

72013 e F20C1

Analisi pragmlinguistica degli stili comunicativi della generazione Z:

gli insulti nella trap



Jonathan Massaro

Masterprogram i italiensk

Veileder: Marco Gargiulo

Det humanistiske fakultet

Universitet i Bergen

Våren 2022

72013 e F20C1¹

Analisi pragmlinguistica degli stili comunicativi della generazione Z:

gli insulti nella trap



Jonathan Massaro

Masterprogram i italiensk

Veileder: Marco Gargiulo

Det humanistike fakultet

Universitet i Bergen

Våren 2022

¹ Troie e froci

72013 e F20C1

Analisi pragmalinguistica degli stili comunicativi della generazione Z: gli insulti
nella trap

ABSTRACT

Gli insulti fanno parte del patrimonio linguistico di ogni cultura e attraverso il loro studio sul piano diacronico e sincronico è possibile ricostruire il contesto culturale, sociale e storico di appartenenza. La strategia dell'insulto appare predominante all'interno di un sottogenere musicale, la trap, la quale rappresenta lo stile maggiormente ascoltato dai giovani appartenenti alla cosiddetta Generazione Z, ovvero i nati tra la fine degli anni '90 e i primi anni '10 del 2000.

L'obiettivo di questa tesi è quello di provare a capire se il massiccio uso di insulti nei testi di musica trap siano semanticamente riconducibili al loro uso tradizionale o se sono il risultato di una risemantizzazione funzionale al gruppo di riferimento per processi di appartenenza e identificazione, e per motivi ludici.

Nella prima parte, il mio studio si è focalizzato sull'analisi delle teorie degli studi sulla pragmalinguistica. Poiché la lingua è alla base delle complesse interazioni sociali, e tramite il suo utilizzo gli esseri umani si districano nella rappresentazione del sé individuale e collettivo, i testi delle canzoni rappresentano una fonte di espressione per l'affermazione e l'accettazione di un individuo all'interno della società. In tal senso, le parole in musica rappresentano un veicolo per l'espressione delle emozioni e delle identità, veicolando modelli soprattutto tra i gruppi delle culture e subculture giovanili.

Nella seconda parte è stata analizzata l'evoluzione storica e linguistica del movimento hip hop, dal quale sono nati il rap e successivamente la trap. Da tale analisi, in conclusione, sono emersi due punti fondamentali: 1) la trap, come il rap e il mondo hip hop in generale, possiede caratteristiche di ribellione nei confronti delle istituzioni e della società di appartenenza; in

questo caso i trapper lottano contro le etichette morali di una società massificata, giocando a provocarla con gli eccessi semantici inversi: il genere diventa fluido e le parole ne seguono il flusso; 2) la trap, appartenendo a un genere musicale con un pubblico di riferimento specifico, la Generazione Z, utilizza un insieme di regole e stili comunicativi condivisi, compresi e accettati da quel gruppo, nel quale l'*outgroup*, chi non appartiene a quella generazione, è percepito come estraneo e come tale non può comprenderne i valori e i linguaggi. In questo contesto, gli insulti fanno parte del codice comunicativo ed espressivo della musica trap, non risultando offensivi per tutti gli appartenenti al gruppo di riferimento, e in maniera opposta a chi non ne fa parte.

L'analisi di questo linguaggio potrebbe prevedere un'evoluzione in un genere differente nei prossimi anni e potrebbe essere interessante valutarne il lascito.

72013 e F20C1

Pragmalinguistic analysis of the communication styles of Z generation: the
insults in the trap

ABSTRACT

Insults are part of the linguistic heritage of every culture and through their study on a diachronic and synchronic level it is possible to reconstruct the cultural, social and historical context to which they belong. The strategy of the insult appears predominant within a musical sub-genre, the trap, which represents the most listened style by young people belonging to the so-called Generation Z, i.e., those born between the end of the 90s and the early 10s of 2000.

The goal of this thesis is to try to understand if the massive use of insults in trap music lyrics is semantically attributable to its traditional use or if it is the result of a functional re-semantization to the reference group for processes of belonging and identification, and for ludic reasons.

In the first part, my study focuses on the analysis of the theories of pragma linguistics studies. Since the language is the basis of complex social interactions, and through its use human beings extricate themselves in the representation of the individual and collective self, the lyrics of the songs represent a source of expression for the affirmation and acceptance of an individual inside the company. In this sense, words in music represent a vehicle for the expression of emotions and identities, conveying models especially among groups of youth cultures and subcultures.

In the second part, the historical and linguistic evolution of the hip hop movement is analyzed, from which rap and subsequently trap was born. In conclusion, two fundamental points emerge from this analysis: 1) trap, like rap and the hip hop world in general, has characteristics of rebellion against the institutions and society to which it belongs; in this case the trappers fight against the moral labels of a mass society, playing to provoke it with inverse semantic excesses: the genre becomes fluid and the words follow its flow; 2) the trap, belonging to a musical genre

with a specific target audience, Generation Z, uses a set of shared rules and communication styles, understood and accepted by that group, in which the outgroup, who does not belong to that generation, is perceived as a stranger and as such cannot understand its values and languages. In this context, insults are part of the communicative and expressive code of trap music, not being offensive to all members of the reference group, and in the opposite way to those who are not part of it.

The analysis of this language could foresee an evolution in a different genre in the coming years and it could be interesting to evaluate its legacy.

*But your actions speak louder than words
And they're only words, unless they're true
Your actions speak louder than promises
You're inclined to make and inclined to break
Madonna – Words*

Indice

INTRODUZIONE.....	3
1. INTERAGIRE, COMUNICARE, RICONOSCERE I CONTESTI.....	9
1.1. Interazioni sociali	9
1.1.1 Le interazioni sociali in rete.....	13
1.2 Pragmatica linguistica: dall'applicazione moderna alle teorie classiche.	17
1.2.1 Introduzione pratica alla pragmatica linguistica: le teorie di genere.....	17
1.2.2 Austin e la filosofia del linguaggio (complesso) ordinario	20
1.2.3. Grice: Implicature e massime conversazionali.	25
1.2.4 Le intenzioni comunicative nella costruzione della realtà sociale di Searle	31
2. PRODURRE ATTI LINGUISTICI: L'INSULTO E LE SUE MOLTEPLICI APPLICAZIONI.....	34
2.1 Identità multiple individuali.....	35
2.2 Identità collettive e costruzione del sé sociale	38
2.3 Gruppi sociali	41
2.3.1 Gruppi primari, secondari, terziari	42
2.3.2 I gruppi di riferimento	44
2.3.3 L'individuo all'interno dell' <i>ingroup</i> : tra rappresentazione del sé e rituali.	47
2.4 Varietà linguistiche. Tra tradizione e <i>post</i> sui <i>Social Network</i>.....	50
2.4.1 Il parlato giovanile: un code mixing multidimensionale.....	57
2.4.2 L'uso della lingua in rete: un sistema ibrido di relazioni. Il reale nel non reale e viceversa.	61
2.5 Insultare: un atto linguistico che usa e sfida i <i>taboo</i>, e non solo.	64
2.5.1 Insultare: una scelta complicata.	65
2.5.2. Insultare: diverse tipologie di offesa.	68
2.5.3 Insultare: giocando alle <i>dozen</i>	71
3. L'EVOLUZIONE DI UN GENERE RITUALE: DAL RAP AL TRAP. TRA IL RISCATTO SOCIALE E GLI INSULTI.	74
3.1 Il <i>black rap</i>: l'evoluzione delle <i>dozen</i>, i <i>dissing</i> e il caso esempio di Tupac Shakur	77

3.1.1 Il Black Panther alle origini del rap: la <i>blackness</i>	84
3.1.2 Eminem, il <i>Wigga</i> degli anni 2000.....	88
3.2 Il Rap italiano	92
3.3 La musica trap: disagio, lusso e sesso	108
3.3.1 La music trap italiana: lo spaccio e l’immigrazione nella <i>swishland</i>	112
4. ANALISI TRAPPER.....	117
4.1 Dark Polo Gang, la <i>trap band</i> che ha dato inizio al <i>gender fluid</i>.....	117
4.1.1 Trap Lovers - 2018.....	123
4.2. SFERA EBBASTA: il re <i>mida</i> della trap italiana.....	125
4.2.1 L’inizio del fenomeno <i>Sfera Ebbasta</i> (2015-2016)	125
4.2.2 Il successo <i>mainstream</i> (2018-2022)	127
4.2.3 L’esordio e il linguaggio utilizzato prima del successo	131
4.3. ACHILLE LAURO E ROSA CHEMICAL: LA QUEER TRAP.....	138
4.3.1. Dallo spaccio alla fashion week: Achille Lauro.....	138
4.3.2 Piume, trucchi e Achille Superstar	145
4.3.3 Rosa Chemical: non ci sono regole.....	147
4.4 Le <i>trapper</i>	151
4.4.1 ‘Sante o Puttane’: il clericale dubbio delle, poche, Trapper italiane.....	160
4.4.2. Le donne della trap italiana: M¥SS KETA, Chadia Rodriguez e Madame	164
CONCLUSIONI	178
BIBLIOGRAFIA	181
SITOGRAFIA	195

INTRODUZIONE

Questa tesi si occupa di analizzare il vasto tema degli insulti applicato alla musica trap.

Prima di tutto, occorre fornire una definizione di questi due temi.

Gli insulti, come scrive Alfonzetti (2020), nel corso degli studi sono stati spesso paragonati ad atti fisici violenti, cioè dei mezzi utilizzati dal parlante per ferire l'interlocutore. L'etimologia latina della parola stessa *insultare* significa letteralmente "saltare addosso", composto da IN - "sopra" e SALTĀRE - "saltare". Se ne può dedurre che il suo senso figurato sia proprio quello di maltrattare o aggredire. L'utilizzo di questi atti, dalla violenza fisica a quella verbale, è spesso rappresentato dai mass media per descrivere uno spaccato della società o, come nel caso della musica, per esprimere un'emozione, un disagio e denunciare una situazione critica.

La musica trap, essendo una diramazione del rap, si inserisce perfettamente in questo contesto. Questo genere musicale deve il suo nome alle *trap house*, ovvero case abbandonate nelle quali si vendeva e consumava droga durante la seconda metà degli anni '90 ad Atlanta, negli Stati Uniti². Allo stesso modo del rap, anche la trap vede la sua genesi all'interno di gruppi di afroamericani ma con una grande differenza: i temi trattati. Se con il rap si esprimeva un'appartenenza ad un gruppo etnico e l'orgoglio di farne parte, con la trap si discute di droga, di dipendenza dal denaro e di disagio giovanile all'interno di un contesto globalizzato e consumista. Ad accomunare il rap e la trap c'è il linguaggio utilizzato, tema principale della presente ricerca, ovvero gli insulti.

Quotidianamente e costantemente inviamo messaggi. Il primo assioma della comunicazione di Watzlawick e della scuola di Palo Alto è "*non si può non comunicare*" (Watzlawick, P., Beavin, J.H., Jackson, D.D. 1971), possiamo esprimere un sentimento o un concetto utilizzando la voce, il corpo o entrambi per sottolineare e dare enfasi a quello che viene detto. Tutto ciò che pronunciato tramite le parole o che facciamo comunica qualcosa: la scelta di un determinato

²<https://www.theguardian.com/music/2015/aug/13/trap-kings-how-hip-hop-sub-genre-dominated-decade>
(consultato il 16.02.2021)

capo d'abbigliamento esprime un modo di essere o uno stato d'animo attuale e questo succede anche quando pensiamo di esserne esenti. La non scelta è anch'essa una scelta. Analizzando l'etimologia del termine *comunicazione*, nelle varie lingue, se ne può capire la sua importanza. L'origine latina, per esempio, è COMMUNIS - CUM (con, insieme) e MUNIA (doveri, vincoli), ma anche MOENIA (le mura) e MUNUS (il dono). Il significato di COMMUNIS è quindi quello di essere legati insieme, dal condividere uno stesso contesto (espresso dalle mura come elemento che protegge e delimita un gruppo di persone) e dall'essersi scambiati un dono. Il concetto di unione è espresso anche in altre lingue come nel greco antico, mentre in tedesco la parola ha una sfumatura che si avvicina all'idea di condivisione (Cheli E., 2004).

La comunicazione, quindi, prevede la presenza di più soggetti coinvolti all'interno di un dato contesto e i quali stabiliscono quale sia la loro relazione interpersonale (genitore-figlio, capodipendente o tra sconosciuti). L'atto di comunicare è complesso e richiede uno sforzo da entrambe le parti coinvolte nel comprendere quali siano gli elementi coinvolti, questo rende non tutte le comunicazioni efficaci. Inoltre, all'interno di questi interscambi ci possono essere delle cose non dette per una molteplicità di variabili, le quali potrebbero essere più importanti del messaggio inviato³.

Gli insulti sono uno strumento della comunicazione, e accompagnati da una forte gestualità e da un tono di voce differente, hanno lo scopo di colpire il ricevente o i riceventi. Tuttavia, gli studi sulle interazioni sociali non sono tuttavia riusciti a dare una definizione univoca su questi atti, gli studiosi Hanne De Jaegher, Ezequiel Di Paolo (2007), hanno provato a riassumere come segue:

Social interaction is the regulated coupling between at least two autonomous agents, where the regulation is aimed at aspects of the coupling itself so that it constitutes an emergent autonomous organization in the domain of relational dynamics, without destroying in the process the autonomy of the agents involved (though the latter's scope can be augmented or reduced). (De Jaegher H., Di Paolo E., p.493)

³ *Chapter 02 nine axioms of communication* 2008. Don Mills: Oxford University Press, <https://search-proquest-com.pva.uib.no/books/chapter-02-nine-axioms-communication/docview/900317698/se-2?accountid=8579> (consultato il 17 Febbraio, 2021).

L'interazione, quindi, deve prevedere la predisposizione di entrambe le parti in causa ad agire in relazione all'altro, attivando una reciproca influenza. La comprensione delle dinamiche sociali e delle interazioni tra gli individui saranno i primi punti su verranno effettuati i primi studi all'interno di questo testo.

L' influenza sull'agire dell'altro è un elemento chiave per la comprensione degli atti linguistici e quali sono gli obbiettivi di tali atti. A livello linguistico, le interazioni sociali permettono uno scambio di messaggi che verranno percepiti correttamente solo nel caso in cui i soggetti coinvolti nella comunicazione, dopo aver stabilito un registro linguistico condiviso da entrambe le parti, decodificheranno e accetteranno le restanti variabili quali il contesto e il registro linguistico. Tali argomenti fanno parte della pragmatica linguistica, ovvero l'utilizzo del linguaggio per l'ottenimento di un risultato.

Gli studi sulla linguistica italiana con un approccio pragmatico hanno iniziato a svilupparsi in Italia durante la seconda metà del secolo scorso. Alcuni studiosi come Conte, Sbisà e Orletti hanno contribuito, assieme ad altri, ad avviare la ricerca linguistica utilizzando un approccio pragmatico, questo significa porre l'attenzione non solo sugli aspetti interni al linguaggio stesso, ma anche sul contesto in cui avviene la comunicazione. Inoltre, la pragmatica linguistica si distingue dagli approcci precedenti per la sua interdisciplinarietà. Questo approccio tiene in considerazione e condivide alcuni aspetti con le scienze cognitive, la psicologia, le neuroscienze e la sociologia, solo per citarne alcune (Bazzanella, C. 2016).

I linguisti italiani sono partiti dalla suddivisione degli atti linguistici fatta Austin nel 1962 nel suo libro *How to do things with words*. Per Austin si possono distinguere tre atti differenti in relazione a ciò che viene detto dal parlante (atto locutorio), ciò che intende dire (atto illocutorio) e l'effetto che si vuole ottenere (atto perlocutorio) (Austin, J.L. 2000; Sbisà, M. 2013)

Gli studi di Austin hanno sottolineato come il contesto in cui si svolge l'atto comunicativo e la relazione tra i parlanti siano due elementi fondamentali per l'analisi dell'atto stesso.

Questo porta ad affermare che un'analisi dell'atto comunicativo senza tener conto del contesto culturale in cui viene enunciato è incompleta. Le competenze pragmatiche si collocano, quindi, tra lingua e cultura formando due distinti filoni: la pragmalinguistica e la sociopragmatica (Mariani, L. 2015).

Gli studi sulla pragmalinguistica indagano le risorse linguistiche da cui ogni parlante attinge per poter comunicare il proprio messaggio. Uno stesso contenuto, infatti, può essere espresso in molteplici modi, utilizzando un registro formale o informale, ad esempio, con conseguente adattamento delle parole e della sintassi. Quanto più sono ampie le risorse linguistiche del parlante, tanto più la sua prestazione pragmatica sarà elevata.

Il filone della sociopragmatica si occupa, invece, di analizzare il contesto in cui avvengono gli atti comunicativi, ovvero tutte le norme sociali che fanno parte di una specifica cultura o di un gruppo sociale più ristretto. La complessità che ne deriva dalla ricerca di adattabilità linguistica all'interno di un gruppo con norme sociali nuove è molto alta. Evitare fraintendimenti e incomprensioni diventa difficile quando, ad esempio, non si conoscono i rapporti gerarchici tra gli individui del gruppo o quando un certo tipo di lessico non è accettato e condiviso dalle norme sociali di quel luogo.

In questo quadro teorico si inserisce il secondo punto della ricerca, gli insulti. Per la comprensione di tali atti è necessario primariamente comprendere quali sono le dinamiche personali e di gruppo per la creazione della propria identità. Tale processo risulta complesso nel momento in cui ogni individuo ricopre differenti ruoli, i quali devono convivere tra di loro e dividerne le esperienze. All'interno dei processi di creazione o affermazione dell'identità, l'uso di un linguaggio scurrile o volgare non ha sempre lo stesso obiettivo, ovvero quello di offendere un altro soggetto o un gruppo di persone, ma può essere un mezzo condiviso volto a appartenere a un gruppo. Gli insulti necessitano un'analisi simultanea all'osservazione del contesto in cui viene pronunciato ma anche delle norme sociali all'interno di quel gruppo. Partendo da una definizione di Croom (2011) è possibile affermare che *"A slur is "a disparaging remark or a slight" that is usually used to "deprecate" certain targeted members. Utterances of slurs are usually explosively derogatory acts, and different slurs derogate members of different classes."*

I gruppi o classi di insulti possono essere molteplici, prototipicamente gli insulti mirano a offendere la razza o il genere sessuale. Gli studi linguistici, soprattutto italiani, sugli insulti sono recenti e non vantano di un'ampia bibliografia, Alfonzetti e Spampinato Beretta (2010) hanno suggerito di considerare gli insulti come atti linguistici dalla duplice forza illocutoria: l'insulto può sia dare una valutazione negativa del ricevente, ma anche un modo per esprimere emozioni

violente e negative del parlante verso il destinatario. In questa situazione il contesto sarà condiviso da entrambe le parti coinvolte nell'atto, i quali valuteranno le parole espresse come offese al fine di colpire qualcuno.

Affinché l'offesa sia efficace, il parlante sceglie dalle proprie risorse linguistiche il lessico più consono per raggiungere il suo obiettivo.

L'intenzione di denigrare un soggetto, insultandolo direttamente o coinvolgendo una terza persona o un intero gruppo di persone, è il cuore di questa ricerca, che vedrà l'applicazione delle suddette teorie al campo musicale, più precisamente della Trap Music. Per fornire ulteriori informazioni, al fine di comprendere meglio l'utilizzo e lo scopo degli insulti all'interno del contesto musicale, risulta opportuno porre un solido ponte tra la pragmatica e la musica trap: i rituali sociali. Labov (1972; 2010) nei suoi studi, ha individuato una connessione tra questi atti sociali e la musica dei ghetti neri americani, in questo contesto l'insulto è al centro di un gioco definito *playing the dozen (PTD)*, dove i soggetti gareggiando utilizzando la creatività che può far parte dell'insulto stesso. All'interno del PTD si trovano regole linguistiche da seguire, come le rime o altre figure retoriche, ma quello che è importante sottolineare è la condivisione delle stesse norme sociali, ovvero l'accettazione dell'insulto all'interno di un determinato contesto. La ritualizzazione di questi meccanismi nasce, come già affermato, dalla condivisione di una stessa cultura. Il *playing the dozen* può essere considerato il precursore della musica rap, il *freestyle*, infatti, è un modo in cui le varie *gang* di rappers si sfidano cercando le rime migliori, e la libertà d'espressione in queste battaglie è totale, anche se con delle differenze dai PTD. Per comprendere, quindi, il linguaggio usato in questi atti comunicativi è necessario comprendere il contesto in cui si svolgono e le motivazioni che spingono i soggetti a farne uso. I rapper originariamente erano dei portavoce delle proteste contro il potere dei bianchi, urlavano le discriminazioni subite ma anche l'orgoglio di essere neri. Il rap, come ogni fenomeno sociale, con gli anni si è adattato alle esigenze delle generazioni, cambiandone i contenuti e i linguaggi (Adams, K. 2008; Attolino, P. 2016; Gargiulo, M. 2005). Nella società moderna, quindi, il rap ha subito una trasformazione o meglio dal rap sono nati tanti sottogeneri, tra cui la trap. Quest'ultima si differenzia principalmente per una modulazione musicale differente, il ritmo meno veloce, l'uso massiccio dell'*autotune* che appiattisce le vocalità personali rendendole

molto simili tra di loro. La trap si differenzia dal rap anche per i temi trattati, i quali sono adattati al disagio giovanile moderno che non vede più lottare le nuove generazioni per i diritti, ma rappresentano temi quali sesso, droga e denaro in una metafora della società capitalista: l'apparire che prevale sull'essere. La musica trap si pone anche come lente d'ingrandimento sulle realtà periferiche dei grandi centri abitati, i quali sottolineano le difficoltà di essere poveri in un contesto dove il mostrarsi ricchi e felici attraverso i *social network* è necessario per essere accettati. È in questo contesto che si analizzeranno i testi di alcune canzoni trap maschili della Dark Polo Gang, Sfera Ebbasta, Achille Lauro e Rosa Chemical. Gli artisti sono stati scelti in relazione al loro impatto mediatico ma anche al linguaggio utilizzato. A conclusione dell'analisi dei *trapper* verrà posta attenzione anche sul linguaggio utilizzato dalla controparte femminile, al fine di fornire una visione ampia sul fenomeno musicale ma anche sulla terminologia utilizzata. Il fine di questo testo è quello di cercare delle risposte a alcune domande, quali: è possibile giustificare un linguaggio volgare pieno di offese nei confronti delle donne o di minoranze, quali gli omosessuali, all'interno di un contesto musicale?; Gli insulti all'interno di una canzone trap offendendo solo chi non ha le competenze socio pragmatiche per capirne il senso o offendono l'intera platea di ascoltatori?; Può la libertà d'espressione legittimare qualsiasi tipo di comunicazione in quanto diritto umano quello di potersi esprimere liberamente? Il campo di studio è ampio e in parte inesplorato, in questo lavoro ho cercato di circoscrivere gli argomenti presi in esame seguendo un filone di teorie coerenti tra di loro, al fine di dare una visione più ampia possibile per la comprensione degli stili comunicativi della generazione z, all'interno della musica trap, e per cercare di rispondere alle domande di partenza.

1. INTERAGIRE, COMUNICARE, RICONOSCERE I CONTESTI

Gli insulti sono uno strumento della comunicazione. Il loro scopo è quello di colpire un soggetto attraverso l'utilizzo di un lessico specifico, spesso accompagnato da una forte gestualità e da un tono di voce differente, i quali descrivono ed esplicano la relazione che c'è tra i soggetti coinvolti. L'insulto, la parola d'affetto, la valutazione di un esame da parte del docente, fanno tutti parte di una costante interazione sociale con l'altro o gli altri, nel caso in cui si è di fronte ad un pubblico. Ogni tipologia d'interazione prevede una comunicazione, sia essa esplicitata da parole o dal linguaggio non verbale; ogni interazione avviene in un contesto preciso e prevede l'utilizzo di un codice condiviso. Al fine di poter ottenere una comunicazione efficace, gli attori coinvolti dovranno essere in possesso delle capacità cognitive per poterlo decodificare nella sua totalità. In questo capitolo, si procederà ad analizzare le basi teoriche per affrontare, successivamente, il tema degli insulti come atti linguistici. Per l'analisi ho scelto di partire dalle interazioni sociali e a scatola cinese parlare dell'evoluzione degli studi sugli atti linguistici da Austin a Searle.

1.1. Interazioni sociali

Gli studi sulle interazioni sociali non sono tuttavia riusciti a dare una definizione univoca di questi atti. Le numerose dimensioni coinvolte, tra cui, i comportamenti verbali e non verbali, il contesto, il numero di partecipanti e il mezzo utilizzato, rendono difficile la sua interpretazione. Quello che risulta essere chiaro è che ogni attore coinvolto svolge un ruolo specifico, il quale necessita di un'analisi (De Jeagher H., Di Paolo E., Gallagher S., 2010).

Nel complesso mondo delle interazioni sociali è importante che tutti gli elementi coinvolti siano percepiti e condivisi da entrambe le parti. Provando ad adottare una definizione di questi

fenomeni, elaborata dagli studiosi Hanne De Jaegher , Ezequiel Di Paolo (2007), sembra essere esaustiva:

Social interaction is the regulated coupling between at least two autonomous agents, where the regulation is aimed at aspects of the coupling itself so that it constitutes an emergent autonomous organization in the domain of relational dynamics, without destroying in the process the autonomy of the agents involved (though the latter's scope can be augmented or reduced. (De Jaegher H., Di Paolo E., p.493)

L'interazione, quindi, si regge sul mantenimento della relazione, nella quale entrambe le parti coinvolte non vengono private della propria autonomia ma costruiscono una nuova organizzazione indipendente. Non possiamo parlare di interazione sociale quando uno degli agenti assiste a distanza a una scena senza farne attivamente parte.

Prendendo in considerazione un'altra definizione che cerca di riassumere le varie teorie sul tema si apprende che:

L'interazione sociale può quindi essere definita come un processo di durata più o meno lunga, tra due o più attori (singoli o collettivi), che orientano reciprocamente il proprio agire l'uno verso l'altro influenzando così le motivazioni e lo svolgimento di tale agire e producendo effetti di 'associazione' (Vergesellschaftung) più o meno intensi.⁴

Il coinvolgimento e la condivisione di codici appaiono anche nelle diverse teorie sui sistemi sociali che si sono succedute, evolute e annullate durante i secoli. Le interazioni sociali fanno parte di un sistema più ampio e complesso che coinvolge l'ambiente esterno, la comunicazione. Senza entrare nello specifico dei dibattiti sulle definizioni di sistema sociale, possiamo affermare che un sistema è un insieme di relazioni, interazioni, che cerca di mettere ordine, attraverso la comunicazione, a una realtà che per natura è regnata dal caos. Gli attori coinvolti nel raggiungimento dell'ordine entropico possono fallire nel momento in cui non vengono soddisfatte le aspettative reciproche, dove alla base dell'interazione non c'è stata la volontà o

⁴ https://www.treccani.it/enciclopedia/interazione-sociale_%28Enciclopedia-delle-scienze-sociali%29/ (consultato il 17.02.2021)

non ci sono stati gli strumenti per il superamento delle barriere psicologiche, ideologiche o strutturali (Pardi E. 1998)⁵ . Tale blocco, se persistente, porterebbe il sistema al collasso. All'interno di questi processi, l'essere umano, adottando un approccio aristotelico, va considerato un animale sociale che, incapace di vivere da solo, è alla costante ricerca dei suoi simili per potersi affermare all'interno della comunità⁶ e con la necessità di comunicare. Su questo argomento Luhmann afferma che sebbene l'uomo utilizzi anche una comunicazione senza linguaggio, basata sull'interpretazione dei comportamenti e dei gesti, risulta impossibile il raggiungimento dell'autopoiesi del sistema senza un linguaggio. Questo, a differenza della comunicazione non verbale, riesce a differenziare il mezzo e la forma. Inoltre, attraverso il linguaggio, l'essere umano è in grado di elaborare come viene percepito dall'altro interlocutore (Luhmann N.,2012).

Il discorso sulla percezione della comunicazione attraverso il linguaggio all'interno delle interazioni sociali non può non tenere in considerazione il fattore ambientale. Pardi, riassume l'argomento dando questa definizione:

Ogni sistema, [...], ha a che fare soltanto con il suo particolare ambiente, ossia con quella particolare porzione di mondo esterno che le sue codificazioni gli permettono di includere nelle proprie rappresentazioni e quindi nelle proprie operazioni (Pardi E. 1998).

L'individuo, quindi, separa l'ambiente esterno da quello interno, individuando in quest'ultimo il posto dove poter condividere la rappresentazione di sé stesso in autonomia. Inoltre, la concezione dell'influenza dell'ambiente sull'individuo diventa relativa nel momento in cui l'individuo viene considerato un essere umano con un corredo genetico proprio. In contrapposizione si potrebbe anche affermare che gli stimoli provenienti da un ambiente chiuso possono rappresentare l'unico spazio in cui l'individuo si riconosca, come tale è l'unico posto in cui esprimere le proprie rappresentazioni. Utilizzando un esempio, si immagini di avere un soggetto che cresce in un ambiente per i primi venti anni della propria vita, probabilmente

⁵[https://www.treccani.it/enciclopedia/teoria-dei-sistemi_\(Enciclopedia-delle-scienze-sociali\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/teoria-dei-sistemi_(Enciclopedia-delle-scienze-sociali)/)
(consultato il 21.01.22)

⁶ https://www.treccani.it/enciclopedia/societa_%28Dizionario-di-filosofia%29/ (consultato il 07.02.22)

questo soggetto riconoscerà in quell'ambiente l'unico posto dove poter proiettare le proprie rappresentazioni.

Il rapporto tra individuo e ambiente è una componente importante quando si analizza il tema degli insulti, i quali non fanno parte del corredo naturale alla nascita ma viene acquisito tramite stimoli esterni. Per Piaget, durante l'infanzia, i bambini vengono costantemente stimolati dal mondo esterno, rappresentando la loro fonte primaria di apprendimento, questo processo avviene seguendo due fasi:

1. Assimilazione: in questa fase vengono elaborate le informazioni acquisite dalle nuove esperienze e le adatta ai propri schemi. In questo processo gli schemi mentali implementano materiale dall'esterno e lo ripropongo nel momento in cui la situazione si ripresenta.

2. Accomodamento: in questa fase avviene la modifica delle idee. Questo succede quando gli schemi mentali non sono sufficienti per affrontare le nuove situazioni. L'accomodamento prevede una componente di sforzo maggiore perché necessita la costruzione di nuovi contenuti o la modifica di quelli precedenti (Berti A.E., Bombi A.S., 2006, p.79).

Gli stimoli che derivano dall'ambiente, quindi, dipendono fortemente dalle decodificazioni interne all'individuo e alla presenza o assenza di schemi cognitivi in grado di assimilarli o meno. Inoltre, questo processo permette la distinzione tra esterno e interno, ovvero la comprensione di ciò che fa parte dell'individuo e ciò che arriva da una fonte non appartenente al soggetto stesso. Pardi sostiene che a una maggiore autonomia interna, quindi in presenza di numerosi schemi cognitivi, corrisponde un incremento e non una diminuzione del condizionamento ambientale, perché in questo modo l'individuo ha la capacità di interagire con i numeri flussi ambientali.

Come è stato possibile analizzare, le interazioni sociali si svolgono all'interno di un sistema sociale più ampio, composto da individui che ricevono stimoli dall'ambiente sociale di appartenenza, decodificando tali impulsi in base agli schemi cognitivi in possesso. È possibile affermare che la

condivisione dei codici sia alla base di un sistema sociale autopoietico⁷, in grado di evolversi e rigenerarsi, senza tale condivisione e di conseguenza senza una comunicazione efficace, un sistema è destinato a fallire.

1.1.1 Le interazioni sociali in rete

Aristotele nella sua definizione dell'animale sociale si riferiva all'aspetto politico all'interno della *polis* mentre nell'era digitale la proiezione del proprio io all'interno di una tribù avviene tramite il web o definirle e-polis. Nel prossimo capitolo verrà dedicato un approfondimento sulle tribù e le rappresentazioni sociali, ma pare doveroso fornire un breve cenno ai processi di comunicazione e alle interazioni sociali in rete e tramite i *social network* al fine di ottenere un'ampia visione sull'oggetto della presente tesi.

La routine quotidiana è costituita da numerose pratiche sociali composte da lavoro, famiglia, amicizie, consumo, salute e intrattenimento, le quali richiedono una costruzione di significato attraverso la percezione dell'ambiente socioculturale (Castells M., et al 2006; Miritello G., 2013). In questo processo è la comunicazione a dominare, in tutti gli aspetti della vita quotidiana gli esseri umani comunicano e sono esposti alla decodifica dei messaggi altrui. L'analisi dell'atto comunicativo è complessa poiché richiede la conoscenza di numerose dimensioni che possono essere riassunte nel seguente modo:

1. Dimensione sociale, di contesto. Nell'analisi del processo comunicativo il rapporto tra individuo e contesto è di fondamentale importanza. Tra di loro si crea una relazione sistemica in cui l'influenza è reciproca. Quando si definisce la situazione comunicativa (Rivoltella P.C., 2001 p.47) è necessario considerare il luogo sia come posizione spazio-temporale in cui avviene l'atto comunicativo ma anche il ruolo sociale (in riferimento alla comunicazione pubblica o privata, singola o di gruppo) (Meyrowitz, J., 1986)

⁷ **Autopoiesis:** The term "autopoiesis" was coined by Chilean biologist Humberto Maturana as part of an attempt to develop a definition of the organisation of living organisms. Maturana states that a living system is characterized by the ability of its constituent elements to produce and re-produce themselves, and in so doing to define its unity: every cell is the result of the network-internal operations [→Operation/Observation] of the system to which it belongs—it is not the result of any external intervention (Baraldi C., Corsi G., Esposito E., 2001, p.37).

2. Dimensione semiologica, di struttura. Come è stato affermato nel precedente paragrafo, una comunicazione efficace ha bisogno di una condivisione del codice. Quest'ultimo può essere utilizzato anche dal punto di vista espressivo e/o poetico per esprimere un concetto, un'opinione, un'idea. La scelta del codice è legata all'intenzionalità del parlante.

3. Dimensione pragmatica, di funzione. Ogni atto comunicativo prevede un'intenzione e una strategia comunicativa da parte del soggetto coinvolto nella comunicazione. È importante sottolineare che in questa dimensione l'analisi dell'atto comunicativo viene effettuata in relazione allo scopo strategico della comunicazione e non al suo contenuto (Rivoltella P.C., 2001). L'importanza della dimensione pragmatica è fondamentale per la comprensione dell'uso di determinate scelte linguistiche, tra cui gli insulti.

Con l'avvento di Internet, le classiche definizioni di attori della comunicazione e lo spazio-temporale sono stati ridefiniti. Grazie alle tecnologie moderne, come le app di messaggistica istantanea quali Messenger e WhatsApp, le comunicazioni telefoniche sono state sostituite da testi e messaggi vocali arricchiti da emoji e gif per enfatizzare uno stato d'animo, specificando il tono e lo scopo di tale conversazione. A questo si aggiunge la comunicazione digitale che avviene sui *social network*, la quale ha sostituito il ruolo delle piazze ma con dimensioni globali. Internet ha abbattuto le distanze geografiche, confermando l'espressione di McLuhan (1989) sul "*villaggio globale*", ma è con i *social network* che ha dato voce a tutti in maniera democratica, concetto che potrebbe essere demolito se si pensa che il 37% della popolazione mondiale non ha accesso a internet⁸⁹. Con questi strumenti si costruiscono le campagne politiche, basti pensare a Obama e al suo "*Yes We can*" o successivamente con l'era Trump che ha fuso pubblico e privato, istituzionale e popolare culminando con il blocco, da parte di Twitter e Facebook, quindi società private, dei suoi account. La libertà di espressione scorre su una linea di demarcazione molto sottile, il divieto di utilizzo delle reti sociali è considerato censorio o per la loro natura privata

⁸www.theguardian.com/technology/2021/nov/30/more-than-a-third-of-worlds-population-has-never-used-the-internet-says-un#:~:text=Nearly%203%20billion%20people%20%E2%80%93%20or,19%20pandemic%20driving%20people%20on%20line. (consultato il 07.02.2022)

⁹ www.focus.it/tecnologia/digital-life/3-miliardi-persone-senza-internet (consultato il 7.02.2022)

questo atto è da considerarsi come privazione di libertà non censoria? Minakov (2021), a tal proposito, propone una revisione dei concetti di pubblico e privato nella sfera istituzionale:

Oggi una parte considerevole della comunicazione — di attori privati, sociali o politici — avviene attraverso le cosiddette "reti sociali", ma che in realtà sono canali di comunicazione privati dove le regole, sono regole della sfera privata: riguardano il fornitore di servizi e l'utente di questi servizi. Finora, i tentativi dei governi di regolarizzare le "reti sociali", di proprietari privati, non hanno avuto successo. Questo settore aziendale è cresciuto in un enorme centro di potere che evita le limitazioni pubbliche, ma influenza enormemente il risultato dei processi pubblici, anche in termini di distribuzione del potere. Fondamentalmente, nessuno dei rami del potere può rimanere immune all'influenza corporativa. (Mikanov, M. 2021 p.3)

Questo concetto di libertà d'espressione e/o censura effettuata dai Social Network è relativo al linguaggio e alla dimensione pragmatica di cui accennato sopra. Nel mondo globalizzato odierno, non è più possibile di parlare di mezzi di comunicazione con un pubblico di riferimento specifico ma di gruppi di utenti che si scambiano idee, informazioni e contenuti di svariato tipo, ma collegati da un interesse comune (Chieffi, D. 2012; Mastroianni, B. 2018). Tale trasformazione ha avuto un forte impatto nella creazione di opinioni e nei processi di influenza sociale, soprattutto per la natura fluida del web dove la società alloggia, crea la propria identità, la difende, la distrugge e la vende. Non è il web il solo ad essere fluido, come ampiamente descritto da Bauman (2008) stiamo vivendo una vita liquida in una società liquida, ovvero un'esistenza incerta, dove le fondamenta istituzionali vacillano grazie ad un'ampia democratizzazione. I confini geografici sono stati abbattuti e l'accesso alle informazioni è universale, il tempo rimane l'unica costante, ma non è più sufficiente per approfondire: i contenuti vengono visualizzati velocemente, i titoli devono essere sensazionali e le immagini sostituiscono i testi. Serve dunque un'educazione ad hoc che insegni ad analizzare i diversi processi di trasformazione che si presentano come ondate dirimpenti ma destinate ad affievolirsi con il tempo (Poeta, E. 2009). La pianificazione di una strategia all'educazione dell'uso del web prevede l'identificazione delle sue criticità e contraddizioni, Rotta (2009) ne individua 7:

1. **Immediatezza e ipermediazione:** l'essere costantemente aggiornati ed esposti ad una totale trasparenza dei contenuti provoca l'effetto di sovraccarico e sovraesposizione, dove il concetto di trasparenza diventa opinabile;
2. **Integrazione e specializzazione:** dalle macchine del caffè alle lavatrici, dalla bilancia pesapersone alle casse audio, tutto è integrato. Gli oggetti diventano più *smart* e connessi in rete, danno informazioni e creano statistiche autonomamente. Mentre, sul versante opposto gli *e-book* rappresentano un'evoluzione specializzata dei libri;
3. **Personalizzazione e standardizzazione:** con il web è possibile personalizzare qualsiasi cosa rendendola unica ma nella sua standardizzazione. Nel momento in cui si sceglie un prodotto o semplicemente si vuole modificare il proprio blog, l'utente si troverà nella situazione di poter scegliere come differenziarsi ma utilizzando degli standard imposti necessariamente dalle piattaforme di riferimento.
4. **Consistenza e vacuità:** come è stato già affermato, il web è libero, ma tale libertà è corollata da numerose insidie, tra le quali l'attendibilità delle fonti. Negli ultimi anni il problema delle *fake news* è aumentato, diventando fonte di dibattito politico. La motivazione principale alla base della diffusione di notizie false è quella di ottenere un cambiamento di opinione o la creazione di un'idea collettiva falsa rispetto alla realtà, solitamente correlata da video o immagini che stimolano la cognizione umana a crederci (Chakraborty, T. 2021).
5. **Socializzazione e autoreferenzialità:** i *social network* rappresentano le agorà moderne, piazze virtuali in cui incontrarsi, parlare e discutere dei più disparati temi anche in piccoli gruppi. In aggiunta, ci sono anche i blog e i relativi blogger, la dicotomia è rappresentata dal fatto che tutti voglio scrivere di qualcosa e pochi vogliono leggere, ma soprattutto di leggere comprendendo.
6. **Ubiquità e contestualizzazione:** questi, sono concetti adattati in qualsiasi ambito della società. Dal cibo all'industria tessile la sfida tra globale e locale diventa sempre più aspra ma con una relativa e naturale fusione. L'essere completamente locali richiederebbe la rinuncia al web, la quale precluderebbe un'apertura verso nuovi progetti. Come sarà possibile analizzare successivamente, questi due concetti influenzano anche i linguaggi:

l'uso dei dialetti locali per esprimere le proprie radici contrapposto ai prestiti linguistici che rappresentano una globalizzazione linguistica.

- 7. Liquidità e solidità:** provando a semplificare, spazio e tempo, dove il primo non ha più confini e il secondo ci ricorda che il web è uno strumento e non la vita reale, la quale non può essere messa in pausa e non ci sono tasti *rewind* e *forward*.

Con questi sette punti ho voluto porre le basi per capire il contesto mediatico in cui avvengono i fenomeni giovanili che verranno analizzati in questa tesi. I linguaggi si scambiano e si fondono tra locale e globale, ciò che viene detto o scritto possono raggiungere pubblici immensi o gruppi specializzati, il web permette a tutti di avere una voce ma non tutti riusciranno, o semplicemente vorranno, capire quella voce, analizzarne il contesto o attestarne la veridicità.

1.2 Pragmatica linguistica: dall'applicazione moderna alle teorie classiche.

Prima di analizzare alcune delle teorie che sono alla base della pragmatica linguistica, è necessario fornire un campo d'applicazione dei suddetti studi. Gli atti linguistici, come si vedrà in conclusione di questo primo capitolo teorico, sono connessi all'individuo nel suo contesto sociale ma anche alle intenzioni dell'individuo stesso, nonché connessi all'arbitrarietà soggettiva insita nel linguaggio stesso.

1.2.1 Introduzione pratica alla pragmatica linguistica: le teorie di genere.

Il primo atto che l'essere umano subisce al momento della sua nascita è quello di ricevere un segno distintivo che lo identifichi. I segni nel corso dell'evoluzione della lingua sono diventati parole e queste compongono uno dei linguaggi della comunicazione. Ogni individuo ha la necessità di definire e dare un nome a ciò che lo circonda per mettere ordine al suo essere parte di un caos naturale. Essendo le tassonomie e i nomi creazioni convenzionali degli esseri umani è

possibile che queste, durante gli anni, con il cambiare del sapere e delle consapevolezze, possano non essere più esaustive e di conseguenza necessitare di una nuova forma.

Lo sviluppo degli studi di genere, partendo dalle teorie di Foucault, Derrida e Kristeva ha visto l'affermazione ed evoluzione della queer theory, quegli studi e quei movimenti sociali che sfidano il sistema considerato etero-normativo occidentale a favore di un trattamento egualitario per le persone omosessuali (Harding, N., Lee, H., Ford, J., & Learmonth, M. 2011). Tale teoria si è arricchita del concetto di fluido analizzato in precedenza, per cui la definizione di 'genere' non è più sufficiente, esaustiva ed inclusiva di tutte le persone.

Gender is a social construct in which roles and rules for behavior are assumed based on the sex one is believed to be. For instance, if a person is perceived as male others may expect them to act aggressively, to be physically stronger than people who are assumed to be female, and to dress in a manner that is associated with being male (e.g., pants, shirt, maybe a necktie). On the other hand, if a person is assumed to be female they are permitted to have emotional interactions, they are more likely to be a social person, and their clothing has a much wider range than that of a man and includes being able to wear dresses without there being negative social implications. A person does not need to be a trans person to be “policed” by others about their attire or behavior. Gender role transgressions are a common source of bullying behavior. For nonbinary people this mistreatment can have lasting traumatic effects (Dickey, Lore M.; 2020; p.1)

Fino ad oggi le dicotomie uomo – donna ed eterosessuale – omosessuale hanno incarnato parzialmente le differenze di genere, creando aspettative che seguivano distinzioni binarie, nate in un contesto storico differente. Attualmente le persone che vivono ai bordi di queste nomenclature, si ritrovano in uno spazio fluido, dove i sentimenti e gli orientamenti possono costantemente cambiare e dove il confine diventa la zona in cui essere liberi di esprimersi e non sentirsi più prigionieri (Callis, A. S.; 2014). Il linguaggio diventa, quindi, un gioco linguistico come, affermava il filosofo Wittgenstein¹⁰, in cui non esiste un'univoca realtà, binaria per l'appunto, collegata al linguaggio ma possono convivere numerose attività della vita umana e una ricchezza

¹⁰ Wittgenstein, L. in Michener, R. T. (2007). *Engaging deconstructive theology*. Taylor & Francis Group.

di interpretazioni che sostengono le funzioni dei sistemi in cui avvengono le enunciazioni. Questo gioco riguarda la sfera pubblica dell'individuo, le interazioni sociali e il contesto.

Il concetto riduttivo dell'interpretazione dei linguaggi in ottica binaria, in cui ad ogni parola o testo corrispondono delle singole interpretazioni, è stato approfondito da Jacques Derrida negli anni '60 del secolo scorso. Derrida, il maggior esponente del pensiero filosofico chiamato Decostruzionismo (Lawlor, L. 2021), individua nel linguaggio due basi fondamentali: 1) la presenza nel mondo, vale a dire la reale esistenza di quello che si sta cercando di rappresentare, e 2) il senso che la mente e la coscienza danno a quella rappresentazione. Il significato di una frase, quindi, non è la semplice rappresentazione del mondo ma è la fusione di questa con la soggettività individuale (Mangion, C. 2011). Il filosofo è stato, inoltre, fonte di ispirazione per la *queer theory*, grazie ai suoi studi sulla dicotomia eterosessualità-omosessualità (cfr. Namaste, K. 1994; Miller, J.H. 2017). Il decostruzionismo di Derrida smonta le costruzioni di significato date a questi termini, definendoli logo centrici o fallocentrici, in cui il genere femminile viene considerato una conseguenza del genere maschile, nonché inferiore, e dove tutto deve avere un senso prestabilito: le storie devono raccontare qualcosa di verificabile, le parole e la grammatica non devono avere essere ambigue ma devono avere una valenza univoca. Derrida, inoltre, reinterpreta i simboli religiosi, dimostrando di poter dare un'interpretazione queer a dei testi scritti dagli uomini per affermare la propria importanza (Hayes, G.; Miller, J.H. 2017). Alla luce di queste affermazioni possiamo attribuire al linguaggio, alla psicologia, alla cultura e alle strutture sociali la definizione di genere, diventando uno stato acquisito, in opposizione alla definizione biologica e scientifica relativa al sesso: anatomia e ormoni alla nascita definiscono chiaramente l'essere di sesso maschile o femminile (Virgili, E. 2014).

La pragmatica linguistica e la teoria degli atti linguistici si affianca a questi movimenti filosofici sui linguaggi, chiarendo che una comunicazione non può viaggiare su un unico binario ma c'è la necessità di considerare più fattori nell'atto di analisi della stessa.

Di seguito verranno fornite le basi per la comprensione delle teorie degli atti linguistici partendo da Austin e arrivando alle elaborazioni successive, al fine di poter analizzare il tema degli insulti e del loro utilizzo in diversi contesti, con un approfondimento sul mondo musicale.

1.2.2 Austin e la filosofia del linguaggio (complesso) ordinario

Il filosofo e linguista J. L. Austin durante la prima metà degli '90 del 1900 ha dato avvio alla filosofia del linguaggio ordinario, ovvero l'analisi dei funzionamenti dei linguaggi quotidiani, utilizzati in diverse situazioni comunicative (Mangion, C. 2011 p.201). In questo quadro Austin sposta la sua attenzione sul ruolo della comunicazione come veicolo di uno scopo strategico messo in asso dall'oratore. Il linguaggio viene utilizzato per esprimere stati mentali con il fine di ottenere un risultato, gli individui si servono di questo strumento per 'fare' qualcosa e non semplicemente per pronunciare suoni (Austin, J.L. 2000; Mangion, C. 2011; Sbisà, M. 2013). Durante la prima fase dei suoi studi, Austin si focalizza sull'analisi degli enunciati, individuando la differenza tra performativo e constativo, concentrandosi maggiormente sulla prima, la quale rappresenta il punto di partenza per la teoria degli atti linguistici. Con il termine performativo¹¹, si intende compiere azioni attraverso gli enunciati, ovvero realizzare quello che si sta dicendo. Questo tipo di affermazioni non prevedono una verifica della veridicità a differenza degli atti constativi che hanno lo scopo di descrivere un'azione già avvenuta. Nei due esempi che seguono sarà possibile chiarire la differenza tra i due enunciati:

1. "Lo prometto, ci sarò sempre!". In questo caso l'atto performativo non può essere verificato in quanto con tale enunciato si sta compiendo l'azione stessa di promettere qualcosa;
2. "Lucia mi ha promesso di esserci". L'enunciato, in questo secondo esempio, descrive l'azione di una promessa avvenuta, del tutto verificabile perché l'azione può essere avvenuta oppure no (Marcondes de Souza Filho, D. 1985).

A questa duplice valenza degli enunciati, Austin (2000) aggiunge la componente relativa al contesto in cui avvengono queste comunicazioni. In alcune situazioni gli atti performativi possono generare infelicità in chi li produce o semplicemente lo scopo per cui vengono pronunciati nascondono il reale sentimento o pensiero dell'emittente. Espressioni come *mi congratulo con te* o *condoglianze* possono essere pronunciate forzatamente in un determinato contesto, senza

¹¹ Il termine 'performativo' deriva dall'inglese *to perform: to do an action or piece of work*.
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/perform> (consultato il 13.02.2022)

esserne emotivamente coinvolti. Con le parole è possibile asserire qualcosa di vero o falso in relazione alle regole sociali presenti in determinate situazioni (l'enunciato *Lo voglio* pronunciato durante un matrimonio segue delle regole sociali oltre ad assumere valore giuridico), o semplicemente sono atti dettati dalla consuetudine (*ti auguro buona giornata* senza volerglielo realmente augurare): dire è sempre anche fare (Bianchi, 2007 p.8). Quest'ultimo concetto è il cuore della Teoria degli atti linguistici elaborata da Austin successivamente alla prima distinzione tra performativo e constativo. Nella Lecture VIII, Austin (1962 p.94) introduce la distinzione di tre atti compiuti durante ogni comunicazione verbale: atto locutorio, illocutorio e perlocutorio.

- **Atto locutorio:** è l'azione di dire qualcosa usando suoni, parole e strutture grammaticali. Le locuzioni in linguistica sono "*gruppi di parole (che non raggiungono la completezza formale e significativa della frase) in rapporto grammaticale fra loro (come per così dire, da capo a piedi, ecc.), o soltanto giustapposte (come ubriaco fradicio, verde bottiglia), che ha una propria autonomia in seno al lessico allo stesso modo delle parole singole.*"¹².

L'atto locutorio può essere ulteriormente suddiviso in tre atti:

- (I) Atto fonetico: il quale consiste nell'emissione di suoni che compongono le parole;
- (II) Atto fatico: in tale atto non c'è ancora la consapevolezza di quello che si sta dicendo; l'enunciatore pronuncia delle parole seguendo una corretta struttura grammaticale e sintattica ma privata del contesto l'interpretazione risulterebbe dubbia o soggetta a valutazioni differenti. In una frase come *Luigi è alto* è possibile fornire molteplici interpretazioni: Luigi è alto rispetto ad un gruppo, è alto in relazione alla sua età o semplicemente lo è (Kissine, M. 2008). Compiere atti fatici rappresenta anche il solo parlare una lingua, ma non comprendendola completamente (Sbisà, M. 2013).
- (III) Atto retico: è l'uso di parole e vocaboli con un certo senso e un riferimento più o meno definito (Austin, J.L. 1962). Per fornire un esempio si può analizzare l'espressione *Ha detto di uscire*, in questo caso si sta compiendo un atto fatico perché l'enunciato non chiarisce il contesto e nemmeno i soggetti coinvolti; nel

¹² <https://www.treccani.it/vocabolario/locuzione/> (consultato il 17.02.2022)

caso, invece, di *Mi ha detto di uscire*, l'uso del pronome ci chiarisce, seppure sommariamente, il destinatario dell'atto comunicativo.

- **Atto illocutorio:** è il modo con cui viene espresso l'atto locutorio e per quale fine. In questa seconda fase degli atti linguistici, il parlante vuole ottenere un risultato, sceglie accuratamente le parole e il registro da usare, si assicura che il ricevente sia in grado di decodificare il messaggio e in caso sollecita una risposta. Inoltre, per compiere un atto illocutorio vengono utilizzati dei verbi performativi i quali rendono esplicito quest'atto¹³. Questa definizione rappresenta il centro più importante della teoria degli atti linguistici per Austin, il quale identifica cinque tipologie di atti illocutori (Austin, J.L. 1962 p.150-163):

- (I) Verdettivi: caratterizzata dall'emanare un verdetto, dare un giudizio o una valutazione utilizzando verbi performativi quali: assolvere, condannare, considerare, valutare, stimare
- (II) Esercitivi: esprime la decisione di seguire determinate norme; a differenza dei verdettivi non esprime una valutazione ma una decisione. In alcune situazioni i soggetti possono esprimere entrambe le forze. Ordinare, comandare, apporre un veto, nominare e lasciare in eredità sono alcune delle espressioni che caratterizzano questa tipologia di atti.
- (III) Commissivi: i quali indicano l'assunzione di un impegno, una dichiarazione d'intenzioni. Il parlante può usare espressioni quali: prometto, dichiaro le mie intenzioni, do la mia parola, propongo di.
- (IV) Comportativi: questi atti sono la reazione ad eventi che non appartengono al parlante. Come è stato già citato durante la descrizione di performativo e constativo, questi atti comunicativi sono la rappresentazione dei sentimenti o dell'aderenza alle norme sociali dato un determinato contesto. Le espressioni di gratitudine, di scuse e di auguri e cordoglio fanno parte di questi atti.

¹³ https://www2.units.it/sbisama/it/didattica/Austin%20HTW_2018.pdf (consultato il 19.02.2022)

(V) Espositivi: rappresentano la dichiarazione d'intenti per quel dato enunciato. Per esempio, l'uso di espressioni quali: vorrei affermare che, credo che, obiezione, ti chiedo, chiarificano qual è lo scopo di quell'enunciato.

- **Atto perlocutorio**: è il risultato dell'atto illocutorio, il conseguimento o fallimento dell'obiettivo della comunicazione, il raggiungimento della felicità o dell'infelicità. Quest'atto potrebbe non essere considerato soggetto di studi della linguistica in quanto prevederebbe una variabile indipendente dal parlante: i processi cognitivi del ricevente/riceventi. Kurzon (1998) prende in esame una situazione di persuasione dove il soggetto S. deve persuadere/convincere il soggetto R. a comprare un detersivo. L'atto illocutorio potrebbe essere espresso dai seguenti enunciati:

(I) *L'ho convinto*

(II) *Ho provato a convincerlo*

(III) *Gli ho chiesto di comprare il detersivo*

(IV) *Ho provato a dirgli di comprare il detersivo*

In tutte queste illocuzioni potremmo non avere un atto perlocutorio in quanto solo l'enunciato (I) afferma di aver raggiunto il proprio fine, quello del convincimento o persuasione nell'acquisto. Inoltre, per Austin i verbi performativi sono solo alla prima persona del tempo presente indicativo, definendo gli esempi (II), (III), (IV) come constativi. In tal senso dovremmo definire l'atto perlocutorio come il desiderio di raggiungere un obiettivo da parte dell'enunciatore e l'effetto che l'illocuzione provoca in chi è coinvolto nella comunicazione.

La teoria degli atti linguistici, come sarà possibile analizzare nei prossimi paragrafi, ha subito delle integrazioni, modifiche e critiche dovute all'ancora acerba natura. Il linguista belga Verschueren (1980 p.4) paragona il linguaggio alla fisica e alla biologia in quanto contestualmente all'enorme numero di specie di ragni esistono un numero ampio di variabili legati alle enunciazioni. Verschueren parte dall'analisi dalle tassonomie di Austin riguardanti i verbi performativi e la definizione stessa degli Atti linguistici per individuare e classificare i diversi verbi (da lui definiti *speech act verbs*) che descrivono gli atti linguistici. Inoltre, per l'autore, è necessario analizzare gli atti linguistici utilizzando quattro diversi punti di vista:

1. La relazione con la lingua intesa come insieme di regole grammaticali e sintattiche affiancate dall'intonazione, le quali possono influenzare l'atto linguistico.
2. La relazione con il mondo, ovvero l'analisi del contesto culturale. Un atto linguistico può assumere differenza in base al luogo in cui viene espresso, ciò che può valere come positivo in Occidente può essere percepito negativo in Oriente.
3. La relazione con il parlante. Ogni comunicatore ha un proprio stato mentale e un insieme di caratteristiche caratteriali che influenzano l'atto linguistico
4. La relazione con chi ascolta. I rapporti e le relazioni tra i soggetti protagonisti della comunicazione sono parte integrante dell'atto comunicativo e della realizzazione perlocutoria (Verschueren, J. 1980 p.58-60)

La complessità e l'incompletezza della teoria austiniana viene analizzata anche dal filosofo Alston (2000 p.81-113), il quale analizza le diverse tipologie di atti perlocutori, definendoli come punto di partenza per un ulteriore approfondimento. Per l'autore, Austin non è riuscito a creare una differenziazione solida tra gli atti esercitivi e quelli commissivi in quanto, per i secondi sono chiari i criteri di scelta dei verbi performanti, mentre per i primi risulta essere un *wastebasket* (Ibid., 87) dove inserire ciò che non è compreso nei commissivi. Tra questi due atti c'è la distinzione tra impegno morale e impegno razionale, cioè ciò che il soggetto promette di fare/o non fare e quello che le regole normative gli impongono di seguire. L'atto commissivo di promettere, per esempio 'di non rubare', implica nell'intenzione stessa un atto esercitivo, ovvero regolato da norme che indicano l'atto di rubare come condannabile. Ne consegue che il soggetto indica a sé stesso, in prima persona, le regole oggettive di cosa fare. Alston definisce l'atto illocutorio esercitivo come uno status personale, in quanto non tutti i soggetti possono produrre tali atti perché non dotati giuridicamente delle capacità per emetterli (Ibid; Cimmino, L. 2009). Il filosofo statunitense si concentra anche sulla definizione di atto assertivo, descritto da Austin come un atto perlocutorio di tipo espositivo o verdettivo in cui l'asserzione può essere o meno di competenza del parlante¹⁴. Come è stato analizzato, secondo Alston gli atti esercitivi non possono essere assertivi da tutti per la natura specifica dell'oggetto dell'enunciato, inoltre afferma che le asserzioni non sono state sufficientemente analizzate da Austin (Alston, W. 2000 p.116) in quanto:

¹⁴ https://www2.units.it/sbisama/it/didattica/Austin%20HTW_2018.pdf

1. Le asserzioni coinvolgono anche le promesse, le quali non possono considerarsi assertive in quanto si asserisce di poter promettere qualcosa ma di non poterla fare
2. Le asserzioni non spiegano la differenza tra esprimere uno stato psicologico o affermare di averlo
3. Le asserzioni non distinguono quello che viene affermato da quello che viene presupposto come nell'esempio: *la sedia in quell'angolo è rotta* non asserisce che *c'è una sedia all'angolo ed è rotta*, in questo caso abbiamo due asserzioni.

In riferimento a questo, il filosofo statunitense fornisce una sua classificazione di atti assertivi:

- a. Asserzioni che si inseriscono all'interno di un discorso in cui c'è bisogno di sostenere un argomento, rispondere ad una domanda o fare una premessa
- b. Rispondere a un'opposizione nei confronti dell'enunciato: *Mantengo la mia posizione e affermo che...*
- c. Affermazioni in una situazione istituzionale in cui viene espressa la posizione del parlante, per esempio nel caso di udienze e testimonianze
- d. Asserzioni che attestino la conoscenza del parlante su un determinato argomento
- e. Informare chi ascolta di un eventuale pericolo
- f. Affermare la posizione del parlante su un dato argomento
- g. Affermare o negare una determinata affermazione
- h. Descrivere o identificare il contenuto dell'enunciato

In tutte queste situazioni deve essere chiaro il ruolo dell'enunciatore per procedere nell'analisi delle suddette asserzioni.

Le tesi analizzate fino a questo momento riguardano l'idea originale di Austin sugli atti linguistici, a questi si aggiungono teorie integrative che hanno influenzato e continuano a influenzare gli studi sulla pragmatica linguistica, ovvero l'uso del linguaggio verbale per ottenere un risultato.

1.2.3. Grice: Implicature e massime conversazionali.

Nell'analisi della teoria degli atti linguistici elaborata da Austin è stato affermato che dire qualcosa equivale a fare qualcosa. L'autore nei suoi studi si è soffermato sull'atto illocutorio e il

suo effetto perlocutorio, identificandolo con una risposta di felicità o infelicità, non considerando alcuni aspetti relativi alla sfera cognitiva degli attori coinvolti nella comunicazione. Il filosofo Paul Grice, qualche anno dopo la prima pubblicazione di *“How to do things with words”*, riscontrando alcune zone fallacee nella teoria di Austin, analizza inizialmente il concetto di *meaning*, con il quale si fa riferimento all’approfondimento dell’aspetto psicologico e sociale dell’enunciatore e dell’enunciatario; il significato non è puramente semantico ma anche intenzionale. Per il filosofo inglese, ai fini di un’analisi completa dell’enunciato, è fondamentale chiedersi quali siano le motivazioni psicologiche o comportamentali che inducono le persone a produrre determinati atti linguistici. Inoltre, le suddette motivazioni devono essere applicate anche al destinatario dell’illocuzione per comprenderne le sue reazioni; la ricezione del messaggio e la conseguente risposta dipendono da entrambe le parti coinvolte (Grice, H.P. 1968; Grice, H.P. & Warner, R. 2001). Seguendo la teoria di Grice, ne consegue che la definizione del linguaggio ordinario basata sul che cosa viene detto non è più sufficiente per descrivere gli atti linguistici, i quali vanno analizzati anche sulla base delle implicature e permettono la decodifica di ciò che non viene detto esplicitamente ma è parte dell’atto illocutorio stesso (Bianchi, C. 2013). Le implicature sono delle aggiunte all’enunciato proferito esplicitamente e come tali non devono essere date per scontate, possono essere di due tipi:

1) **Implicature Convenzionali.** In linguistica è solito supporre che connettivi quali *ma*, *ancora*, *perciò* dipendano dal loro significato convenzionale e non dal contesto d’uso (Bach, K. 1999). Utilizzando un comune esempio dalla letteratura di Grice (cfr. Bianchi, C. 2013. p. 113; Salmon, W. 2011. p.3417) sarà possibile chiarire questo primo punto. Negli enunciati:

- a) *Maria è povera ma onesta;*
- b) *Maria è povera e onesta.*

La condizione di verità viene soddisfatta da entrambi (a) e (b), con la differenza che (a) indica un contrasto tra l’essere poveri e l’essere onesti senza esplicitarlo. In questo caso *ma* indica convenzionalmente la congiunzione avversativa che esprime la contrapposizione con il termine precedente¹⁵. Bach (1999) e Pott (2017) definiscono tale

¹⁵ <https://www.treccani.it/vocabolario/ma1/> (consultato il 28.02.2022)

descrizione incompleta e non totalmente esaustiva. Bach, individua una lista più completa di probabili espressioni di implicature convenzionali definite *ACIDs* (*alleged conventional implicature devices*) (Bach, W. 1999. p.333) in cui oltre ai connettivi vengono individuati i verbi implicativi (*bother, manage, fail*), avverbi (*already, still, already, also, barely, either, only, scarcely, still, too, yet*), congiunzioni subordinate concessive (*even though, although, despite*), al fine di dimostrare che le implicature sono soggette ad un'interpretazione personale come nell'esempio:

- c) *Arturo era un avvocato ma era onesto;*
- d) *Nonostante Arturo fosse un avvocato, era onesto;*
- e) *Arturo era un avvocato, nonostante questo era onesto* (Id, p.334);

Come negli esempi (a) e (b) anche negli enunciati (c), (d) ed (e) l'intuizione che si voglia affermare qualcosa in contrapposizione con un'altra fa parte della ricerca forzata delle implicature, per Bach (id. P.335) *"if something really is part of what is said, you can't say the something if you leave it out"*.

Un po' meno estrema risulta essere l'analisi di Pott, il quale parte dalle critiche di Bach e ne ricava che le implicature convenzionali sono più difficili da parafrasare rispetto ad un'analisi di livello discorsivo. Si prendano ad esempio i verbi implicativi *farcela* e *fallire* (*manage e fail*) evidenziati da Bach ed usati da Pott (2017. P.667)

Bartolo ce l'ha fatta a superare l'esame.

Livello Descrittivo= Bartolo ha passato l'esame

Implicatura C. ≈ Bartolo ha impiegato tutte le sue forze per passare l'esame

Bartolo ha fallito il superamento dell'esame.

Livello Descrittivo= Bartolo non ha passato l'esame

IC ≈ Bartolo ha impiegato tutte le sue forze per passare l'esame

Nei due enunciati risulta evidente che le implicature non rispecchiano totalmente il livello descrittivo ma entrambi possono essere considerati validi se usati per rispondere alla

domanda *Bartolo ha superato l'esame?*. Il livello descritto risulta, quindi, più immediato mentre l'implicatura è più difficile e approssimativa. Inoltre, per Pott, le IC sono degli impegni presi da parte dell'interlocutore, nel quale vengono fatte delle scelte linguistiche in base al proprio significato (Pott, C. 2015. P.11). Le suddette operazioni di scelta ricadono anche su quelli che vengono definiti 'epiteti espressivi', i quali rappresentano il corpo di studio di questa tesi. Espressioni come '*damn*' o '*asshole*' non possono essere analizzate secondo un approccio puramente semantico in quanto necessitano un approccio multidimensionale, tra cui l'analisi del contesto (id. P.153-193; Salmon, W. 2011. P.3419-3421). Per esempio (Salmon, W. 2011. P. 3420):

- f) *Maria stava appunto dicendo che questo stronzo di bambino ha colpito la sua macchina con il suo triciclo*

Tale affermazione implicherebbe che un bambino ha colpito l'automobile di Maria e lei lo abbia definito 'stronzo' ma senza il contesto è difficile capire il significato che viene attribuito a tale insulto. Ascoltando l'enunciato (f) l'ascoltatore non è a conoscenza che l'epiteto è stato aggiunto dall'enunciatore e non pronunciato da Maria, il contesto direbbe quanto segue:

Maria e Giovanni stanno parlando di un grande graffio sulla nuova macchina di Maria, causato da un bambino con il suo triciclo mentre l'auto era parcheggiata. Maria è ovviamente arrabbiata. Alla conversazione si aggiunge Carlo e Giovanni gli dice:

"Maria stava appunto dicendo che questo stronzo di bambino ha colpito la sua macchina con il suo triciclo"

[Ma Maria protesta]:

"Aspetta un attimo! Non ho detto che è uno stronzo. È un bambino di 3 anni"

Per concludere la definizione delle implicature convenzionali è possibile affermare che sono rappresentate da un determinato tipo di enunciati che non rappresentano integralmente ciò che

il parlante sta dicendo, dovremmo quindi adottare un approccio orientato maggiormente su quest'ultimo e al contesto in cui viene emesso.

2) **Implicature Conversazionali.** Queste fanno parte del contenuto dell'enunciato, ma non sono codificati dal significato linguistico, il parlante implica qualcosa che non viene detto. Come è stato analizzato nelle implicature convenzionali, Grice intendeva separare l'aspetto semantico da quello pragmatico, una distinzione difficilmente applicabile in ottica degli atti linguistici, l'attribuzione di un significato univoco alle parole e agli enunciati risulta limitante. Si veda l'esempio (Allot, N. E. 2018. P. 2)

g) **Marco:** *Vuoi mangiare un po' di questa torta al cioccolato?*

Amelia: *Sono a dieta.*

La risposta di Amelia afferma il suo attuale regime alimentare ed implica che non mangerà la torta. In questo momento dell'analisi può sorgere spontaneo il dubbio su come tali implicature possano essere decodificate da chi le ascolta. Nel processo di decodifica delle implicature, per Grice, è importante che i soggetti coinvolti nella comunicazione collaborino tra di loro, introducendo il principio di cooperazione e delle massime conversazionali, vale a dire una serie di criteri su cui si basano gli atti comunicativi (Grice, P. H. 1989. P.26; Lumdsen, D. 2008 p. 1897). Le massime individuate sono quattro:

- (I) Massima di quantità: dare tutte le informazioni necessarie per la codifica del messaggio, tutto ciò che non è funzionale alla comunicazione è inutile;
- (II) Massima di qualità: dire solo cose vere e non quelle che sono ritenute false o non verificate;
- (III) Massima di relazione: bisogna scambiarsi contenuti pertinenti alla comunicazione in atto;
- (IV) Massima di modo: evitare le ambiguità, seguire una costruzione logica di causa ed effetto ed essere concisi (Atlas, J. D. 2005. p. 59-61).

Nell'esempio (g) Amelia risponde rispettando le quattro massime fornendo un'informazione completa, sintetica, chiara e pertinente. Si ipotizzi una situazione differente:

h) **Marco:** Vuoi mangiare un po' di questa torta al cioccolato?

Amelia: Sono a dieta ma ne prendo un pezzo piccolo piccolo (i.); ne vorrei uno più grande ma la mia nutrizionista non ne sarebbe felice e poi questa dieta fallirebbe anche se sto seguendo tutte le regole (ii.). Anche la mia amica Martina sta facendo la stessa dieta e mi ha detto che perso tanti chili, secondo me sta mentendo, non le credo (iii.). Comunque ci ho ripensato: non lo prendo, grazie! (iii.)

Amelia, con questo enunciato (h), viola involontariamente le massime di Grice: (i.) è possibile che sia implicato il voler compiacere Marco ma non è rispettata la chiarezza e la pertinenza rispetto all'enunciato precedente; tale violazione continua anche con (ii.) dove vengono fornite informazioni aggiuntive non richieste esplicitamente da Marco; in (iii.) viene supposto qualcosa di cui si hanno le basi certe, non rispettando la massima di qualità che prevede un enunciato veritiero e fondato su certezze; infine in (iii.) Amelia si contraddice e rifiuta la torta andando contro la sua voglia di mangiarla.

Le violazioni delle massime possono essere eseguite anche volontariamente:

i) **Marco:** Ti è piaciuta la torta?

Amelia: Le decorazioni erano perfette

Nell'enunciato (i) Amelia risponde in conformità con le massime conversazionali ma trasgredendo in parte alla seconda relativa alla qualità, non affermando che la torta fosse buona e soffermandosi sull'aspetto estetico Amelia non ammette, omette, che la torta non le è piaciuta.

A conclusione di questa rapida analisi delle teorie di Grice, le quali vanno a integrarsi con quelle di Austin, è possibile dedurre gli atti linguistici sono più complessi dell'iniziale definizione basata

sugli atti illocutori e prevedono un livello d'analisi multifattoriale comprendente della cooperazione tra le parti coinvolte nella comunicazione e la contestualizzazione della stessa.

1.2.4 Le intenzioni comunicative nella costruzione della realtà sociale di Searle

La parola è il mezzo di comunicazione linguistico e la sua ricezione dipende dalla conoscenza e dalla competenza linguistica di chi parla (Baktir, H. 2013) e di chi ascolta. Le competenze linguistiche, le intenzioni e il modo sono alla base della teoria di John Searle. Il filosofo statunitense fonde assieme la teoria di Austin e quella Grice, analizzando gli atti illocutori come un insieme di intenzioni e implicature a cui aggiungere anche la valutazione del mezzo utilizzato. Per spiegare la teoria di John Searle si partirà dallo studio effettuato da Rust (2009. P.73-83) sull'autore. Nell'ottica pragmatica linguistica è necessario, secondo Searle, partire dalla distinzione tra gli atti linguistici e altre tipologie di atti quotidiani. I primi differiscono dai secondi sia per l'utilizzo della parola ma anche dall'intenzione da parte del parlante di essere capito dall'ascoltatore, producendo, quindi, una reazione immediata di qualsiasi natura. Per tale ragione, gli atti linguistici possiedono tre intenzioni illocutorie principali e tre relative condizioni per verificarne la validità:

1. **L'intenzione di comunicare producendo un effetto illocutorio in chi ascolta.** L'atto linguistico viene prodotto dal desiderio di essere compreso, questo produrrà soddisfazione nel parlante. Si immagini una situazione in cui vengono impartiti degli ordini in una lingua incomprensibile al ricevente, l'effetto perlocutorio potrebbe essere nullo perché la comunicazione non è avvenuta e non c'è stata cooperazione tra i due soggetti. Si immagini la medesima situazione ma con l'aggiunta di un tono, un gesto o un segno grafico ad aiutare e supportare l'atto linguistico e raggiungere la soddisfazione di chi parla. Si vedrà che questi elementi di supporto rappresentano l'innovazione di Searle alla teoria di Austin e Grice;
2. **L'intenzione di comunicare rendendo chiare le proprie intenzioni.** Seguendo la teoria di Grice, anche Searle pone attenzione sull'ascoltatore in quanto deve essere posto in condizione di decodificare il messaggio e capirne il contenuto. In questo secondo criterio

non è importante il modo in cui si raggiunge la soddisfazione di tale condizione ma è necessario che il parlante faccia capire le proprie intenzioni;

- 3. L'intenzione di produrre l'effetto per mezzo della conoscenza dell'ascoltatore.** Questa terza condizione è relativa ai mezzi attraverso i quali la comunicazione avviene e se l'atto può essere definito linguistico. L'enunciatore deve utilizzare mezzi convenzionali arbitrari come l'associazione tra i suoni e il loro significato. Si pensi all'enunciato *sta nevicando* e al gesto di puntare il dito indicando la neve, nel primo caso l'uso convenzionale della parola *nevicare* produce un atto: quello di affermare che sta nevicando e senza possibilità di errore: il parlante comunica qualcosa di chiaro; nel secondo caso l'uso gestuale è in parte convenzionale perché l'ascoltatore capisce l'intenzione di indicare qualcosa da parte dell'oratore ma potrebbe non capirne il reale significato. Il concetto di convenzionale nella letteratura di Searle diventa centrale nei suoi studi sulla costruzione della realtà sociale (1995) quando l'autore definisce gli atti linguistici come la rappresentazione dell'istituzionalità di tutto ciò che è direttamente collegato all'essere umano mentre ciò che non lo è viene definito come fatto bruto (*brute fact*). Un'ulteriore variabile è costituita dal contesto, inteso come sociale o prettamente geografico. Il linguaggio è istituzionale a causa dell'arbitrarietà insita nella scelta convenzionale dare un significato dei suoni; in Giappone l'espressione italiana *mi scusi* assumerebbe un significato differente perché il contesto e l'insieme dei *brute fact* sono diversi. In quest'ultimo esempio i fatti bruti vengono identificati come insieme di regole costitutive che compongono il sistema linguistico di un determinato gruppo (Smith, B. 2003 p.6-7). È possibile riassumere questo concetto nella formula "X conta come Y in un contesto C", dove X rappresenta i *brute fact* e Y i fatti istituzionali (Rust, J. 2009 p.120; Smith, B. & Searl, J. 2003 p.285).

Riassumendo: la produzione degli atti sociali crea delle azioni istituzionali all'interno di un contesto cognitivo personale e sociale relativo all'osservazione del mondo da parte dei soggetti coinvolti nella comunicazione (Smith, B. 2003. p. 8). L'osservazione del mondo per Searle (2013 p. 26-27) avviene su due diversi livelli ontologici: 1) oggettivo e 2) soggettivo. L'esistenza delle montagne è ontologicamente oggettiva, nel senso che non dipende da agenti esterni: ci sono

indipendentemente dagli esseri umani; tra gli altri il denaro, i governi e i matrimoni, sono creazioni umane, ne consegue, per esempio, che il valore economico di una banconota da dieci euro (oggettivamente fatta di carta colorata) assume un valore soggettivo perché relativo alla coscienza dell'individuo che la possiede, in quanto la banconota è un oggetto reale ma inventato dall'essere umano. In questo contesto il linguaggio crea una visione del mondo legata alla soggettività individuale, in quanto è una creazione arbitraria utile per definire l'ontologia oggettiva della realtà. Tale distinzione si pone come ponte tra l'aspetto linguistico e la costruzione individuale della società di appartenenza. Attraverso l'uso degli atti linguistici, vale a dire l'intenzione di ottenere un risultato, si effettuano delle scelte soggettive mirate a un pubblico specifico in grado di condividere e comprendere il contesto e i suoi ruoli costitutivi. Come si vedrà nel prossimo capitolo, la scelta di utilizzare un linguaggio specifico, che nel caso di studio di questo testo è relativo agli insulti, ha molteplici funzioni in relazione alla soggettività personale, alle diverse tipologie di interazioni sociali, tra individui singoli o all'interno di gruppi.

2. PRODURRE ATTI LINGUISTICI: L'INSULTO E LE SUE MOLTEPLICI APPLICAZIONI.

Un'identità è l'insieme di significati che definiscono chi si è quando si occupa un particolare ruolo nella società o si appartiene a un gruppo specifico (Crisafulli, F., Caselli, S., Murella, D., Pianon, I. 2020). L'essere studente o lavoratore produce un significato differente per l'individuo; assumere il ruolo di genitore o coniuge, appartenere a un gruppo etnico o a un partito politico permette all'essere umano di possedere multiple identità. La complessa rete di relazioni tra le identità e come queste possono influenzano i comportamenti, i pensieri, i sentimenti e le emozioni, vengono spiegate dalle varie teorie dell'identità che durante l'evoluzione degli studi, spesso si sono integrate o allontanate dalle teorie sull'identità sociale (cfr. Burke, P.J. 1991; Burke, P. & Stets, J. E. 2009). La multifattorialità che caratterizza le diverse identità che l'essere umano assume durante l'arco della propria esistenza influenza anche l'aspetto linguistico. Come è stato introdotto con le teorie di Searle alla fine del primo capitolo, le parole producono azioni attraverso le scelte del parlante e dalla sua costruzione del mondo, raggiungendo un destinatario che avrà una propria sfera cognitiva indipendente dal parlante. Il linguaggio crea le caratteristiche che alcuni oggetti esistano indipendentemente dalla natura umana, ma anche tutte le altre caratteristiche della personale concezione del mondo, incluse le concezioni del sé (Elder-Vass, D. 2012). L'uso del linguaggio, inoltre, è una rappresentazione del potere e delle relazioni sociali che esso può generare.

Nei prossimi paragrafi si partirà dall'analisi delle identità individuali per spiegare la formazione dei gruppi e delle regole che ne sono alla base. Tale studio è finalizzato alla comprensione del contesto o dei contesti che spiegano le motivazioni per cui vengono utilizzati gli insulti. Questi

ultimi verranno analizzati a conclusione del presente capitolo. L'insieme di questi temi, assieme a quelli affrontati nel capitolo 1., rappresenterà il *corpus* teorico su cui si basa la ricerca in questo testo: gli insulti utilizzati nei testi di alcune canzoni trap, rappresentano un'attitudine sessista, misogina e omofoba o l'utilizzo che ne viene fatto è legato ad un contesto rituale specifico di un dato gruppo sociale?

2.1 Identità multiple individuali

An identity is the set of meanings that define who one is when one is an occupant of a particular role in society, a member of a particular group, or claims particular characteristics that identify him or her as a unique person. (Burke, P. & Stets, J. E. 2009. p. 3)

Adottando il punto di vista della teoria dell'identità, la quale rappresenta l'insieme dei significati interiorizzati, i quali costituiscono la persona come entità unica che occupa diversi ruoli nella società o è membro di gruppi differenti. L'identità personale è formata, quindi, da tre elementi: persona, ruolo e gruppo/società. Quest'ultimo elemento (gruppo/società) viene concepito come un unico insieme in quanto rappresenta un ulteriore insieme di regole e di rappresentazioni della propria individualità, connessa allo status raggiunto in una comunità (Burke, P. 2006; Davis, J. L., Love, T. P., & Fares, P. 2019); le identità sociali e la creazione dei gruppi verranno analizzate nel prossimo paragrafo. Persona, ruolo, gruppo/società non devono essere considerati come tre elementi distaccati ma come linee parallele che viaggiano in contemporanea su binari separati, giungendo a sovrapporsi in alcuni momenti dell'esistenza di un individuo, scambiando, in tal caso, informazioni sulle caratteristiche di ogni altro ruolo o identità di gruppo, in modo da creare coerenza tra loro e definendo degli standard per ogni entità (Burke, P. 2006 p.82). Burke e Stets (2009) definiscono agenti ogni identità: le persone, quindi, possiedono numerose identità quali l'essere amico, parente, lavoratore o membro di gruppo di musica trap, e ognuna di queste identità è un agente, il quale rappresenta la persona in relazione ai suoi ruoli in molteplici contesti con relazioni differenti. Sulla base degli esempi

forniti dagli autori, è possibile ragionare su un esempio basato sulla relazione tra padre (in questo caso verrà chiamato Paolo) e sua figlia (Martina). La situazione vede Paolo essere un insegnante e padre di Martina, assumendo contemporaneamente due ruoli: docente e genitore. Questa compresenza di ruoli rappresenta la presenza degli agenti che possono trasferire informazioni tra di loro, utilizzando le conoscenze acquisite tramite un'identità (quella di insegnante) a un'altra (quella di padre che utilizza le informazioni ottenute tramite l'altro agente con sua figlia Martina). La persona è il collegamento tra i vari agenti (id. p.8), i quali rappresentano gli standard in base al significato che gli viene attribuito (Burke, P. 2006). Gli individui generalmente si comportano in modi che supportano lo standard dell'identità, cercando di confermare l'insieme dei significati che vengono legati ad ognuna di essa.

Nella definizione dell'identità, non è sufficiente analizzare gli standard identitari e i suoi significati ma si devono considerare anche le percezioni individuali del sé all'interno di un contesto sociale (id.). L'individuo costruisce i significati utili per la rappresentazione delle singole identità, che fanno parte del proprio essere, sia attraverso l'osservazione diretta delle proprie azioni ma anche dalle valutazioni riflesse, le quali rappresentano l'insieme delle percezioni di come gli altri vedono sé stessi all'interno di un contesto definito. Il riscontro positivo tra le percezioni degli altri e i propri significati genera una conferma degli standard identitari, contrariamente genera una discrepanza tra i due elementi causando una possibile risposta emotiva finalizzata al cambiamento di significato legato all'identità in esame. (cfr. Burke, P. 2006; Davis, J. L., Love, T. P., & Fares, P. 2019; Segre, P. 2011).

Come è stato già affermato, ogni singolo individuo possiede numerose identità e può trovarsi nella situazione di doverle verificare simultaneamente, trovandosi in conflitto tra di esse. Burk e Sets (2009 p.133) definiscono l'insieme delle identità come una struttura gerarchica in cui l'individuo effettua delle scelte sulla base di tre criteri: rilevanza, importanza e impegno (*saliency, prominence, commitment*). Ipotizzando una situazione come quella rappresentata nella fig.1, un individuo con tre identità potrebbe trovarsi in un contesto in cui due delle sue identità vengano attivate (con questo termine si intende

l'avvio della verifica), per esempio l'essere un marito e membro di un gruppo musicale. Assumendo che gli standard di B e C siano diversi, ma in relazione tra di loro, e la valutazione riflessa sia negativa per quanto riguarda la percezione di C, la persona dovrà scegliere quale delle due identità sia più importante e conseguentemente valutare se sia necessario un cambio di atteggiamento sociale relativo all'identità C.

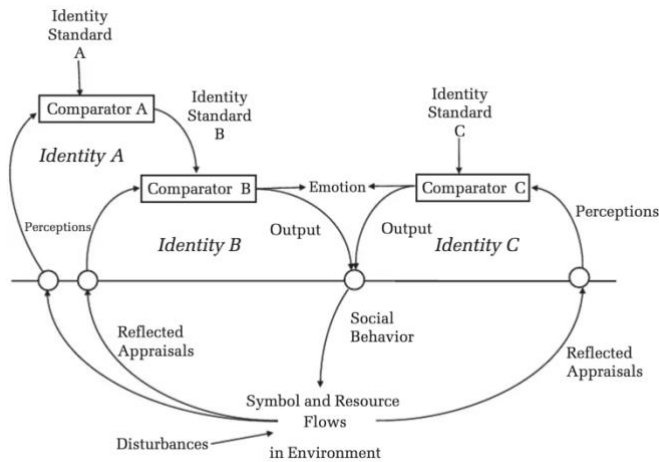


Fig.1 Schema di tre identità (Burke P, Sets, J. 2009 p.134)

Burk e Harrod (2021) sottolineano, inoltre, la difficoltà nella strutturazione di una gerarchia identitaria, la quale presumibilmente porrà nei livelli più alti le identità più generiche, nell'esempio citato l'essere un marito risulta più generico dell'appartenere ad un gruppo musicale, percepite come più vicine agli standard interni personali (Burke P.J., Harrod M.M. 2021).

Le informazioni presentate in questa analisi sugli schemi identitari rappresentano un'introduzione funzionale alla comprensione dei meccanismi di analisi della teoria dell'identità (da ora presentata anche come TI). Questo paragrafo si è focalizzato esclusivamente sul quadro interno dell'individuo, il quale reagisce e si districa tra le varie identità, stimolato dal mondo esterno in grado di provocare emozioni e cambiamento di atteggiamenti. L'argomento risulta essere vasto ma si rinvia la loro analisi a un'altra sede.

2.2 Identità collettive e costruzione del sé sociale

La vita quotidiana degli individui, interconnessa alla formazione delle proprie identità, è plasmata dall'esperienza all'interno di molteplici tipi di relazioni sociali legate, a loro volta, ai luoghi della società. Quest'ultima comprende un insieme di modelli e interazioni di ruolo in base alla classe sociale, all'etnia e all'età, solo per citarne alcune (Serpe R.T., Stryker R., Powell B. 2020). L'identità individuale, come è stato già affermato, l'identità sociale e l'appartenenza ai diversi gruppi, sono legati dalla propria personale concezione del sé indentificata con un gruppo sociale, non semplicemente in termini di appartenenza ma anche in relazione al ruolo che si assume in quella determinata categoria sociale (Abrams, D., & Hogg, M. A. 1990). In termini di pragmatica linguistica, questo concetto risulta fondamentale per la comprensione degli atti linguistici, infatti, ogni individuo effettua una scelta durante l'atto illocutorio, legata al ruolo e alle identità coinvolte. Nello specifico, l'analisi dell'uso degli insulti e lo scopo per cui vengono enunciati è strettamente connessa al ruolo sociale assunto dall'individuo nell'atto in cui vengono utilizzate tali espressioni, nonché al contesto sociale.

Per far chiarezza sui componenti delle identità sociali, intese come il risultato delle interazioni tra l'individuo e l'ambiente esterno, e il loro funzionamento, è necessario partire dall'interazionismo simbolico di Mead e Blumer e successivamente rielaborato da Stryker e definito interazionismo simbolico strutturale (Burke, P. & Stets, J. E. 2009. p. 9). In tale prospettiva vengono posti al centro dell'analisi i processi interpersonali e le percezioni che si hanno dell'altro, dando risalto anche alle interazioni con le esperienze di altri individui. Quest'ultimo aspetto è legato alla simbolizzazione che viene svolta dall'individuo nell'interpretazione che segue l'osservazione di tali eventi¹⁶. Per l'interazionismo simbolico strutturale assume una forte centralità il concetto di ruoli sociali, i quali sono presenti all'interno di ogni struttura sociale e caratterizzati da aspettative e significati condivisi. Attraverso le identità di ruolo, le persone aiutano il proprio sé ad autodefinirsi in relazione all'essere appartenente a un determinata categoria sociale, con caratteristiche peculiari, le quali forniscono altrettanta

¹⁶https://www.treccani.it/enciclopedia/interazionismo-simbolico_%28Enciclopedia-delle-scienze-sociali%29/
(consultato l'11.03.2022)

specificità al ruolo assunto in quella posizione. Inoltre, la rappresentazione di determinati ruoli aiuta le strutture sociali a individuare ruoli complementari o contrari: il ruolo di medico è affiancato a quello di ruolo infermieristico o il ruolo di figlio senza un ruolo di genitore non esisterebbe, inteso come ruolo biologico (Hogg, M. A., Terry, D. J., & White, K. M. 1995; Serpe R.T., Stryker R., Powell B. 2020). Un'identità sociale, al pari di un'identità individuale, è alla ricerca di una definizione del sé, la quale risulta formata attraverso quattro modelli: 1) identità sociale basata sulla persona; 2) identità sociali relazionali; 3) identità sociali di gruppo; 4) identità collettive (Hogg, M. A., Abrams, D., & Brewer, M. B. 2017. P. 571).

1. **Social self identity:** riflette l'interiorizzazione delle caratteristiche del gruppo di riferimento da parte dei singoli membri, i quali sono concepiti come soggetti con caratteristiche uniche che li differenziano dagli altri (Id.; Nehrlich, AD, Gebauer, JE, Sedikides, C, Abele, AE. 2019); il sé deriva dalle rappresentazioni del proprio essere seguendo i processi analizzati in 2.1.
2. **Relational self:** il sé relazionale riflette la relazione di una persona con un'altra; il sé relazionale è legato alla memoria e alla conoscenza degli altri e del significato che gli si attribuisce. Questa rappresentazione del sé può avvenire in casi quali, per esempio, il proprio sé è relazionato ad un genitore. In base all'analisi del comportamento assunto in quella data relazione e al significato conferito, il soggetto può ottenere una concettualizzazione del sé in relazione al genitore. Le autorappresentazioni del sé relazionale, assieme a quelle personali, servono all'individuo per la costruzione di modelli di comportamento replicabili nel tempo. Inoltre, come è stato analizzato nella TI, ogni soggetto possiede vari agenti/identità e conseguentemente è possibile affermare che possiede diversi sé, i quali possono influenzarsi e trasferire informazioni, esattamente come avviene tra le diverse identità personali (Brewer, M. B., & Gardner, W. 1996; Chen, S., Boucher, H. C., & Tapias, M. P. 2006)
3. **Social identity group-based:** l'autorappresentazione del sé avviene tramite la consapevolezza dell'individuo di appartenere a determinati gruppi sociali, i possiedono valori e significati emotivi ritenuti importanti dall'individuo. Per il proprio sé, il sentirsi membro di una categoria sociale sulla base dell'età, etnia e genere, permette una

identificazione psicologica con importanti conseguenze autovalutative (Abrams, D., & Hogg, M. A. 1990; Hogg, M. A., Abrams, D., & Brewer, M. B. 2017). Tali conseguenze spingono i gruppi e i loro membri a adottare strategie comportamentali per favorire le relazioni infragruppo e naturalmente il sé. A livello cognitivo, secondo la teoria delle identità sociali, l'individuo attiva due processi come atti strategici per il mantenimento funzionale del sé all'interno del gruppo: 1) La categorizzazione assegna alle persone, inclusi ai diversi sé, specifiche categorie basate su precedenti azioni stereotipate del gruppo stesso. Le persone non vengono più viste in base alla propria unicità ma in base a dei costrutti cognitivi che permettono al soggetto di identificare facilmente le varie personalità all'interno e all'esterno del gruppo. Tale processo non è negativizzante ma rappresenta una semplificazione della società. La categorizzazione avviene anche a livello individuale: l'individuo dà a sé stesso una definizione in base al proprio sé e al gruppo; 2) L'auto-miglioramento consiste nel raggiungimento di una percezione positiva della propria persona da parte degli altri componenti del gruppo. La categorizzazione e l'automiglioramento, oltre a utilizzare processi cognitivi quali la stereotipizzazione, si basano su una struttura di credenze, le quali contribuiscono a creare situazioni di dominanza o subordinamento all'interno e all'esterno dei gruppi (Hogg, M. A., Terry, D. J., & White, K. M. 1995 p. 260-261).

4. **Collective self-representation:** questa rappresentazione del sé nasce come evoluzione della precedente, aggiungendo l'aspetto di inclusione all'interno dei gruppi rappresentato dall'utilizzo del pronome 'noi' come simbolo di appartenenza ad un gruppo, il quale genera un'emozione positiva. A livello collettivo, l'individuo valuta l'autostima generale del gruppo e non solo il proprio sé, attivando giudizi nei confronti di quelli che vengono definiti estranei al gruppo (out-group), percependoli come dissimili.

Secondo questa analisi della teoria sociale, la costruzione del sé implica una valutazione dell'individuo che si relaziona e costruisce schemi mentali in base alle relazioni all'interno dei vari gruppi di appartenenza, quindi al contesto in cui si muove. Nel prossimo paragrafo sarà approfondito il tema relativo alla creazione dei gruppi e alla percezione di ciò che è definito in-

group e out-group, quest'analisi verrà effettuata per capire il funzionamento e la percezione degli insulti sul piano collettivo, tra individui e tra gruppi.

2.3 Gruppi sociali

Per affrontare il vasto tema dei gruppi sociali risulta opportuno partire da una sua definizione generica:

In sociologia, il gruppo sociale, è l'insieme di persone unite da reciproci rapporti, in vista di obiettivi comuni, dotato di una struttura interna più o meno salda, tale da consentire ai componenti comportamenti comuni o concordi¹⁷

Con il termine gruppo è possibile indicare numerosi aspetti della vita sociale, come il gruppo della famiglia, degli amici o il gruppo relativo alla vita professionale, identificato con il gruppo dei colleghi, rendendo, quindi, difficile una sua definizione univoca e completa. Comunemente si usa la parola 'gruppo' per indicare sia un piccolo insieme di persone, accomunato da una passione comune, per esempio un gruppo di amici che settimanalmente si incontra per suonare un po' di musica; che un insieme di persone, le quali, accomunate da una passione e da una motivazione (Venza, G. 2007), creano un gruppo di lavoro, per esempio una band musicale. Attraverso l'esempio è possibile dedurre che i due gruppi che vengono a formarsi instaureranno un determinato tipo di relazione interna, in base ai rapporti intercorsi in precedenza tra di loro. Un gruppo di amici musicisti si comporterà diversamente dal gruppo di professionisti di una band musicale. Seguendo le teorie analizzate in precedenza, le identità coinvolte in questi gruppi differenti dovranno interagire con le identità sociali e le rappresentazioni di sé stessi all'interno dei gruppi, ma anche in relazione al ruolo assunto in essi. Proviamo a ragionare sull'esempio dove la band musicale, citata in precedenza, sia formata da due fratelli e da tre loro amici, i quali, nelle situazioni d'interazione e di comunicazione, devono attivare i loro processi di verifica su piani diversi: l'essere parente, l'essere amico e l'essere collega. L'individuo, quindi, per la teoria delle

¹⁷ <https://www.treccani.it/vocabolario/gruppo/> (consultato il 15.03.2022)

identità sociali, dovrà aiutarsi nella scelta di come comportarsi e quali identità modificare e nel caso in cui ci sia una dissociazione tra la propria e l'altrui rappresentazione del sé, prediligendo i ruoli più rilevanti o i gruppi più influenti. Ma quali sono i criteri per cui un gruppo viene ritenuto influente? In ambito sociologico, le risposte a questa domanda sono numerose, senza prendere in considerazione anche l'ambito psicologo, il quale fornisce altre interpretazioni e teorie sulla creazione e l'influenza che i gruppi hanno sull'individuo. In questo testo ci si soffermerà sulle teorie di creazione e rappresentazione dei gruppi sociali in connessione con lo strutturalismo simbolico e con le identità sociali, analizzate in precedenza.

2.3.1 Gruppi primari, secondari, terziari

La prima distinzione che verrà presa in esame, si basa sugli studi effettuati dal sociologo statunitense Charles Cooley, all'inizio del XX secolo, ritenuto tra i padri della sociologia (Cfr. Amemiya, E. C. 1956; Ewens, W. L. 1962; Hinkle, R. C. 1967). Per l'autore, l'individuo e la società rappresentano due aspetti della stessa realtà; le persone creano i gruppi e assieme a essi vivono un processo di mutazione e crescita, attivando processi adattivi nei confronti dell'evoluzione naturale degli avvenimenti. Il meccanismo che mantiene attivo tale processo interno ed esterno al gruppo, o ai gruppi di appartenenza, è quello dell'interazione, esplicitato dalla comunicazione (Amemiya, E. C. 1956). L'individuo, infatti, comunica dai primi momenti della propria vita all'interno di un gruppo, quello della famiglia, definito primario da Cooley, il quale identifica questo gruppo come fondamentale per la formazione delle componenti culturali e sociali del sé individuale (Williams, T. R. 1975 p.1). Il gruppo della famiglia non è l'unico gruppo primario di un individuo, con questa dicitura si intendono tutti quei gruppi caratterizzati da un'intima collaborazione faccia a faccia, dove l'individuo si riconosce nel concetto di *noi*, per esempio il gruppo dei pari, il vicinato o il gruppo dei giochi (cfr. Amemiya, E. C. 1956 p.83; Peretti, P. O. 1980 p.555). Tali gruppi esercitano una forte influenza sull'essere umano, il quale apprende come comportarsi dagli atteggiamenti tipici di questi gruppi, inoltre l'individuo acquisisce i tipi di identificazioni reciproche, le quali gli permetteranno le interazioni con gli altri. Oltre al numero

di componenti del gruppo primario, solitamente ristretto, questi si caratterizzano per le seguenti quattro motivazioni (Lee, S. C. 1964 p 27-32):

1. ***The Temporal Priority in Experience***: i gruppi primari rappresentano la prima forma di gruppi a cui partecipano gli individui. È attraverso queste forme di socializzazione che l'essere umano sviluppa i propri tratti distintivi e la propria personalità. Una volta acquisiti, risulta difficile che vengano completamente cambiati o rivoluzionati.
2. ***Intimate Association and Interaction***: le relazioni all'interno di questi gruppi sono state definite, precedentemente, come un'intima collaborazione faccia a faccia. Tale concetto potrebbe risultare riduttivo se contestualizzato alla società moderna iperconnessa e fluida. Si potrà ritenere valido, quindi, l'assunto per cui i gruppi primari siano caratterizzati da relazioni affettive e una comunicazione bidirezionale (Amemiya, E. C. 1956).
3. ***The Feeling of a Psychological Unity or the Fusion of Individualities in a Common Whole***: questa terza proprietà si riferisce al concetto di sentirsi parte di un gruppo: 'noi'. All'interno di un gruppo primario si possono definire anche le relazioni come primarie. Il sentimento del 'noi' come caratteristica dell'*in-group* verrà analizzato successivamente.
4. ***The Dissemination of the Primary Ideals***: l'ultimo punto riguarda l'influenza del gruppo sull'individuo e la condivisione degli ideali. Senza entrare in merito alla discussione politica, inizialmente sviluppata da Cooley, si può definire questo punto come il 'noi' che genera un sentimento collettivo.

Nella distinzione di Cooley, i gruppi primari vengono affiancati ai gruppi secondari, caratterizzati da una maggiore instabilità e volubilità (Krausz, R. R. 2013 p.368). I gruppi secondari rappresentano una forma unica di gruppo sociale che tende ad essere organizzato formalmente, basato su interazioni strumentali orientate al raggiungimento di un compito, l'ingresso e l'uscita da questi gruppi è più flessibile e i legami emotivi bassi (cfr. Krausz, R. R. 2013; McGinty, P.J. 2016). A questi gruppi vengono spesso associati i gruppi di lavoro o associativi. I gruppi secondari, inoltre, non devono essere considerati meno importanti, poiché la società non potrebbe esistere senza di loro, l'essere umano ha costantemente ricercato forme comunitarie di tipo regolativo e organizzativo dalle città-stato mesopotamiche alle riflessioni sul *demos* e *kratos* ad Atene.

A questi due gruppi originali, è stato aggiunto un terzo gruppo caratterizzato da una durata limitata, con i confini aperti e le distinzioni tra membri e non membri non sono facili da identificare, la comunicazione è irregolare e frammentata: i gruppi terziari (Krausz, R. R. 2013 p.368). Tali aggregazioni nascono nella società moderna iperconnessa a livello mediatico dove il concetto di reale assume una forma differente. A tal proposito, Weinberg (2014, p.84) descrive la realtà come un costrutto sociale condiviso tra i membri di quel gruppo, una realtà che si fonda sulle credenze personali e sulle influenze culturali e ambientali pregresse. I gruppi terziari, inoltre, all'interno della rete sono caratterizzati dall'assenza di confini, tutti gli individui possono farne parte e ognuno può prendere parte a numerosi altri sottogruppi, creati in base a passioni o interessi comuni, dove le relazioni tra gli individui si intensificano, creando un'ibridazione del gruppo, il quale si sentirà all'interno di una piccola comunità ma collocato in un gruppo più ampio: la rete (id. 127). Un'ulteriore specificità dei gruppi terziari o virtuali è rappresentata dalla protezione della propria *faccia* all'interno di un contesto non faccia a faccia, o meglio mediato dagli apparati tecnologici (Krausz, R. R. 2013). La minaccia della *faccia* verrà analizzata nel paragrafo 2.5.1. A conclusione della descrizione dei gruppi terziari, è importante porre l'accento sul livello di fiducia che si viene a creare in questa tipologia di aggregazioni. La dimensione, spesso enorme, e i confini indefiniti di questi gruppi, stimola negli individui un processo in cui la presentazione del sé viene frammentata e parzialmente espressa, con il rischio che la partecipazione a questi gruppi crei multiple personalità fittizie (id. P. 369).

2.3.2 I gruppi di riferimento

Il concetto di gruppo, come è stato affermato in precedenza, non può essere analizzato in maniera univoca ed esaustiva a causa della complessità sociale e delle relazioni che gli individui instaurano costantemente. In sociologia i gruppi sono stati analizzati seguendo criteri e parametri differenti, definendone numerose categorie: primari e secondari (ved. 2.3.1), formali e informali, faccia a faccia, di appartenenza e di riferimento (Schizzerotto, A. 1970 p.459). Alla base di quest'ultima categorizzazione c'è l'assunto per il quale gli esseri umani sono influenzati nel proprio agire e nei comportamenti non solo dai gruppi di cui fanno parte, ma anche da gruppi

diversi dal loro, indirizzando verso questi ultimi giudizi e atteggiamenti (Fabris, G. 1965). Inoltre, i gruppi di riferimento possono essere fonte d'ispirazione, ovvero generare il desiderio di appartenere a quell'insieme di persone e norme (Pentina, I., Prybutok, V.R. & Zhang, X. 2008.). La teoria dei gruppi di riferimento, all'interno del contesto teorico dello strutturalismo simbolico, fornisce un'analisi degli orientamenti che spingono l'individuo verso un gruppo diverso dal proprio; Urry (2011 p.18), seguendo gli studi di Hayman del 1942, definisce 1) l'orientamento all'identificazione: il quale si riferisce al processo di assunzione di ruoli (interiorizzazione) che porta all'identificazione con l'altro; 2) orientamento al giudizio: nel quale l'individuo giudica il proprio sé in relazione all'altro.

La continua ricerca della valutazione del sé e dell'accettazione da parte dei componenti del gruppo, ma anche di altri gruppi, crea una dipendenza tra gli individui e innescando confronti nelle relazioni tra di loro e con le norme caratterizzanti i vari gruppi (cfr. Leach, C.W. and Vliek, M.L.W. 2008; Urry, J. 2011). Per esempio, durante l'adolescenza è frequente il processo di confronto tra gruppi differenti in relazione a temi quali lo status sociale del gruppo e il suo grado di polarità (confronto intragruppi); il paragone può avvenire anche tra un singolo soggetto e l'intero gruppo, per esempio nel caso di un quattordicenne che confronta la propria collezione musicale con gli altri membri del gruppo (Leach, C.W. and Vliek, M.L.W. 2008). La necessità di confrontarsi con gli altri è un bisogno antropologico atto a valutare sé stessi in relazione alla società (Urry, J. 2011), tale valutazione può svolgersi su diversi livelli. La prima distinzione che determina la valutazione del sé e l'inclinazione a agire in un determinato modo all'interno di un gruppo, riguarda l'identificazione sociale dell'individuo, composta da una componente cognitiva e una emotiva: l'auto-categorizzazione (*self-categorization*) e l'impegno effettivo (*affective commitment*) (Ellemers, N., Kortekaas, P. and Ouwerkerk, J.W. 1999 p. 372-373). Nel primo caso l'individuo valuta la consapevolezza di appartenere a un gruppo, attuando auto-stereotipizzazioni; nel secondo, invece, la misurazione avviene sul grado di coinvolgimento emozionale, ovvero quanto ci si sente emotivamente coinvolti dal gruppo. Un elevato grado di quest'ultimo, inoltre, è legato allo status del gruppo stesso e all'autostima che ne deriva. I membri di un gruppo con uno status basso mostrano una minore identificazione e una maggiore

frustrazione nel far parte di quel gruppo, rispetto ai membri di gruppi con status superiore, nel quale l'identificazione con i valori e le norme è maggiore (id. P. 373).

La seconda distinzione, relativa alla valutazione del sé, fa riferimento al confronto effettuato tra i soggetti appartenenti allo stesso gruppo (*ingroup*) e il confronto tra gruppi. In accordo con Leach e Vliek (2008 p.549), i paragoni effettuati tra persone appartenenti allo stesso gruppo e altri gruppi, tra loro stessi come individui e le norme del loro gruppo, hanno importanti conseguenze psicologiche e sociali. Il confronto tra le persone, e tra gruppi, viene avviato quando mancano gli standard necessari per capire quali atteggiamenti assumere in contesti differenti (Urry, J. 2011) Attraverso il confronto intragruppo vengono creati i suddetti standard interni, i quali permetteranno agli individui di agire in conformità alle norme interne al gruppo (Leach, C. W. & Vliek, M. L. W. 2008 p.549).

L'analisi dei gruppi di riferimento e dalla loro influenza è stata spesso utilizzata per spiegare i processi d'acquisto e i comportamenti che spingono le persone a comprare un prodotto o a identificarsi con un marchio (cfr. Escalas, J. E., Bettman, J. R. 2005; Pentina, I., Prybutok, V.R. & Zhang, X. 2008.; White, K., & Dahl, D. W. 2006), prevedendo non solo un'interazione faccia a faccia all'interno di questi gruppi (attraverso un'influenza diretta da parte di un membro del gruppo ritenuto importante) ma anche un'influenza virtuale proveniente dall'uso di un mezzo tecnologico. I gruppi di riferimento virtuali rappresentano un caso speciale di questa categorizzazione, in quanto sono stati testati, tramite ricerche, i meccanismi di influenza, di identificazione sociale con il gruppo e le interiorizzazioni delle norme, rilevando che l'interazione sociale rappresenta il punto di congiunzione tra i gruppi di riferimento *offline* e *online* (Pentina, I., Prybutok, V.R. & Zhang, X. 2008.).

A conclusione è possibile affermare che i gruppi di riferimento esercitano una forte influenza sugli atteggiamenti e i comportamenti dell'individuo, in relazione al grado di coinvolgimento emotivo e alla consapevolezza cognitiva di appartenere a quel gruppo. Inoltre, all'interno dei gruppi di riferimento possono essere attivati processi di confronto tra i membri del gruppo e i gruppi esterni. Questa distinzione tra *ingroup* e *outgroup* verrà approfondita nel prossimo paragrafo.

2.3.3 L'individuo all'interno dell'*ingroup*: tra rappresentazione del sé e rituali.

Nel contesto della presente ricerca, indirizzata alla comprensione dell'uso degli insulti all'interno della musica trap, risulta importante fornire l'ultimo aspetto riguardante le dinamiche sociali, ovvero, quello relativo alla percezione dell'essere parte di un gruppo e a come viene percepito il non-gruppo. Ma come può essere definito l'*ingroup*? In accordo con l'American Psychological Association si afferma che l'*ingroup* è:

1. in general, any group to which one belongs or with which one identifies, but particularly a group judged to be different from other groups (outgroups).
2. a group characterized by intense bonds of affiliation such that each member feels a sense of kinship and some degree of loyalty to other members by virtue of their common group membership. Also called we-group. [defined in 1906 by U.S. sociologist William G. Sumner (1840–1910)]¹⁸

Il concetto di *ingroup* può spiegare anche alcuni comportamenti negativi, episodi di bullismo, omofobia e razzismo, infatti, durante l'atto di definizione di sé stessi come 'noi', i gruppi esterni rappresentano, in casi estremi, una minaccia al proprio gruppo (cfr. Vasquez, E.A., Wenborne, L., Peers, M., Alleyne, E. and Ellis, K. 2015). Le teorie per la definizione dei processi di identificazione nel gruppo sono numerose e prevedono una multifattorialità d'analisi, Leach Collins et al (2008 p. 144-147) ne individuano cinque:

1. **Identificazione auto stereotipica:** questo processo si riferisce all'auto categorizzazione che l'individuo persegue all'interno del processo di identità sociale (ved. Paragrafo 2.2). L'identificazione all'interno di gruppo porta alla spersonalizzazione della persona stessa, portando l'individuo a percepirsi come simile agli altri componenti del gruppo. Tale identificazione genera un sentimento comune di destino condiviso, al quale tutti i membri del gruppo prendono parte.

¹⁸ <https://dictionary.apa.org/ingroup> (consultato il 28.03.2022)

2. **Omogeneità:** attraverso l'auto stereotipizzazione gli individui si percepiscono simili tra di loro, creando un gruppo omogeneo. Quest'ultimo, come è stato già detto, può accrescere sentimenti e azioni negative nei confronti dei non appartenenti al gruppo a causa dell'utilizzo di una stereotipizzazione di omogeneità non positiva nella percezione dell'out-group (Rubin, M., & Badaea, C. 2007). Ne consegue che:

Stereotipizzazione positiva - *ingroup*

Stereotipizzazione negativa – *outgroup*

3. **Soddisfazione:** l'identificazione in gruppo, previene un sentimento positivo nei confronti di quest'ultimo, il quale tenderà a minimizzare gli aspetti negativi. L'appartenenza al gruppo prevede che gli individui si sentano soddisfatti del proprio ruolo e della stima che il gruppo percepisce di sé stesso.
4. **Solidarietà:** la condivisione di credenze e la percezione di avere un destino comune, indirizza gli individui a sviluppare psicologicamente un senso di solidarietà nei confronti degli altri membri del gruppo.
5. **Centralità:** la centralità dell'appartenenza a un gruppo è mostrata dall'importanza soggettiva che gli individui attribuiscono alla propria appartenenza a quell'insieme e all'identificazione con esso. L'individuo deve percepire come rilevante l'appartenenza al gruppo e come tale tenderà a difenderlo dalle minacce esterne e dalle discriminazioni.

Inoltre, sulla base degli studi effettuati, si potrebbe aggiungere un sesto punto relativo all'identificazione con un gruppo, ovvero quello relativo alla retribuzione (Vasquez, E.A., Wenborne, L., Peers, M., Alleyne, E. and Ellis, K. 2015 p. 244). A questo livello di analisi si considera il grado di identificazione del soggetto all'interno del gruppo e a quanto sia disposto a rischiare per salvare il gruppo stesso da una minaccia. Il coinvolgimento dei membri del gruppo prevede una ricompensa in termini di appartenenza allo stesso, il sentirsi ripagato da un riconoscimento in quanto membro del gruppo rafforza l'identificazione in esso. Inoltre, affinché venga garantita una durata prolungata del gruppo, l'appartenenza a quest'ultimo deve essere rafforzata da alcuni simboli che lo identifichino. Questi, partendo dagli studi sociologici di Durkheim, sono contenuti all'interno di cerimoniali pubblici rituali, i quali attirano l'attenzione dei membri del gruppo e diventeranno per loro oggetti sacri (cfr. Bifulco, L. 2010 p.25; Greenwald,

D. E. 1973). I termini rito e rituale prevedono un coinvolgimento emotivo degli attori sociali e un alto grado di solennità; non possono ritenersi rituali le azioni abitudinarie in quanto non possiedono prescrizioni formalizzate, definite da una tradizione pregressa (D'Orsi, L. Dei, F. 2018). A questa visione del rituale, successivamente il sociologo Goffman amplierà il suo raggio d'azione, adattandolo anche a situazioni d'interazione quotidiana. Per quest'ultimo la vita è un palcoscenico dove interpretare i diversi sé nei diversi contesti e gruppi, l'individuo crea la propria immagine, ovvero la facciata (*front*) rappresentata da abiti, gestualità, uso di un certo tipo di linguaggio (Balducci, G. 2021; Raab, J. 2019). In quest'ottica i rituali possono essere di tre tipi (Raab, J. 2019 p. 48-53):

- A. **Rituali di deferenza:** nei quali l'attore, attraverso un'azione o comportamento simbolico, mostra rispetto nei confronti degli altri, attenendosi alle norme vigenti in quel determinato contesto. È questo il caso in cui gli individui utilizzando il proprio corpo (per esempio durante un concerto dove gli spazi sono limitati e si cerca di non urtare o infastidire il prossimo), l'abbigliamento e un registro linguistico idoneo.
- B. **Interscambi di supporto:** si basano sull'uso di rituali idiomati. Questi sono:
 - a. **Rituali d'accesso:** rappresentati dai saluti nell'atto di entrare in un'abitazione o in un luogo pubblico;
 - b. **Rituali di ratifica:** nel caso di cambio di status di uno dei membri del gruppo o dell'interazione. Per esempio, una nuova qualifica lavorativa porta gli individui a utilizzare formule come 'Congratulazioni', 'Buona fortuna', 'In bocca al lupo per questa nuova esperienza'
- C. **Interscambi correttivi:** nel caso in cui ci sia una violazione del rituale l'utilizzo di determinate formule linguistiche permette di risolvere il conflitto. Per esempio attraverso l'uso delle scuse.

La facciata, quindi, per Goffman diventa un punto centrale nelle relazioni interpersonali e nei rituali che ne conseguono; la pragmatica, in questa prospettiva e in ambito della presente ricerca, può analizzare l'uso dei linguaggi nei differenti contesti rituali, individuando caratteristiche

strutturali all'interno di quelle relazioni. Tale tema verrà, successivamente, ripreso anche da Collins, il quale, inizialmente individuerà gli elementi costitutivi dei rituali, vale a dire che: questi devono avere almeno due persone riunite nello stesso posto; devono essere chiari i confini della situazione, tale da comprendere chi partecipa al rituale; gli individui devono essere consapevoli di concentrarsi sulla medesima realtà; e, infine, condividere la stessa intensità emotiva (Bifulco, L. 2010 p.29). Al soddisfacimento di tali requisiti ne consegue: a) la creazione di un comune senso di appartenenza e di solidarietà; b) lo sviluppo di sentimenti di vitalità ed entusiasmo; c) la creazione di simboli che identificano il gruppo e l'appartenenza a esso, tali simboli possono essere concreti (come una bandiera o la bibbia), segni verbali (il nome di un dio ad esempio), immagini o gesti (si pensi al saluto fascista) (Ivi, p.30).

Nell'ultima parte di questa analisi, si cercherà di capire se la simbologia legata ai rituali e le dinamiche interne ai gruppi, possano dare una spiegazione all'utilizzo di un linguaggio ingiurioso nel contesto musicale del genere trap. È possibile considerare la musica un rituale e di conseguenza giustificare l'uso degli insulti nei testi trap, in quanto il contesto è condiviso e accettato dal gruppo di riferimento? Prima di provare a rispondere a queste domande c'è bisogno di capire come avvengono le variazioni linguistiche all'interno dei diversi gruppi e attraverso situazioni differenti e come si collocano gli insulti all'interno di questi cambiamenti linguistici

2.4 Varietà linguistiche. Tra tradizione e *post* sui *Social Network*

La complessità delle relazioni interpersonali è veicolata dall'uso della lingua, come è stato già detto, il linguaggio è il centro delle dinamiche di gruppo e della formazione identitaria degli individui (2.2). Attraverso le parole si producono azioni che hanno un obiettivo prestabilito dall'enunciatore, il quale effettua una scelta linguistica idonea a un contesto specifico. È possibile affermare, quindi, che gli atti linguistici sono azioni premeditate e razionali, o istintivi (come si vedrà nell'atto di insultare) basati sul repertorio linguistico¹⁹ del parlante. Tale repertorio è

¹⁹ Per repertorio linguistico si intende l'insieme delle risorse linguistiche a disposizione di una comunità linguistica o di un parlante; nel primo caso si parla di repertorio comunitario, nel secondo di repertorio individuale ([www.treccani.it/enciclopedia/repertorio-linguistico_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/repertorio-linguistico_(Enciclopedia-dell'Italiano)/) consultato il 31.03.2022).

costituito da fattori culturali, sociali (intesi come classe o gruppo sociale), individuali e di genere (Labov, W. 2010), rappresentando le mutevoli caratteristiche intrinseche del linguaggio umano. Nel districarsi tra le diverse identità e i diversi gruppi, gli attori sociali utilizzano differenti varietà linguistiche interne alla lingua stessa, distinguibili in quattro dimensioni di variazione: 1) attraverso il tempo – dimensione diacronica; 2) attraverso lo spazio – dimensione diatopica; 3) attraverso gli strati e i gruppi sociali – dimensione diastratica; 4) attraverso le situazioni comunicative – dimensione diafasica.²⁰

1. **Dimensione diacronica:** gli studi di questa varietà si focalizzano sull'evoluzione della lingua nel tempo. La comunicazione implica l'uso del linguaggio verbale durante situazioni reali collocate nel tempo, gli studi diacronici, infatti, si concentrano sui cambiamenti indotti dalle relazioni in base ai contesti storico-culturali, eseguendo un'analisi a partire da un punto temporale nel passato (cfr. Connolly, J. H. 2013; McMahon, April M.S. 1994; Monaghan, P. and Roberts, S.G. 2021). La dimensione diacronica si oppone, o si affianca in base a quale teoria si voglia seguire (McMahon, April M.S. 1994 p10.), alla dimensione sincronica, la quale analizza i cambiamenti della lingua nel periodo storico in cui si vive. McMahon (ibid.) paragona le due dimensioni allo studio di un albero, il quale può essere osservato tramite il tronco e le foglie, adottando, quindi, un approccio sincronico diretto alla parte più nuova dell'albero; o analizzando anche le radici, rappresentando la parte più antica, quella che ha generato l'albero e lo mantiene in vita, in questo caso potremmo parlare di approccio diacronico. Spesso con il termine diacronia, viene identificata la lingua storica, arcaica, quella usata da Dante o Manzoni, le quali possono essere usate per conferire volutamente un tono arcaico, o citazionistico, a quello che si sta dicendo o scrivendo; queste azioni, fanno confluire l'aspetto diacronico in quello sincronico, l'analisi di un enunciato contenente parole obsolete deve tenere conto di questo aspetto, velatamente diacronico (Völker, H. 2011).
2. **Dimensione diatopica:** fa riferimento a una differenziazione linguistica di tipo orizzontale²¹, in quanto una stessa lingua può realizzarsi in diverse varianti in relazione

²⁰ [www.treccani.it/enciclopedia/variazione-linguistica_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/variazione-linguistica_(Enciclopedia-dell'Italiano)/) (consultato il 31.03.2022)

²¹ http://www.orioles.it/materiali/v_diatopica.pdf (consultato il 1.04.2022)

alla posizione geografica dei parlanti; tale dimensione interessa diversi livelli di analisi, quali: la morfologia, la sintassi, il lessico, ma anche gli aspetti semantici e pragmatici (Cerruti, M. 2013 p. 3). L'italiano standard per molti secoli ha rappresentato la lingua dell'élite e del mezzo scritto, ma è con 1) l'unificazione italiana del 1861; 2) la spinta ricevuta dall'introduzione della *naja*²², la quale ha portato alla mescolanza dei dialetti regionali all'interno dei gruppi militari coinvolti successivamente nelle due guerre mondiali; 3) al diffondersi dei mezzi di comunicazione di massa, avvenuta nel secondo dopoguerra, che l'italiano ha iniziato a diffondersi in tutti gli strati della popolazione, ramificando il suo utilizzo in contesti formali e informali, in forma orale o scritta (cfr. Cerruti, M. 2011; De Pascale, S. & Marzo, S. 2016). Il processo evolutivo della lingua standard, il quale è ancora in corso, ha subito l'iniziale forte influenza dei parlanti dialettali, caratterizzati da un basso grado d'istruzione, la quale ha favorito l'avvento delle varietà regionali in tutto il territorio italiano (Cerruti, M. 2011 p.12). L'aggettivo *regionale*, in questo contesto, non deve essere interpretato seguendo i confini geopolitici dei territori italiani, ma in riferimento a zone con un'ampiezza differente come piccole aree provinciali o cittadine, fino a comprendere un territorio più ampio (per esempio l'intera Italia centrale, meridionale, settentrionale o delle isole) (Telmon, T. 2016). Sui confini geografici dell'italiano regionale, Cerruti (2013) riassume alcuni studi recenti sul fenomeno definito "*italiano composito*" (ivi, p.5), vale a dire un italiano difficilmente riconducibile a una sola area di provenienza. Tale fenomeno è dovuto alle continue migrazioni interne al territorio italiano, infatti, si possono riscontrare aspetti fonologici, fonetici e morfosintattici riconducibili alle varietà meridionali anche in alcune zone settentrionali. Lo studio, quindi, della dimensione diatopica italiana risulta tanto affascinante quanto complessa; in accordo con Telmon (2016), quindi, al fine di semplificare e chiarire tale intricato aspetto di questa lingua, verranno qui descritte, alcune variabili strutturali che caratterizzano l'italiano regionale:

²² Termine dialettale, probabilmente di derivazione veneta a indicare la tenaglia, usato per indicare il periodo di servizio militare di leva. <https://tg24.sky.it/cronaca/approfondimenti/servizio-militare-leva-obbligatoria> (consultato il 02.04.2022)

- a. **Intonazione** - è un elemento che facilita la localizzazione generica del parlante. Tale aspetto non permette, tuttavia, l'individuazione di caratteri generali standard per macroaree (Cfr. Cerruti, M. 2013; Telmon, T. 2016).
- b. **Fonologia** - è possibile distinguere le varietà settentrionali dalla mancanza di consonanti geminate in corrispondenza delle doppie dell'italiano standard (per esempio *galina* anziché *gallina* e *vaca* in sostituzione di *vacca*)²³; le varietà centrali sono accomunate dalla spirantizzazione di CE -, CI -, per esempio nelle parole *bascio* (bacio), *pasce* (pace) o *scena* (cena) (ivi, p.307); mentre la varietà meridionale è accomunata dal raddoppiamento fonosintattico delle consonanti (*cabbina* – cabina)
- c. **Morfosintassi** – per questa struttura è stato individuato l'uso del passato prossimo predominante nelle varietà settentrionali in sostituzione del passato remoto (cfr. Spiess, F. 1985; Telmon, T. 2016; Vizmuller-Zocco, J. 1999); mentre per il centro non ci sono caratteri che accomunano l'intera area a causa dell'area toscana che presenta elementi differenti dalle altre regioni centrali; la varietà meridionale è riconosciuta, invece, tra i vari caratteri distintivi, dall'accusativo preposizionale (ho incontrato a Giovanna) (Telmon, T. 2016, pp. 311-313)
- d. **Fraseologia** – analizza intere frasi idiomatiche relative alle diverse varietà regionali. Le espressioni *cose da pazzi* o *cornuto e mazziato* sono riconducibili al sud Italia, mentre *far ridere i polli* al settentrione. Lo studio delle origini di tali espressioni ci indica anche la stessa connessione tra la lingua e la cultura storica del posto (ivi, p.515-318).
- e. **Geosinonimi e geo-omonimi** – la quale definizione si ricava “*attraverso un confronto areale degli usi di alcune parole a prescindere dalla loro origine e dal loro rapporto con i termini corrispondenti nella lingua standard*”²⁴; è possibile, quindi, osservare parole diverse, in base alla localizzazione, che indicano lo stesso oggetto. Il termine ragazzo, per esempio, presenta geosinonimi locali differenti: in

²³ [https://www.treccani.it/enciclopedia/scempiamento_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/scempiamento_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/) (consultato il 02.04.2022)

²⁴ <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/regionalismi-e-geosinonimi/310> (consultato il 02.04.2022)

Campania è *guaglione*, in Sicilia *picciotto*, mentre in Lombardia e Veneto è *tosò* (Regis, R. 2010 p 562). Oltre alla sinonimia diatopica, nelle varietà regionali si osservano anche fenomeni di omonimia diatopica come nel caso della parola *balla* che nell'italiano standard si riferisce alla terza persona singolare del presente indicativo del verbo ballare, mentre nel settentrione indica anche una sbornia e nell'italiano popolare assume il significato di bugia (Sullam Calimani, A. V. 2010 p.186).

3. **Dimensione diastratica:** la delimitazione del campo di analisi di questa variazione può essere molto ampia e non chiaramente individuabile. Infatti, questa dimensione analizza le varietà linguistiche interne ai gruppi sociali di appartenenza e di riferimento, i quali possono essere numerosi per un singolo individuo (Gómez, M. C. 2016), come è stato analizzato in precedenza. La lingua d'uso del parlante si alterna, quindi, in relazione alla comunità e al gruppo con cui si interfaccia, in quest'ottica è possibile identificare, tra le altre, una lingua giovanile (rappresentata dagli studi sugli *slang*) o degli anziani, le lingue settoriali (specifiche di un determinato gruppo di lavoro o di studio), ma anche le lingue di genere²⁵. A queste si aggiunge anche la definizione di lingua popolare o italiano popolare, citata precedentemente nella variazione diatopica, nata per indicare la varietà di italiano usata nelle fasce sociali basse, incolte o semicolte. Inizialmente, come afferma Berruto (1983, p. 46), era caratterizzata da una semplificazione della struttura linguistica italiana per far fronte a un uso più diretto ed enfatico della lingua, come nel caso delle ridondanze pronominali in espressioni quali *ma io ve lo dico a voi o per venirmi a trovare a me*. Berruto (2014, pp.277-278), successivamente ha quotato la tesi per la quale la nozione di italiano popolare andrebbe rivista a seguito di un depotenziamento della stessa dovuto sia a una scomparsa (quasi) totale di una popolazione italoфона che usi questa varietà, ma anche all'attribuzione dei caratteri distintivi dell'italiano popolare a un sub-standard dell'italiano che comprende sia la varietà diastratica che quella diafasica.
4. **Dimensione diafasica:** semplificata da Bazzanella (2015), la variazione diafasica, situazionale o funzionale-situazionale, riguarda principalmente il registro ed i livelli d'uso

²⁵ http://www.orioles.it/materiali/v_diastratica.pdf (Consultato il 03.04.2022)

della lingua, in relazione alle diverse situazioni interazionali. Quest'ultimo punto dimostra la complessità nell'analisi delle caratteristiche delle singole varietà; infatti, per situazione comunicativa si può parlare anche di linguaggi settoriali caratterizzati da registri diversi quali quello burocratico o giornalistico²⁶ ²⁷. I fattori che aiutano a riconoscere una situazione comunicativa e la sua influenza sulla l'uso della lingua, sono stati individuati da Halley nel 1975 in: campo (*field*), tenore (*tenor*) e il modo (*mode*) e riassunti da Hernandez-Campoy (2016, pp. 35-36) come segue:

- a. 'Fields of discourse correlate with the substantial aspect', inteso come l'insieme dei contenuti semantici all'interno di un enunciato o di una produzione scritta. Una chiacchiera da bar conterrà degli argomenti differenti da una tesi di laurea.
- b. 'Modes of discourse correspond with the formal aspect', vale a dire l'uso della forma orale o scritta, quindi del mezzo utilizzato. A tal proposito si parlerà di dimensione diamesica, la quale verrà approfondita nel punto 5.
- c. 'Tenors of discourse are related to the situational conditions', formale o informale. Tale aspetto analizza il rapporto tra gli interlocutori e il loro grado di intimità.

Dalla interazione di questi aspetti, riassumibili in individualità, provenienza geografica e sociale di un utente, ruolo, mezzo e relazioni personali, ne scaturisce l'atto linguistico influenzato dal contesto.

5. **Dimensione diafasica e diamesica:** fa riferimento al mezzo utilizzato per l'atto linguistico, quello identificato come *mode* da Halley, il quale, a causa dell'avvento della tecnologia e della comunicazione mediata dal computer (MCM) ha fatto emergere la necessità di avere uno spazio d'analisi mirato (cfr. Antonelli, G. 2014; Bazzanella, C. 2015; Cerruti, M., Corino, E. & Onesti, C. 2011; Pistoiesi, E. 2016). Con le MCM la distinzione tra le caratteristiche della struttura del parlato e quella dello scritto si sono fuse in un nuovo ambito d'uso della lingua, assumendo nuove peculiarità, facendo coesistere le due strutture e i tratti linguistici comunemente ascritti alle varietà formali e informali (Cerruti, M., Corino, E. & Onesti, C. 2011). Antonelli (2014) propone la dicitura *e-italiano*, ovvero

²⁶ https://www.treccani.it/enciclopedia/variazione-diafasica_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/ (consultato il 03.04.2022)

²⁷ [https://www.treccani.it/enciclopedia/registro_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/registro_(Enciclopedia-dell'Italiano)/) (consultato il 03.04.2022)

l'italiano di internet tra le varietà linguistiche, andandola a collocare in una dimensione tra la diamesia e la diastratia (ved. Fig.2)

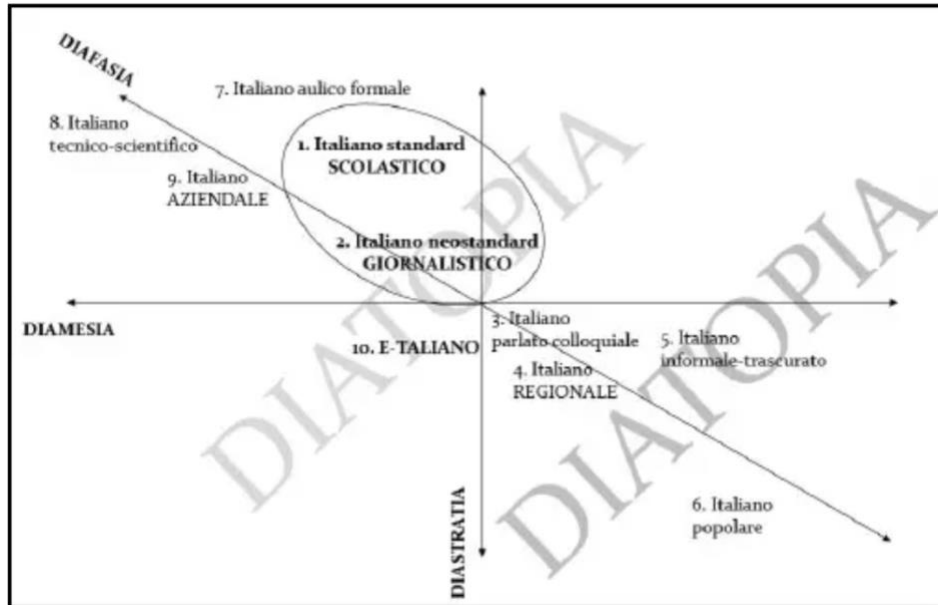


Fig.2²⁸

La MCM viene ritenuta una varietà della lingua italiana perché all'interno di essa è possibile individuare una struttura propria al pari delle altre varietà. Bazzanella (2014), a tal proposito, fornisce una semplificazione chiara delle peculiarità linguistiche della MCM:

- dinamicità del genere, dovuta alla naturale diffusione del messaggio verso pubblici ampi; e rapidi mutamenti nell'uso della lingua (es. Neologismi come il caso dei numerosi anglicismi: *spoilerare, flammare, whatsappare*)²⁹;
- la variabilità anche intragenere ;
- la presenza di tratti che intrecciano scritto e parlato tra cui la non necessità di avere contestualmente presenti gli attori coinvolti nella comunicazione; l'impossibilità di utilizzare mezzi prossemici, quali la gestualità; la parziale

²⁸ L'immagine mostra lo schema di Antonelli su un adattamento dell'architettura linguistica proposta da Berruto nel 2012. Il maiuscolo indica gli elementi da lui aggiunti (Antonelli, G. 2014 p.539)

²⁹<https://accademiadellacrusca.it/it/contenuti/i-social-network-e-la-lingua-italiana-tra-neologismi-e-anglicismi/83> (consultato il 03.04.2022)

cancellabilità, tipica del parlato: è il caso delle email; la prevalenza del registro informale e l'utilizzo del *flaming*³⁰; l'inaccuratezza grammaticale nella scrittura di post sui social e dei messaggi.

Le varietà diatopiche, diastratiche, diafasiche e diamesiche fanno riferimento a un approccio sincronico dello studio delle variazioni linguistiche. Con questa definizione, in opposizione alle variazioni diacroniche, si intende lo studio di una lingua, della sua struttura e delle sue variazioni in un preciso momento storico culturale³¹.

2.4.1 Il parlato giovanile: un code mixing multidimensionale

In accordo con D'Achille (2010, p.214-216), il parlato giovanile rappresenta una variazione linguistica diafasica, legata al registro orale dei parlanti più giovani, in contesti prevalentemente informali, all'interno dei gruppi di riferimento. L'autore sottolinea come ogni generazione presenti delle innovazioni in campo linguistico, soprattutto sul piano lessicale, differenziandosi dalle precedenti. Vitolo (2010) afferma che le varietà giovanili non sono uniche per ogni generazione, ma possono essercene molteplici; infatti, a causa della loro funzione ludica, o come afferma Luzi (2021) della funzione aggregativa e di affermazione della propria identità, il parlato giovanile è caratterizzato da una difficile classificazione, poiché rappresentano un fenomeno in rapido mutamento e fortemente influenzato dalle dimensioni diastratiche e diatopiche. Se ne deduce che le varietà giovanili siano la rappresentazione dei giovani all'interno di gruppi sociali: suddivisi per estrazione socioculturale ed economica; e provenienza geografica. Il parlato giovanile, inoltre, riceve l'influenza dei media, i quali cambiano attraverso le generazioni e propongono stili musicali differenti, film e format televisivi che si adattano al mutamento della

³⁰ An online argument that becomes nasty or derisive, where insulting a party to the discussion takes precedence over the objective merits of one side or another. www.urbandictionary.com/define.php?term=flaming (consultato il 03.04.2022)

³¹ www.treccani.it/enciclopedia/sincronia/ (consultato il 04.04.2022)

società (Vitolo, G. 2010). In aggiunta, con l'avvento di Internet, i modelli di riferimento non sono più controllabili e localizzati ma geo globali, si pensi al fenomeno musicale del *K-pop*³².

Sul piano linguistico, come analizzato da D'Achille (2010, p.215), il parlato giovanile è caratterizzato da:

- a. Una forte variazione diatopica e dell'utilizzo dell'italiano regionale e dei dialetti appresi in famiglia;
- b. Uno strato gergale, il quale utilizza gerghi tradizionali (come il gergo studentesco o malavitoso) per crearne dei nuovi sottoforma simbolica di riconoscimento all'interno e all'estero dei gruppi. Per esempio, il termine *farsi* per indicare l'atto di drogarsi;
- c. L'influenza dei mass media tra cui Internet, come veicolo introduttivo di anglicismi e termini conati per la pubblicità.
- d. Accorciamenti ed elementi fraseologici (*bella fra* o *bella bro* come saluto, dove gli accorciamenti stanno per fratello o il suo corrispettivo inglese *brother*); l'uso di sigle, acronimi e nuovi lessemi composte dall'unione di altre parole (tipici su stampo americano sono le *ship*, abbreviazione di *relationship* ma che assume il significato di tifare, come *Ferragnez*, da Fedez e Chiara Ferragni).

A tal proposito sul sito dell'accademia della Crusca sono stati citati, senza essere stati inseriti nei dizionari italiani, due termini che fanno parte del lessico giovanile gergale:

1. **Catcalling**³³: prestito integrale dall'inglese proveniente dai media. Con questo termine si indicano le molestie verbali ricevute per strada. A dimostrazione che il termine sia entrato nell'uso del linguaggio giovanile, è possibile individuarlo nel testo di *Love*, contenuto nell'album del 2021 di Marracash: "*Da Assago a Niguarda, oh/La strada mi guarda, oh/Catcalling su di me e mi gridano: "Marra", ah*"³⁴

³²https://www.ansa.it/canale_lifestyle/notizie/teen/2022/01/23/pop-alla-coreana-cosi-il-fenomeno-k-pop-conquista-i-giovani-anche-in-italia_309d1811-a5cf-490f-b924-0bffe48f1423.html#:~:text=Oltre%20cinema%20e%20serie%20tv,e%20anche%20un'enorme%20industria (Consultato il 04.04.2022)

³³ <https://accademiadellacrusca.it/it/parole-nuove/catcalling/18489> (consultato il 04.04.2022)

³⁴ https://www.angolotesti.it/M/testi_canzoni_marracash_7231/testo_canzone_love_2593404.html (consultato il 04.04.2022)

2. **Dissare**³⁵: adattamento dal verbo inglese *to dis*, con l'aggiunta della desinenza –are. Il termine è comparso inizialmente nel gergo della musica rap con il significato di insultare qualcuno attraverso le canzoni, per poi ampliare il suo aspetto semantico a indicare l'atto di denigrare qualcuno o qualcosa non solo attraverso la musica.

Dall'analisi di questi due esempi emerge la stretta connessione tra il linguaggio giovanile e gli anglicismi, ma come è stato descritto da D'Achille anche il dialetto è compreso in questa varietà, introducendo, quindi, il tema delle lingue di contatto. Berruto (2009, p. 4) le descrive adottando una duplice prospettiva: 1) dal punto di vista del parlante *“due (o più) lingue sono in contatto quando sono in qualche misura padroneggiate entrambe da uno o più parlanti”*; 2) mentre dal punto di vista del sistema *“due (o più) sistemi linguistici sono in contatto quando si trovano compresenti e interagiscono in qualche misura”*. L'autore, inoltre, specifica che non è necessario possedere un alto grado di competenza da parte dei parlanti per definire la presenza della lingua di contatto, la quale implica, invece, un contesto sociolinguistico. La presenza di differenti sistemi linguistici in uso dall'individuo, dall'intero gruppo o territorio, non presuppone, quindi, un bilinguismo ma un'alternanza di codici, definiti *code switching*, *code mixing* e *fused lect* (ivi, p.6). Il passaggio da un codice all'altro assume un valore pragmatico-comunicativo, in quanto questa alternanza viene impiegata per scopi conversazionali indipendentemente dalla grammatica, come strumento di commento, di enfasi e di affermazione della propria identità individuale o all'interno del gruppo (cfr. Cerruti, M. & Regis, R. 2005; Ciccolone, S. 2014). Per chiarire le tre differenti tipologie di alternanza di codice, verranno fornite le definizioni alla base di questi meccanismi linguistici:

- ♣ **Code Switching (CS)**: si definisce un'alternanza interfrasale dei codici linguistici da parte del parlante (Berruto, G. 2009). Dall'analisi della conversazione riportata da Depau (2007), si può notare l'uso dell'italiano standard alternato al dialetto cagliaritano:

1 M50: quando rientra dom/ domenica rientra?

³⁵[www.treccani.it/vocabolario/dissing_res-5a9cc2ef-8997-11e8-a7cb00271042e8d9_\(Neologismi\)#:~:text=s%20m.,ambiente%20stesso%20della%20musica%20rap.](http://www.treccani.it/vocabolario/dissing_res-5a9cc2ef-8997-11e8-a7cb00271042e8d9_(Neologismi)#:~:text=s%20m.,ambiente%20stesso%20della%20musica%20rap.)
(consultato l'08.05.2022)

2 F50: a/ dalla Germania? domani + domani sera

3 M50: due giorni sta? di è costàra sa sfacchinara!

4 F50: eh!

5 M50: ma po garida'/ to' vado a mettere questi fiori + sa sfacchinara

Il contesto di questo dialogo viene definito tra due colleghi di lavoro che parlano di un terzo collega andato in vacanza in Germania solo per pochi giorni, le espressioni *po garida* (per carità) e *è costara sa sfacchinara* (gli è costata una faticaccia) rappresentano il *code switching* tra italiano e dialetto. L'aspetto conversazionale del CS è stato analizzato anche da Alfonzetti (2000), la quale afferma che nei linguaggi giovanili siciliani, gli *switch* frasali del dialetto denotano una conoscenza alta del sistema con cui si effettua la commutazione.

❖ **Code Mixing (CoMi):** indica l'inserzione di uno o più elementi di un altro sistema all'interno della frase:

Se voi vedete questa immagine sul libro this picture this painting on the book you can see three women reading a book (Palumbo, M. 2021 p. 144)

Il *code mixing* è l'indice di un contatto linguistico profondo e prolungato, non è sempre riconosciuto dai parlanti e può far emergere alcune lacune linguistiche del parlante (Videsott, R. & Ghilardi, M. 2021)³⁶. In Berruto (2009, p.12) si può analizzare un esempio più chiaro:

Guardi che loro a su η 'fumne, ε : ("sono donne, eh")

◆ **Switch tag:** Inserzione di parole appartenenti a un altro sistema con funzione puramente emblematica in un enunciato monolingue (Alfonzetti, G. 2000).

Nel cambiamento di codice, come analizza Annamaria Miglietta (2004) e supportata da Alfonzetti (2000), si avverte una differenza generazionale: nella fascia più anziana è più frequente il *code switching*; per i giovani, invece, il *code mixing* o *switch tag*. Tale differenza nasce dalle esigenze pragmatiche e conversazionali insite nel *code switching*.

³⁶ http://www.aitla.it/images/pdf/StudiAItLA13/005Videsott_Ghilardi.pdf (Consultato il 05.05.2022)

2.4.2 L'uso della lingua in rete: un sistema ibrido di relazioni. Il reale nel non reale e viceversa.

I passaggi da un codice all'altro non riguardano esclusivamente la lingua parlata ma anche quella scritta; infatti, come è stato esaminato in precedenza, la MCM rappresenta un'ibridazione diamesica, in cui i soggetti riversano nella lingua scritta elementi tipici dell'oralità. Il *medium*, nell'ottica dei mass media e del computer, è un mezzo che non segue le logiche della comunicazione orale faccia a faccia e simultanea sul piano spazio-temporale, ma separa il momento della produzione del messaggio dalla ricezione dello stesso (Fiorentino, G. 2018), o almeno questo succedeva nella prima fase tecnologia legata ai computer. Con l'esplosione di Internet, a metà degli anni 2000, la progressiva evoluzione delle piattaforme integrate, i social media e la costante connessione alla rete resa possibile dalla telefonia mobile, non è più possibile distinguere sistemi sincroni da quelli asincroni, in quanto il fattore temporale, nella comunicazione, viene stabilito dall'utente e non dal mezzo (Pistolessi, E. 2018). Internet ha cannibalizzato sia i mass media, trasformandosi in un contenitore che accoglie la radio, la televisione e il cinema, ma anche i media tradizionali quali il telefono e il mezzo orale delle comunicazioni faccia a faccia (Fiorentino, G. 2018). La rete è entrata a far parte della vita quotidiana degli individui, anzi è possibile affermare che la vita quotidiana è in rete e con essa ci sono tutte le abitudini, positive e negative, che caratterizzano le relazioni tra individui. Nel 2004 Pistolessi (p.13) già parlava di una riduzione della privacy dovuta agli allora nuovi videofonini, i quali permettevano le videochiamate; *privacy* che è stata invasa, successivamente, dai *social network* e dagli smartphone. Come è facilmente deducibile, quindi, la trasposizione della vita reale all'interno della rete ha permesso alle varietà tipiche dell'oralità di influenzare la lingua scritta. In accordo con Tivosanis (2019, p. 113) *"si potrebbe considerare buona parte della conversazione elettronica la manifestazione scritta di una varietà di italiano parlato colloquiale"*, in cui le etichettature diventano difficili e le caratteristiche dei messaggi mutano in relazione all'argomento di cui si sta discutendo, dalla tipologia di interazioni tra gli attori coinvolti nella comunicazione e dalle loro competenze. A tal proposito Pistolessi (2018, p. 19) afferma che risulta limitante analizzare la CMC solo attraverso la dimensione diamesica perché non riesce a definire

l'intera varietà linguistica; quella diastratica, invece, non può essere interamente adottata in quanto Internet è diventato un mezzo di comunicazione di massa rivolto a tutti; mentre la diafasica presuppone una staticità nei temi nei profili dei partecipanti e che blog, post su Facebook, Instagram, Ticktock e nella scrittura delle email venga adoperata la stessa tipologia testuale. Pistolesi, inoltre, propone una struttura analitica della CMC basata sull'osservazione delle comunità e del contesto in cui vengono prodotti tali tipologie testuali; l'interpretazione degli scopi, dei modi partecipativi all'interno delle differenti piattaforme e delle strutture dei sistemi comunicativi adottati potrà garantire una maggiore efficienza nella comprensione delle varietà linguistiche in rete. La lingua, quindi, sta subendo uno slittamento di registri, confluendo in un macro-registro espressivo in cui parole di diverso tipo si ammassano senza subire alcuna censura tipica della comunicazione sincrona (Alfieri, G. 2017).

Il modello suggerito da Pistolesi risulta utile soprattutto in ottica pragmatica nell'ambito della ricerca di questa tesi, l'analisi dei linguaggi in rete non esula dagli atti di *flaming* o di scortesie nei confronti degli altri utenti, attraverso l'uso degli insulti. I *social network* rappresentano le nuove piazze sociali a livello globale, dove tutti possono commentare qualsiasi cosa, utilizzando lo schermo come protezione della propria faccia e sentendosi rassicurati dalla sola conoscenza virtuale dell'altro utente. Gli utenti, quindi, si sentono più liberi di esprimere la propria parte emotiva in maniera più diretta, senza però avere l'immediata possibilità di correggere l'effetto dell'atto linguistico, in quanto nella CMC viene a mancare l'aspetto dialogico reale tipico della comunicazione faccia a faccia. Nel testo di Kamila Miłkowska (2019) "*(S)cortesia e Social Nerwork*" è possibile analizzare un vasto *corpus* di aggressività linguistiche in campo politico, sintetizzabili come segue:

- Disumanizzazione: la negazione dell'aspetto umano e frequente paragone con gli animali. In A) il riferimento è al Partito democratico italiano, mentre B) si riferisce a Cecilia Kyenge, ex ministro per l'integrazione della Repubblica Italiana, dove è possibile notare anche il mancato utilizzo corretto dell'accentazione della è in quanto verbo.

A) *Io non riesco a capire perché i lerci sporchi zozzi maleducati zecche luridi vermi bestie schifose infami e tutte le peggio cose, sono sempre e solo di sinistra*

B) *Anche io, quando vedo questa signora, penso alle scimmie, ma non e razzismo, e morfologia..*

- Invocazione della morte e maledizioni: nell'esempio D, oltre alla maledizione, è possibile ritrovare anche una reiterazione di un insulto di genere:

C) *quand'è che muori...*

D) *Boldrini muori troiona troiona troiona.*

- Infrazione del tabù sessuale: dove a essere presa di mira è la sfera privata degli individui, legata alla sessualità. Nei confronti di Nichi Vendola, ex presidente della regione Puglia, dichiaratamente omosessuale è stato scritto:

E) *Ma va a casa frociooooooooo*

F) *Ma vai in culo che a te piace tanto finocchio...*

Mentre in riferimento alle donne in politica, dove è possibile notare in G) l'uso dell'italiano regionale in sostituzione dell'italiano standard, oltre a una disumanizzazione della persona; in H) viene espressa una valutazione 'positiva' attraverso l'uso di una struttura concessiva:

G) *brutta scrufaaaaaaaa ancora pigli pe u culo si povarieddri chi si spaccanu u culo e tu cia arruobbi i sordi ZOCCOLAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA*

SPUTATILAAAAAAAA

H) *Io ti scoperei tutta anche se sei COMUNISTA.. si ti scoperei facendo il saluto*

Romano

- Infrazione dell'aspetto intellettivo: questo può avvenire attraverso l'utilizzo di parole preesistenti come in I) o con la creazione di neologismi in L).

I) *Taci stolto di firenze*

L) *Anche i pentaidioti che sono in parlamento prima erano disoccupati... il problema è che erano pure ignoranti. Almeno la Madia ha studiato*

- Uso lessicale escrementizio: si noti l'uso del maiuscolo in N) come in G) per descrivere la modalità urlata del commento, oltre alla ripetizione vocalica finale tipica del parlato

M) *Salve, non frequento la sua pagina ma oggi mi assale un'urgenza e ho dovuto cercarla. Volevo solo dirle che ogni volta che la nominano, al tg o su fb o dal vivo, mi*

viene un conato di vomito. Saluti

N) *MERDACCIA VERGOGNATI VAI A CASA TUA BLOCCIAMO LO STIPENDIO A STA
MERDAAAAAAA*

A conclusione di questa breve rassegna di tipologie verbali aggressive apparse in rete, e prima di passare ad analizzare nel dettaglio gli insulti e il loro uso, in accordo con Palermo (2020), è giusto ricordare che sui *social* non si parla all'insultato ma dell'insultato, come è possibile osservare negli esempi sopra. Inoltre, è chiara la trasposizione delle caratteristiche del parlato nello scritto ma senza possedere gli elementi paralinguistici che spesso accompagnano la comunicazione verbale e che nel caso degli insulti permettono una più semplice decodifica del grado di violenza con cui vengono pronunciati (Palermo, M. 2020 p.13)

2.5 Insultare: un atto linguistico che usa e sfida i *taboo*, e non solo.

Bimbominkia: secondo la Cassazione è diffamazione aggravata³⁷

«Bimbominkia», per la corte di Cassazione usare il termine online è diffamazione:
che cosa significa³⁸

I due titoli citati appartengono a due testate giornalistiche italiane, le quali hanno dato la notizia riguardante una sentenza espressa dalla Corte di Cassazione che ha giudicato come atto diffamatorio l'utilizzo della parola bimbominkia. Questo termine è stato inserito tra i neologismi del 2014 nell'enciclopedia *online* Treccani, dove è possibile leggerne la sua definizione:

bimbominkia s. m. (spreg.) Nel gergo della Rete, giovane utente dei siti di relazione sociale che si caratterizza, spesso in un quadro di precaria competenza linguistica e scarso spessore culturale, per un uso marcato di elementi tipici della scrittura enfatica, espressiva e ludica (grafie simboliche e contratte, emoticon, ecc.).³⁹

³⁷https://www.repubblica.it/cronaca/2022/04/08/news/bimbominkia_sentenza_cassazione_reato_diffamazione_aggravata-344642185/ (consultato il 09.04.2022)

³⁸https://www.corriere.it/tecnologia/22_aprile_08/cassazione-bimbominkia-b3d068f8-b738-11ec-857a-5568ac9f145b.shtml (consultato il 09.04.2022)

³⁹https://www.treccani.it/vocabolario/bimbominkia_res-09599bd0-8995-11e8-a7cb-00271042e8d9_%28Neologismi%29/ (Consultato il 09.04.2022)

Alla luce di questa sentenza e dell'aspetto semantico del lessema citato, si potrebbe inserire questo neologismo all'interno delle *hate words* dell'italiano analizzate dal linguista Tullio de Mauro, in un articolo *online* del 2017 sul sito della rivista Internazionale.⁴⁰ Nella definizione delle *hate words*, De Mauro amplia lo spettro di catalogazione delle suddette parole; per il linguista le parole che esprimono odio, le quali sono alla base dei già citati hate speech, non ci sono solo le termini denigratori per natura e riconosciuti come violenti, ma anche quelli che sotto intendono una discriminazione o un'intenzione di ferire il prossimo, o un gruppo intero. Per la giurisdizione italiana le sanzioni in tal senso sono riconducibili a tre differenti tipologie di atti linguistici: 1) la calunnia, con la quale si incolpa qualcuno di qualcosa; 2) l'ingiuria, intesa come un'invettiva, fatta in presenza della vittima, la quale ha come obiettivo l'offesa dell'onore e del decoro di una persona; 3) la diffamazione, invece, differisce dall'ingiuria per l'aspetto spazio-temporale, vale a dire che le offese vengono prodotte in assenza della vittima, è il caso di *bimbominkia* o delle *fake news* (Domaneschi, F. 2020). Qualsiasi parola può essere utilizzata per questi scopi ma è nel loro impiego che se ne deduce l'intento, questo è quello che si cercherà di spiegare nelle analisi che seguono.

2.5.1 Insultare: una scelta complicata.

Sul tema degli insulti, Carla Bazzanella (2020) apre la sua ricerca, in ambito pragmatico linguistico, con il concetto di faccia, analizzando i due aspetti individuati da Brown e Levinson nel 1987:

- **Faccia negativa:** con la quale si intende la sfera personale degli individui; la sfera privata che ognuno di noi ha il diritto di difendere.
- **Faccia positiva:** corrisponde a tutti i tipi di comportamento accettati dalla società, che in qualche misura, mirano a catturare la simpatia delle persone.

⁴⁰ <https://www.internazionale.it/opinione/tullio-de-mauro/2016/09/27/razzismo-parole-ferire> (consultato il 09.04.12)

La *faccia*, intesa come parte dell'identità individuale o collettiva, subisce una minaccia da parte delle azioni altrui, ovvero l'interlocutore viene offeso direttamente o subisce un'offesa indiretta quando il soggetto dell'insulto è una terza persona (si vedrà che spesso la figura femminile della madre è il bersaglio di questi atti) o l'intero gruppo di riferimento. Questo atto di minaccia viene definito FTA (*Face Threatening Acts*) ed è legato all'intenzionalità del parlante, questo può manifestarsi in maniera diretta, chiara ed esplicita definita *on records* o in maniera implicita ed ambigua, definita *off records* (Bazzanella, C. 2020 p.12). L'atto di minacciare la faccia con l'utilizzo degli insulti non riguarda esclusivamente l'intenzionalità esplicita di ferire l'interlocutore ma è caratterizzata anche dal grado di violenza verbale utilizzata e dal pubblico coinvolto in questo atto (cfr. Bazzanella, C. 2020; Domaneschi, F. 2020). Il grado di violenza, in primo luogo, è rappresentato dalla scelta del lessico, il quale può essere innanzitutto suddiviso in tre macroaree, in accordo con Domaneschi (2020):

- **parolacce o espressioni volgari**, rappresentate da una terminologia rozza e scurrile ma non direttamente denigratoria, per esempio i coprolalici *merda*, *merdaccia*, o *culo* e *cazzo* (con i relativi corrispettivi dei dialetti regionali, si pensi al siciliano *minchia*). Queste parole assumono un significato offensivo quando vengono associate alle caratteristiche fisiche o psicologiche delle persone: *hai un carattere del cazzo*, *sei una persona di merda*, *faccia da culo*;
- **epiteti denigratori o slurs**, i quali possiedono un carattere denigratorio a livello semantico e sono destinati all'offesa di un individuo o di un intero gruppo. Per esempio, le espressioni *negro*, *frocio*, *puttana* hanno una denotazione negativa insita nella loro natura;
- **espressioni neutre con implicito valore denigratorio e offensivo**, come è stato già citato con il saggio di De Mauro, ci possono essere parole ed espressioni che sottintendono una offesa in relazione al contesto in cui vengono pronunciate. Per esempio, nell'espressione *sei proprio una shampista* si potrebbe intuire una valutazione negativa nei confronti di quella categoria lavorativa, in quanto stereotipicamente considerata pettegola; o l'uso di *finocchio* per offendere una persona omosessuale, o anche con l'uso di aggettivi geografici quali *genovese* per indicare una persona avara;

Potenzialmente è possibile affermare che qualsiasi parola può diventare un insulto, l'elemento che ci aiuta a capire quando siamo di fronte a tale atto è il contesto in cui si svolge e l'intenzione per cui viene usato. L'insulto ha la forza di offendere, quindi, un singolo interlocutore o un intero gruppo di persone ma non è questa la sua unica funzione. In riferimento alla teoria di Austin del 1962, analizzata nel primo capitolo, dovremmo considerare gli insulti come atti linguistici e come tale, in accordo con Bazzanella (2020) e Croom (2011), possiamo ritenere questa forma espressiva come un esempio di atto illocutorio/perlocutorio. L'obiettivo degli insulti è quello di ottenere una reazione o provocare un effetto, che nella maggioranza dei casi sarà negativo, andando a far leva sugli aspetti più intimi e personali dei soggetti che subiscono l'atto. Nella definizione data da Croom (2011, p.343) sugli insulti è possibile osservare:

A slur is "a disparaging remark or a slight" that is usually used to "deprecate" certain targeted members. Utterances of slurs are usually explosively derogatory acts, and different slurs derogate members of different classes.

Non sono, quindi, solo singole parole a essere considerate offensive ma anche intere frasi o discorsi, come per gli *hate speech*, funzionali all'incremento di sentimenti xenofobi, omofobi, misogini e i quali nell'era digitale possono trasformarsi, tra i tanti, in *cyberbullismo*, *revengeporn*, *cyberstalking*. È importante rimarcare che gli enunciati possono essere anche impliciti e non utilizzare chiaramente le parole ingiuriose o triviali, aprendo, conseguentemente, uno scenario vastissimo di lessemi utilizzabili e rendendo difficile l'individuazione dell'atto di insulto.

Per provare e facilitare il processo di analisi degli insulti, Domaneschi (op. Cit.) innanzitutto parte dalla definizione di atti linguistici proposizionali, ovvero quelli intenzionali, e non proposizionali, emotivi e impulsivi, e successivamente cerca di dimostrare che gli insulti non riguardano solo gli atti istintivi. L'autore analizza tre possibili motivazioni che spingono gli individui a insultare, descrivendone di conseguenza le diverse funzioni degli insulti:

- 1) Cause neurofisiologiche:** la neurolinguistica ha dimostrato come alcune sindromi o disfunzioni neuropsichiatriche inducono l'individuo all'utilizzo di un linguaggio volgare, rozzo e violento, in quanto vengono coinvolte e sollecitate le emozioni primitive;

- 2) **Motivazioni psicologiche:** la stimolazione di alcuni sentimenti, come la paura o la percezione di una minaccia, inviano al cervello degli *input* che verranno processati e rielaborati sotto forma di reazione impulsiva o attraverso una risposta più ponderata e sintatticamente più complessa ed elaborata;
- 3) **Esigenze socioculturali:** l'insulto bersaglia l'identità personale e collettiva degli individui, i quali utilizzano questi atti per affermare la distinzione tra sé stessi (singoli o in gruppo) e gli altri, in relazione alle dinamiche di *ingroup* e *outgroup* analizzate in precedenza. L'insulto, in quest'ottica non è solo negativo, infatti l'utilizzo di tali scelte lessicali può avere anche uno scopo aggregativo, producendo coesione e consolidamento dell'appartenenza al gruppo, si pensi alle tifoserie calcistiche.

Per i motivi appena analizzati, l'osservazione di tale linguaggio deve avvenire contestualmente alla comprensione del contesto, quello che viene detto contiene delle intenzioni comunicative da parte del soggetto parlante, questo può cambiare in base al contesto in cui viene detto e da chi viene pronunciato (Santoro, D., Penco, C. (2012). Se ne deduce che lo studio di questa tematica deve essere effettuato adottando prospettiva multidisciplinare, coinvolgendo anche, solo per citarne alcuni, la psicolinguistica e la sociologia.

Un ultimo aspetto da considerare nell'analisi degli insulti è quello relativo all'*impoliteness*, ovvero la violazione di alcune norme sociali di cortesia che minacciano la faccia altrui. L'osservazione delle norme di cortesia, regolamentate o dettate dal buon senso, segnala la volontà del parlante di instaurare una relazione equa e rispettosa; al contrario una sua trasgressione può essere l'indice di una scortesia involontaria o mirata a offendere l'altro (Miłkowska, K. 2019). Inoltre, come è stato analizzato da Alfonzetti (cfr. 2017; 2020), la scortesia rappresenta una violazione dei principi di cooperazione e pertinenza di Grice; infatti, la cooperazione si basa sull'assunto che entrambe le parti coinvolte nell'atto comunicativo rispettino le regole della comunicazione per mantenere l'equilibrio sociale.

2.5.2. Insultare: diverse tipologie di offesa.

Minacciare la faccia di qualcuno può risultare difficile quando le parole scelte non sono efficaci o

non vengono percepite come offensive dall'interlocutore. Come è stato visto, l'insulto può essere un atto impulsivo, violento e aggressivo, premeditato e ponderato attraverso una scelta linguistica più complessa, o utilizzato come simbolo aggregante all'interno di un gruppo funzionale al consolidamento identitario e collettivo. Ai fini dell'ottenimento del raggiungimento dell'atto perlocutorio, la scelta di quali parole usare e in che modo pronunciarle risulta, quindi, fondamentale. L'atto di insultare appartiene alla natura umana, infatti Alfonzetti e Beretta Spampinato (2009, p. 6-7), hanno individuato, attraverso l'analisi diastratica dei testi medievali, una classificazione degli insulti a livello pragmatico definendone parametri differenti, i quali possono considerarsi validi anche su un piano sincronico:

1. **forma:** formulari o creativi, riguarda l'utilizzo di insulti o di parole senza una reale connotazione negativa, le quali rappresentano un aspetto creativo nell'uso di questo linguaggio;
2. **atteggiamento:** riguarda la produzione di atti proposizionali o non proposizionali, quindi ponderati o impulsivi; ma anche la ritualizzazione dell'insulto o l'aggressività di un singolo enunciato; l'atteggiamento fa riferimento anche all'aspetto aggregativo degli insulti;
3. **oggetto della valutazione negativa:** a essere coinvolti possono essere l'aspetto fisico (*ciccione*, *lardone*), azioni in cui rientrano i fenomeni di *body shaming*, presenti soprattutto sui *social network*; ma anche il carattere, i costumi e i comportamenti possono essere oggetto di offese.
4. **grado di esplicitezza:** espliciti/convenzionali (in riferimento a parole connotate negativamente quali: *puttana*, *frocio* e *negro*); o impliciti (ovvero quei contenuti ingiuriosi non chiari ed espliciti). A livello di scelta lessicale gli insulti convenzionali possono suddividersi sulla base di metafora e metonimia:
 - a. **confronti con sostanze e oggetti inanimati:** possono prendono di mira l'aspetto fisico, ad es., *scopa* o *mazza di scopa*, *lardo* nella variante *lardone*/*lardona*, *cesso*, usato indistintamente per i generi maschili e femminili; mentre parole escrementizie come *merda* e *stronzo* si riferiscono generalmente ad aspetti del carattere;

- b. **confronti con animali:** sono molto diffusi sia per offendere il lato estetico come ad es. *balena, cozza, scorfano* per le donne, *scimmia* per gli uomini, ma è stato analizzato in precedenza anche nei confronti di una donna; il loro uso è anche rivolto alla descrizione caratteriale come ad es. *asino, mulo, cane, vipera, oca*; o prendendo di mira i costumi come ad es. *cagna e troia*⁴¹ per le donne e *porco, maiale* per gli uomini. Per la parola *troia* si potrebbe discutere sul suo utilizzo non più esclusivo solo per le donne ma anche tra uomini; infatti, viene utilizzata anche tra maschi omosessuali, attuando una femminilizzazione del soggetto, o tra eterosessuali affiancato dal suo alternativo puttana.
- c. **confronti con elementi umani:** 1) professioni: solitamente le professioni stigmatizzate sono quelle ritenute più degradanti e con scarsa istruzione come *il muratore, lo scaricatore di porto, il facchino, il camionista, il birraio, il paninaro, la sciampista, la prostituta*. 2) costumi o comportamenti: *assassino, buffone, bugiardo, ipocrita, infame, ladro, mascalzone, ribaldo, spia, vigliacco*; 3) nomi propri: come il *Giuda cristiano* 4) titoli in aggiunta a nomi comuni o propri: conte del cazzo;
- d. **credo religioso, appartenenza politica ed etnica:** frequentemente usati nei discorsi di odio, a esempio si possono osservare *fascista, comunista, ebreo, negro, vu cumpra', terrone, marocchino*;
- e. **abitudini sessuali:** lo stigma avviene offendendo l'orientamento sessuale e nelle sue versioni più esplicite troviamo finocchio, frocio, ricchione, lesbica; o anche le abitudini sessuali come *puttana, troia, bagascia e frigida*.
- f. **filiazione o altre relazioni familiari:** sono annoverati tra gli insulti più antichi, come a esempio *bastardo, figlio/a di puttana*;
- g. **insulti di rimbalzo:** l'offesa colpisce denigrando una terza persona come il diffusissimo *cornuto o figlio di puttana*.

⁴¹ <https://www.treccani.it/vocabolario/troia/> (consultato il 10.04.2022)

Ai criteri elencati devono essere aggiunte le varietà diatopiche legate ai dialetti regionali e i vari switching e mixing con le lingue straniere, i quali implicano un'analisi doverosa sul contesto in cui vengono prodotti gli insulti. Spesso in questa tesi si è affrontato il tema dell'uso della lingua, del suo aspetto pragmatico e della necessità di ampliare il campo di analisi quando si definiscono gli atti linguistici. L'analisi del contesto risulta fondamentale anche per quanto riguarda gli insulti, in quanto il loro fine, pur avendo prevalentemente aspetti negativi, può essere ricondotto a altre pratiche sociali. Bazzanella (2020, p.18), a tal proposito, definisce tre elementi importanti per l'analisi del contesto: 1) forme di comunicazioni, in quanto l'uso dell'insulto durante un'interazione faccia a faccia permette all'enunciatore di utilizzare i segni para verbali per chiarire il tono con cui l'insulto viene pronunciato, permettendo inoltre una correzione in relazione alla reazione del destinatario. Questo non succede con la MCM, come è stato già affermato precedentemente; 2) le relazioni tra gli attori coinvolti nella comunicazione, in quanto in presenza di un rapporto di asimmetria di potere tra di loro, ci può portare a una valutazione differente dell'insulto. L'utilizzo degli insulti può avvenire tra individui dove uno dei due si trova in una situazione di inferiorità per status (ad es. Forze dell'ordine - cittadino; capo - dipendente); per stato psicofisico (ad es. Un soggetto con una infermità); per conoscenza della lingua (es. italiano-straniero); per cultura (nelle società *machiste* il rapporto tra uomo e donna è impari); 3) luogo e tipo d'interazione, è fondamentale osservare dove e tra chi avviene l'insulto. Quest'ultimo punto merita un ulteriore approfondimento, in quanto permette di analizzare gli atti linguistici, considerati prettamente come produzioni lessicali con lo scopo di ferire il o i riceventi, anche su un aspetto storico legato agli insulti: i rituali.

2.5.3 Insultare: giocando alle *dozen*

Si è visto in precedenza come i rituali siano funzionali alla creazione delle identità collettive e di come attraverso essi venga affermata l'appartenenza al gruppo, anche in maniera emblematica (2.3.3). Anche lo scambio di offese, come osservato da Domaneschi (2020), è una dinamica antropologica rituale rintracciabile in diverse epoche storiche, infatti, già durante l'Impero romano, in occasione le festività carnevalesche venivano invertiti i ruoli tra gli schiavi e gli uomini

liberi e i primi potevano schernire i loro padroni insultandoli. Un'altra prova di un uso rituale degli insulti è rintracciabile nei *flyting*: "*This unfamiliar term denotes a swearing match or competition in insult, a form with a long tradition, being found in Old Norse and Anglo-Saxon literature, where the participants are both legendary and historical*" (Hughes, G. 2006, p.173). In questi atti si riscontra l'uso di parole *taboo*, con un alto grado di provocazione dove i duellanti tollerano l'utilizzo degli insulti e non viene ritenuto offensivo, anche se la gara poteva sfociare in delle azioni violente (Bazzanella, C. 2020). Sulla ritualità degli insulti Labov (1972) ha condotto alcuni studi su alcune pratiche statunitensi nelle comunità degli adolescenti afroamericani, tali riti prendono nomi differenti in relazione al luogo in cui avvengono. Il linguista ha analizzato le caratteristiche dei *playing the dozen* diffusi a Chicago, considerati giochi linguistici in cui i partecipanti utilizzavano gli insulti indirizzandoli ai componenti della famiglia. La struttura linguistica delle *dozen* si basa sull'uso di coppie di frasi come si può notare nell'esempio che segue:

*I hate to talk about you mother, she's a good soul,
She got a ton-ten pussy and a rubber asshole* (Labov, W. 1972, p. 307).

Inoltre, questo verso rappresenta un esempio tipico nella struttura semantica delle *dozen* in cui dopo un'affermazione positiva c'è l'esatto opposto. Tra le regole di questa pratica c'è quella di potersi sottrarre al gioco dichiarandolo, tale chiarificazione permette ai partecipanti di considerare quel momento un gioco condiviso da entrambe le parti, in linea con le caratteristiche dei rituali. Un esempio di rifiuto è strutturato come nell'esempio:

I laught, I joke and smoke but I don't play (ivi, p. 308)

L'uso delle rime non è strettamente necessario, la vincita di questo gioco è relativa al numero di coppie di frasi pronunciate, nonché al grado di creatività delle stesse finalizzato all'umorismo. Il contenuto delle *dozen* è frequentemente legato alla sfera sessuale e alla creazione di immagini assurde. Le *dozen* rappresentano un esempio di uso rituale dell'insulto regolamentato da leggi

fisse e condivise dai partecipanti, Dayter (2017 pp. 28-29) ha riassunto le regole del *dozen* in quattro punti:

- 1) Le *dozen* sono un gioco collettivo (le squadre sono composte da due a quattro partecipanti) nel quale il pubblico ha ruolo fondamentale, quello di decretare il vincitore;
- 2) Gli insulti non devono essere personalizzati, vale a dire che il soggetto insultato non deve avere le reali caratteristiche dell'insulto;
- 3) A ogni battuta deve essere collegata la successiva fintanto che uno dei giocatori abbia esaurito la propria creatività
- 4) Le *dozen* sono caratterizzate da un uso massiccio di metafore e iperbole, tali da rendere l'insulto falso e riconoscerlo in quanto gioco

Risulta chiaro, che l'uso degli insulti in queste pratiche non sia quello di offendere l'altro ma quello di creare un momento goliardico e condiviso da entrambe le parti coinvolte. Abrahams (1962) ha affermato che lo studio di una tradizione ci permette di analizzare i valori e i problemi di un gruppo e degli individui all'interno dello stesso. Per il linguista, le *dozen* sono collegate alle tradizioni degli adolescenti durante il processo di formazione dell'identità, una fase spesso colma di ansie che tenta la sua fuga attraverso giochi estremi, e come tutte le tradizioni deriva direttamente dai bisogni psicosociali della fascia di età che lo genera. L'analisi del contesto, quindi, può aiutare innanzitutto a capire quali siano i tormenti generazionali ma anche la motivazione e l'attribuzione semantica destinata, in questo testo, agli insulti.

3. L'EVOLUZIONE DI UN GENERE RITUALE: DAL RAP AL TRAP. TRA IL RISCATTO SOCIALE E GLI INSULTI.

La musica è un induttore emotivo e motorio, che spesso condiziona il comportamento di singoli e di gruppi; la musica è magia, il suo potere esercitandosi in maniera benevola, terapeutica, ma anche violenta, nello scatenare passioni a volte travolgenti (Festa, F., 2009 p. 9).

La musica, come afferma Bertirotti (2009), rappresenta un modo differente di creare la realtà al pari di una fotografia o di un film. La musica, intesa come un susseguirsi di note, viene comunemente definita un linguaggio ma, tale categorizzazione, pare non essere esaustiva; infatti, come dimostra Ciavarella (2018), la musica presenta delle analogie con il linguaggio in quanto è capace di veicolare emozioni anche se nell'atto di definire la musica un'arte, ci si allontana dall'idea di una semantica univoca e con una costruzione ben precisa. Su questa distinzione tra linguaggio e musica si sono svolti alcuni studi dell'antropologo cognitivo Steven Mithen (2006, p. 138), il quale ha affermato che la musica e il linguaggio condividono un antenato comune, in una forma definita di canto primordiale, la *Hmmmm: Holistic, manipulative, multi-modal, musical and mimetic*. Attraverso la sua evoluzione in Homo Sapiens, il "Neanderthal cantante" ha lasciato che gradualmente il linguaggio si sviluppasse e acquisisse un contenuto semantico, consegnando alla musica il suo aspetto melodico del prolenguaggio, ovvero lingua degli antenati.

Adottando un approccio sociologico, invece, attraverso gli studi di Marino (2010) sull'opera del sociologo Savonarato sulla sociologia della musica, si apprende che quest'ultima e l'esperienza sonora possono essere analizzate come parte di un unico costrutto sociale, in cui questi rappresentano un elemento rilevante nei processi di coesione sociale e conservazione della

memoria. La musica contribuisce al processo di formazione dell'identità personale e culturale dell'individuo all'interno di un contesto sociale ben definito; come è stato affermato in precedenza, ogni persona crea i propri significati, e attraverso il confronto con le esperienze altrui dà origine a un sapere e a un atteggiamento condiviso all'interno del gruppo di appartenenza e di riferimento (Bertirotti, A. 2009). Questo quadro teorico permette di analizzare la musica anche per il suo aspetto aggregativo e rituale, Gian Mario Quinto (2022)⁴² propone l'analisi di una teoria che si basa sull'assunto ancestrale del rapporto tra madre e figlio. Tale teoria è stata formulata dall'antropologa Ellen Dissanayake, la quale afferma che all'origine dei rituali ci sono le interazioni affettive tra colei che si occupava delle prole e la prole stessa, nelle quali la genitrice rassicura il piccolo attraverso sia lo scambio di dopamina e ossitocina, insito naturalmente nello scambio materno tra mammiferi, e sia, nelle relazioni faccia a faccia, tramite l'utilizzo di un tono di voce rasserente, musicale per l'appunto, accompagnato dalla mimica facciale e il coordinamento dei movimenti (Dissanayake, E. 2021). L'autrice, inoltre, spiega che questi gesti e suoni rassicuranti, capaci di calmare il bambino, possano aver influenzato i dogmi dei rituali nelle tribù per prepararsi ad affrontare le battaglie tra clan confinanti o per celebrare un lieto evento; la danza, i banchetti e i canti hanno assunto un significato cooperativo con una funzione sociale tale da enfatizzarne il legame, di esibizione sessuale o di appartenenza alla territorialità. Dissanayake giunge a questa conclusione, dopo avere ampiamente studiato i rituali musicalizzati in diverse culture, nel 2006 ha provato a enucleare sei possibili funzioni della musica nei riti: 1) l'esibizione delle risorse, ovvero la messa in mostra del potere, della forza, della bellezza e della ricchezza; 2) il controllo dell'aggressività, in contrapposizione con il primo, il rituale musicalizzato mira a risolvere i conflitti; 3) funzione di corteggiamento, dagli uccelli al Medlpa della Nuova Guinea il canto svolge un ruolo decisivo nella fase di corteggiamento. Sotto questa funzione, seppure senza avere una funzione di corteggiamento ma di ammaliamento, si potrebbero inserire anche alcune figure mitologiche, tra le quali Orfeo, colui che grazie alla sua musica aveva conquistato gli abitanti dell'oscuro Ade, o i canti rituali delle sirene omeriche, le quali hanno rappresentato una fonte oscura di seduzione anche per Catone, Claudiano e Ovidio nella

⁴²https://www.academia.edu/75315047/Rito_tempo_affetto_Prospettive_di_musicologia_evolutionistica
(consultato il 13.04.2022)

letteratura romana (Fabris, D. 2016 p.165). Un altro esempio popolare di rituale musicato di corteggiamento può essere ritrovato nelle serenate popolari, in Italia, dove l'uomo esegue un brano vocale, di notte, sotto le finestre della sua amata⁴³. 4) affermazione dell'identità durante i riti di passaggio, con quest'ultima funzione si intende l'utilizzo della musica all'interno delle fasi transitorie che caratterizzano l'essere umano. La nascita, la pubertà, il matrimonio e la morte, vedono l'individuo, come dimostrato nel precedente paragrafo, scivolare da una identità all'altra, cercando di affermarsi all'interno del gruppo o sottogruppo di riferimento. Per esempio, nella comunità dei Mescalero Apache nel nord America, per le ragazze in fase di transizione verso la pubertà, le quali verranno incorporate in un nuovo stato sociale, viene eseguito un rito della durata di quattro giorni, nel quale tramite canti sacri e danze che scandiscono il tempo che passa, le ragazze diventano adulte (Markstrom, C. A. 2012).

Un rituale molto differente ma con uno scopo implicito simile, ovvero l'affermazione della propria identità durante una fase transitoria dell'essere umano, è quello dei già citati *dozen*. È stato analizzato come questi rituali avessero un sistema normativo condiviso dai partecipanti, ma anche una ripetizione dei temi affrontati, Jhon Dollard nel 1939 ne aveva individuati alcuni:

The themes about which joking is allowed seem to be those most condemned by our social order in other contexts. Allegations are made that the person addressed by the speaker has committed incest, or that the speaker has taken liberties with the mother or sister of the one addressed; accusations of passive homosexuality are made, it is suggested that the cleanliness taboos have been broken, cowardice is alleged, and defects of the person of the one addressed, such as stupidity, crossed eyes, or inferiority, are played upon. There seems to be a taboo on mentioning dead relatives of either speaker. No references to menstruation or castration have been discovered (Dollard, J. 1939 p.5)

Come si evince dalle parole di Dollard, i temi riguardano i *taboo* della società, ovvero tutte quelle interazioni che vengono percepite dannose per l'individuo o per l'intera comunità; i *taboo* limitano la libertà di azione ma anche di espressione quando queste ultime sono ritenute offensive (Allan, K. 2018). Nelle *dozen* oltre ai temi proibiti e politicamente scorretti anche l'uso

⁴³ <https://www.treccani.it/enciclopedia/serenata/> (consultato il 13.04.2022)

del linguaggio sottolinea il carattere sporco di questo rituale. L'uso di insulti, infatti, è predominante nelle *dozen* e tale da indurre, in alcuni casi, i soggetti coinvolti a manifestare la propria esasperazione tramite la violenza fisica, o attraverso crisi di pianto all'interno del proprio gruppo di riferimento (Dollard, J. 1939; Kittrels, A. 2010). Per la loro natura offensiva, le *dozen* rappresentano un gioco di umiliazioni, dove lo scambio di insulti deve avvenire velocemente e dove è la *performance* a dettare le regole della recita e non il suo contenuto, per questo motivo gli insulti rituali si differenziano da quelli personali (Attolino, P. 2016). Questi rituali coinvolgono quasi esclusivamente soggetti maschi, afroamericani e appartenenti alla *Lower-middle class* statunitense, i quali utilizzano la dialettica verbale per dimostrare di essere *cool* e in grado di battere l'avversario, gli insulti quali *nigga*, *slut*, *cunt* sono funzionali a vincere la battaglia e talvolta anche con l'utilizzo di un accompagnamento musicale (Smith, A. L. 2014). Il primo esempio di *dozen* musicale è databile 1921, "*Don't slip in me in the dozens, please*"⁴⁴, a opera del comico e compositore Chris Smith, il quale nel 1913 ha composto *Ballin the Jack*, brano che è diventato famoso grazie all'interpretazione di Judy Garland e Gene Kelly nel 1942 nel film *For me and my Gal* (cfr. Attolino, P. 2016; Smith, A. L. 2014).

Questo esempio musicale dei *dozen* può essere considerato il punto di connessione tra il rituale linguistico e la nascita della musica rap con la quale possiede alcuni punti in comune che verranno analizzati nel prossimo paragrafo.

3.1 Il *black* rap: l'evoluzione delle *dozen*, i *dissing* e il caso esempio di Tupac Shakur

La tradizione afroamericana delle battaglie di insulti ha ricevuto una nuova vita con l'ascesa delle battaglie hip hop e rap a partire dagli anni '70, per poi esplodere definitivamente nella decade successiva. I duelli rap rappresentano un continuum con le *dozen*, sia in parte con la tecnica ma

⁴⁴ <https://www.elijahwald.com/music/don't%20slip%20me%20in%20the%20dozens%20mono.mp3> (consultato il 21.04.2022)

anche con la linea culturale delle tradizioni africane (Wald, E. 2018). Sui punti in comune tra queste due pratiche, Attolino (2016, p.36) ne ha individuati due:

- 1) La presenza di esagerazioni e iperboli soprattutto in presenza di riferimenti alla propria *coolness*, al potere e alle prestazioni sessuali:
 - a. Dozen: “*his mother was so dirty, when she get the rag take a bath, the water went back down the drain*” (Labov, W. 1972, p.313)
 - b. Rap: “*I got mo' shooters in Queens Bridge than you Niggas 'll tie you up on the Colliseum roof and open beer bottles off ya boy's chipped tooth*”⁴⁵
- 2) La *performance*, in entrambi i casi l'elemento di spontaneità è fondamentale quanto il tempo di risposta. La battaglia rap è una esibizione individuale in cui è possibile dimostrare le proprie abilità e dove i *taboo* vengono utilizzati per generare risate, allo stesso modo che nelle *dozen* (Wald, E. 2018).

A differenziare le due pratiche è l'elemento di verità, spesso infatti, come affermato da Paola Attolino (2016), nel freestyle rap o nei brani rap viene infranta la regola del *rigorosamente falso* caratteristica delle *dozen*, i *dissing* tra rapper e gang di rapper generano rime o interi brani in cui vengono espressi giudizi negativi su aspetti reali dell'avversario e gli insulti sono mirati a offendere la controparte. Questo fenomeno è riscontrabile in numerose faide tra rapper, un esempio è stato fornito al punto b) di 1) in cui Jay-Z nel *freestyle* di *Super Ugly* attacca il suo rivale Nas insinuando un rapporto sessuale con la sua ex fidanzata Carmen:

*Me and tha boy A.I. * got more in common* than just ballin and rhymin / Get It? More in CARMEN. I
came in ya Bentley backseat skeeted in Jeep / left condoms in ya baby seat*⁴⁶

In questo estratto è possibile analizzare innanzitutto il tema sessuale, spesso frequente nei testi rap, ma anche l'utilizzo di *slang*, rappresentati da un cambio vocalico e da una abbreviazione, quali *tha* e *ya* a indicare l'articolo determinativo inglese *the*⁴⁷ e il pronome soggetto *you*⁴⁸ o l'aggettivo possessivo *yours*.

⁴⁵ <https://genius.com/Jay-z-supra-ugly-lyrics> (consultato il 21.04.2022)

⁴⁶ Id.

⁴⁷ <https://rapdictionary.com/meaning/tha/> (consultato il 22.04.2022)

⁴⁸ <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=ya> (consultato il 22.04.2022)

Come scritto in precedenza, i *dissing* tra rapper sono stati e continuano a essere il centro delle *rap battle*, ma anche il motivo di scelta da parte degli ascoltatori, i quali si schierano con uno o con l'altro esattamente come in una partita di calcio. Il rap, come le *dozen* quindi, è in grado di creare dei gruppi che si sfidano tra loro, gruppi i quali condividono le stesse idee e si sentono rappresentati in esso. I processi di identificazione nel gruppo possono spingere i partecipanti a compiere anche atti violenti contro coloro che sono esterni al gruppo (ved. 2.3.3), tali atti accomunano le *dozen* al rap. Per quest'ultimo purtroppo c'è un esempio di *dissing* che ha segnato il mondo della musica e della società afroamericana, culminando nella morte di entrambi i rivali: Tupac e Notorious Big. Come si apprende in un articolo di approfondimento del 2011 pubblicato su "The Guardian"⁴⁹, i due rapper, impegnati rispettivamente sulle lontane due coste americane (il primo sulla *west coast* e il secondo sulla *east*), sono stati amici fino al momento della sparatoria che ha visto il coinvolgimento di Tupac a Manhattan, e lo stesso insinuare che il mandante fosse stato il suo stesso amico. Questo episodio ha segnato il punto di rottura tra i due rapper e le loro rispettive gang; va specificato che entrambi hanno preso parte a traffici di droga e accuse varie di rapine e violenze sessuali, sfociando in una sanguinosa e continua vendetta reciproca. I due rapper, come da tradizione, hanno provocato l'avversario tramite i loro *freestyle*, Notorious Big nel testo di *Who shot ya*, del 1994, ironizza sulle accuse ricevute dall'ex collega e scrive:

*Who shot ya? Separate the weak from the obsolete
Hard to creep them Brooklyn streets
It's on, nigga, fuck all that bickerin' beef
I can hear sweat tricklin' down your cheek
Your heartbeat sound like Sasquatch feet Thunderin', shakin' the concrete
Then the shit stop when I foil the plot Neighbors call the cops, said they heard mad shots
Saw me in the drop, three and a quarter
Slaughter, electrical tape around your daughter
Old school, new school need to learn though I burn, baby, burn, like "Disco Inferno"
Burn slow like blunts with yayo*

⁴⁹ <https://www.theguardian.com/music/2011/jun/13/tupac-biggie-deaths> (consultato il 22.04.2022)

*Peel more skins than Idaho Potato*⁵⁰

In questo estratto è presente una buona parte della violenza che ha rappresentato questa faida, oltre, anche, all'utilizzo dell'insulto *nigga*. Tupac nel 1996 ha risposto con il brano *Hit em up* tornando ad attaccare Biggie (Notorious Big):

*First off, fuck your bitch and the click you claim
Westside when we ride come equipped with game
You claim to be a player but I fucked your wife
We bust on Bad Boy niggaz fucked for life
Plus Puffy tryin' ta see me weak hearts I rip
Biggie Smalls and Junior M.A.F.I.A. Some mark-ass bitches
[...]
Quick to snatch yo' ugly ass off the streets, so fuck peace
[...]
Biggie Smalls just got shot
Little Moo, pass the mac, and let me hit him in his back*

Anche in questo estratto è possibile evidenziare il tono violento del rapper che rifiuta una pace tra le gang “*so fuck peace*” e l'utilizzo di insulti quali *niggaz* e *bitch*. Come anticipato in precedenza, questa aspra diatriba tra i due rapper è culminata con l'assassinio di entrambi, Tupac nel 1996 e Biggie l'anno successivo, e anche se non ci sono fonti certe sui mandanti è probabile che le rispettive gang avessero raggiunto un alto livello di empatia con i propri rappresentanti, tale da indurli a questi atti violenti.

Il *dissing* avvenuto tra i due rapper rappresenta solo una parte della loro carriera, Tupac era il figlio di Afeni Shakur, un'attivista del movimento dei Black Panther, e in molti suoi brani ha espresso le sue radici più rivoluzionarie e in linea con i temi che hanno caratterizzato il rap e l'hip hop fin dai suoi esordi. Infatti, nel brano *Me against the world* del 1996, Tupac ha raccontato della difficile situazione dei neri sul territorio americano, fatto di morti e sparatorie:

⁵⁰ <https://genius.com/14520?> (consultato il 22.04.2022)

*Can you picture my prophecy?
Stress in the city, the cops is hot for me
The projects is full of bullets, the bodies is droppin'
There ain't no stoppin' me
Constantly movin' while makin' millions
Witnessin' killings, leavin' dead bodies in abandoned buildings
Carries to children 'cause they're illin'
Addicted to killin' and the appeal from the cap peelin'
Without feelin', but will they last or be blasted?
Hard headed bastard
Maybe he'll listen in his casket, the aftermath
More bodies being buried, I'm losing my homies in a hurry
They're relocating to the cemetery
Got me worried, stressin', my vision's blurred
The question is will I live? No one in the world loves me
I'm headed for danger, don't trust strangers
Put one in the chamber whenever I'm feelin' this anger
[...]
It's just me against the world baby⁵¹*

Il rapper ha scritto di questa America desolante non solo per l'osservazione della stessa ma anche per averla vissuta in prima persona. Nel testo di Bandirali (2015) si apprende della sua infanzia difficile, il susseguirsi di uomini coinvolti in traffici di droga e ricercati dall'FBI che hanno affiancato la madre, già impegnata politicamente, fino allo spostamento da New York, città la quale influenzerà molto della sua musica, a Baltimora. L'avvicinarsi di queste situazioni ha fornito all'artista un bagaglio esperienziale tale da rappresentare un'intera fascia di pubblico afroamericano, la quale si è sentita rappresentata dal rapper. Tale rappresentazione non ha riguardato l'intero pubblico statunitense, infatti, dopo i primi successi di Tupac, assieme all'esordio di Snopp Dog e di Ice Cube (altri due rapper famosi della *west coast*), hanno iniziato a

⁵¹ <https://genius.com/2pac-me-against-the-world-lyrics> (consultato il 22.04.2022)

subire attacchi da parte delle associazioni femministe e degli attivisti che ritenevano che il linguaggio usato nei brani rap incitasse alla violenza e all'odio (Bandirali, L. 2015). L'uso di termini volgari e di insulti è molto frequente nel rap e anche nella discografia di Tupac è riscontrabile questo stile; analizzando alcuni suoi testi si può leggere: da *Ratha be ya nigga* del 1997: "You fucking with niggas that's insecure/Watered down, my shit is pure" e "So we can get drunk and smoke weed all day"⁵²; da *Wonda Why They Call U Bitch* sempre del 1997: "Still lookin' for a rich man, you dug a ditch / Got your legs up tryin' to get rich / I love you like a sister, but you need to switch / And that's why they called you bitch—I betcha!"⁵³, mentre nel testo di *Violent* del 1991 Tupac ha scritto di un atto violento contro la polizia, definita da lui razzista:

*I heard a bullet fire from the cop's gun
My homie dropped, so I hit the cop
I kept swingin', yo, I couldn't stop
Before I knew it, I was beatin' the cop senseless
The other cop dropped his gun, he was defenseless
Now I'm against this cop who was racist
Givin' him a taste of trading places
And all this 'cause the peckerwood was tryin' this
Frame up, but I came up*⁵⁴

L'analisi di alcuni suoi testi potrebbe dimostrare la validità delle accuse mosse contro il rapper, ma in contrapposizione va analizzato innanzitutto il contesto, come vedremo successivamente i primi anni '90 sono stati influenzati dall'uccisione del fondatore dei Black Panther, ma anche i numerosi brani riflessivi e di denuncia sociale di Tupac. Nel 1991 ha scritto *Brenda's got a Baby*, un brano che trae ispirazione dalla sua infanzia e dalla condizione di sua madre, la quale si è ritrovata single dopo pochi anni dalla sua nascita:

Brenda got herself a boyfriend

⁵² <https://genius.com/19383476>? (consultato il 23.04.2022)

⁵³ <https://genius.com/2pac-wonda-why-they-call-u-bitch-lyrics> (consultato il 23.04.2022)

⁵⁴ <https://genius.com/2pac-violent-lyrics> (consultato il 23.04.2022)

*Her boyfriend was her cousin, now let's watch the joy end
She tried to hide her pregnancy, from her family*

[...]

*She's 12 years old and she's having a baby
In love with the molester, who's sexing her crazy
And yet she thinks that he'll be with her forever
And dreams of a world with the two of them are together*

[...]

*She had it on the bathroom floor and didn't know so
She didn't know, what to throw away and what to keep
She wrapped the baby up and threw him in the trash heap
I guess she thought she'd get away, wouldn't hear the cries*

[...]

*Can't go to her family, they won't let her stay
No money no babysitter, she couldn't keep a job
She tried to sell crack, but end up getting robbed
So now what's next, there ain't nothing left to sell
So she sees sex as a way of leaving hell
It's paying the rent, so she really can't complain
Prostitute, found slain, and Brenda's her name, she's got a baby⁵⁵*

Il testo presentato riesce a essere esaustivo nella descrizione della condizione sociale di alcune donne del ghetto, violentate in età giovane e costrette alla prostituzione per pagare gli alimenti dei loro figli. Il tema femminile, ma con uno spettro più ampio, è presente anche nel testo di *Keep ya head* del 1993 in cui si legge:

*I wonder why we take from our women
Why we rape our women, do we hate our women?
I think it's time to kill for our women
Time to heal our women, be real to our women
And if we don't we'll have a race of babies*

⁵⁵ <https://genius.com/2pac-brendas-got-a-baby-lyrics> (consultato il 23.04.2022)

*That will hate the ladies, that make the babies
And since a man can't make one
He has no right to tell a woman when and where to create one
So will the real men get up
I know you're fed up ladies, but keep your head up⁵⁶*

Nelle parole di Tupac si evince un accorato invito agli uomini nel non violentare le donne e nel cambiare la propria concezione machista, al fine di ottenere un futuro cambiamento generazionale.

L'analisi dei testi di Tupac potrebbe continuare con un'analisi più approfondita, ma quello che è importante sottolineare, ai fini dello studio in corso sugli insulti nel linguaggio musicale della trap, è la ripetizione del fenomeno di accusa contro questo genere musicale. Come si avrà modo di analizzare successivamente, anche nel sottogenere musicale trap è stato aspramente criticato il linguaggio volgare, offensivo e violento; è solamente questo o come per Tupac il linguaggio è un veicolo di protesta e dove al *bitch* non corrisponde una semantica convenzionale, confermata da testi che dimostrano l'esatto opposto dell'offesa contenuta nel lessema citato?

3.1.1 Il Black Panther alle origini del rap: la *blackness*

Il paragrafo precedente fa riferimento al movimento dei Black Panther in quanto ha rappresentato, per gli afroamericani, la voce per la lotta ai riconoscimenti dei loro diritti civili, contribuendo all'accrescimento della *blackness*, concetto il quale ha influenzato la cultura dei neri d'America. L'inquadramento storico di questo movimento è funzionale alla comprensione del contesto in cui nasce e si sviluppa il rap, dal quale si evolverà il sottogenere trap, condividendone alcuni contenuti.

Il *Black Panther party* nasce nel 1966 a Oakland in California con lo scopo di proteggere la comunità afroamericana dai continui atti violenti della polizia nei loro confronti, reclamando, tra

⁵⁶<https://genius.com/2pac-keep-ya-head-up-lyrics> (consultato il 23.04.2022)

gli altri diritti civili, anche quello di possedere delle armi e di usarle per autodifesa (Malloy, S. L. 2017). La fondazione del partito, da parte di Huey Newton e Bobby Seale, ha ricevuto una spinta dopo l'assassinio di Malcom X nel 1965, durante un suo discorso pubblico ad Harlem⁵⁷, il quale proponeva di fronteggiare la crisi razziale attraverso una *black solidarity* (Seekdaur, L. H. K. 2014, p. 51). Nel libro *Out of Oakland: Black Panther Party Internationalism during the Cold War* di Malloy (2017), l'autore analizza l'intera evoluzione del partito, sorto per differenziarsi dai gruppi nazionalisti culturali afroamericani, già esistenti sul territorio statunitense, sposando una filosofia economica più socialista e di stampo marxista. Questo modello di lotta alle discriminazioni sociali e allo sfruttamento economico ha trovato alleati anche all'esterno degli Stati Uniti, incrementando, nelle forze politiche, l'apprensione che questo movimento potesse diventare pericoloso e ingestibile. Tali preoccupazioni non erano infondate, negli anni successivi, infatti, le rivolte per il *black power* si sono fatte sempre più frequenti e diffuse su tutto il territorio. In un articolo di Thomas J. Sugrue del 2020, apparso sul *National Geographic*⁵⁸, l'autore documenta come nel 1967 in 163 città americane ci sono stati saccheggiamenti, incendi di attività commerciali e violenze per strada da parte dei gruppi neri in rivolta, eventi i quali videro morire molti afroamericani per mano dei 17000 poliziotti statunitensi sparsi sul territorio. Nel 1968 James Brown ha scritto un brano *Say it loud: I'm black and I'm proud* dove si possono ascoltare le seguenti parole: "*I worked on jobs with my feet and my hands / But all the work I did was for the other man / Now we demand a chance to do things for ourselves / We're tired of beating our head against the wall / And working for someone else / Say it loud: I'm black and I'm proud!*"⁵⁹ Questo contesto di violenze e disordini culminato nel '68 è alla base dell'evoluzioni politiche successive ma anche di movimenti antirazziali formati negli anni 2000 come quello del *Black lives matter*. Il *black power* negli anni ha assunto sempre maggiormente connotati di una vera e propria lotta culturale per l'affermazione dell'identità per gli afroamericani, tanto da aver bisogno di doverla descrivere con un termine: *blackness*. Nel dizionario inglese il termine

⁵⁷ <https://www.britannica.com/topic/Black-Panther-Party/Legacy> (consultato il 24.02.2021)

⁵⁸ <https://www.nationalgeographic.it/storia-e-civiltà/2020/06/le-origini-delle-proteste-contro-la-violenza-razziale> (consultato il 22/04/2022)

⁵⁹ <https://genius.com/James-brown-say-it-loud-im-black-and-im-proud-lyrics> (consultato il 22.04.2022)

originariamente indicava l'oscurità, "*the quality of being very dark or an area of darkness*"⁶⁰, Cat Stevens, con lo pseudonimo di Yusuf, alla fine degli anni Sessanta ha scritto la sua prima canzone di protesta *Blackness of the night*⁶¹, riferendosi alla situazione drammatica dei rifugiati neri a Londra alla fine della Seconda guerra mondiale:

*In the blackness of the night
I seem to wander endlessly
With a hope burning out deep inside
I'm a fugitive, community has driven me out
For this bad, bad world I'm beginning to doubt
I'm alone, and there is no one by my side*⁶²

Anche se il termine *blackness*, in questo testo, si riferisce all'oscurità della notte, è possibile individuare una connessione metaforica anche con la prima delle due definizioni date dall'*Urban dictionary*:

1. *a word in which a black american uses to describe a personal emotionally bonding experience that involves a sociological and economical identity, pertaining only to black americans, that is associated with modern society.*
2. *a socio-economical identity pertaining only to black americans*⁶³.

Il termine *blackness* può essere definito, quindi, come il sentirsi appartenente al gruppo dei neri d'America e dividerne l'aspetto sociale, economico ed emozionale. Francesca Spinella, giornalista e traduttrice per il periodico *Internazionale*, in un articolo del 2020⁶⁴ spiega come questo termine sia ricco di sfaccettature e come la sua definizione risulti più complessa, soprattutto all'insorgenza della necessità di tradurlo nella lingua italiana. Il neologismo nerità a

⁶⁰ <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/blackness> (consultato il 02.03.2021)

⁶¹ <https://catstevens.com/new-single-yusuf-cat-stevens-2/> (consultato il 02/03/2021)

⁶² <https://www.musixmatch.com/it/testo/Yusuf-Cat-Stevens-2/Blackness-of-the-Night> (consultato il 02/03/2021)

⁶³ <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=blackness> (consultato il 04/03/2021)

⁶⁴ <https://www.internazionale.it/opinione/francesca-spinelli/2020/07/25/blackness-traduzione> (consultato il 04/03/2021)

sostituzione del forestierismo *blackness* sembra essere quello che sostituisca meglio i vari nerezza o negritudine già presenti nella lingua italiana ma con sfumature diverse e che poco si adattano al concetto in analisi⁶⁵. L'assunto relativo alla nerità, nella rappresentazione mediatica, ha riconquistato una nuova luce dovuta all'assassinio di George Floyd nel 2020, per mano di un poliziotto bianco americano; evento, il quale ha generato una mobilitazione globale grazie ai *social network* e agli *hashtag* *#blacklivesmatter* e *#icantbreath*. Anche in questo caso la musica ha contribuito a denunciare e a esprimere i sentimenti degli afroamericani, H.E.R. negli ultimi versi della sua canzone *I can't breath* del 2020:

We breathe the same and we bleed the same
But still, we don't see the same
[...]
We are fed up eating your shit
Because you think your so-called "Black friend"
Validates your wokeness and erases your racism
[...]
To say all men are created equal in the eyes of God
*But disparage a man based on the color of his skin.*⁶⁶

Lo stesso tema è apparso nel brano del rapper Bun B, il quale nel brano *This world* del 2021 ha scritto:

Been walking down the wicked streets of America, who'd have thought
That the fight for basic civil rights was still left to be fought
Even after we lost Huey, Hampton, Martin, and Malcolm
To racist elite power structures whiter than talcum
See, they've been treatin' my people like they ain't equal
Since the slave ships and now we livin' in a sequel
Talkin' 'bout 'em lynchin' us, burnin' us and killin' us

⁶⁵ <http://blog.terminologiaetc.it/2018/10/26/traduzione-blackness-neologismo-nerita/> (consultato il 04.03.2021)

⁶⁶ <https://www.musixmatch.com/it/testo/H-E-R-2/I-Can-t-Breathe> (consultato il 10/05/2021)

*For four-hundred years, and man, they still ain't feelin' us
Systemic racism, economic and judicial
Plus killer cops attacking us daily, pulling they pistol
So now mane it's official, we've gots to take a stand
Every time they kill a Black woman or a Black man⁶⁷*

La musica, quindi, ha rappresentato e rappresenta un veicolo di espressioni culturali, svolgendo anche un ruolo importante nei processi d'influenza a livello sociale e politico. L'analisi delle tematiche affrontate nei testi musicali durante i decenni passati ci permette la ricostruzione storico-culturale e identitaria di un territorio (Privitera, 2015), la musica folk e popolare ne sono la rappresentazione.

Prima di concludere questo breve quadro storico è necessario fornire una chiarificazione terminologica tra rap e hip hop. Entrambi possono definirsi un sottogenere della musica *urban*, il *rapping* o rap lo si può definire: "*the activity of performing a style of popular music that involves speaking, rather than singing, words to music that has a strong rhythm*"⁶⁸, mentre l'hip hop: è definito come l'espressione artistica e culturale sorta per contrastare le discriminazioni razziali appena descritte; l'hip hop, in quanto genere musicale si differenzia dal rap per una maggiore musicalità (Emdin, C. 2010). È necessario ricordare che la musica è anche intrattenimento e tale lo è anche il rap, più dell'hip hop. Come si vedrà per la musica italiana, anche la musica estera spesso ha subito e subisce una mutazione nei temi trattati in relazione al grado di popolarità dovuta ai contratti con etichette discografiche più commerciali. Successivamente verrà analizzato il caso di Eminem, nato come *wigga*, evoluto come *hit maker* e maturato nuovamente come rapper bianco.

3.1.2 Eminem, il *Wigga* degli anni 2000

Fino a questo momento l'analisi dell'evoluzione del rap si è soffermata esclusivamente sulla comunità nera, ma il rap e l'hip hop non sono solo generi musicali destinati ai neri, con il tempo

⁶⁷ <https://genius.com/Bun-b-and-cory-mo-this-world-lyrics> (consultato il 23.04.2022)

⁶⁸ <https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/rapping> (consultato il 23.04.2022)

anche la popolazione bianca ha sposato tale filosofia. In questo testo verrà analizzato il caso di uno dei più famosi rapper bianchi: Eminem. Quest'ultimo, nell'album *The Marshall Mathers* del 2000, seguendo i passi dei suoi colleghi neri, fa uso di un linguaggio violento, provocatorio e misogino. Nel brano *Under the Influence*, per esempio, si trovano estratti quali: “*So you can suck my dick / if you don't like my shit / 'cause I was high when I wrote this so suck my dick*”, continuando con “*Fuckin' your bitch in the ass with a tire iron*” o “*I called her a whore, spit beer in her face and laughed*”⁶⁹ e ripetendo per sette volte la parola *nigga*. Mentre nella *title track* *Marshall Mathers*, invece, è possibile trovare insulti omofobi o offese dirette ad altri cantanti:

*An anti-Backstreet and Ricky Martin
Whose instinct's to kill *NSYNC, don't get me started
These fuckin' brats can't sing and Britney's garbage
What's this bitch retarded? Gimme back my 16 dollar
New kids on the block, sucked a lot of dick
Boy-girl groups make me sick
And I can't wait 'til I catch all you faggots in public
I'ma love it*⁷⁰.

L'insulto *faggot* compare anche in altri versi della stessa canzone “*I was put here to put fear in faggots who spray Faygo Root Beer / And call themselves clowns 'cause they look queer*”. A differenza dei testi analizzati in precedenza, dove il *dissing* avveniva tra rivali di diverse gang, Eminem indirizza il suo linguaggio offensivo contro altri artisti, i quali rappresentavano la musica pop di quel periodo. Inoltre, l'utilizzo del termine *nigga* ha generato un dibattito pubblico sull'utilizzo della cosiddetta *N-word*, in quanto l'artista non appartiene alla comunità afroamericana. Il tema dell'analisi dell'insulto *nigga* o *negro* è stato affrontato dal sociologo Edward G. Armstrong (2004), il quale ha osservato il quadro storico del momento comparando l'uso dello stesso insulto nei vari brani appartenenti ai generi hip hop e rap. L'autore giunge alla conclusione che tale termine, in questo contesto, ha perso la sua forza offensiva, diventando una

⁶⁹ <https://genius.com/Eminem-under-the-influence-lyrics> (consultato il 2.05.2021)

⁷⁰ <https://genius.com/Eminem-marshall-mathers-lyrics> (consultato il 2.05.2021)

parola inclusiva di un significato più ampio, ovvero quello di persona nera che lotta per ottenere i propri diritti, delimitando il suo significato all'interno di un gruppo specifico di persone. L'uso della *N-word*, come scrive Gabriele Forte (2020), ha subito con il tempo una parziale risemantizzazione dovuta all'appropriazione da parte dei rapper bianchi del termine; ma la musica non è l'unico mezzo in cui l'analisi del termine *nigga*, o *negro* per l'italiano, porterebbe a una valutazione differente dal suo valore originale, i social e le differenti situazioni sociali dovrebbero giocare un ruolo primario.

Il processo di ridefinizione semantica del termine *nigga* è esploso con Eminem, e maggiormente con la musica trap, ma affonda le sue radici negli anni '80. Da questo momento si è assistito a un progressivo proliferare di rapper bianchi quali i Beastie boys, i Vanilla Ice e gli House of Pain, cresciuti all'interno di contesti neri e costantemente in contrapposizione tra di loro, venendo definiti *wigger*, l'equivalente negativo di *nigger* (Verstegen, I. 2011). I *wigger* possono essere paragonati ai menestrelli *blackface*, coloro che nel diciottesimo secolo, negli Stati Uniti, durante le rappresentazioni teatrali si scurivano la pelle per interpretare gli afroamericani. L'imitazione forzata e caricaturale dei neri era l'esplicitazione di un razzismo crescente avvenuto dopo le guerre civili americane che hanno visto l'abolizione della schiavitù e la richiesta dei diritti civili. L'esatta data di nascita di questo fenomeno non è ancora chiara ma in Europa l'Otello di Shakespeare ne rappresenta un primo esempio⁷¹. In sito nel *blackface* c'è una valutazione negativa dei neri e una conseguente azione volta a distinguere le due razze, i bianchi contrapposti ai neri, solitamente rappresentati come schiavi, con un grado d'istruzione basso e spesso poco intelligenti. Nel corso dell'evoluzione storica e culturale, questi atteggiamenti sono stati ritenuti razzisti e censurati, giungendo all'inversione del *blackface* in *whiteface*, personaggi come Michael Jackson hanno iniziato a voler schiarire il proprio colore di pelle, anche se non è data per certa come informazione, per assomigliare maggiormente all'egemonica popolazione bianca (McAllister, M. E. 2011, pp 4-10). I *wigger* in questo contesto sono coloro che vogliono apparire neri, imitano i neri senza averne i contenuti e senza, apparentemente, avere collegamenti con lo *status* sociale dei neri. Come spiegato da Verstegen (2011), a questi viene contrapposto anche il termine *wigga*, a indicare i rapper bianchi meno agiati e provenienti dalle periferie americane. La

⁷¹ <https://www.history.com/news/blackface-history-racism-origins> (consultato il 22.06.2021)

distinzione che si viene a creare tra *wigger* e *wigga* nasce sia dalle condizioni sociali di appartenenza ma anche dal salto mass mediatico compiuto dall'artista nell'affermarsi nel circuito *mainstream* e radiofonico. Inoltre, in accordo con l'autore citato in precedenza, questo passaggio tra rap locale, legato al territorio d'appartenenza, a rap trasmesso su scala nazionale o internazionale, ne consegue una stereotipizzazione dei contenuti e dei personaggi da mostrare, dovuta ai critici e produttori musicali che spingono nel creare mode e tendenze, volte alla vendita dei prodotti musicali. Il processo messo in atto, in questo caso dal mondo musicale, ha esacerbato le differenze razziali tra bianchi e neri, propendo e contrapponendo due tipologie differenti di rap, quello per bianchi, gli storici Vanilla Ice, e quello per i neri apprezzato anche dai bianchi come Tupac, fino all'esordio di Marshall Bruce Mathers III, in arte Eminem, il quale ha rappresentato il punto di svolta nell'accettazione dei bianchi nel rap nero.

Analizzando la carriera dell'artista si può affermare di aver assistito a una duplice trasformazione

3. da *bad boy* a *hitmakers*: all'inizio della sua carriera, come si è potuto analizzare in precedenza, Eminem ha rappresentato il ragazzo bianco cresciuto in un quartiere povero di Detroit, con una madre legata alla tossicodipendenza. L'atteggiamento polemico, irriverente e goliardico dei primi brani ha contribuito alla sua ascesa e alla costruzione di credibilità presso la comunità nera. Nel 2000 è stato lanciato il singolo *The real slim shady*, brano in cui attacca la società bianca americana attraverso il suo alter ego Slim Shady, nel testo si legge: "*Well, some of us are cannibals/ Who cut other people open like cantaloupes*", e ancora

*It's funny 'cause at the rate I'm goin' when I'm thirty / I'll be the only person in the nursin' home
flirting / Pinchin' nurses asses while I'm jackin' off with Jergens / And I'm jerkin' but this whole
bag of Viagra isn't workin' / In every single person there's a Slim Shady lurkin'⁷²*

Nel 2003 ha vinto l'oscar per *Lose yourself* come miglior canzone originale per il film *8 miles*, il quale lo vedeva protagonista in una sceneggiatura autobiografia. nel 2010 è stato lanciato il suo settimo album, *Recovery*, il quale contiene la hit *Love the way you lie*, in

⁷² <https://genius.com/Eminem-the-real-slim-shady-lyrics> (consultato il 26.04.2022)

collaborazione con Rihanna. Il brano rappresenta il singolo più venduto nella carriera di Eminem. Nel testo si evince un cambiamento radicale nel linguaggio e nelle tematiche affrontate dal rapper, a dimostrazione delle logiche commerciali citate in precedenza: *"She fuckin' hates me, and I love it — "Wait! - Where you going?" — "I'm leaving you!" — "No, you ain't! Come back!" / We're runnin' right back, here we go again"*⁷³. Anche nel 2017 ha duettato con un'altra artista pop, Beyonce, nel brano *Walk on water* e successivamente con Ed Sheeran in *River*, entrambe le canzoni contenute nell'album *Revival*.

4. Da *hitmakers* a celebrità del rap: nel 2022 ha partecipato all'*halftime* del Superbowl americano assieme a Snoop Dog, 50 cent, Dr.dre, Kendrick Lamar e Mary J. Blige, rappresentando l'unico rapper bianco in questo gruppo di rapper neri.

Nell'analisi del rap mainstream di Eminem, inoltre, è possibile riscontrare una mitizzazione della sua figura, tipica dei rapper e successivamente dei trapper, con la quale si va a consolidare la propria posizione di leader di un gruppo attorno a dei valori condivisi (Burns, L.; Woods, A. 2018).

3.2 Il Rap italiano

In Italia, come in Francia e in tutta Europa, la cultura rap e hip hop, arrivata dagli Stati Uniti, si è fatta portavoce dei disagi giovanili durante i decenni; dagli anni '80 in poi, l'espressivo, violento e diretto linguaggio musicale utilizzato da questo genere ha espresso messaggi politici, opinioni sul sesso e parlato d'amore, con lo scopo di liberarsi da infrastrutture morali e linguistiche (Gargiulo, M. 2005). Sul territorio italiano, dopo un flebile esordio negli anni Ottanta, è stato il decennio successivo che ha visto l'esplosione del genere rap e della cultura hip hop. Tra i primi pezzi rap negli anni Novanta risulta esserci il brano *Batti il tuo tempo* degli Onda Rossa Posse, avviando una rivoluzione nel panorama musicale italiano e diventando l'inno di un movimento

⁷³ <https://genius.com/Eminem-love-the-way-you-lie-lyrics> (consultato il 23.04.2022)

collettivo e maturato all'interno dei centri sociali, come per esempio il Leoncavallo a Milano (Bussotti, L. 2019). Tale rivoluzione è avvenuta contestualmente a una situazione sociopolitica importante per l'Italia, ovvero l'anniversario delle stragi impunte di Bologna e di Ustica del 1980. Il rap italiano nasce, quindi, come una voce di protesta contro i poteri dello Stato; nel testo degli Onda Rossa Posse si legge *"Batti il tuo tempo/ Fotti il potere/ Batti il tuo tempo per fottere il potere!"* e ancora più duramente:

In quattro armati per portarmi via di casa
Casa devastata, spogliata
Come in un film al cinema
Ma questa volta è vero (vero)
Credimi è vero
Chi è illegale chi legale
Il bandito il criminale
Il giusto l'ingiustizia
Terribile bellezza dentro le celle nei ghetti
Che contrasto con i morti viventi
Odiosi uomini fottuti
Bastardi, senza dignità (senza)
Ma con migliaia di miliardi
Maestri nei disastri
Tu li puoi vedere controllano il paese nel balletto del potere
Vergogna
Dieci anni di menzogne
Triangolo di Ustica, la strage di Bologna
Guarda in faccia le sue colpe⁷⁴

Il gruppo, inoltre, cita il partito americano del *Black Panther*: *"Fino alla fine come la pantera/Aggredita assalita sempre/Ma se tu ci provi fallo in maniera risoluta assoluta/Si perché*

⁷⁴ <https://www.musixmatch.com/it/testo/Onda-Rossa-Posse/Batti-il-tuo-tempo> (consultato il 23.02.2021)

se spari disse: "risponderò sparando"/22-8-'89 tu non puoi dimenticarlo/Newton è morto (morto): Huey P. Newton è stato assassinato", sottolineando la condivisione di intenti del genere rap.

Seguendo l'analisi di Santoro e Solaroli (2007), le posse fanno parte della seconda delle quattro fasi che rappresentano l'evoluzione del rap italiano; di seguito, utilizzando tale classificazione, verrà fornita una rapida osservazione di alcuni artisti e testi più rappresentativi di ciascuna fase:

1. **Gli anni '80:** questa decade ha visto la nascita dei movimenti hip hop in Italia attorno a luoghi culto quali il Muretto a Milano. Il posto di appartenenza, per la cultura rap, rappresenta un simbolo rituale attorno al quale si costruiscono storie e si solidificano le identità personali e di gruppo. La produzione musicale in italiano è quasi inesistente in questo periodo, fatta eccezione per alcuni brani di Jovanotti che mescolano alcune frasi in lingua italiana a testi prevalentemente inglesi. È possibile affermare che in questi anni si sia formato il dizionario dell'hip hop, termini quali *breaker*, *writing*, *crew* e *scratching* hanno iniziato a circolare sul territorio, creando gruppi di giovani accomunati dall'idea di libertà artistica caratterizzata dal *flow* (Ivic, D. 2010).
2. **Il fenomeno delle posse:** questa fase, come è stato affermato da Santoro e Solaroli (op. cit.), ha avuto una breve durata, circa di tre anni, in cui al centro della scena musicale rap italiana ci sono stati i centri sociali, tra i quali l'Isola nel Katiere di Bologna nel quale è nato il gruppo Isola posse all stars. In un articolo del 2021 di Pierfrancesco Pacoda, critico musicale e saggista, è stato descritto come nei primi anni '90 la città di Bologna stesse vivendo un periodo di paura a causa degli assassini della Una Bianca, e di come tali eventi abbiano inciso sulla produzione artistica e musicale⁷⁵. Analizzando il testo della posse bolognese, *Stop al panico!* del 1991, si osserva il carattere rivoluzionario e accusatorio contro le istituzioni, al pari del già citato brano degli Onda rossa posse; nella quarta strofa, infatti, si legge:

Panico sei tu che giudichi e scegli

Le tue vittime i tuoi facili bersagli

⁷⁵ <https://www.ilrestodelcarlino.it/bologna/spettacoli/isola-nel-kantiere-1.6701502> (consultato il 27.04.2022)

No è un prezzo che non posso pagare
Mettilo nel culo quel dito inquisitore
Sono sempre in piedi, reagisco ai tuoi colpi
L'ipocrisia colpisce quando ti volti
Con sgomberi infami che non soffocano l'azione
È il panico che crea giustificazione
Panico, nelle strade tra la gente⁷⁶

A rappresentazione del carattere fortemente identitario insito nel genere rap, è possibile individuare un altro centro sociale che ha dato origine ai 99 posse, gruppo diventato simbolo della situazione socioculturale in Campania. Il C.S.O.A, ovvero Centro Sociale Occupato Autogestito, officina 99 ha rappresentato il luogo di culto per le lotte contro le istituzioni per ottenere garanzie lavorative e salari appropriati. A tal proposito nel brano del 1992, *Salario garantito*, si legge:

Tuorn' é quatt' a' matina a casa tua e te vai a cuccà
Te fai tre, quatt'ore é suonn te vene a scetà mamma
Si na vota na matina te voi me meter' a studià
Ì me facc' ò mazz' tant' tutt'i juorn' a faticà⁷⁷

Come si evince dall'estratto del brano, i 99 posse utilizzano il dialetto napoletano come espressione della loro ribellione. Il "Napule's power", come è stato definito da Catalonotti e Scala (2022, p.147), affonda le sue radici in una tradizione musicale ben più lontana dal rap, il quale sceglie di veicolare i propri messaggi attraverso il dialetto, in quanto strumento diretto della classe lavoratrice ed esclusa dalla politica socioeconomica. L'uso del dialetto e delle varietà regionali sono stati, e continuano a essere, elementi caratterizzanti di questo genere musicale che ha lo scopo quello di rappresentare le identità minoritarie e i movimenti rivoluzionari di denuncia sociale.

⁷⁶ <https://genius.com/Isola-posse-all-stars-stop-al-panico-lyrics> (consultato il 27.04.2022)

⁷⁷ <https://genius.com/99-posse-salario-garantito-lyrics> (consultato il 27.04.2022)

3. **Gli anni d'oro:** dal 1992 fino alla fine del decennio, il rap italiano ha assunto credibilità anche fuori dai centri sociali. Questo genere musicale, in questo periodo, si è discostato dall'aspetto meramente politico delle posse, rappresentando uno stile di vita ad ampio raggio, creando nuovi oggetti e spazi di culto, l'aspetto urbano e la strada diventano il centro del rap, il quale si è evoluto come genere *mainstream* a partire dalla seconda metà degli anni '90. Tra gli artisti che hanno dominato questo periodo ci sono: Neffa, il quale nonostante le origini campane ha rappresentato, assieme al suo collettivo Sangue Misto, una pietra miliare per l'hip hop emiliano, evolutosi dall'Isola del Kantiere; gli Articolo 31 partiti dal Muretto milanese, i Colle der formento a Roma e Frankie Hi Nrg nato a Torino da genitori siciliani e vissuto in Campania.

Attraverso l'analisi di alcuni loro brani si cercherà di fornire le basi per la comprensione dell'evoluzione del rap italiano sul piano linguistico e tematico, e in quanto il sottogenere trap potrebbe essere la sua *evoluto*.

Dal primo album del 1994 dei Sangue Misto, a livello linguistico si riscontrano i primi usi di *code switching* o prestiti linguistici: per esempio con l'utilizzo di *La porra*, il quale compare sia come titolo di un brano ma anche ricorrente in altri loro testi, si vuole indicare la canna o lo spinello attraverso una italianizzazione dell'equivalente termine spagnolo *el porro*. Inoltre, sono presenti anche elementi dialettali in alternanza all'italiano standard ai fini del completamento di una rima: "*Porra bella pesa / e do l'aggiunta / La mia mistura è ricca, la dose esagerata che ti spacca / Accapisc' che quando assumo hashish / Sento gli ultrasuoni e vedo a raggi X*"⁷⁸; oltre all'uso delle onomatopeiche e degli *spelling*, tipici del rap americano: "*Bum bum cha, chico bum bum cha / Cremo la mia P la O la doppia R-A!*"⁷⁹. Sul piano tematico, inoltre, continuano a esserci riferimenti politici e alla situazione italiana del periodo: "*Le radiazioni han fatto danni / Su chi è cresciuto negli ultimi vent'anni / Abbiamo avuto il piombo*⁸⁰, *il fango ed ogni giorno / La dose quotidiana di merda che ci cade attorno*"⁸¹; e anche:

⁷⁸ <https://genius.com/Sangue-misto-la-porra-lyrics> (consultato il 27.04.2022)

⁷⁹ *ivi*

⁸⁰ In riferimento agli anni di piombo

⁸¹ <https://genius.com/Sangue-misto-cani-sciolti-lyrics> (consultato il 27.04.2022)

Per darci addosso non serve che un pretesto
Hanno la divisa, il manganello e tutto il resto
Eh oh, e non importa la domanda che un Barabba mi fa
Perché se gli rispondi, in ogni caso non gli va
Comincia a dare in testa e quando picchia picchia duro
Vuole far cantare "Forza Italia" allo straniero
Hanno la faccia come il culo e il loro è un trucco vecchio⁸²

Spostando l'attenzione sul territorio milanese si incontrano gli Articolo 31, i quali, oltre a rappresentare un continuum con la tradizione politica e di denuncia del rap, hanno introdotto la tematica dell'allusione sessuale attraverso giochi linguistici, cambiando, in parte, direzione rispetto al passato. Nel brano *Tocca qui* del 1993, contenuto nell'album di esordio *Strade di città*⁸³, si possono analizzare i seguenti versi: *"Non era mica male questa pu-pulzella: / Era bella con un cu-curioso taglio di capelli / E delle te-te-te-tenere espressioni", "lo e te si potrebbe scoprire dei punti in comune / E se vuoi aprire le ga- le ga- / Le gabbie in cui rinchiudi i tuoi pensieri più astrusi / I desideri più impuri potremo chia- chia- chiacchierare"*; con la tecnica della ripetizione della prima sillaba, gli Articolo 31 alludono a un linguaggio volgare senza esplicitarlo. Sul tema dell'uso della lingua, il gruppo ha prodotto *Fotti la censura*, contenuto nello stesso album, in cui scrivono il manifesto del politicamente scorretto adottato anche dal sottogenere trap e ampiamente criticato, come è stato analizzato in precedenza per i testi di Tupac e Eminem:

Cos'è volgare? Chi è morale? Chi, o cosa, la domanda deve essere posta,
chi ha l'onniscienza per definire la decenza, chi decide quello che può
corrompere una coscienza, in quali casi bisogna censurare, su quali basi si
opera per evitare che arrivi qualcosa all'orecchio della gente, qualcosa che
offende, qualcosa di indecente, cos'è la parolaccia? Cos'è il buongusto?
Cosa provoca l'offesa, e qual'è il linguaggio giusto? No, nessuno può

⁸² ivi

⁸³ <https://genius.com/Articolo-31-tocca-qui-lyrics> (consultato il 27.04.2022)

rispondere lo so, nessuno fa le veci dei principi che io ho⁸⁴.

Gli Articolo 31, oltre al loro aspetto più ironico e irreverente, si sono soffermati anche su temi più impegnati quali il rapporto con il territorio nel brano *Strade di città*

Strada di città,
cemento vivente, frenetica, famelica,
intermittente,
a volte urla, a volte muta, odia
chi l'ha vissuta e poi l'ha venduta, e ci cammino con orgoglio perché sento
qualcosa di vivo
dentro quel cemento, su questo asfalto piegato dalle macchine ho visto tanto sangue
e troppe lacrime sporcate,
dalla gente calpestate
[...]⁸⁵

La costruzione e affermazione della propria identità legata al paese di appartenenza e maggiormente al quartiere in cui si è cresciuti, viene descritto nei testi dei romani Colle der fomento. Partendo dall'analisi del nome della band si intuisce il carattere fortemente geolocalizzato che i tre ragazzi⁸⁶ hanno voluto esprimere. Nei loro testi è frequente l'uso del dialetto romano e della varietà linguistica locale, attraverso i quali esprimono le problematiche legate al territorio e all'intero sistema politico italiano, parlano di utilizzo di droghe e lotte tra gang; nel brano *Sopra il colle*, infatti, si legge: *"Nazi alla larga, fasci fuori dalle palle / Non canto Forza Italia, non mi associo a certa gente / (Stappali, scuotili, se li bevemo tutti) / Sopra ar colle der fomento niente piedipiatti"*⁸⁷. Oltre alle flessioni dialettali, nei testi della *band* romana è presente un'alternanza con la terminologia anglofona: *"Moro, batti 'sto ciak, spigni play si ce sei / Si ce fai, lascia sta', tanto posto nun*

⁸⁴ <https://genius.com/Articolo-31-fotti-la-censura-lyrics> (consultato il 27.04.2022)

⁸⁵ <https://genius.com/Articolo-31-strada-di-citta-lyrics> (consultato il 27.04.2022)

⁸⁶ La formazione a tre è rimasta in piedi dal 1994 al 1996, anno in cui Piotta ha deciso di abbandonare il gruppo. https://it.wikipedia.org/wiki/Colle_der_Fomento (consultato il 27.04.2022)

⁸⁷ <https://genius.com/Colle-der-fomento-sopra-il-colle-lyrics> (consultato il 27.04.2022)

*ce sta pe' te / Perché quando sarà il momento capirai di cosa sto parlando. Perché sto flippando*⁸⁸; inoltre al termine di questi versi si riscontra l'utilizzo di *flippando*, verbo gergale per indicare l'uso di sostanze stupefacenti⁸⁹.

Meno diretta e più poetica risulta la scelta linguistica di Frankie Hi Nrg, definito cantautore da Santoro e Solaroli (2007, p. 479), il quale ha affrontato temi come la lotta alle mafie nel suo singolo di esordio *Fight da faida*, del 1992:

Padre contro figlio, fratello su fratello
Partoriti in un avello come carne da macello
Uomini con anime sottili come lamine
Taglienti come il crimine, rabbiosi oltre ogni limite
Eroi senza una terra che combattono una guerra
Tra la mafia e la camorra: Sodoma e Gomorra
Napoli e Palermo succursali dell'inferno
Divorate dall'interno, in eterno
Da un tessuto tumorale di natura criminale
E mentre il mondo sta a guardare muto senza intervenire
Basta alla guerra fra famiglie⁹⁰

Mentre, nell'album *Verba manent* del '93, è presente il brano *Potere alla parola*, nel quale, come per il pezzo degli Articolo 31, è stato attaccato il tema della censura e della forza della parola nella musica rap:

Rap, parola in effetto
Coacervo di metafore che esprimono un concetto
Assoluto e perfetto
Un colpo diretto assestato al sistema dal profondo del ghetto
Spirituale, in cui voglion relegarci ad affogare
In quel mare di chiacchiere impastate solo di quella morale

⁸⁸ <https://genius.com/Colle-der-fomento-quando-verra-il-momento-lyrics> (consultato il 27.04.2022)

⁸⁹ <https://www.treccani.it/vocabolario/flippare/> (consultato il 27.04.2022)

⁹⁰ <https://genius.com/Frankie-hi-nrg-mc-fight-da-faida-lyrics> (consultato il 27.04.2022)

Sì, falsa e opportunista
Che usa la censura come arma di difesa⁹¹

A conclusione dell'analisi del periodo d'oro del rap italiano, si può anticipare che questo ha posto le basi tematiche e linguistiche per le fasi successive e per il sottogenere trap.

4. **Dal boom all'assopimento:** in quest'ultima fase individuata dagli autori Santoro e Solaroli, il rap italiano, tra la fine degli anni '90 e l'inizio del nuovo millennio, ha subito una battuta d'arresto dopo il passaggio al mondo commerciale del genere in analisi, con conseguente impoverimento di contenuti. Tra i rapper che hanno contribuito a mantenere vivo l'interesse verso questo genere musicale, in quest'analisi, ci si soffermerà sulle figure di Caparezza e Fabri Fibra.

Michele Salvemini, in arte Caparezza (testa riccia nel dialetto molfettese), dopo aver inciso un disco album negli anni '90, ha segnato gli anni 2000 con tre album: *Verità supposte*, *Habemus Capa* e *Le dimensioni del mio caos*. In tutti i lavori citati sono presenti singoli di grande successo mainstream come *Fuori dal tunne*⁹² e *Vieni a ballare in Puglia*⁹³. Entrambi i brani, nonostante l'accompagnamento musicale incalzante e radiofonico, affrontano due temi ben poco frivoli. Nel primo caso l'artista accusa il mondo del divertimento spicciolo e vacuo: *“Di te che spendi stipendi / Stipato in posti stupendi / Tra culi su cubi / Succubi di beat orrendi”*, si noti l'uso delle allitterazioni stipato/stupendi, culi/cubi; mentre nel secondo, attraverso iperboli e rime dal carattere diretto, viene descritta la situazione critica pugliese sul piano sociale, lavorativo e ambientale, in un contesto in cui la Puglia stava iniziando a sviluppare il turismo di massa. Nel testo si legge, riferendosi all'ILVA di Taranto:

Ma qui nel golfo c'è puzza di zolfo, che sta arrivando il demonio
Abbronzatura da paura con la diossina dell'ILVA

⁹¹ <https://genius.com/Frankie-hi-nrg-mc-potere-alla-parola-lyrics> (consultato il 27.04.2022)

⁹² <https://genius.com/Caparezza-fuori-dal-tunnel-lyrics> (consultato il 27.04.2022)

⁹³ <https://genius.com/Caparezza-vieni-a-ballare-in-puglia-lyrics> (consultato il 27.04.2022)

Qua ti vengono pois più rossi di Milva e dopo assomigli alla Pimpa. Nella zona spacciano la moria più buona:

C'è chi ha fumato i veleni dell'ENI, chi ha lavorato ed è andato in coma

Continuando sul tema della sicurezza sul lavoro e dello sfruttamento dell'immigrazione:

È vero, qui si fa festa, ma la gente è depressa e scarica

Ho un amico che per ammazzarsi ha dovuto farsi assumere in fabbrica

Tra un palo che cade ed un tubo che scoppia in quella bolgia si accoppa chi sgobba

E chi non sgobba si compra la roba e si sfonda finché non ingombra la tomba

[...]

'Vieni a ballare, compare, nei campi di pomodori

Dove la mafia schiavizza i lavoratori e se ti ribelli vai fuori

Rumeni ammassati nei bugigattoli come pelati in barattoli

A livello linguistico, Caparezza ha altalenato da citazioni latine "*Nuntio vobis / gaudium magnum / Habemus Capa*"⁹⁴; a espressioni gergali e dialettali come in *Siate felici trimoni*⁹⁵. L'aspetto politico e polemico del rap locale di Caparezza è presente in quasi tutta la sua discografia.

Dall'analisi dei testi di Fabri Fibra, invece, si evince una maturazione nei temi affrontati, mantenendo l'uso di un linguaggio più scurrile e offensivo in tutti i suoi album. In *turbe giovanili* del 2002, ha descritto amori e tradimenti, ma è il 2005, con l'uscita dell'album *Mr. Simpatia*, l'anno della svolta. Nell'album sono stati affrontati temi quali: 1) la depressione: "*Perché sono in depressione, ho crisi di persecuzione / Sono pronto all'ispezione quando scendo alla stazione / Voglio più prostituzione intorno alla mia abitazione*"⁹⁶; 2) il rapporto con la musica rap che non gode più del lustro dell'era precedente, in *Non fare la puttana*, rivolge a se stesso l'invito di non accettare qualsiasi

⁹⁴ <https://genius.com/Caparezza-habemus-capa-lyrics> (consultato il 27.04.2022)

⁹⁵ <https://patrimonilinguistici.it/trimone-significato-etimologia/> (consultato il 27.04.2022)

⁹⁶ <https://genius.com/Fabri-fibra-momenti-no-lyrics> (consultato il 28.04.2022)

situazione al fine di vendere la sua musica; 3) il sesso e le donne, avviando uno stile comunicativo violento e misogino:

Comunque 'sta ragazza è strana, ha un culo che è un pallone
Che sicuro quando scopa bagna più di un gavettone
Questa classica sfigata che va in cerca d'attenzione
Finirà un giorno stuprata nel bagno della stazione
Così 'sta ritardata dopo i primi due cannoni
S'addormenta e non s'accorge che le tolgo i pantaloni
C'è nel muro una foto: lei da piccola col nonno
Io mi abbasso le mutande e inizio a scoparci nel sonno
Di scatto lei apre gli occhi, io stringendo le sue gambe
Do un'occhiata al mio pisello: "Oh ma cazzo qua c'è il sangue!
C'hai le mestruazioni? Dimmelo, cazzo, mi fai contento"
"Sì ce le ho", "Meglio per me", "Perché?!", "Così ti sborro dentro"⁹⁷

Nel testo di *Solo una botta*⁹⁸, invece, si riscontra l'utilizzo dell'insulto *mignotta* oltre alla descrizione volgare di un rapporto con una prostituta e di un atteggiamento razzista e omofobo:

Cinciulin cinciulin ciulino sembli avele un bel figolino
Vuoi passale un bel momentino? Paga plima, non c'è scontlino
Cento Eulo e ti fai il festino Tokyo, Pechino, culo e bocchino
Cinque lagazze nel salottino: scegline una e paga bambino!"
[...]
Mi fiondo dentro come il proiettile sparato in testa a Carletto
Con un cazzo che è un carciofo e uno scroto che è uno scrofo
Son due mesi che non scopo, quindi immaginami dopo
Due secondi e son già nudo, questo è il vero sesso crudo
Lei mi tampona la cappella con la bocca pronta a fare judo

⁹⁷ <https://genius.com/Fabri-fibra-gonfio-cosi-lyrics> (consultato il 28.04.2022)

⁹⁸ <https://genius.com/Fabri-fibra-solo-una-botta-lyrics> (consultato il 28.04.2022)

[...]
Lei mi dice: "Vieni bello, avanti, spluzza quel pisello"
Però il mio cuore è un tamburello, batte come uno scalpello
Perché ho preso un po' di questo e perché ho fumato un po' di quello
[...]
Ma arriva il gay che apre la porta e urla: "Ti faccio una pugnetta"
[...]
E se un domani mio figlio andrà con una mignotta
Vorrà dire, anzi vorrà dare solo una botta

Il tema della depressione e della morte compare anche nell'album successivo, *Bugiardo* del 2007, nel brano *Cento modi per morire* ha scritto: "*Ho cicatrici causate da vergate / Ho drammi che sdrammatizzate / Ho l'autostima sotto i piedi, poi ti chiedi / Perché ogni giorno penso alla morte*"⁹⁹.

Con quest'ultimo rapper si è assistito a un cambio di linguaggio veicolante di tematiche differenti dalla tradizionale denuncia sociale, nella discografica di Fabri Fibra, infatti, si riscontrano *dissing* frequenti, attacchi al mondo della televisione, ma anche un uso di una terminologia violenta e offensiva nei confronti delle donne e degli omosessuali. Tale funzione della lingua compare nel rap italiano per la prima volta in maniera così predominante, creando, quindi, uno spartiacque tra la vecchia scuola di rapper e la nuova.

Alle quattro fasi, in relazione agli studi personali sull'evoluzione della musica rap italiana, se ne aggiunge una quinta fase. Quest'ultima è rappresentata dalla crescente presenza di *smartphone* nella società e dei *social network*. Le reti sociali *online*, come è stato analizzato in 1.1.1, hanno cambiato il modo di percepire la realtà ma anche di fruire i contenuti multimediali, MTV è stata sostituita da YouTube e gli ascolti dalle visualizzazioni. La quinta fase del rap italiano può essere collocata verso la fine del primo decennio degli anni 2000 fino alla sovrapposizione con la musica trap. Come si potrà notare, gli artisti degli anni '10 hanno rappresentato una svolta linguistica e in parte tematica rispetto al rap della vecchia generazione, nonostante alcuni di questi rapper

⁹⁹ <https://genius.com/Fabri-fibra-cento-modi-per-morire-lyrics> (consultato il 28.04.2022)

abbiano maturato la propria penna creativa durante le fasi precedenti. Il *King del rap*, come si è autodefinito nel 2011 nell'omonimo album, della quinta fase è Marracash. All'anagrafe Fabio Bartolo Rizzo è nato in Sicilia ma ha vissuto nei quartieri popolari di Milano, i quali hanno influenzato i suoi rapporti interpersonali e hanno contribuito alla scelta dei temi affrontati nei suoi brani. Nel momento di stesura del presente testo, Marracash vanta quattro milioni¹⁰⁰ di ascolti mensili sulla piattaforma di *streaming* Spotify, imponendosi come tra i rapper più ascoltati. L'artista fin dai suoi primi testi ha parlato di cambiamento dei valori e di solitudine dovuta alla società frenetica e orientata all'apparire anziché all'essere, in *Tutto questo* del 2008 ha scritto:

Il vuoto nell'io, il vuoto nel frigo
La verve anti-divo, l'autoironia e il sorriso
Non sono mai solo rime: io, zio, mi esprimo
I libri che leggo, i finti che osservo, un futuro incerto
Un passato da servo, una voce diversa che ha un nuovo gergo
La pura poesia, uscire di senno, i brandelli dell'anima mia
Stesi ad asciugare all'inferno¹⁰¹

Nell'estratto si può notare l'uso gergale e legato alla varietà linguistica milanese di *zio* a sottolineare la forte influenza territoriale e una scelta lessicale destinata a un pubblico specifico. Nello stesso brano Marra, come spesso si cita nelle sue canzoni, descrive la realtà milanese popolare: *"Milano città, la cruda realtà cui assisti / L'era cyberpunk, la rete trabocca di verità / Così tanta che nessuno l'ascolta, capisci? / Vecchi uomini pratici, blog e forum democratici / Traffici di sostanze e di files, sbirri telematici / IACP ora si chiamano ALER¹⁰²".* Il tormento dell'artista e parte della sua biografia è stata raccontata nel testo di *Bastavano le briciole*:

Quando rubarono il camion a mio padre ci rimasi male
Ce l'ho impresso, non l'avevo mai visto depresso

¹⁰⁰ <https://open.spotify.com/artist/5AZuEF0feCXMkUCwQiQIW7> (consultato il 28.04.2022)

¹⁰¹ <https://genius.com/Marracash-tutto-questo-lyrics> (consultato il 28.04.2022)

¹⁰² L'acronimo IACP sta a indicare l'Istituto autonomo case popolari, attualmente chiamato Azienda Lombarda per l'Edilizia Residenziale. <https://aler.mi.it/> (consultato il 28.04.2022)

Stavamo in centro, casa di ringhiera, piena di immigrati
Senza I sanitari, uscivo per andare al cesso
Per un po' restò disoccupato
Stava al bar sotto casa coi Campari a tenersi occupato
Faceva briscole coi paesani
Con gli occhi rossi per il fumo e gli amari
Io ero alle elementari
Ed ero in classe coi bimbi fortunati
Coi dindi nei salvadanai e I genitori educati
E io, fra', stavo coi figli d'immigrati, coi figli di operai
Mi vergognavo, I miei erano ignoranti
Mi vergognavo del dialetto
E mi prendevo con gli altri al parchetto
Se le prendevo, lui mi dava il resto
A darcele era sempre mia madre
Io fingevo, ma in realtà, a quell'età, ormai già non mi faceva male

Nel brano appena citato a livello linguistico si evince l'uso della contrazione gergale di *fratello* in *'fra*, oltre al termine *dindi* per indicare il denaro. Anche Marracash, come Fabri Fibra, affronta il tema del rapporto con le donne e con il sesso utilizzando un linguaggio diretto e scurrile, da **Roie*¹⁰³ del 2010: *“Noi abbiamo la strategia del puttaniere, le stiamo esportando! / Cambiamo e le chiamiamo escort, ma stiamo al valore delle parole, perché se cambiamo il significato delle parole non ci capiamo più: escort, niente, sono delle puttane!”*; proseguendo con un attacco diretto alla sua ex fidanzata: *“La mia ex era una troia, ma se ci penso / Essere troia non era il peggior difetto / Se me l'avesse detto, io almeno l'avrei pagata / Chissà perché ha scelto di recitare l'innamorata [...] Fingono storie, fingono orgasmi / In fondo, fra', al mondo ognuno / combatte con le armi che ha”*. La violenza verbale continua anche nel brano *S.E.N.I.C.A.R* del 2011¹⁰⁴, in collaborazione con Guè Pequeno e di cui verrà analizzata parte della sua discografia, e si legge:

¹⁰³ <https://genius.com/Marracash-roie-lyrics> (consultato il 28.04.2022)

¹⁰⁴ Il titolo della canzone si riferisce a Nina Senicar, una famosa modella.

“Io le faccio perdere la testa come un boia / Sciacquo la bocca di queste sciacchine / Come il collutorio, però che s'ingoia / Fanculo 'ste modelle, zio, portami una troia”¹⁰⁵.

Il tema della rappresentazione femminile si riscontra anche nei testi di Guè Pequeno, o semplicemente Guè, il quale, a differenza di Marracash, proviene da una famiglia più benestante e un padre giornalista politico. Ne *La mia ragazza è gangsta* ha ironizzato sul ruolo della donna emancipata:

La mia tipa c'ha il tacco più lungo del tuo cazzo
È infiammabile, è bombabile sul BMW
Guadagna in una settimana quanto io in un tour
Lei vola in business per fare affari a Beijing
La sua migliore amica si chiama Céline
Il suo migliore amico si chiama Cartier¹⁰⁶

L'utilizzo delle citazioni dei marchi famosi a rappresentazione dell'esibizione e ostentazione del lusso, sarà predominante nell'era della musica trap.

A chiudere l'analisi della quinta fase del rap si è scelto di analizzare Salmo in quanto è la voce di un rap differente, meno legato al concetto di lusso e fama che ha caratterizzato la scena milanese, ma ne condivide l'angoscia e l'incertezza del futuro. Mauro Pisciotto, vero nome di Salmo, è nato a Olbia in Sardegna, della quale ne fa una descrizione cinica:

Ah! Messi da parte dai giovani
Ricordati come i vecchi pedofili
Il mio paese è necropoli
Morti in piedi aspettando posti più comodi
Sto invecchiando al bancone del bar
Nel mio paese se ammazzi qualcuno diventi una star!¹⁰⁷

¹⁰⁵ <https://genius.com/Marracash-senicar-lyrics> (consultato il 28.04.2022)

¹⁰⁶ <https://genius.com/Gue-la-mia-ragazza-e-gangsta-lyrics> (consultato il 28.04.2022)

¹⁰⁷ <https://genius.com/Salmo-old-boy-lyrics> (consultato il 28.04.2022)

La situazione sociale e il malessere di vivere sono una costante in molti dei suoi testi, i quali risultano violenti e dirompenti, per esempio in *Sadico* del 2013 scrive:

Il cuore è sadico
Tra le fiamme come inferno islamico
Bruciamo in fretta tra sorrisi e attacchi di panico
Finché la voce mi regge, giuro non mollo
Voglio sentire questa merda e perdere il controllo
Trascinarti qui, giù tra i disagiati
Balleremo sporchi e sudati in mezzo agli scoordinati¹⁰⁸

Da *Hellvisback* del 2014:

Ho smesso di volare quando ho imparato a cadere
Qui non serve un miracolo, non serve l'oracolo
Non serve una croce, non serve il pentacolo
Ho superato l'inferno vestito come il diacono
Cammino in punta di piedi per non svegliare il diavolo!¹⁰⁹

Salmo, a livello linguistico può essere il punto di congiunzione tra il rap della quinta fase e la musica trap, questo è dovuto sia alla sua vicinanza alla crew trap-rap del Machete ma anche alla predominante alternanza lessicale tra italiano standard e prestiti linguistici, per esempio da *Mic taser*: “*Mic check, Hellvisback, fresh più di un six pack / Diplomatici con il flow, bro, Dipset*¹¹⁰; da *The island*: “*Smoke fresh (smoke weed), prendo tanta roba buona / Con i brividi alla schiena, sugli scogli con la piena / God bless (God bless) Dall'ufficio della label vado in spiaggia con Marcello "Bella socio" questo è il gergo*”¹¹¹; o uso del dialetto, sempre dallo stesso brano si analizza l'uso dell'espressione tipica sarda *eja*: “*Socio com'è? Buona, eja eja*”.

¹⁰⁸ <https://genius.com/Salmo-sadico-lyrics> (consultato il 28.04.2022)

¹⁰⁹ <https://genius.com/Salmo-hellvisback-lyrics> (consultato il 28.04.2022)

¹¹⁰ <https://genius.com/Salmo-mic-taser-lyrics> (consultato il 28.04.2022)

¹¹¹ <https://genius.com/Salmo-the-island-lyrics> (consultato il 28.04.2022)

Al termine di questa selezionata analisi di alcuni rapper che hanno segnato la storia dell'evoluzione del rap, si afferma che: durante il suo percorso il rap ha assistito a numerosi cambiamenti tematici e variazioni linguistiche, entrambi legati allo sviluppo storico e sociale italiano. Durante l'analisi molte volte è stato posto l'accento sul contesto di appartenenza o provenienza per spiegarne il significato, in questo modo attraverso l'osservazione dei testi rap è possibile ricostruire il periodo storico e rilevarne le trasformazioni socioculturali.

3.3 La musica trap: disagio, lusso e sesso

Il significato del termine trap nei media contemporanei ha assunto una molteplicità di applicazioni, come affermato da Kaluža (2018) i confini semantici della parola racchiudono:

1. Un tipo di genere musicale hip hop;
2. Un sottogenere della EDM (*elettronic dance music*);
3. Un'influenza nella musica pop di elementi appartenenti ai punti 1 e 2.

La locuzione *trap* indica il luogo di origine di questo genere musicale, ovvero le *trap house* o le *drug house*, diffuse sul territorio di Atlanta alla fine degli anni '90¹¹². A differenza del rap sviluppatosi lungo le coste degli Stati Uniti, la trap è nata in Georgia, in una zona con una forte componente di diversità multietnica. Sul piano tecnico la musica trap è caratterizzata da un ritmo più lento rispetto al rap (circa 70 BPM), dall'uso della batteria elettronica Roland TR-808 e dell'amplificazione dei bassi (Brasil Teixeira, M. A., 2019), oltre all'uso dell'*autotune*. La musica trap degli esordi ha ritratto le vite emarginate delle persone del Sud America, circondate da un contesto urbano rurale, dove la trappola ha assunto contemporaneamente uno spazio in cui sognare e sperare in un futuro diverso, dove il dolore diventa la spinta per l'autodeterminazione, trappole in cui l'atto del *trappin* si è affiancato alla vendita di droga alla società bianca Americana, ma anche un luogo dove essere sé stessi (Crawford, C. B. 2021). La musica trap, quindi, è sia la

¹¹² <https://www.liveabout.com/history-of-trap-music-2857302> (consultato il 28.04.2022)

rappresentazione della società più disagiata, costretta a spacciare o gestire *night-club* e prostituzione, intrappolata in un contesto opprimente; sia il sogno della fuga da queste situazioni transitando verso un'idea di ricchezza esagerata e materializzata da oro, denaro, hotel e auto di lusso: attuando una descrizione della vita da ricchi con gli occhi del povero (Kaluža, J. 2018). L'aspetto democratizzante del genere trap è emerso dal 2010, quando l'uso dell'*autotune*, nelle produzioni mainstream, ha assottigliato il confine tra il *trappin* e il canto, conferendo sicurezza nei giovani artisti in grado di potersi esprimere anche senza avere nessuna dote canora, e creando un'atmosfera cupa, a tratti lirica in contrasto con i temi e il linguaggio utilizzato¹¹³. A incarnazione di questo concetto è stato analizzato il brano del 2017 *Tomorrow til infinity* del trapper Young Thug, il pezzo si apre con un canto simil religioso, tra l'arabeggianti e i suoni tipici delle tribù africane, accompagnato da un testo che allude a uno stato di euforia dovuto probabilmente a un rapporto sessuale promiscuo o all'utilizzo di una sostanza stupefacente:

got three bitches down to slide (Woah)
I put some Forgis on my ride (Skrt, skrt)
Me and my dawgs headed to the sky (Pew)
*Cloud nine calling me, couple bad bitches, too*¹¹⁴

Al fine del presente testo di tesi, è interessante notare il duplice uso dell'insulto *bitches* per riferirsi alle ragazze, e l'uso di suoni onomatopeici come *Skrt* a indicare il rumore delle ruote sull'asfalto¹¹⁵, o *Pew* per riprodurre il suono di una pistola laser¹¹⁶.

A differenziare il genere trap dal rap è anche l'utilizzo di un linguaggio più marcatamente laido, gergale e dialettale, presente anche nell'esempio fornito in precedenza e di cui si potrebbero elencare intere discografie. L'insulto nella musica trap, tuttavia, non è utilizzato solo per offendere, come già analizzato nel precedente capitolo l'atto di insultare non possiede un univoco scopo, ma anche di affermare la propria identità collettiva all'interno del proprio gruppo

¹¹³ <https://theface.com/music/trap-music-gucci-future-thug-travis> (consultato il 28.04.2022)

¹¹⁴ <https://genius.com/Young-thug-tomorrow-til-infinity-lyrics> (consultato il 28.04.2022)

¹¹⁵ <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=skrt> (consultato il 28.04.2022)

¹¹⁶ <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=pew%21> (consultato il 28.04.2022)

di appartenenza. Nel brano *East Atlanta*¹¹⁷ di Gucci Mane¹¹⁸ la parola *nigga* è stata pronunciata 13 volte in due minuti, ma con un'attribuzione semantica distante dall'offesa e più vicina alla definizione del sé: *"I'm the plug tryna serve all the cocaine users / I'm an East Atlanta nigga we don't really like strangers"*.

Un altro punto da analizzare per comprendere la musica trap è il rapporto con la sessualità. Spesso nell'osservazione dei testi trap, la donna è stata descritta come una merce sessuale, dal quale le ragazze ottengono prestigio e riconoscimenti materiali, per esempio nel brano *No Hands*, il quale conta quasi cento milioni di visualizzazioni su YouTube¹¹⁹, di Waka Flocka Flame e Roscoe Dash, si legge:

*I'm drunk as hell, can't you tell?
Booze help me hit them fifteen steps
I'm fuckin', well I'm tryna hit the hotel
With two girls that swallow me
Take this dick while swallow
Pay Moscato got her freaky
Ayy, you got me in a trance
Please take off yo pants
Pussy pop on her handstand
You got me sweatin'
Please pass me a fan, damn*¹²⁰

La musica trap, essendo un genere prevalentemente generazionale destinato ai nativi degli anni '90 e primi anni del 2000 (Addazi, G., Poroli, F. 2019) e utilizzando un linguaggio gergale appartenente alla strada, a livello linguistico ha avuto la forza di imporre neologismi e forme sintattiche differenti. Il gruppo di Atlanta dei Migos, per esempio, nel brano *Bad and Boujee* del

¹¹⁷ <https://genius.com/Gucci-mane-east-atlanta-lyrics> (consultato il 28.04.2022)

¹¹⁸ Gucci Mane è ritenuto uno dei più rappresentativi artisti del trap statunitense, ha pubblicato più di 20 album e coinvolto in traffici di droga per finanziare la sua carriera artistica.

<https://www.npr.org/2017/09/19/551787647/the-autobiography-of-gucci-mane-a-story-of-rap-and-rebirth> (consultato il 28.04.2022)

¹¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=skhxizRYxps> (consultato il 28.04.2022)

¹²⁰ <https://genius.com/Waka-flocka-flame-no-hands-lyrics> (consultato il 28.04.2022)

2016, utilizzano il termine *Bougie/Boujee* come abbreviazione del lessema francese *bourgeois*, il quale indica i valori materialisti, capitalisti e conformisti della classe media¹²¹. Nel testo del brano citato, il termine viene contrapposto all'aggettivo *bad* (in questo caso con il significato di *cool*), creando un contrasto di immagini, materialista e conformista ma anche *figo*:

My bitch is bad and bougie (Bad)
Cookin' up dope with a Uzi (Blaow)
My niggas is savage, ruthless (Savage)

Inoltre, l'uso dell'allitterazione B (*bitch/bad/bougie*) dona maggiore forza espressiva a un concetto che vuole esprimere la falsità dell'apparire della società medio ricca¹²². A dare supporto a tale idea c'è anche l'immagine promozionale del singolo che mostra una modella vestita elegantemente con indosso numerosi gioielli, la quale mangia *noodles* istantanei seduta a un tavolo di un ristorante. La figura del nuovo borghese, il *bougie* dei Migos, è stata utilizzata da Kaluža (2018) per tirare le somme sull'analisi di significato della musica trap. Per l'autore la popolarità della musica trap riflette il bipolarismo della società contemporanea, in cui la bellezza e i fasti dovuti al successo e il senso di intrappolamento causato dall'arricchimento si contrappongono, la voglia di emancipazione e la frustrazione nel non ottenerla stimolano gli artisti a essere liberi di esprimersi (seppur legati alle logiche mainstream di cui la trap fa parte), rappresentando l'inizio di una cultura universale dove il falso, cioè l'apparenza ostentata dai rapper, è anche la verità di una nuova società borghese.

I Migos hanno rappresentato chiaramente questo bipolarismo nel video di *Bad and boujee*, il quale al momento della stesura del presente testo conta più di un miliardo di visualizzazioni su YouTube¹²³;

A conclusione all'analisi delle caratteristiche della musica trap nel suo paese d'origine e a dimostrazione di una crescita esponenziale del fenomeno trap a livello globale, la piattaforma

¹²¹ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/bourgeois> (consultato il 29.04.2022)

¹²² <https://exepose.com/2017/03/25/listen-close-migos-bad-and-boujee/> (consultato il 29.04.2022)

¹²³ <https://www.youtube.com/watch?v=S-Jp1FfG7Q> (consultato il 29.04.2022)

Spotify, nel 2018, a 10 anni dalla sua nascita, ha dichiarato che gli ascoltatori abituali della musica avevano raggiunto i 10 milioni, mentre quelli casuali 40 milioni¹²⁴.

3.3.1 La music trap italiana: lo spaccio e l'immigrazione nella *swishland*.

La trap in Italia si è affermata come genere più ascoltato sulla piattaforma di streaming nel 2020¹²⁵ e nel 2021¹²⁶, anno nel quale otto dei dieci album più ascoltati appartengono a questo genere musicale. Prima di procedere all'analisi specifica della discografia di alcuni artisti italiani, selezionati in relazione al loro grado di popolarità e di impatto linguistico e uso degli insulti, in questo paragrafo verrà fornito un quadro generale sull'evoluzione della trap sul territorio nazionale.

Come afferma Paola Zuckar (2021), manager e produttrice di musicale di musica rap e trap, l'Italia ha sempre relegato al rap un'immagine oltraggiosa sul piano contenutistico e di linguaggio, preferendo la sua versione snaturata mainstream e commerciale in quanto più pop e orecchiabile. Sempre la Zuckar ha segnato il 2016 come primo esempio di canzone trap italiana ma il 2017 è stato il momento di esplosione del fenomeno grazie al brano *Bimbi*¹²⁷ che ha visto la collaborazione del produttore Charlie Charles con tutti quelli che sono diventati successivamente i massimi esponenti della trap: Izi, Rkomi, Tedua, Sfera Ebbasta e Ghali. In questo brano ci sono tutti gli elementi caratteristici di questo genere: non c'è un ritornello ma ci sono gli ad-libs¹²⁸ a partire dall'intro; le case popolari, il carcere, la droga e il disagio di vivere sono i temi affrontati attraverso un linguaggio che alterna l'italiano ai forestierismi:

Gang, gang gang

¹²⁴ <https://newsroom.spotify.com/2018-12-03/every-trap-at-once-ten-years-in-rap-trends/> (consultato il 28.04.2022)

¹²⁵ www.theitaliantimes.it/2020/12/09/classifica-spotify-2020-piu-ascoltati-dell-anno-album-canzoni-stream/ (consultato il 29.04.2022)

¹²⁶ <https://tg24.sky.it/tecnologia/2021/12/01/spotify-wrapped-2021-classifiche> (consultato il 29.04.2022)

¹²⁷ <https://genius.com/Charlie-charles-bimbi-lyrics> (consultato il 29.04.2022)

¹²⁸ Esclamazioni, spesso sovraincise e poste alla fine del verso, che funzionano da controcanto, per esempio gli onomatopeici *skrrt* o *uh*, i quali spesso rappresentano la firma del trapper, elementi che caratterizzano la loro scrittura (Addazi, G., Poroli, F. 2019)

Brr brr, Zona 4

Skrrt

Tedua

C O G O, eh

Ue ue, Izeh

Wild Bandana

Sto (Sto)

[...]

Faccio 'sti soldi e vado via per un po'

Che Milano cuoce come carta da forno

Tu avevi un cazzo di sogno

Ma per riuscirci hai preso un cazzo di troppo

[...]

Hai flow, mai no ti direi il contrario, I know

(Gang, gang, gang)

Non ho pacchetto Sky Box

Giona torna da Skyrock

Un aspetto interessante della musica trap è connesso a due artisti che hanno affrontato un tema *taboo* in Italia, ovvero quello dei figli di immigrati nati e cresciuti in Italia ma che continuano a sentirsi stranieri. Ghali e Mahmood hanno spesso mescolato le loro origini, anche linguistiche, nei testi dei loro pezzi, raccontando, appunto un conflitto nell'essere italiano con origini estere. In Cara Italia, brano che si potrebbe considerare trap-pop, Ghali scrive:

Perché sono ancora un bambino

Un po' italiano e un po' tunisino

[...]

C'è chi ha la mente chiusa ed è rimasto indietro come al Medioevo

Il giornale ne abusa, parla dello straniero come fosse un alieno

Senza passaporto, in cerca di denaro¹²⁹

¹²⁹ <https://genius.com/Ghali-cara-italia-lyrics> (consultato il 29.04.2022)

Nella sua discografia si trovano, tra gli altri, brani come *Pizza kebab* o *Wallah* del 2021 nei quali la cultura tunisina si fonde con l'Italia e l'italiano, da *Wallah*:

Ehlef, wallah
Je te l'jure sur la tête d'ma mère
Sur mon passeport rouge, sur la Tour Eiffel
Su quest'ultimo grammo di Kush
Sono solo un kahlouch che balla sulla misère
My slime, my slatt, le7nesh, wallah¹³⁰

La mescolanza etnica e sonore è riscontrabile anche nei brani di Mahmood. Alessandro Mahmoud è nato a Milano da madre sarda e padre egiziano, nel testo di *T'amo* del 2021 lo stile *urban* si alterna a un canto popolare in sardo *No potho riposare* (Non posso riposare):

Non potho riposare amore 'e coro
Pensendte a tie so donzi momentu
T'assicuro che a tie solu bramo
Ca t'amo forte e t'amo, t'amo e t'amo¹³¹

Oltre alle mescolanze etniche e dialettali, come si vedrà successivamente, tra gli esperimenti più innovativi a livello linguistico giunti dalla trap, spicca quello di Tha Supreme, pseudonimo di Davide Mattei. Il linguaggio utilizzato nei suoi testi è spesso apparentemente incomprensibile: *“Swisho un blunt a Swishland, bling blaow come i Beatles / Blessin' tic tac, le prendo dal mattino / Già dal mattino, yah, tanto già non dormivo¹³²”*. L'artista usa costantemente l'alternanza di codici e si affida all'uso di figure retoriche per creare uno stile riconoscibile vicino al linguaggio giovanile farcito di forestierismi provenienti dai media; nei versi presentati precedentemente il *blunt* si riferisce a un sigaro contenente marijuana essicata ottenuto svuotando gli *swisher*,

¹³⁰ <https://genius.com/Ghali-wallah-lyrics> (consultato il 29.04.2022)

¹³¹ <https://genius.com/Mahmood-tamo-lyrics> (consultato il 29.04.2022)

¹³² <https://genius.com/Tha-supreme-blun7-a-swishland-lyrics> (consultato il 29.04.2022)

ovvero sigari di tabacco¹³³, mentre dall'*urban dictionary* giunge la definizione di *Bling Blaw*: qualcosa di estremamente brillante come i gioielli¹³⁴, infine attraverso la benedizione in inglese *blesin* si rivolge a delle caramelle. Tha supreme, inoltre, a completamento del suo mondo simbolico utilizza l'alfabeto *LEET*, utilizzato in ambito informatico per scrivere parole vietate, il quale sostituisce le lettere con i numeri utilizzando un po' di fantasia: 23 6451 è il titolo dell'album d'esordio che corrisponde a LE BASI.

Il trap italiano non è solo innovazione linguistica ma anche un continuum di rappresentazione sociale, tipico della trap americana. A tal proposito, il rapper Massimo Pericolo, pseudonimo di Alessandro Vanetti, nato e cresciuto fino all'adolescenza a Catania e trasferitosi in Lombardia successivamente, incarna il prototipo di *trapper* deluso dalla società, coinvolto in traffici di stupefacenti e con una concezione delle donne violenta e misogina. In *7 miliardi*¹³⁵ del 2019 si legge:

Si drogano tutti i miei broski
Le tue amiche mi succhiano il cazzo
Non sono bello, ma rappo
Mi arresti, ma tanto non parlo
Non conosco la lingua dei porci
L'alcool ci rende più forti
[...]
Questa tipa non piace a mia madre (Bitch)
Questa tipa mi mette mi piace (Bitch)
Parlo solo di droga e puttane (Bitch)
Ma voi di che cazzo vi fate (Snitch)'

Mentre in *Scialla semper*, racconta della sua esperienza in carcere:

È l'estate più fredda della mia vita

¹³³ <https://www.ilpost.it/2019/11/20/tha-supreme/> (consultato il 29.04.2022)

¹³⁴ <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=bling%20blaw> (consultato il 29.04.2022)

¹³⁵ <https://genius.com/Massimo-pericolo-7-miliardi-lyrics> (consultato il 29.04.2022)

Quattro mesi di carcere senza figa
E ho visto uomini piangere tutti in fila
Dopo il colloquio e l'abbraccio di una bambina
E il lunedì ci si scanna per la partita
Il prete quando torna? La posta quando arriva?
Il secondino più bravo è quello che grida
Ero impazzito del tutto quand'è finita

A conclusione di questa prima e rapida analisi sul contesto trap italiano, si evince che questo genere musicale, come è stato per il rap, è un veicolo liberatorio e esorcizzante di alcune problematiche che affliggono la società; l'uso di un linguaggio giovanile, diretto, volgare e spesso incomprensibile a chi non fa parte dei gruppi di riferimento a cui si rivolge la trap, necessita un'attenzione maggiore nella decodifica dei suoi brani meno mainstream per provare a capirne il senso e il fine.

Nel prossimo capitolo verranno analizzati i percorsi artistici della Dark Polo Gang, Sfera Ebbasta, Achille Lauro e Rosa Chemical, di Madame e della trap femminile. Il focus verrà posto sull'utilizzo degli insulti all'interno dei loro brani, cercando di fornire un'interpretazione contestualizzata di tale linguaggio.

4. ANALISI TRAPPER

4.1 Dark Polo Gang, la *trap band* che ha dato inizio al *gender fluid*

Trap Band nata a Roma, nel Rione Monti, una provenienza che li ha differenziati dagli altri trapper, a far da sfondo alla loro musica non è la periferia ma il centro città. A comporre la band ci sono: Dark Side, Tony Effe, Wayne Santana e Dark Pyrex (pseudonimi di Arturo Bruni, Nicolò Rapisarda, Umberto Violo e Dylan Thomas Cerulli). Il primo *mixtape*¹³⁶ a essere stato pubblicato è Crack Musica, nel 2016. L'album è stato prodotto da Sick Luke per la maggior parte dei pezzi esclusa Cavallini, in collaborazione con Sfera Ebbasta, prodotta da Carlie Charles, la quale, assieme alla *title track* saranno le prime tracce a far esplodere il fenomeno della DPG. Ai piskelletti dark, nome che si auto attribuiscono e che verrà adottato successivamente dalla loro *fanbase* per identificarsi come loro fan, si deve l'introduzione del concetto di *gender fluid* all'interno del panorama trap, nonché rap, rifiutando *clichè* estetici *machisti* che avevano caratterizzato la scena musicale italiana fino a quel momento. In campo estero, negli Stati Uniti, nel 2016 il già citato rapper Young Thug appariva sulla copertina del suo mixtape *No my name is Jeffery* con un abito ispirato ai Kimono giapponesi, disegnato dallo stilista italiano Antonio Trincone, il quale affermava in un'intervista di presentazione della sua linea: "*The androgynous identity of my garments reinforces my belief of no-gender binaries between men and women. The feminine side of every male is explicitly, far from the traditional imagery society has carried through time*"¹³⁷. Pur continuando, quindi, a mostrare nei video i corpi femminili in maniera esplicitamente mercificata e a utilizzare un linguaggio più consono al maschio virile, Young Thug ha accettato di vestire un abito in netta contrapposizione con i testi della sua musica, creando un'ibridazione di generi e contenuti. Il ribaltamento completo dei tipici connubi *uomo\macho* e

¹³⁶ "a compilation of songs recorded (as onto a cassette tape or a CD) from various sources" www.merriam-webster.com/dictionary/mixtape (consultato il 5.06.2021)

¹³⁷ www.wmagazine.com/story/designer-alessandro-trincone-young-thug-album-cover (Consultato il 05.06.2021)

donna\bitch è avvenuto grazie, anche, a Mikky Blanco, una rapper transgender americana. Nel 2016, Mikky ha denunciato per omofobia la piattaforma di *streaming* Youtube per aver rimosso il video di *Loner*, una canzone contenuta nel suo album di debutto, definito oltraggioso alle linee guida della piattaforma per aver mostrato un'inquadratura ravvicinata di un organo sessuale maschile. La rapper ha accusato *YouTube* di averle riservato un trattamento iniquo rispetto ai suoi colleghi maschi e eterosessuali, in quanto nel suo video la scena censurata mostrasse solo, e per pochissimo tempo, un ragazzo intento a toccarsi i genitali attraverso l'abbigliamento intimo; un'immagine che, confrontata con i numerosi video contenenti donne nude e in atteggiamenti sessuali espliciti ritenuti accettabili, sarebbe potuta appartenere a un *b-movie* italiano anni Ottanta.¹³⁸

È in questo quadro internazionale in cui la DPG si è inserita, avviando la rivoluzione estetica di genere anche sul territorio italiano, la quale ha visto il suo apice con Achille Lauro e Rosa Chemical tra il 2020 e il 2021. Nonostante l'utilizzo di alcuni insulti di tipo sessista, i quali verranno analizzati successivamente, il punto di forza della Gang è stato quello di non mostrarsi machisti e maschilisti nei loro video e nelle loro apparizioni dal vivo. Infatti, nel 2016 sono stati al centro di violenti attacchi da parte di alcuni loro fan dopo la pubblicazione su Instagram, da parte di Tony Effe, di una foto che ritraeva lo stesso Tony mentre si scambiava un bacio sulle labbra con Side, l'altro componente della band, accompagnata dalla descrizione che recitava "*TRAP LOVER. SONO FROCIO PER MIO FRATELLO*"¹³⁹. Lo scatto, appartenente ad un frame mai pubblicato del video *MAFIA*, ha generato numerose polemiche e insulti omofobi nei confronti del *frontman*, il quale ha dichiarato successivamente alla rivista *RollingStone* di aver pubblicato lo scatto per dimostrare l'affetto tra due amici e di non voler aprire discussioni sull'omosessualità.

La DPG deve inoltre il proprio successo ad altri due elementi: il primo è relativo all'estrazione sociale di provenienza dei componenti della *band*; il secondo, invece, al linguaggio gergale e riconoscibile dei loro testi.

¹³⁸ <https://www.billboard.com/articles/columns/hip-hop/7597332/mykki-blanco-loner-video-youtube-removal> (consultato il 5.06.2021)

¹³⁹ <https://www.rollingstone.it/musica/news-musica/come-un-semplice-bacio-su-instagram-puo-far-emergere-la-feccia-omofoba/327633/> (consultato il 03.06.2021)

Come già citato all'inizio dell'analisi di questa band romana, i componenti della Dark Polo Gang sono cresciuti tra il quartiere Monti e Trastevere e non come molti loro colleghi in periferia. I tre ragazzi provengono dalla classe borghese romana, hanno una formazione scolastica completa, Wayne è laureato e Dylan diplomato, e non hanno iniziato a far musica perché ritenuta l'unica via per salvarsi dalla droga. L'insieme di queste caratteristiche ha posto la *band* sullo stesso piano dell'ascoltatore medio, loro sono ragazzi normali, senza disagi o infanzie drammatiche, i quali cantano della propria città, di soldi, sesso e criminalità con una velata autoironia che gli ha resi pionieri del proprio genere^{140;141}. Nur Al Habash e Raffaele Lauretti su Rokit li hanno definiti un ibrido tra *reality show* e una serie tv, dove tutte le puntate vengono postate tramite i *social network* e raccontate attraverso la loro musica, i fan conoscono la loro vita e i loro *slang*.¹⁴² Anche l'origine del nome della Band è riconducibile ad uno *status* d'appartenenza al ceto borghese, il Polo di riferimento è il brand americano Polo Ralph Lauren.

La Dark Polo Gang è riconoscibile anche per il loro linguaggio, sono i primi a rompere le rime nelle proprie canzoni e questo ha generato una sorta di diffidenza da parte dei puristi del rap metrico, loro scrivono seguendo un flusso libero senza regole. I testi della gang parlano di sesso, droga e inneggiano al denaro e al consumismo apparendo spesso senza senso apparente:

Fumo uno Swisher così grasso, c'è nebbia nel posto
Bambini magri adesso grassi, moltiplico il pollo
Gallina dalle uova d'oro, scappa dal pollaio¹⁴³

La DPG è riuscita a diffondere la sigla *BUFU* derivante da uno *slang* gergale americano *By Us Fuck U* ("per quanto ci riguarda, vaffanculo") usato come risposta alle gang nemiche nel contesto musicale rap. *Bufu* è stato inserito nel dizionario Treccani tra i neologismi del 2018, viene ampiamente utilizzato in caso di *dissing*. Il termine è apparso, per la prima volta, negli anni

¹⁴⁰https://roma.corriere.it/notizie/cultura_e_spettacoli/16_novembre_03/i-pischelli-dark-rap-8f5dda40-a12d-11e6-9f94-044d5c37e157.shtml (Consultato il 5.06.2021)

¹⁴¹<https://www.essemagazine.it/news/se-il-rap-italiano-e-quello-di-oggi-dobbiamo-ringraziare-crack-musica> (consultato il 05.06.2021)

¹⁴² <https://www.rokit.it/articolo/dark-polo-gang-dark-album> (consultato il 05.06.2021)

¹⁴³ <https://genius.com/Dark-polo-gang-3-metri-lyrics> (consultato il 05.06.2021)

Ottanta in un brano di Frank Zappa, *Valley Girl*, interpretato come *Butt-fuck* ovvero sodomita o pederasta, nel corso degli anni ha avuto molteplici risemantizzazioni fino all'attuale uso della DPG e tra i giovani italiani con il significato di *idiota, nullafacente o ridicolo*¹⁴⁴¹⁴⁵.

Oltre a Bufu, la Dark Polo Gang ha contribuito a diffondere molti altri lessemi:

- **ESKERE:** *“Esclamazione usata come richiamo o saluto tra amici o per esprimere consenso”*¹⁴⁶. Anche in questo caso il termine deriva dallo *slang* americano come abbreviazione della locuzione inglese *“let’s get it!”*, tradotto con *facciamolo!* o *andiamocelo a prendere* in relazione ai soldi o alla droga. Questo termine in italiano ha subito una risemantizzazione verso un'interiezione paragonabile a un saluto amichevole come *“bella!”* o *“daje!”*. L'utilizzo da parte della DPG avviene in un'ottica quasi riempitiva delle metriche musicali: *“Bling bling, il mio orologio non fa tic-tac (Eskere). Skrt skt, non fumo erba in una Rizla (Skrt, skrt)”*¹⁴⁷. All'utilizzo di *eskere* si affiancano anche numerose varianti regionali come *esketit, esghere, lesghere*¹⁴⁸ a dimostrazione di come un termine possa allontanarsi dalla sua semantica originale, assumendo nuovi significati.
- **777 o triplo sette:** è l'urlo dei vincenti per la DPG. In un'intervista al magazine online *Vice Side* ha dichiarato: *“777 è come il jackpot alle slot machine; ricchi per sempre, vincere. Fanculo il pareggio”*¹⁴⁹. In molti testi è presente questa esclamazione, per esempio in *Fiori del Male*: *“Tira fuori tutto il cash dalla cassaforte. DPG triplo sette, mondo visione”* e ancora *“Guarda in alto, fulmini come Zeus. Lasciamo buchi nel cielo. Principe Pyrex, triplo sette gang”*¹⁵⁰
- **Bibbi:** è un neologismo che sostituisce la parola inglese *bitch*, tradotto con l'insulto italiano *cagna*¹⁵¹. Il termine viene utilizzato soprattutto sui *social* e nelle storie di

¹⁴⁴ https://www.treccani.it/vocabolario/bufu_%28Neologismi%29/ (consultato il 05.06.2021)

¹⁴⁵ <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=bufu> (consultato il 05.06.2021)

¹⁴⁶ <https://accademiadellacrusca.it/it/parole-nuove/eskere/18392> (Consultato il 7.06.2021)

¹⁴⁷ <https://genius.com/Dark-polo-gang-tic-tac-lyrics> (consultato il 07.06.2021)

¹⁴⁸ <https://accademiadellacrusca.it/it/parole-nuove/eskere/18392> (Consultato il 07.06.2021)

¹⁴⁹ <https://www.vice.com/it/article/6exkjp/dark-polo-gang-cosa-sono> (consultato il 07.06.2021)

¹⁵⁰ <https://genius.com/Dark-polo-gang-fiori-del-male-lyrics> (consultato il 07.06.2021)

¹⁵¹ https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/neologismi/searchNeologismi.jsp?pathFile=/BancaDati/Osservatorio_della_Lingua_Italiana/Ottobre_2018/bibbi.xml (consultato il 07.06.2021)

Instagram. Nel 2018 viene utilizzata dalla trapper Madame nel suo primo singolo commerciale Sciccherie: *“Ciao, amore bibbi, quanto bello però succhia lì, eh”*¹⁵²

Come si evince dalla descrizione fornita fin ora della Dark Polo Gang, il loro fenomeno è pluridisciplinare. I DGP comunicano e lanciano tendenze musicali, influenzano l’abbigliamento e il linguaggio attraverso la creazione di neologismi. Se l’utilizzo della parola *bibbi* è indirizzato soprattutto al colloquiale dei *social network*, gli insulti al genere femminile nelle canzoni sono sempre presenti in maniera più esplicita. Lo scopo del presente testo è di comprendere l’aspetto semantico degli insulti inseriti nel contesto della musica trap, senza escludere l’uso che ne viene fatto a livello personale dagli artisti stessi. Di seguito verranno forniti alcuni esempi di insulti all’interno della discografia della Dark Polo Gang.

Da *Crack Music* del 2016, CC:

Ho un crocifisso al collo, i pantaloni bianchi
Domenica mattina fresco per andare in chiesa
La tua troia ci sorride, le facciamo un sorriso
Dpg tre sette, abbiamo crack cocaina
[...]
La tua troia ci sorride, le facciamo un sorriso
Dpg tre sette, abbiamo crack cocaina
[...]
Catene d'oro bianco, troie bianche come il latte
Bastardi buon natale, diamo via pezzi gratis
[...]
Spendo questi soldi come se non ho tempo
Scopo queste tipe come se non le avessi
Dpg triplo sette come mamma c'ha fatto
Postati sopra il petto, vita, morte e miracoli
Troia mi sorride, sa che faccio miracoli
[...]

¹⁵² <https://genius.com/Madame-sciccherie-lyrics> (consultato il 07.06.2021)

Troia vuole me perché so quello che voglio
Troia vuole me perché ho due chili sul collo¹⁵³

In questo testo la parola *troia* viene ripetuta per sette volte e quasi sempre abbinata ad un contesto vago e sessualizzato. Nella parte finale, invece, è possibile trovare una caratterizzazione della persona a cui è indirizzato l'insulto.

In *Cavallini*, altro brano contenuto in *Crack Musica* del 2016, è possibile analizzare l'insulto sessista in due modi: quello puramente semantico e quello più interpretativo.

1. Non voglio più avere problems

Quindi stronzo dammi i money

La tua bitch mi chiama honey

[...]

2 (rit.). Ma tu non ci puoi stare nel team

La ganja e la lean, i pezzi nei jeans

La fissa dei soldi e quella delle bitch

[...]

3. Troia non mangio sushi, mi piacciono Fendi e Gucci

Ferragamo e Burberry, incassiamo come i cassieri

[...]

4. Hai problemi di pressione, non ti si alza il cannone

La tua tipa è una cagna, vuole un guinzaglio e un padrone

[...]

5. Trasformo pacchi in contanti in orologi

Mamma conta bene i soldi, troia sta lontano dai miei sogni¹⁵⁴

Gli insulti più frequentemente utilizzati in questo brano sono *troia* e la sua variante anglofona *bitch* con l'aggiunta di *cagna*. Nelle strofe 1 e 4 l'uso degli insulti pare essere chiaramente indirizzato a delle ragazze, questo è reso più esplicito dall'analisi del contesto in cui sono inseriti.

¹⁵³ <https://genius.com/Dark-polo-gang-cc-lyrics> (consultato il 07.06.2021)

¹⁵⁴ <https://genius.com/Dark-polo-gang-cavallini-lyrics> (consultato l'08.06.2021)

Lo stesso significato può essere attribuito anche al corrispettivo inglese del ritornello (2), il quale ha però il compito di racchiudere l'intero gruppo di riferimento, senza rivolgersi a un soggetto specifico. Nell'analisi dei lessemi ingiuriosi utilizzati nelle strofe 3 e 5 l'indirizzamento a una ragazza non sembra essere esplicito. *"Troia non mangio sushi"* è vago e inconsistente, il suo utilizzo sembra essere più vicino ad un intercalare, a un riempitivo o indirizzato a qualsiasi persona possa essere definita tale, donna o uomo che si vendono per qualcosa, in questo caso soldi. Nel caso della strofa 5 l'insulto può essere stato usato verso la madre o nuovamente a un soggetto indefinito come nel caso della strofa 3.

Il brano è una sorta di inno della DPG perché parla di soldi, denaro e brand famosi, tra cui quello del cavallino, ovvero Polo Ralph Lauren, brand a cui devono il nome. Inoltre, il brano è stato inciso con Sfera Ebbasta, garantendogli la popolarità anche nella scena trap milanese.

4.1.1 Trap Lovers - 2018

Dai Take That agli storici Phoo in Italia, la storia delle band musicali è stata quasi sempre segnata da uno scioglimento, il 2018 Dark Side ha abbandonato la gang che da questo momento sarà formata da Wayne Santana, Tony Effe e Dark Pyrex¹⁵⁵. Trap Lovers può essere considerata la svolta più commerciale della DPG, i testi continuano a parlare di droga, soldi e consumismo ma il linguaggio e i suoni cambiano, virando verso una musicalità più radiofonica e *chatcy*. L'album è stato prodotto dallo storico Sick Luke e Michele Canova Iorfida, produttore di successo di cantanti pop come, tra gli altri, Alessandra Amoroso, Annalisa, Il Volo, Tiziano Ferro e Fabri Fibra. L'unico brano sulle 12 tracce utile per un'analisi linguistica sull'uso degli insulti è Young Rich Gang.

1 (rit.) Young Rich Tony

Al polso Rollie-Rollie (Rollie, bitch)

Ho una bitch nuova (bitch)

Che poppa molly-molly (molly, bitch)

Young Rich Tony (eskere)

¹⁵⁵www.tgcom24.mediaset.it/spettacolo/dark-polo-gang-per-la-prima-volta-cantiamo-e-speso-piangiamo-siamo-cosi-esclusivi-3165481-201802a.shtml (consultato l'08.06.2021)

Al polso Rollie (eskere)
Ho una bitch nuova (bitch)

[...]

2. Al polso Rollie
Ho una bitch nuova
Che conta soldi (Bitch)

[...]

3. Al McDrive voglio un doppio Cheeseburger, bitch (Skrrt)

C'ho il cervello bucato come un CD
Non toccare il mio Rollie, stupida bitch¹⁵⁶

A sostenere il cambio di rotta più commerciale della DPG c'è l'assenza, in questa traccia, di insulti in lingua italiana. L'uso massiccio del termine *bitch* è spesso utilizzato come riempitivo, senza nessun collegamento con l'origine semantica di tale lessema. Il focus sembra essere sul creare moda e diventare virali sui *social media* attraverso l'uso di un linguaggio riconoscibile e condivisibile all'interno del proprio gruppo d'appartenenza. È possibile trovare un unico insulto nella strofa 3, in cui il termine *bitch* viene affiancato a *stupida*, rafforzandone il disprezzo. A tal proposito è necessario anche analizzare l'intero verso "*C'ho il cervello bucato come un CD. Non toccare il mio Rollie (Rolex ndr.), stupida bitch*", l'insulto viene contestualizzato all'interno di un dialogo in cui il parlante descrive la mancanza di una parte del proprio cervello, da cui ne derivano le sue facoltà mentali limitate.

¹⁵⁶ <https://genius.com/Dark-polo-gang-young-rich-gang-lyrics> (consultato l'08.06.2021)

4.2. SFERA EBBASTA: il re mida della trap italiana

4.2.1 L'inizio del fenomeno Sfera Ebbasta (2015-2016)

Il suo vero nome è Gionata Boschetti e appartiene alla scuola trap milanese, nata traendo ispirazione da Guè Pequeno e Marracash. A differenza della Dark Polo Gang, Sfera Ebbasta ha avuto un percorso musicale inizialmente più difficile ma su cui verrà posta maggiore attenzione in relazione al tema in esame in questo studio sulla pragmatica degli insulti. Gionata è nato a Cinisello Balsamo nella periferia milanese, comune paragonato a Scampia¹⁵⁷ per la quantità di traffico organizzato di droga. Il *trapper* ha spesso citato la sua realtà di provenienza nei testi dei suoi pezzi, un modo per legarsi al suo territorio e per descriverne la condizione cruda ed effimera. *Ciny*, diminutivo di Cinisello, è il titolo di una canzone contenuta nel suo primo album *XDVR* (acronimo che significa *per davvero*) del 2015, in cui si legge:

La C con la mano è da dove veniamo

Ciny, Ciny

Vogliono rappare come quello di Ciny

(Come quello di Ciny, Ciny)

Vogliono fumare come quelli di Ciny

(Come quelli di Ciny)

Vogliono parlare come quelli di Ciny

[...]

Senza stare a Ciny

[...]

Solo qua vicini

[...]

[Strofa 2]

Nati e morti a Ciny (Squad)

¹⁵⁷https://milano.corriere.it/notizie/cronaca/17_luglio_11/gomorra-nord-milano-suk-droga-palazzi-cinisello-2ffa4e66-6627-11e7-99cd-8ba21567bad4.shtml (consultato il 04/08/2021)

Nati e morti a Ciny (Squad)
Sognavo un futuro diverso da questo, sognavo diversi destini
(Squad, squad, squad)¹⁵⁸

Cinisello Balsamo è diventato un luogo *cult* per la trap milanese ma è stato posto sotto i riflettori nazionali in quanto luogo caratterizzato da traffici di droga e prostituzione, di “*palazzi di 15 piani, in 15 in 15 metri quadrati*”¹⁵⁹, dove i ragazzi crescono con la voglia “*di scappare da ‘sti palazzi*”¹⁶⁰ e a “*metà gli viene un tumore/metà diventano pazzi/ Urla, schiamazzi/ pacchi di ganja portati nei taxi*”¹⁶¹. Guè Pequeno e Marracash, come è stato analizzato nel precedente capitolo, hanno raccontato di una Milano ricca, dove l’uso di sostanze stupefacenti era un’abitudine per affermare il proprio status e con non rari riferimenti alla difficoltà della vita nei quartieri meno abbienti, continuando la narrazione iniziata negli anni Novanta dagli Articolo 31 di J.AX e nel 2000 da Fabri Fibra. Boschetti ha rappresentato una rottura con questa tipologia di narrazione distaccata e descrittiva della realtà lombarda, abbandonando il tono di sfida goliardica delle istituzioni per entrare più nel profondo delle dinamiche dello spaccio, delle paure e le ansie derivanti da una società capitalista. Sfera Ebbasta ha parlato di fuggire da queste realtà in cui si è intrappolati andando a ribaltare lo stereotipo, in parte vero, del ragazzo del sud Italia che emigra per liberarsi da una situazione non favorevole. Questo tema è stato riproposto nel secondo album omonimo del *trapper* dove Gionata ha iniziato a raccontare i cambiamenti avvenuti nella sua vita dopo il precedente successo: “*sono stonato, non so rappare. Che posso dire? Scusate, mi spiace. Ho inventato tutto, è tutto falso. Sfera Ebbasta è solo un personaggio*”¹⁶². In *Visiera a Becco*, cappello tipico della figura del *rapper/trapper*, Boschetti descrive con toni drammatici la situazione sociale del suo territorio:

Qui c'è un figlio che fa tre rapine
Per ogni madre che fa tre lavori

¹⁵⁸ <https://genius.com/Sfera-ebbasta-ciny-lyrics> (consultato il 4/08/2021)

¹⁵⁹ <https://genius.com/Sfera-ebbasta-panette-lyrics> (consultato il 10/08/2021)

¹⁶⁰ <https://genius.com/Sfera-ebbasta-brutti-sogni-lyrics> (consultato il 10/08/2021)

¹⁶¹ *idem*

¹⁶² <https://genius.com/Sfera-ebbasta-bhmg-lyrics> (consultato il 10/08/2021)

Qui c'è un padre che non ha lavoro
Un figlio che la notte resta fuori
Qui dove noi tutti siam cresciuti
Qui dove abbiamo perso la testa
La casa che ci manca se si parte
Quella che ci uccide se si resta
Visiere a becco ci proteggono dalla tempesta
Quella che abbiamo dentro, invece, dentro resta
Queste vie buie non provano mai tenerezza
Porta la strada di questi ragazzi a una destinazione diversa¹⁶³

A livello di composizione metrico - linguistica, Sfera Ebbasta segue le non regole della trap, rompendo le rime tipiche del rap.

I testi analizzati fino a questo momento, sono stati selezionati per fornire un inquadramento all'evoluzione mediatica e l'impatto che ha avuto negli anni il personaggio di Sfera Ebbasta. Nel prossimo paragrafo verrà esaminata la seconda parte dell'evoluzione del *trapper*, quella relativa al successo internazionale, alle controversie legate all'incidente di Corinaldo del 2018 e l'approdo al pop con Xfactor nel 2019.

4.2.2 Il successo *mainstream* (2018-2022)

Ad aiutare la scalata al successo di Gionata Boschetti c'è stato, dal primo album *XDVR*, il produttore Charlie Charles, colui che nel 2019 ha vinto il festival di Sanremo co-firmando il brano *Soldi* presentato da Mahmood. Il sodalizio tra Sfera e Monachetti (cognome vero di Charlie Charles) ha raggiunto il mainstream nel 2018 con la pubblicazione di *Rockstar*, l'album della svolta commerciale del *trapper* lombardo. Come ha affermato lo stesso Boschetti in un'intervista a Rockol¹⁶⁴, con quest'album ha voluto liberarsi dei palazzi di Ciny, pur citandoli nel pezzo *Uber* ("Cresciuto tra quei palazzi lì ... Ora sto in centro su una macchina nera"¹⁶⁵), continuando il suo

¹⁶³ <https://genius.com/Sfera-ebbasta-visiera-a-becco-lyrics> (consultato il 10/08/2021)

¹⁶⁴ <https://www.rockol.it/news-683981/sfera-ebbasta-rockstar-nuovo-album-intervista> (consultato il 10/08/2021)

¹⁶⁵ <https://genius.com/Sfera-ebbasta-uber-lyrics> (consultato il 10/08/2021)

racconto autobiografico ora composto da 35 milioni di streaming in una settimana e il monopolio assoluto della classifica di Spotify. Nella prima settimana dopo la pubblicazione gli 11 brani dell'album hanno occupato le prime 11 posizioni^{166;167}. Esattamente come nel caso della Dark Polo Gang, anche con Sfera Ebbasta al cambiamento delle tematiche trattate si affianca un appiattimento degli stessi i brani vengono costruiti attorno al potere del denaro, al fascino del lusso e delle sostanze stupefacenti. Musicalmente *Rockstar* ha una produzione più curata rispetto ai precedenti album, viene abbandonata la *drum machine* e i ritornelli diventano più facilmente riconoscibili, a questo iniziano ad affiancarsi anche le basi del reggaeton, molto popolari nella *urban trap* sudamericana. Il cambiamento è accompagnato anche da una rivisitazione dell'immagine, come nel caso della DPG, anche Sfera Ebbasta ha iniziato a usare abiti e accessori tipicamente femminili, visibile nella copertina dell'album che ritrae il trapper con una pelliccia rosa, occhiali *vintage* da donna e grillz argentati. Nelle dinamiche sociali anche l'abbigliamento crea appartenenza ad un gruppo, per questo nel 2021 è nato il brand BHMG a completamento di un *business mainstream* a 360° (Billion Headz Music Group è anche il nome dell'etichetta discografica fondata nel 2018 da Sfera e Charlie Charles).

Il 2018 è anche l'anno della strage di Corinaldo in cui hanno perso la vita sei persone mentre attendevano il trapper per un suo concerto. Inizialmente le accuse, prive di fondamento, da parte dell'opinione pubblica sono state rivolte esclusivamente verso Sfera Ebbasta, in quanto istigatore all'uso di droghe e ad una vita lussureggiante. Il caso è ancora aperto ma gli indagati sembrano essere altri. L'episodio tragico ha macchiato di negatività la sua carriera durante quel periodo, portando Gionata a tatuarsi sei stelle in memoria delle sei vittime prima di entrare a far parte del cast di XFactor 2019 come giudice, esperienza che lo ha consacrato al grande pubblico e gli ha dato la possibilità di redimersi dall'accaduto.

Il successo di Boschetti è continuato nel 2021 con l'album *Famoso* debuttando al primo posto della classifica di Spotify con più di 16 milioni di *streaming* in 24 ore¹⁶⁸, stabilendo il record

¹⁶⁶ www.allmusicitalia.it/news/streaming-rockstar-sfera-ebbasta.html (consultato il 10/08/2021)

¹⁶⁷ www.fimi.it/news/classifiche-annuali-top-of-the-music-fimigfk-2018-protagonista-la-musica-italiana.kl (consultato il 10/08/2021)

¹⁶⁸ www.gqitalia.it/show/article/famoso-album-sfera-ebbasta-recensione-canzone-per-canzone (consultato il 07.05.2022)

italiano per numero di ascolti in un giorno. L'album è riuscito anche ad entrare nella Top 200 internazionale della piattaforma di *streaming*, diventando il primo album italiano a raggiungere questo risultato. Per la realizzazione dell'album Gionata si è affidato a collaborazioni estere importanti come J. Balvin, Diplo e Steve Aoki. L'evoluzione musicale e linguistica si conferma seguendo le orme del precedente *Rockstar*. I ritmi sono più latineggianti e musicali, le radio inseriscono ad alta rotazione i singoli *Bottiglie Privè*, in cui si racconta di una storia d'amore rovinata dal successo; *Baby*, in collaborazione con il produttore colombiano J. Balvin; e *Hollywood* prodotta dal DJ statunitense Diplo, già collaboratore di Madonna.

I testi rappresentano un adattamento delle tematiche ad un pubblico mainstream radiofonico orientato ad un ascolto più immediato e incline alle logiche commerciali di vendita. Analizzando i testi dei brani commerciali tratti dall'ultimo album di Sfera Ebbasta è possibile analizzare versi come:

Qua-Qua-Quando chiami tu mi chiedi: "Dove sei?"
Ti dico: "Vieni su", lo so già cosa vuoi (Leggo)
Spengo la TV, tu prepari il joint
Lancio via la maglia e poi, e poi, ehi
[...]
Baby, baby, baby
Tú eres mi trap lady, tú eres mi trap queen, yeah
Baby, baby, baby
Mi fai più dell'alcol, mi fai più della weed, ehi¹⁶⁹

In questo brano Gionata gioca alternando l'inglese e lo spagnolo, avvalendosi, quindi, del *code switching* tipico della trap. In *Hollywood* con Diplo, invece, il trapper si concede una confessione sull'essere famoso:

Non è facile essere famoso
Perché quando ce la fai, li hai tutti contro

¹⁶⁹ <https://genius.com/Sfera-ebbasta-and-j-balvin-baby-lyrics> (consultato l'11/08/2021)

Stesso lifestyle
Ora che tutta 'sta gente guarda
Ora che tutta 'sta gente invidia
E quando il culo brucia
Spesso la bocca parla, ahia¹⁷⁰

L'utilizzo dell'afèresi nella parola 'sta, utilizzata in sostituzione di *questa*, in contrapposizione al prestito, dal mondo anglosassone, di *lifestyle* conferisce al brano un tono colloquiale e gergale, anch'esso tipico della rituale trap.

A conclusione dell'analisi del periodo di maggior successo di Sfera Ebbasta è degno di menzione il brano *€ Freestyle* in cui tornano i temi della droga, ricordando le origini di Gionata:

Racconti storie, le storie degli altri (Grr)
Si vede da come parli
Tu certe cose nemmeno le hai viste (No, no)
Mi parli di droga, mi parli di armi
Mi parli di grosse pile di contanti (Ah)
Grossi amici latitanti (Uè)
Ma un grosso babbo di minchia, fra'
È l'unica cosa che vedo davanti¹⁷¹

Il pezzo poi continua con un riferimento al genere femminile e l'utilizzo di due insulti per definirlo:

E c'è la tua bitch che mi chiama (Brr, brr, brr)
Sempre alle quattro di notte
Dice che sei tutto fatto di Xanax
Dice che non glielo dai così forte (No, no)
La porto in centro e le compro due borse (Okay)
Una per tenermi i soldi (Okay)
[...]

¹⁷⁰ <https://genius.com/Sfera-ebbasta-hollywood-lyrics> (consultato l'11/08/2021)

¹⁷¹ <https://genius.com/Sfera-ebbasta-freestyle-lyrics> (consultato l'11/08/2021)

Ho alzato soldi come sulla panca piana
C'ho la tua puttana sopra il cofano

Nella discografia presa in esame fino a questo momento ci sono molti riferimenti all'atto sessuale, a volte anche violento, ma rivolgendo poche volte epiteti ingiuriosi nei confronti delle donne, preferendo un linguaggio puramente volgare. All'interno dell'estratto analizzato si evince l'uso del prestito dall'inglese del polisemico *Bitch* e del corrispettivo italiano *puttana*. I due insulti vengono utilizzati a supporto di una descrizione allusiva di una ragazza insoddisfatta sessualmente a causa dell'uso di un ansiolitico utilizzato come droga da parte del suo partner. Come si è visto per la Dark Polo Gang, anche qui la donna insultata viene descritta come consapevole dell'atto che sta compiendo al fine di ottenere beni materiali. L'analisi di questo brano risulta essere utile come ponte per indagare il linguaggio utilizzato da Sfera Ebbasta durante il suo esordio su Youtube.

4.2.3 L'esordio e il linguaggio utilizzato prima del successo

A conclusione dell'analisi del percorso artistico di Sfera Ebbasta e dopo aver esaminato alcuni dei testi più rappresentativi di tale evoluzione, in quest'ultimo paragrafo verranno presi in esame alcuni brani, appartenenti all'esordio del trapper, pubblicati esclusivamente su YouTube. Oltre all'aspetto linguistico, il quale è il tema centrale di questo studio, verrà valutato anche l'impatto mediatico sulla base delle visualizzazioni di tali brani.

Nel 2013 Sfera Ebbasta ha pubblicato la sua prima raccolta di brani pubblicati su YouTube, in gergo chiamato *mixtape*, in questo specifico caso *Emergenza Mixtape vol1*. La intro, in puro freestyle, racchiude il *mood* dell'intero mix, una dichiarazione di guerra ai vari trapper, continuando la liturgia dei *dissing* tra rapper:

Tu non sei il rap, zero il tuo swag (Nah, woo)
Non hai futuro come dopo che muori, frate' (Frate')
Tu sei un babbo di minchia, solo un minchia di babbo.
Apro 'ste miss, non la bocca fra, come fai tu (Coglione).

Sei solo buono a mettere i commenti su YouTube (Coglione).

Non sei il campione Rocky, smettila finché sei in tempo.

Resta nell'ombra e guardami intanto che splendo, yeh (Yeah, ah).¹⁷²

Questi primi versi corredati di insulti quali *coglione*, *slang* come *babbo di minchia* a sostituzione di idiota e allusioni sessiste in “*apro ‘ste miss, non la bocca fra*”, sono la perfetta sintesi del contenuto dell’intero *mixtape*.

Nel primo brano, *#cheffigo*, con la collaborazione dell’allora sconosciuto Ghali, si ascolta dalla prima strofa:

Ah, Sfera Ebbasta è fresco come l'aria di montagna (Ah)

Mica canto come un frocio, fuck Marco Carta (Fuck)

Nel locale fai il randagio mentre la tua cagna

Sbatte forte la mia mazza come la Bucagna¹⁷³

A livello metrico è possibile analizzare una rima alternata tra il primo e il terzo verso, continuando successivamente nel quarto, mentre viene lasciata libera la seconda strofa. Come è stato già visto, nella trap spesso le rime non vengo chiuse.

Sul versante linguistico relativo all’uso degli insulti è necessario soffermarsi sull’analisi di *frocio* e *cagna*.

L’offesa verbale è rivolta nei confronti di un altro cantante, Marco Carta, attaccando la sua dimensione sessuale e alludendo ad una omosessualità, la quale è stata confermata cinque anni dopo rispetto al testo analizzato. L’insulto nel verso “*non canto come un frocio, fuck Marco Carta*” può essere letto con due prospettive differenti:

- L’insulto è rivolto al cantante Carta, risultando calunnioso in aggiunta all’offensiva discriminazione sessuale del termine *frocio*.
- Con l’espressione “*non canto come un frocio*”, Sfera si riferisce ad un certo genere musicale, come il pop per adolescenti, in cui i testi parlano delle prime crisi amorose o di

¹⁷² <https://genius.com/Sfera-ebbasta-meglio-se-smetti-freestyle-intro-lyrics> (consultato il 07.05.2022)

¹⁷³ <https://genius.com/Sfera-ebbasta-cheffigo-lyrics> (consultato il 17.08.2021)

rapporti d'amicizia, tipici di quel pubblico di riferimento e Marco Carta è diventato famoso grazie ad un talent show, raggiungendo un altissimo gradimento tra gli adolescenti di quel periodo. Seguendo questa lettura, l'insulto viene indirizzato ad un'intera comunità di cantanti che produce testi per adolescenti, utilizzando un linguaggio prevalentemente semplice, infatti, nel suo singolo di maggior successo Carta canta: *"Tu sarai la forza mia / La mia strada, il mio domani / il mio sole e la pioggia, il fuoco e l'acqua dove io mi tufferò"*¹⁷⁴. Sfera cerca ha costruito il suo personaggio legandolo ad un'idea machista del trapper maschio che compone musica e testi solo per uomini virili, concetto molto diffuso in questo genere musicale.

Il machismo viene rimarcato nel secondo insulto presente in questa strofa di *#chefigo: cagna*. Nell'analisi di questo epiteto è necessario valutare l'intero contesto: *"Nel locale fai il randagio mentre la tua cagna / Sbatte forte la mia mazza come la Bucagna"*. A 'cagna' viene accostato l'aggettivo randagio, indirizzato ad un ipotetico uomo o un trapper rivale, il quale supporta e enfatizza l'insulto, trasmettendo chiaramente il contesto e i soggetti coinvolti. A conclusione di questi versi, Sfera allude a un atto sessuale violento.

L'utilizzo di *frocio* come insulto è presente anche nel testo di *Non ci siamo*, presente nello stesso mixtape del 2013: *"Sei nella merda come un frocio che si incula un trans"*¹⁷⁵.

A livello semantico l'uso dell'insulto in questo contesto risulta doppiamente offensivo. Il giudizio ingiurioso espresso dal termine *frocio* viene rafforzato da un'ulteriore valutazione negativa espressa da *"sei nella merda"* data all'atto sessuale tra un omosessuale e un transgender.

Nello stesso brano Sfera Ebbasta utilizza nuovamente il termine *frocio* nella strofa *"Quando rappo a 'sti froci gli viene il panico/Già lo sanno che è meglio se scompaiono"*, ribadendo il concetto che la sua musica è concepita per maschi eterosessuali.

Come è stato analizzato, i testi di Gionata Boschetti hanno subito un ridimensionamento e una risemantizzazione, virando su temi legati alla droga e alle turbe interiori provocate da un contesto sociale violento e difficile. Il termine *frocio* è stato utilizzato solo in un'altra occasione successiva

¹⁷⁴ <https://genius.com/Marco-carta-la-forza-mia-lyrics> (consultato il 19/08/2021)

¹⁷⁵ <https://genius.com/Sfera-ebbasta-non-ci-siamo-lyrics> (consultato il 19/08/2021)

al *mixtape* del 2013. Nel suo primo album *XDVR* del 2015, infatti, nel brano *Te lo do* si legge: “Non sono ancora famoso ma presto mi vedrai lì / Mi sono sempre arrangiato, so che ti piaccio così / So che non ci vedi niente in quei froci della tv”¹⁷⁶. Una lettura dell’insulto ‘frocì’ viene fornita da un lettore della piattaforma Genius.com¹⁷⁷ il quale scrive “Sfera sa che le persone che stanno in televisione sono false e vuote”¹⁷⁸. Dopo la lettura di questo singolo commento è possibile dedurre che ci possa essere l’idea che abbini la parola *frocio* ad una categoria di persone effimere e vuote; quindi, non solo viene espresso un giudizio discriminatorio sulla base del proprio orientamento sessuale ma ne viene dato anche un giudizio morale e sociale. È possibile quindi sintetizzare l’analisi del termine *frocio* nella discografia di Sfera Ebbasta utilizzando tre variabili:

1. Insulto discriminatorio basato sull’orientamento sessuale (nel caso di Marco Carta);
2. Insulto discriminatorio che racchiude un modo di fare stereotipato tipico degli omosessuali. Il termine indica una mancanza di contenuti riferendosi ai gay come persone frivole e false;
3. L’insulto contiene entrambe le variabili 1 e 2.

In *Emergenza Mixtape* non ci sono solo insulti rivolti agli omosessuali ma anche verso le donne. Coerentemente con quanto affermato in precedenza in relazione agli insulti discriminatori basati sull’orientamento sessuale, Sfera Ebbasta ha voluto sottolineare il suo essere maschio alfa anche nei confronti delle donne. In questa analisi verranno presi in considerazione solo gli insulti in lingua italiana, considerando l’uso del termine *bitch* come riempitivo e non con la stessa efficacia dell’equivalente italiano.

In *Hey Tipa*¹⁷⁹, il *trapper* parla del suo rapporto con le ragazze “Le more, le bionde, le rosse, le mechesate/Vestite da suore o con le braccia tatuate/Le alternative, le snob pettinate/Spettinate sotto le lenzuola ubriache/Le tipe che ho avuto, le tipe che avrò” ed è molto esplicito nel descriversi “Sono una merda ragiono col cazzo/Oggi ti prendo e domani ti lascio”. Sfera Ebbasta

¹⁷⁶ <https://genius.com/10807174> (consultato il 20.08.2021)

¹⁷⁷ E’ piattaforma online dove vengono raccolti i testi delle canzoni di tutti gli artisti ed è possibile commentarli

¹⁷⁸ <https://genius.com/10807174> (consultato il 20.08.2021)

¹⁷⁹ <https://genius.com/Sfera-ebbasta-hey-tipa-lyrics> (consultato il 07.05.2022)

con questa introduzione cerca di giustificare quello che dirà nel ritornello il quale inizia con “*Hey tipa! vieni in camera con me / E portati un'amica po-portati un'amica*”, invitando la sua ‘tipa’ ad avere un rapporto sessuale promiscuo. Ad essere più diretto c’è Gordo¹⁸⁰ nella strofa successiva:

Hey troia vieni in camera con la tua amica porca
Quale? Quella dell'altra volta
Faccio paura, sono di spiaggia
Vi faccio una doccia, piña colada
Bevila se sei veramente grezza, sputala
Poi leccala leccala
Limonatevi mentre Gordo recca¹⁸¹
Gioco a biliardo, con la mia stecca
Solo con le buche, solo con le stupide
'Ste puttane da backstage sono luride
Che simpaticone vogliono un cazzo che non ride
Sono scorcia-troie
Siete facili, vi finisco subito
"Mi piaci, gioco hard" dubito
Di te tipa, che vieni a casa mia con la tua amica
Se non è una quinta amica

Gli insulti utilizzati sono tre, in ordine sono: *troia*, *puttana* e nella reiscrizione di scorciatoie diventato *scorcia-troie*. Il contesto è legato a un gioco erotico in cui Gordo dà ordini alle ragazze di intraprendere un atto omosessuale tra di loro, giudicandole come di facili costumi e mettendo in dubbio la loro integrità. In questo verso, dunque, è possibile trarre una conclusione sul tema dell’omosessualità già analizzato in precedenza, qui un bacio saffico viene utilizzato come strumento per appagare le pulsioni eterosessuali maschili, quindi, accettato mentre per

¹⁸⁰ Rapper romano che fatto parte della crew 126 assieme a due artisti che successivamente diventeranno una parte importante della scena trap indipendente italiana: Franco 126 e Ketama 126

¹⁸¹ Reccare= Verbo italianizzato che sta a indicare il ripristinare la propria salute/mana tramite cibi/bevande, prima di rientrare in qualche altro scontro nel gergo dei videogiochi.

Da <https://www.rpgitalia.net/forum/discussioni/guida-alle-abbreviazioni-videogiochi-e-non.6232/> (consultato il 20.08.2021)

l'omosessualità maschile è stato utilizzato un termine, *frocio*, denigrante. Questo concetto risulta coerente con i temi trattati nella musica trap di Sfera Ebbasta nel suo primo *mixtape*.

L'ultimo brano del 2013 ad essere analizzato è *Tony Montana freestyle*. Il brano è un tributo al personaggio, interpretato da Al Pacino, del film del 1983, diretto da Brian De Palma, Scarface. Sfera Ebbasta parla di soldi e fama aspirando ad essere un reale Tony Montana e ripetendo nel ritornello "*Più troie e più grana come Tony Montana*"¹⁸²

A conclusione di questa rassegna sui testi più controversi dei primi anni di carriera di Sfera Ebbasta, in cui è stato possibile notare la collaborazione di numerosi artisti diventati famosi successivamente grazie ad una pulizia dei testi più adattati al mondo radiofonico, risulta importante parlare di numeri e dell'impatto mediatico ottenuto da questi brani.

L'analisi delle visualizzazioni è stata ricavata da profili privati che hanno caricato i brani su YouTube. Come è stato citato in apertura, questi brani sono stati caricati solo sulla piattaforma video e non esistono canali ufficiali o legati all'artista che abbiano collegamenti con questo mixtape del 2013, i brani ufficiali partono dal 2015.

In ordine di analisi i brani sono:

- #cheffigo 455k views e 457commenti (pubblicato nel 2016)¹⁸³ + 60k v. 123 commenti (pubb. Nel 2016)¹⁸⁴ = 515k. views e 580 commenti. Questo è l'unico brano ad avere un video
- Non ci siamo 76k v. 84commenti (pubb. nel 2017)¹⁸⁵ + 27k v. 32 commenti (pubb. Nel 2016)¹⁸⁶ = 103k views e 116 commenti
- Hey tipa 197k views 558 commenti (pubb. Nel 2016)¹⁸⁷ + 35k v. 234 commenti (pubb. Nel 2019)¹⁸⁸ = 232k views e 792 commenti
- Tony montana 29k views 35commenti (pubb. nel 2017)¹⁸⁹

¹⁸² <https://genius.com/Sfera-ebbasta-tony-montana-freestyle-lyrics> (consultato il 20.08.2021)

¹⁸³ <https://www.youtube.com/watch?v=oOhRTIFONAw> (consultato il 20.08.2021)

¹⁸⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=r6iH0pZCIJA> (consultato il 20.08.2021)

¹⁸⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=Yflxx3M67ho> (consultato il 20.08.2021)

¹⁸⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=EScMsiSGyWg> (consultato il 20.08.2021)

¹⁸⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=PmbIaTo37Zc> (consultato il 20.08.2021)

¹⁸⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=PlomGbTQWLk> (consultato il 20.08.2021)

¹⁸⁹ https://www.youtube.com/watch?v=pHepJHFRyFY&list=RDpHepJHFRyFY&start_radio=1 (consultato il 20.08.2021)

Alla luce di questi dati, risulta interessante sottolineare come i numeri siano nettamente inferiori a quelli relativi ai brani ufficiali del periodo 2018-2022 ma che siano riusciti a generare dei numeri alti di coinvolgimento a posteriori. Tutti i brani del *mixtape* sono stati pubblicati tra il 2016 e il 2019, se ne deduce che l'ascolto sia avvenuto per curiosità dei nuovi fan o da vecchi ascoltatori che difficilmente potevano riascoltare questi brani perché cancellati dai canali ufficiali.

In questo studio a campione su alcuni artisti rappresentativi della scena trap italiana è stato possibile soffermarsi sugli insulti indirizzati al genere femminile attraverso i testi della DPG, mentre con Sfera Ebbasta è stato analizzato anche l'insulto di carattere omofobo. Nel prossimo paragrafo verranno analizzati contestualmente i percorsi artistici e linguistici di Achille Lauro e Rosa Chemical, di cui l'ultimo ne rappresenta l'evoluzione più estremizzata dell'altro.

4.3. ACHILLE LAURO E ROSA CHEMICAL: LA QUEER TRAP

Nel panorama della musica trap italiana, come è stato analizzato precedentemente nei casi della DPG e di Sfera Ebbasta, il tema della *gender fluid* e della contrapposizione tra i testi violentemente maschilisti e l'immagine non stereotipata dei rapper hanno raggiunto il picco espressivo dapprima con Achille Lauro, e Rosa Chemical successivamente. I due rapper rappresentano uno il punto di partenza e l'altro la sua evoluzione estrema orientata all'ibridazione visiva, musicale, lessicale e tematica. L'analisi dei due artisti partirà da Achille Lauro e proseguirà con Manuel Franco Rocati, in arte Rosa Chemical.

4.3.1. Dallo spaccio alla fashion week: Achille Lauro.

Classe 1990, Lauro de Marinis è nato a Verona ma ha vissuto a Roma. Dall'analisi delle sue origini si apprende che non abbia un buon legame con la sua famiglia, la quale appartiene a una classe sociale alta: suo padre è Nicola De Marinis, docente universitario e attualmente magistrato della Corte di cassazione, il nonno Federico De Marinis era prefetto, a cui è stata intitolata una piazza a Gravina di Puglia, e tra gli altri c'è un ex procuratore della Repubblica di Bari e il viceprefetto Matteo De Marinis, già in servizio a Bari¹⁹⁰. All'età di 14 anni è andato via di casa raggiungendo suo fratello Federico, in arte Fet, produttore della *crew* Quarto Blocco, di cui ha fatto parte anche Coez. La vicinanza a questo contesto ha portato Lauro a avvicinarsi al mondo musicale; il collettivo di suo fratello era nato con lo scopo di costruire un'identità comune attorno a tutte le realtà presenti nel quarto municipio romano; il Quarto Blocco ha compreso rapper, *videomaker* e grafici, incarnando totalmente la filosofia hip hop¹⁹¹. Nel primo *mixtape* del 2011, intitolato *Barabba* e distribuito gratuitamente sul web attraverso la produzione dal collettivo QB, i testi di Achille Lauro hanno descritto le difficoltà della periferia romana, tracciando un continuum con la

¹⁹⁰https://bari.repubblica.it/cronaca/2020/02/11/news/achille_lauro_originario_della_puglia_il_padre_e_nicola_d_e_marinis-248333972/ (consultato il 03.05.2022)

¹⁹¹ <http://www.quartoblocco.com/index-1.html> (consultato il 03.05.2022)

tradizione locale iniziata dai Cor de fomento negli anni '90; nel brano *Il giorno del Ringraziamento* ha inserito riferimenti all'attualità del periodo, come per esempio l'uccisione di Gabriele Sandri per mano del poliziotto Spaccarotella:

Ho una rotella fuori posto, 'a rotella de 'sto gioco sporco
So' una rotella che muove er bisogno
Spaccarotella non s'è fatto un giorno, prendi coscienza
Prega di 'n prende' il turno del prossimo stronzo
Fieri criminali, l'occhio del sistema si sistema militari in sistemi piramidali¹⁹²

Mentre nel brano che dà il titolo al *mixtape*, Lauro si paragona alla figura storico religiosa di Barabba, descritto nel Vangelo di Marco (15,7)¹⁹³ come un ribelle criminale, in un contesto di spaccio di stupefacenti:

Vera grana, vera mala romana, bamboccetti è la coscienza
Il crimine ma no pe' scelta
Pe' ognuno che se rispecchia, se rispecchia, se rispecchia
Pe' ogni storia senza un come, che ogni troia sappia il nome
Famo storia, famo onore e gloria come religione!
Vive' co' la croce di parla' sottovoce ti move più veloce, più di quanto qui se move er GIP¹⁹⁴

A livello linguistico, nei primi album, l'uso del dialetto romanesco è predominante, riscontrabile nelle contrazioni *pe' (per)*, *vive' (vivere)*, *co' (con)*, *parla' (parlare)*; o l'uso della sincope in *move* in sostituzione di *muove*, e dell'articolo determinativo *er* anziché *il*.

Nel 2012 è stato pubblicato *Harvard* con le stesse modalità del precedente, in quest'album si evince un incattivimento del linguaggio utilizzato dall'artista pur mantenendo le stesse tematiche. Il primo esempio è analizzabile nell'introduzione del testo di *Ketamina*¹⁹⁵: "*Bello*

¹⁹² <https://genius.com/Achille-lauro-il-giorno-del-ringraziamento-lyrics> (consultato il 03.05.2022)

¹⁹³ www.lachiesa.it/bibbia.php?ricerca=citazione&Citazione=Mc%2015&Versione_CEI74=&Versione_CEI2008=3&Versione_TILC=&VersettoOn=1 (consultato il 03.05.2022)

¹⁹⁴ <https://genius.com/Achille-lauro-barabba-lyrics> (consultato il 03.05.2022)

¹⁹⁵ <https://genius.com/Achille-lauro-ketamina-lyrics> (consultato il 03.05.2022)

Lauro, nuovo mixtape / Harvard, vattela a pija' (Ah)", nell'ultimo verso viene utilizzata l'espressione volgare contratta di *vattela a pija' 'n der culo*, la quale significa *valla/o a prenderlo nel culo*. Nello stesso brano, inoltre, sono presenti le prime terminologie offensive, usate tuttavia senza un reale riferimento femminile: "*Stanotte va su un cavallo bianco / In guerra pe' 'ste troie / Come a Troia, Achille e Paride*".

Dall'analisi del testo Viscido Verme, invece, gli insulti risultano più diretti e connotabili:

Dai rotti in culo pariolini a corso Trieste, siete tutte merde
Fantasia criminale, mi dovevo arrangiare
[...]
La prima scopata m' 'a so' fatta co' 'na mignotta
Le ho rapinato la borsa, mi ha tirato un scarpa
Meno male, in giro non c'era quel frocio del pappone¹⁹⁶

Il contesto di riferimento continua a essere quello criminale descritto dal verso "*le ho rapinato una borsa*", ma si ravvisa anche la comparsa dell'insulto *frocio* riferito al pappone, ovvero lo sfruttatore delle prostitute, termine utilizzato chiaramente per offendere. Quest'ultimo termine è presente anche nel *freestyle Good Am1lliee*¹⁹⁷, in collaborazione con altri rapper del QB; nell'intro, infatti, si legge un invito a scaricare l'album di Lauro: "*Scarica, porco Dio, il suo disco, Harvard / Achille, Achille, [...] / Se non lo scarichi sei un frocio / Achille, Achille, [...]*". Oltre all'insulto omofobo utilizzato in maniera infantile, in questo verso è presente anche una bestemmia, ripetuta dal rapper CaneSecco in un'altra strofa, conferendo al testo un tono sporco e da strada: "*Chi è che non fa più freestyle? Non io, ma nessuno me sfida / Perché porco quel figlio del porco di Dio / Se ce prova gli levo la vita*"; il brano si chiude con il *freestyle* di Pattada, il quale rivolge i suoi epiteti a una donna:

So' imboccato da 'na zoccola
Ubriaco e fatto alle quattro del mattino

¹⁹⁶ <https://genius.com/Muggio-viscido-verme-lyrics> (consultato il 03.05.2022)

¹⁹⁷ <https://genius.com/Achille-lauro-good-am1lliee-freestylez-lyrics> (consultato il 03.05.2022)

E gli ho detto: "A bella, quanto vuoi?"
Lei mi ha detto settanta, fica e bocchino
"Okay, te li do adesso o li vuoi poi?" (Adesso)
Questo è per farte capi il mio concetto de amore

Come si apprende da un articolo della giornalista de *La Repubblica*¹⁹⁸, Arianna Di Cori, l'anno della pubblicazione dell'album appena citato, e quelli successivi fino al 2014, hanno rappresentato per Lauro un periodo di perdizione totale, fatto di droghe pesanti e spaccio. In quest'ultimo anno è uscito il suo primo album prodotto da una casa discografica, nel quale sono presenti numerosi *feature* con artisti famosi, tra i quali Marracash, Noyz Narcos e Coez. L'artista, anche in questo lavoro, ha continuato a affrontare i temi della droga e del disordine cittadino, introducendo ulteriori elementi religiosi nel suo personale racconto biblico: "*Paragrafo 1.1 / Dio disse: "Non puoi cadere, sei un vincitore" / Dal Vangelo secondo uno stronzo*"¹⁹⁹. In *Achille Idol*, nome di questo album, l'uso degli insulti è frequente, da *G*²⁰⁰ :

So' un figlio di puttana
Tu sei figlio di una gran puttana
Se guardi la mia vita dici: "Che puntata"
Quando passi con la tipa dico: "Che puttana"
So'- So' un figlio di puttana (G)²⁰¹

L'uso del termine in questi versi è anche funzionale alla modulazione ritmica dei versi attraverso le assonanze puttana/puntata e l'utilizzo del poliptoto '*so figlio / tu sei* sottolinea che per il rapper tutti hanno la stessa origine.

¹⁹⁸ https://www.repubblica.it/dossier/spettacoli/achillelauro/2021/02/11/news/achille_lauro_il_quartiere_gli_ex_amici_il_passato-283444199/ (consultato il 03.05.2022)

¹⁹⁹ <https://genius.com/Achille-lauro-dio-disse-lyrics> (consultato il 03.05.2022)

²⁰⁰ Contrazione del termine americano *gangasta*. <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=G> (consultato il 03.05.2022)

²⁰¹ <https://genius.com/Achille-lauro-g-lyrics> (consultato il 03.05.2022)

In *No twitter*, attraverso una metafora, ha utilizzato l'immagine di una transessuale per offendere una donna:

La tua donna su Instagram, le sue zinne su Facebook
Per avere il coraggio di farti quel cesso
Devi essere proprio un bel pazzo
Minimo la sorpresa che ti tira fuori
È che ti tira fuori un bel cazzo
Rido, questi sfigati parlano di donne?
Quando l'unica donna che ha visto aveva le doglie
Fanno i figli su le dimensioni, che fai ti droghi?²⁰²

Tra questi testi, Achille Lauro ha inserito anche riflessioni sulla propria vita e sulle scelte sbagliate che ha compiuto, criticando un sistema che spinge utopicamente i giovani a inseguire i propri sogni:

Se ho preso tutto ciò che potevo, con le conseguenze
Perché dico: ho una vita da vivere e la vivo degnamente
Sai quanto mi frega niente
Di come vivono gli altri
Se urliamo e poi si sente
Se scopiamo fino a tardi
Se moriamo per fare i soldi
Ricordaci sui banchi a scuola
Ci hanno insegnato a seguir i sogni
E poi hanno ammazzato chi ci prova²⁰³

Nel racconto trasmutazionale nell'icona queer pop di Achille Lauro dal 2020 in avanti, l'artista ha scritto due album che hanno segnato un primo passaggio da ragazzino sbandato, volgare e

²⁰² <https://genius.com/Achille-lauro-no-twitter-lyrics> (consultato il 03.05.2022)

²⁰³ <https://genius.com/Achille-lauro-ghost-lyrics> (consultato il 03.05.2022)

spacciatore a madre di quest'ultimi, ovvero un consigliere e protettore delle nuove generazioni di *pusher*. Con *Ragazzi madre* del 2016, ha iniziato un percorso di rappresentazioni allegoriche della sua vita e della società, il quale sfocerà con le messe in scena teatrali durante i Festival di Sanremo del 2020 e 2021. Nel testo della *title track* si legge:

Me ricordo l'inizio, fu amore subito
Volevo i soldi che non avevo mai visto, le cose che non avevo mai fatto
Le prime volte mi ricordo, a quattordici anni me sentivo ricco co' cinquanta euro
Quando li ho avuti in mano fu tipo la prima scopata
E quello fu il concepimento
'La roba che vendevamo fecondava le strade, poi le zone
Ho tenuto in pancia questi bambini
Aspettando che le acque si rompessero
Fin troppo
Attaccati al cordone
Una gestazione durata nove anni
Prendere i soldi, ridarli, poi riprenderli, ridarli
Questi palazzi li ho visti solo di notte
Gli amici scomparivano e non sai neanche tu il perché
Vederli finire così fu il travaglio prima dell'obiettivo finale
Una torta divisa in pochi spicchi
Mettere al mondo sti regazzini
Nutrirli per fare quello che facevamo noi
Non era più tempo di magra
Ci avrebbero pensato i nostri bambini
Mentre una madre difende sempre il suo cucciolo
Per avere di più
Dovevamo essere di più
E quello fu il parto²⁰⁴

²⁰⁴ <https://genius.com/Achille-lauro-ragazzi-madre-prequel-lyrics> (consultato il 04.05.2022)

Una visione magistralmente allegorica che aiuta il rapper nel raccontare la sua appartenenza al gruppo, dimostrando quanto possano essere forti i legami nei gruppi di riferimento. Inoltre, con quest'album si è assistito a una mutazione sonora, tendente maggiormente ai beat elettronici, attraverso una produzione musicale più complessa curata da Boss Doms, il quale lo ha accompagnato musicalmente fin dal precedente *Dio c'è* del 2015 ai successi sanremesi. Gli ultimi due album prima della transizione verso la svolta pop, a livello linguistico presentano meno riferimenti dialettali, pur mantenendo una forte connotazione romanesca nella pronuncia, e un uso meno invadente degli insulti. Questi sono stati osservati nei brani *Ora e per sempre* del 2014: *“Siamo così soli quando lei non c'è / I soldi come il sesso / Sembra più importante se non è qui con me / Penso che siano tutte puttane, ho solo le mie / Dici a te: “Tu non la ami più”, solo bugie*²⁰⁵; in *CCL* del 2016: *‘È l'oro che ho addosso che pesa quintali / A queste puttane si accecano gli occhi / Ho visto i miei amici morti solo per soldi / Dei ricordi che non vorresti mai come ricordi*²⁰⁶; mentre sul piano delle allusioni sessuali e dei comportamenti violenti e misogini si evidenzia *Ragazzi fuori* del 2014: *“Tu quanti cazzi hai in bocca / Lei prega che la chiami e che le spari in bocca / Tu spari dalla bocca / Vorrei vedervi con una pistola in bocca / Frusto queste tipe*²⁰⁷, e in *Latte in polvere* del 2016: *“Fa male con i denti, fa la brava / Ingoia Benedetta come il papa*²⁰⁸. Questi sono gli ultimi atti da cattivo ragazzo nello *storytelling* di Achille Lauro, il quale è riuscito a raccontarsi e a descrivere la maturazione di un trapper, nonché di uno spacciatore; nella traccia di chiusura di *Ragazzi madre*, ha ripreso un brano dall'album precedente, *Playground love*, e si legge: *“L'inferno non è un luogo ma uno stato d'animo / Io che non ho mai ucciso un uomo ma i miei stati d'animo*²⁰⁹, restituendo al pubblico l'immagine di un ragazzo che i propri demoni ancor più che con il luogo di appartenenza.

²⁰⁵ <https://genius.com/Achille-lauro-ora-e-per-sempre-lyrics> (consultato il 04.05.2022)

²⁰⁶ <https://genius.com/Achille-lauro-ccl-lyrics> (consultato il 04.05.2022)

²⁰⁷ <https://genius.com/Achille-lauro-ragazzi-fuori-lyrics> (consultato il 04.05.2022)

²⁰⁸ <https://genius.com/Achille-lauro-latte-in-polvere-lyrics> (consultato il 04.05.2022)

²⁰⁹ <https://genius.com/21767686> (consultato il 04.05.2022)

4.3.2 Piume, trucchi e Achille Superstar

Dal 2018 l'immagine di Achille Lauro è stata completamente stravolta, il ragazzo madre che custodiva i nuovi allievi della droga nel 2016, è diventato un angelo con le ali di piume bianche, *smocky eyes* e tanti glitter, esattamente come è apparso nella copertina di *Pour l'amour*. Nello stesso anno ha partecipato al *reality game* Pechino Express, facendosi conoscere per la prima volta dal grande pubblico della Rai. La figura dell'artista, da questo momento, ha iniziato a traghettare verso una rappresentazione di sé stesso molto lontana dagli esordi, le sue apparizioni sono diventate di intrattenimento ma seguendo una costruzione narrativa pianificata, a dimostrazione che la strada non è più parte della sua vita. Con il brano *Me ne frego* del 2020 si è presentato al Festival della canzone italiana di Sanremo, interpretando un personaggio differente per ogni serata: dal dipinto di San Francesco di Giotto, alla marchesa Luisa Casati, alla Regina Elisabetta I d'Inghilterra e all'alieno Ziggy Stardust di David Bowie²¹⁰. La scelta delle maschere indossate da Lauro è stata spiegata come rappresentazione della libertà dal denaro, dalle regole e della sessualità²¹¹.

A seguito di queste apparizioni e della grandissima popolarità ottenuta, i giornali di *gossip* hanno iniziato a indagare sulla sua sessualità, etichettandolo come gay, inizialmente, e successivamente come omofobo in quanto, come analizzato in precedenza, l'artista ha utilizzato un linguaggio riconducibile all'omofobia e in contrasto con la nuova immagine di Lauro. Quest'ultimo ha risposto tramite Instagram con queste parole:

Non parlo tanto,

non metto la mia vita privata in piazza sui social.

Non mi interessa e quando è successo non mi è piaciuto farlo,

tuttavia in questi giorni di forte polemica ho capito che in alcuni momenti, invece, dovrei farlo.

L'ho capito quando mi hanno detto che il trucco è solamente appropriarsi di qualcosa che non mi appartiene.

²¹⁰ <https://www.rollingstone.it/artista/achille-lauro/> (consultato il 04.05.2022)

²¹¹ <https://www.tpi.it/spettacoli/achille-lauro-gay-fluido-etero-intervista-20200215548247/> (consultato il 04.05.2022)

Ma il trucco non è solo trucco, è il mondo dove voglio portare le persone, è la mia volontà espressiva, è il colore e il vestito delle parole.

L'ho capito quando mi hanno umiliato pensando che io sia un pagliaccio che si mette in mostra. Ma nella mia interpretazione artistica la musica non è solo musica. È spettacolo, è uno stato d'animo, è un ideale, è libertà estrema, è il rifiuto nei confronti di coloro che credevano che io non fossi libero, o non fossi all'altezza, è conseguenza di anni di umiliazioni e vergogna.

L'ho capito quando per un commento riferito alla solidarietà su lavoratori dello spettacolo mi hanno dato dell'omofobo, dopo anni che mi danno del "frocio" pensando di offendermi!

Da anni investo denaro, tempo e impegno per la tutela dei diritti umani, per i diritti delle persone abbandonate nelle carceri, per aiutare i bambini negli ospedali, per i ragazzi nelle comunità, per chi non ha una casa, per coloro che sono rimasti senza lavoro, per chiunque abbia bisogno di aiuto e per essere artefice e partecipe, nel mio piccolo, di una rivoluzione per cui la condizione sociale, culturale e umana delle classi deboli e discriminate possa cambiare definitivamente.

Per chi non mi conosce ci tengo a ricordare che lo faccio da quando non avevo una lira, perché sono cresciuto tra gli emarginati e i reietti, perché so che vuol dire sentirsi diverso, mai compreso, solo.

Quando per il mondo non sei nessuno.

Mia madre mi ha educato insegnandomi che aiutare gli altri è una priorità e per chi ne ha la possibilità è un dovere.

Attenzione perché la realtà non è solo quella che vedete su giornali e tv, e dietro quelle storie, molto spesso, ci sono vite vere fatte di sofferenza, valori e battaglie.

Lauro²¹²

Con questa lettera, Lauro ammette di non ritenere *frocio* un insulto e che l'immagine è il vestito delle parole, non le parole stesse. A livello linguistico negli ultimi album non si osserva l'uso di insulti, fatta eccezione per alcuni brani in cui l'insulto viene ricondotto a un uso colloquiale del termine; per esempio, da *Marilù* del 2022: "*Per tua madre era un figlio di puttana / Sì, per lei dovevi avere di più / E poi cosa vuol dire essere mamma / Adesso l'hai capito anche tu*"²¹³, descrivendo le apprensioni di una madre nel rapporto con sua figlia.

²¹² <https://tg24.sky.it/spettacolo/2021/05/07/achille-lauro-pio-amedeo> (consultato il 04.05.2022)

²¹³ <https://genius.com/Achille-lauro-marilu-lyrics> (consultato il 04.05.2022)

Nel contesto dell'analisi in corso in questi tesi, il cambiamento della figura di Achille Lauro da trapper che utilizza insulti misogini, sessisti e omofobi a trasformista colto fa sorgere delle domande sull'uso del suo linguaggio nella prima fase della sua carriera: rituale linguistico o reale attribuzione semantica? Come si fondono i due Achille Lauro? È solo show? Si cercherà di tirare le somme e dare una risposta a queste domande nelle conclusioni, ma prima di giungere a quelle verrà presentata nel prossimo paragrafo la figura di Rosa Chemical, il quale può essere considerato come evoluzione estrema della libertà espressa da Achille Lauro.

4.3.3 Rosa Chemical: non ci sono regole

Nella nuova e colorata *new wave* di trapper si inserisce Manuel Franco Roncati, classe 1998, piemontese, in arte Rosa Chemical. A introdurre il lato artistico e creativo di questo artista c'è la scelta del suo nome, il quale, come è stato spiegato in un'intervista del 2021 al quotidiano *La Repubblica*²¹⁴, deriva dall'unione del nome di sua madre, la quale si chiama Rosa, e quello della sua band preferita, i *My chemical Romance*. Il suo aspetto estetico è molto simile agli altri trapper analizzati, capelli corti e tanti tatuaggi anche sul volto, a differenziarlo dai suoi colleghi è l'estrema rappresentazione androgina di sé. Infatti, la sessualità è uno dei temi più frequenti nei suoi testi, i quali parlano, inoltre, dell'uso della droga, del lusso, del divertimento libero e degli eccessi forzatamente esibiti dai suoi colleghi e dai gruppi di riferimento. In *Lobby way* si legge: "*Sono Franco e tu chi cazzo sei? (Shlet) / È tutta una guerra tra poveri / Si succhiano il cazzo per like e follow (Pah)*"²¹⁵, a sottolineare l'effimera natura dei *social network*. I quali, tuttavia, rappresentano la via di comunicazione prediletta da Rosa per esprimere la propria libertà. Nel 2021 è stato bannato da Instagram per aver pubblicato una foto che lo ritraeva durante un atto sessuale, foto pubblicata e ancora visibile sul suo canale Twitter. Rosa Chemical possiede anche un *account* sulla piattaforma Onlyfans, nella quale è permesso postare video porno personali e dal quale è possibile monetizzare tramite le iscrizioni al proprio canale. Attraverso alcune foto

²¹⁴https://www.repubblica.it/spettacoli/2021/04/18/news/chi_e_rosa_chemical_un_trapper_diverso_odio_il_rap_machista_ma_anche_il_politicamente_corretto_perche_fa_sembrare_che_-296916912/
(consultato il 04.05.2022)

²¹⁵<https://genius.com/Rosa-chemical-lobby-way-lyrics> (consultato il 04.05.2022)

postate sui *social*, la figura del trapper assume un nuovo ruolo nel contesto musicale, provoca il pubblico e cerca di rompere i *taboo* sessuali legati alla mascolinità, portando avanti un movimento di libertà sessuale, in quel caso femminile, iniziato negli anni '90 nel pop da Madonna, con la pubblicazione del libro *SEX*. Spesso la sua figura è apparsa in abiti femminili che lasciavano vedere le sue erezioni, creando un contrasto figurativo di una libertà sessuale totale. Inoltre, dall'analisi dei testi contenuti nell'album *Forever and Ever* del 2021, tale immagine si pone in contrasto con l'uso di una terminologia scurrile e violenta. Nel brano *Polka*²¹⁶, accompagnato da un video che mostra un gruppo di ragazzi in abbigliamento tipico da trapper, intenti a giocare con delle pistole e a cimentarsi in goliardiche attività infantili, si legge: "*La tua troia ha rotto il ca— (Rroh) / E-E-Erba nel culo, vengo da Amsterdam (Tu-tu-tu) / Cago l'Olanda (Pow) / Gang shit, sei solo uno snitch / Te lo leggo in faccia (Shlet, shlet)*"; in questo verso sono presenti tutti gli elementi rituali della musica trap: l'insulto, la droga, il *code switching*, gli ad-libs, a cui si aggiunge l'ironia di Rosa Chemical nel supportare il testo con una base tipica della danza popolare da cui deriva il titolo, conferendo un'atmosfera vita vagabonda. Il brano, da otto milioni di visualizzazioni su YouTube²¹⁷, nel testo continua ancora più violentemente, utilizzando la *N-word* (legittimandola, probabilmente, attraverso la citazione di Radical, un rapper romano ma con origine di immigrazione estera, suo amico), un insulto omofobo e l'uso del termine *puttana* due volte:

Gre-Greg Willen mi fa sentire un negro (Come Radical)

Sembra che ho il cazzo lungo un metro (Lunghissimo)

Maison Margiela, ... Maison Margiela

... Maison Margiela, ... Maison Margiela

Posso baciare in bocca mio fratello

(Non sono frocio) Lo amo davvero

Sto dentro di lei come droga nel naso

Ballo la polka, la danza dell'anno

²¹⁶ <https://genius.com/Rosa-chemical-polka-lyrics> (consultato il 04.05.2022)

²¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=hhOdwmnHzM8> (consultato il 04.05.2022)

Questa puttana (Maleducata) vuole i miei figli in faccia (Skrrt)

Questa puttana di sicuro non mi cambia (Oh, no)

Anche in questo caso l'uso del termine *frocio* viene posto in opposizione a un atto di affetto tra due amici, un gesto che viene considerato omosessuale a differenza del suo corrispettivo femminile. Negli ultimi due versi l'insulto *puttana* si inserisce in un contesto di un rapporto sessuale. A conclusione, nell'ultima strofa il rapper THB Brown dice: “*Mi piace la — ma sono frocio per Rosa (Ah)*”, autocensurando il termine volgare *figa* ma mantenendo *frocio*, termine che assume, in questo contesto, l'equivalente di omosessuale in quanto si ipotizza un amore iperbolico tra i due trapper. La probabile connotazione non negativa di questo termine viene sottolineata anche dal brano *Nuovi gay*:

*La mia generazione è diversa
Abbiamo lo smalto rosa
Mhm, abbiamo la borsa, gli occhiali da donna
Stasera sono una puttana
Sono frocio coi miei perché siamo i nuovi gay
[...]
Bacio mio fratello sulle labbra
Vado con la tipa ed il ragazzo
Sembra che sono nato con lo smalto
Invece son nato col sesso nel cazzo
Baciami il collo, poi scendi più giù²¹⁸*

Rosa Chemical in questi versi ha descritto la sua idea di sessualità libera, autodefinendosi ironicamente una *puttana* e alludendo a un rapporto sessuale promiscuo con una ragazza e il suo fidanzato. Quest'ultimo tema è ricorrente anche nel testo di *Slatt*²¹⁹: “*Fucko that come slut (Come slut) / Sopra a un fat ass rollo fluss (Flu-Fluss) / Vuoi farmi vedere che slatti / Ma ho tutti i*

²¹⁸ <https://genius.com/Rosa-chemical-nuovi-gay-lyrics> (consultato il 04.05.2022)

²¹⁹ ‘A word used by Atlanta gang Know as “YSL” (Young,Slime,Life) to show a form of love for each other Officially meaning (Slime,Love,All,The,Time)’ <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Slatt> (consultato il 04.05.2022)

*capelli davanti (Pe-pe-pe-pew, yeah) / Fucko la bocca del tipo (Del tipo) / Mentre lei dice: "Che figo" (Che figo)*²²⁰. In questi versi avviene il completamento del racconto sul rapporto sessuale promiscuo, iniziato con il brano precedente; nei versi *"Fucko la bocca del tipo (Del tipo) / Mentre lei dice: "Che figo" (Che figo)"* si visualizza un rapporto orale omosessuale in presenza della ragazza che sembra apprezzare. Oltre alla tematica, si può osservare anche l'uso del *code switching* e dell'italianizzazione dell'anglicismo *fuck* in *fucko*, ricalcando il verbo *fottere*

Rosa Chemical, nell'ambito di ricerca in atto in questo testo, dà forma a un'immagine di *trapper* estremo, il quale segue la narrazione avviata dai suoi predecessori, ma portandola a un livello superiore, abbattendo le regole di moralità imposte dalla società, esplorando un linguaggio diretto, condiviso e compreso dal suo pubblico di riferimento e svuotando di significato le parole, rendendole un puro mezzo rituale di comunicazione senza logiche commerciali come scrive in Britney ;) : *"Questa merda non è personaggio (No) / Non è di passaggio e non cambio linguaggio, yeah / Mi dice: "Fai il bravo che poi non ti passano" (Shlet) / A me fotte un cazzo di passare in radio (Tu, tu, tu)"*.²²¹

²²⁰ <https://genius.com/Rosa-chemical-slatt-lyrics> (consultato il 04.05.2022)

²²¹ <https://genius.com/Rosa-chemical-britney-lyrics> (consultato il 04.05.2022)

4.4 Le trapper

Il mondo della musica e soprattutto dell'hip hop, e dei suoi derivati generi musicali, è dominato dagli uomini; nel 2021, a livello globale, tra i cinque artisti più ascoltati su Spotify è apparsa solo una donna: Taylor Swift²²². In un articolo del 2019 pubblicato sul sito della BBC²²³, la giornalista J'na Jamerson si è chiesta il perché le donne sono costantemente escluse dallo scenario rap, o comunque non godono della stessa credibilità dei loro colleghi uomini. Ne è emerso che la situazione deriva principalmente da tre fattori: 1) storicamente, gli uomini sembrano ascoltare la musica rap più delle donne, il che spingerebbe i produttori musicali a finanziare maggiormente prodotti destinati a un pubblico maschile di età compresa tra i 18 e i 24 anni; 2) le etichette discografiche sono spesso gestite da uomini, i quali hanno contribuito a scrivere la storia misogina del rap attraverso l'oggettivazione e il deprezzamento delle donne in questo ambito; 3) il terzo punto è strettamente legato ai precedenti e riguarda l'adattamento, da parte delle rapper, agli standard dell'immaginario *mainstream* collettivo, propenso verso una rappresentazione delle stesse in abiti succinti e atteggiamenti provocatori. A contrapporsi a questi dogmi è stata l'emergente rapper Chika nel 2020, inoltre socialmente impegnata nelle battaglie LGBTQ, la quale nel suo brano *Industry games* ha scritto:

I am the antithesis, making 'em wish that it was just a phase

I done pray for the show back, throw that

Kill 'em with kindness in sound

Know I'm the tightest around

Head in the cumulus, feet on the ground

They say that I'm gifted, well spoken and proud

Don't need a Birkin, need diamonds in mouth

[...]

I can hear the snakes, they hissing, tryna break my mission

[...]

²²² <https://newsroom.spotify.com/2021-12-01/what-the-world-streamed-most-in-2021/> (consultato il 05.05.2022)

²²³ www.bbc.com/culture/article/20191007-why-are-there-so-few-women-in-best-of-hip-hop-polls

(consultato il 05.05.2022)

It's a game, I decide the team

Niggas be playin', yeah

Industry games, yeah²²⁴

Dall'analisi di alcune ricerche effettuate sui temi e linguaggi utilizzati dalle donne nel genere rap (cfr. Oware, M. 2009; Peoples, W. A. 2008; Tyree, T., & Williams, M. 2021), nella narrazione musicale hip hop, le donne hanno assunto una duplice immagine:

1. Le femministe: le quali trattano i temi relativi all'*auto-empowerment* e alle dinamiche di potere relative alle donne nere; inoltre, all'interno del femminismo hip-hop, spesso lo scopo è quello di sezionare i vari aspetti delle relazioni uomo-donna, come la prevaricazione maschile, la misoginia e tutti gli atteggiamenti culturali che pongono le donne su un piano di sottomissione. Per esempio, Mare Advertencia Lirika, rapper messicana, nel 2020 ha pubblicato *¿Y Tú Qué Esperas?*, un atto d'accusa violento contro la società *machista* messicana:

*Nací mujer en los tiempos del cáncer de mamá
Cuando el machismo mató a muchas hermanas...
Cuando fueron perseguidas como brujas las lesbianas,
Entra abortos clandestinos, SIDA y trata de personas*

[...]

*¿Y tú qué esperas? Para contar tu verdad
La vida se va extinguiendo en medio de la oscuridad...*

[...]

*Hemos sido negadas en nuestra historia
Fuimos usadas y lo seguimos siendo ahora...*

[...]

*Nacimos libres, pero vivimos de rodillas
Maquillamos en tonos rosas nuestras heridas...
Sin respeto, ni dignidad, en nuestras vidas
Por eso es que nuestra lucha aun no termina.*

²²⁴ <https://genius.com/Chika-industry-games-lyrics> (consultato il 05.05.2022)

[...]

*Hoy alzo la voz contra toda esa mentira
Y te invito mujer a poner el puño arriba...*²²⁵

Il femminismo delle rapper non è solo dimostrabile attraverso versi duri come quello appena analizzato, infatti l'amore e l'accettazione di sé stessa, intesa anche come *body positivity*²²⁶, sono al centro delle tematiche dei brani della rapper Lizzo. Nei versi del brano del 2019 *Like a girl*, si analizza sia il tema della presidenza americana, ruolo non ancora ricoperto da una donna, ma anche della femminilità:

*Woke up feelin' like I just might run for President
Even if there ain't no precedent, switchin' up the messaging
I'm about to add a little estrogen'*

[...]

*I work my femininity
I make these boys get on their knees
Now watch me do it, watch me do it
Look it, look it, I'mma do it
Like a girl (Like a girl)*²²⁷

L'amore per sé stessa è apparso anche nella hit *Juice: Mirror, mirror on the wall / Don't say it 'cause I know I'm cute (Ooh, baby) [...] I'm like chardonnay, get better over time*²²⁸. Mentre in *Soulmate* ha celebrato l'autoerotismo a causa di un rapporto amoroso finito male:

Yeah, the old me used to love a Gemini

²²⁵ www.paroles-musique.com/eng/Mare-Advertencia-Lirika-Y-Tu-Que-Esperas-lyrics,p2589800 (consultato il 05.05.2022)

²²⁶ Movimento sorto nel 1969 per supportare le persone discriminate in relazione al loro peso. Successivamente è stato inglobato anche il significato più ampio di accettazione del proprio corpo.

www.bbc.co.uk/bitesize/articles/z2w7dp3 (consultato il 05.05.2022)

²²⁷ <https://genius.com/Lizzo-like-a-girl-lyrics> (consultato il 05.05.2022)

²²⁸ <https://genius.com/Lizzo-juice-lyrics> (consultato il 05.05.2022)

Like a threesome, fuckin' with him every night

A lotta two-faced people show me both sides

So I figured out I gotta be my own type

[...]

I know I'm a queen, but I don't need no crown

Look up in the mirror like "Damn, she the one"

[...]

True love ain't something you can buy yourself

True love finally happens when you by yourself

So if you by yourself, then go and buy yourself

[...]

'Cause I'm my own soulmate (Yeah, yeah)²²⁹

La forza di espressione di questo genere musicale, come è stato ampiamente discusso, è dirompente in quanto raggiunge un numero altissimo di utenti, soprattutto adolescenti, i quali vengono influenzati dai messaggi ottenuti tramite i media. A distinguere questo primo gruppo dal successivo è la credibilità acquisita attraverso l'immagine delle rapper e del linguaggio utilizzato.

2. Le *cattive ragazze* femministe: Il femminismo nella musica rap ha avuto un ruolo importante fin dai suoi esordi con artiste quali Lil Kim o successivamente con Missy Elliot, ma la nobiltà di tali temi è stata messa in discussione dall'avvicinamento del linguaggio offensivo e mercificante per la donna utilizzato dai rapper maschi. L'immagine del corpo è un punto focale per le rapper della terza generazione, quelle emerse con l'ascesa della musica trap e dei *social media*. Come analizzato precedentemente con la discografia di Lizzo, la *body positivity* è un tema del femminismo moderno riscontrabile anche in artiste *mainstream* come Cardi B, Megan Thee Stallion e il duo delle City Girls, le quali, attraverso l'esaltazione delle proprie curve e ricorrendo anche a ritocchi estetici per apparire più prorompenti, hanno impersonificato i modelli di libertà estetica ma anche sessuale. In aggiunta, con l'utilizzo di un linguaggio volgare e denigratorio spesso si pongono al limite

²²⁹ <https://genius.com/Lizzo-soulmate-lyrics> (consultato il 05.05.2022)

tra l'*empowering* e la svalutazione del messaggio da entrambi i sessi²³⁰. L'argomento di analisi relativo alla comprensione di questo secondo gruppo di rapper, ruota attorno all'uso del linguaggio, tema centrale nella ricerca che si sta effettuando con la presente tesi. Megan Thee Stallion, nei suoi testi, soprattutto nelle prime produzioni, ha parlato di droga e sesso al pari di Amigos o Young Thug, facendo propria tutta la simbologia rituale relativa ai trapper presentata precedentemente. Nel testo di *Mustard & Mayonaise* del 2017, si osserva nei seguenti versi l'uso di un linguaggio sessualmente e razzialmente offensivo, di allusioni sessuali, ad-libs e *slang*:

*Ooh, I'm a hot girl but these niggas think I'm cool
Partied all night then woke up and went to school
A real bad bitch, I look good in a suit
A lil' model booty but that motherfucker move
[...]
I pull up with Kel in a Benz (Skrrt), your baby daddy get in (Mwah)
He wanna lick it again (Ah), he spoil me like I'm a lil' kid
Panties and the fur, pull up with a chauffeur
Peanut butter insides like I ride a dessert (Ride a dessert)
I prefer head over sex, cash over checks
If a bitch get me wrong, got the autocorrect
Don't slip but my flow wet, hit a boy vest
If he put me to bed, now he under arrest
Lock you down now that mouth mine, turn him to a mime
He ain't talked in a minute 'cause his tongue doin' time (Ah)*²³¹

Mentre nel testo di *Body* del 2020, ha affrontato il tema dell'accettazione del proprio corpo, optando per una scelta linguistica più laida rispetto a Lizzo e molto più sessualizzata:

²³⁰ <https://blogs.city.ac.uk/aczg182jo110520189/2021/01/03/the-female-rap-fad-empowering-or-belittling/>
(consultato il 05.05.2022)

²³¹ <https://genius.com/Megan-thee-stallion-mustard-and-mayonaise-lyrics> (consultato il 05.05.2022)

Body crazy, curvy, wavy, big titties, lil' waist (Yeah, yeah, yeah)

[...]

You know I'm the hottest, you ain't ever gotta heat me up

I'm present when I'm absent, speakin' when I'm not there

All them bitches scary cats, I call 'em Carole Baskins, ah

[...]

I'm a hot ebony, they gon' click it if it's me (If it's me)

All my pictures been gettin' these niggas through the quarantine (Yeah)

Bitch, I'm very well, on my shit as you could tell

Any ho got beef from years ago is beefing by herself, ah, ah

If we took a trip on the real creep tip (Yeah)

Bitch, rule number one is don't repeat that shit (Don't repeat that shit)

Rule number two, if they all came with you

They better know exactly what the fuck they came to do (Yeah, yeah, yeah, woah, woah)²³²

Dall'analisi dell'ultimo verso, l'uso del termine *ebony* si riferisce alla categoria presente sui siti di pornografia per indicare la sezione dedicata ai neri, alludendo, poi, alla quantità di uomini che avrebbero utilizzato le sue foto per masturbarsi durante la quarantena dovuta alla pandemia globale da Covid-19 nel 2020. Questo sta a indicare una presa di coscienza dell'uso del proprio corpo oggettivizzato, mostrando l'altra parte della stessa medaglia giocata dagli uomini. La sessualità estremizzata è riscontrabile anche nel duetto con Cardi B, altra protagonista di questa categoria di rapper e moglie di un componente dei Migos, nel quale le due artiste scrivono di avere il controllo sull'amplesso, il brano si intitola WAP (acronimo di *wet-ass-pussy*)²³³:

Whores in this house

[...]

Beat it up, nigga, catch a charge

²³² <https://genius.com/Megan-thee-stallion-body-lyrics> (consultato il 05.05.2022)

²³³ <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=WAP> (consultato il 05.05.2022)

Extra large and extra hard
Put this pussy right in your face
Swipe your nose like a credit card
 [...]

Spit in my mouth, look in my eyes
This pussy is wet, come take a dive
 [...]

I want you to park that big Mack truck right in this little garage
Make it cream, make me scream
Out in public, make a scene
I don't cook, I don't clean
But let me tell you how I got this ring (Ayy, ayy)
 [...]

Gobble me, swallow me, drip down the side of me (Yeah)
Quick, jump out 'fore you let it get inside of me (Yeah)
I tell him where to put it, never tell him where I'm 'bout to be (Huh)
 [...]

Ask for a car while you ride that dick (While you ride that dick)
You really ain't never gotta fuck him for a thang (Yeah)
 [...]

Paid my tuition just to kiss me on this wet-ass pussy (Mwah, mwah, mwah)
Now make it rain if you wanna see some wet-ass pussy (Yeah, yeah)

Il testo appare come un gioco sessuale libero, dove sono le donne a ottenere ciò che vogliono e consigliano di non ringraziare mai un uomo concedendo il proprio corpo. Con il verso “*I don't cook, I don't clean*” hanno sottolineato il loro volersi distaccare dallo stereotipo della donna casalinga, relegata ai doveri di casa. Il video della canzone su YouTube conta, nel momento della stesura di questo testo, 457 milioni di visualizzazioni²³⁴, alle quali si sommano i 273 milioni relativi al solo audio²³⁵ e 153 per il

²³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=hsm4poTWjMs> (consultato il 05.05.2022)

²³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=Wc5IbN4xw70> (consultato il 05.05.2022)

*lyrics video*²³⁶. Cardi B, inoltre, presta la sua voce non solo in rappresentazione della sessualità femminile americana in quanto nata nel Bronx di New York, ma anche di quella afro-latina dovuta alle sue origini dominicane e trinidadiane. La rapper, come descritto da Omaris Zamora (2022), è la perfetta proiezione della figura moderna dominicana della *chapeadora*, una spacciatrice ipersessualizzata e iperfemminile alla ricerca d'oro, paragonabile al mito locale delle *ciguapas*, ovvero donne misteriose che vivono nei boschi, rubano cibo e hanno il potere di stregare chi osa mirarle negli occhi²³⁷.

Nel 2021 ha pubblicato il singolo *Up*²³⁸, in cui si può analizzare l'uso continuo dell'insulto *bitch*:

*Bitches ain't fuckin' with me now and I can see why
Dirty-ass, dusty-ass bitch, you got pink eye
Bitches want smoke until I bring it to they doorstep
Tell that bitch back back, breath smell like horse sex (Ha)
Put it on him now, he will never be the same (He won't)
Tatted on my ass 'cause I really like the pain (Ah)
He nudded on my butt, I said, "I'm glad that you came"
If that nigga had a twin, I would let 'em run a train (Skrrt)*

In questi versi sembra chiaro l'uso dell'insulto in tono gergale per indicare tutte le altre ragazze che non sono Cardi B.

La narrazione che deriva da entrambi i gruppi in esame, consegna una visione delle rapper/trapper americane piuttosto in linea con gli ideali originali del rap, ovvero una messa in scena di una teatralità rituale che si basa sulla realtà delle minoranze o dei soggetti più deboli in lotta per qualcosa, una realtà portata verso una rappresentazione più esagerata, tanto da risultare falsa, della trap.

²³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=-GAle9DNFcc> (consultato il 05.05.2022)

²³⁷ <https://www.cuco.com.ar/ciguapa.htm> (consultato il 05.05.2022)

²³⁸ <https://genius.com/Cardi-b-up-lyrics> (consultato il 05.05.2022)

A discostarsi dai due gruppi campione, pur rappresentandoli entrambi, per concludere l'analisi dei linguaggi e temi affrontati dalle rapper donne americane, è stata scelta Ashnikko, cantante di 26 anni, bianca e dichiaratamente pansessuale²³⁹. L'osservazione dei testi di quest'artista è dovuta a tre fattori, i quali possono ulteriormente aiutare la comprensione dell'utilizzo degli insulti all'interno di questo genere musicale: 1) il non appartenere alla comunità afro-latina americana; 2) la non eterosessualità; 3) l'immagine *cyberpunk* che si allontana dalle figure ipersessualizzate in precedenza. Nel testo di *Daisy* del 2021 si legge: "*Fuck a princess, I'm a king / Bow down and kiss on my ring / Being a bitch is my kink / What the fuck else did you think?*"²⁴⁰, in questi versi Ashnikko mette assieme due concetti "*I'm a king / Being a bitch is my kink*" che svuotano l'aspetto semantico offensivo, e rivolto alle donne, del termine *bitch*; oltre a un'attribuzione maschile di sé stessa. L'esplorazione sessuale lesbica è un altro tema affrontato dall'artista nel brano *Slumber Party*: "*Me and your girlfriend playin' dress up in my house / I gave your girlfriend cunnilingus on my couch / She cute, kawaii, hentai boobies, that excites me / I think she really likes me, ask politely, can I (Woo-hoo-oooh)*"²⁴¹. Gli insulti sono presenti nella sua discografia anche rivolti al genere maschile, in *Stupid* si osservano i termini *suckers* e *dum*: "*Cause you not clever enough / And I got several dummies that wanna get on me / I don't want you and I don't want your homie / 'Cause both of y'all are suckers, y'all some Dum-Dums*"²⁴².

La discografia di Ashnikko non è tuttavia ricca di brani per permettere un'analisi più approfondita dei temi e del linguaggio, ma, seppur non avendo caratteristiche rap o trap, sembra utile chiudere quest'analisi sul rap/trap femminile estero, citando una sua canzone che racchiude l'essenza della libertà sessuale descritta fino a questo momento; il brano si chiama *Clitoris! The musical*, rappresenta una critica all'eterocentrismo egocentrico maschile e un inno al clitoride femminile:

Cisgender heterosexual men

I'm bored of your fumbling hands, it's not hard

This isn't uncharted land

From my clitoris, you are so goddamn far

²³⁹ <https://nonbinary.wiki/wiki/Ashnikko> (consultato il 06.05.2022)

²⁴⁰ <https://genius.com/Ashnikko-daisy-lyrics> (consultato il 06.05.2022)

²⁴¹ <https://genius.com/Ashnikko-slumber-party-lyrics> (consultato il 06.05.2022)

²⁴² <https://genius.com/20669196> (consultato il 06.05.2022)

*Why is my orgasm censored on the TV?
While cis boys get to ejaculate freely?
I've got double the nerve endings than your pee-pee
If you do your fuckin' research, this would be so easy²⁴³*

4.4.1 'Sante o Puttane': il clericale dubbio delle, poche, Trapper italiane

Le parole usate nel titolo del presente paragrafo provengono da un brano di Emma Marrone, *Ogni volta è così del 2022*, in cui si parla della necessità di lasciarsi andare agli istinti, cercando di sprigionarsi da etichette superflue e vivere la propria intimità liberamente. Il *taboo* del sesso è ancora molto presente in Italia, soprattutto nelle fasce adulte, non esiste ancora una educazione sessuale nelle scuole, e sembra difficile affrontare il tema in modo serio e senza goliardia, secondo il Censis, infatti, solo il 2% degli italiani ne parla in maniera seria apertamente²⁴⁴. Senza entrare nel merito della discussione sull'origine del retaggio culturale presente nel paese italiano sul tema sessuale, il quale potrà essere approfondito in altri sedi, nel presente testo ci si limiterà ad analizzare i cambiamenti linguistici e tematici all'interno del contesto musicale femminile italiano. Come per il territorio americano, anche in Italia l'*empowerment* femminile e lo sdoganamento della tematica sessuale ha subito un'evoluzione esponenziale soprattutto negli ultimi anni. Partendo dal 1975, anno in cui Mina ha pubblicato *L'importante è finire*, la narrazione destinata a questi temi ha mutato il suo linguaggio adattandosi alle evoluzioni socioculturali. Scritta dall'icona gay Cristiano Malgioglio, *questa* canzone descrive un rapporto sessuale subito ma dove è lei a decidere l'esito finale; nel testo si legge: *"Adesso arriva lui / Apre piano la porta, poi si butta sul letto / E poi e poi... [...] Spegne adagio la luce, la sua bocca sul collo / Ha il respiro un po' caldo, ho deciso lo mollo / Ma non so se poi farlo o lasciarlo soffrire / L'importante è finire"*²⁴⁵. Queste non sono state le uniche parole, inconsapevolmente femministe, pronunciate dall'artista nelle sue canzoni, nel testo di *Come un uomo*, si legge una descrizione accurata della

²⁴³ <https://genius.com/Ashnikko-clitoris-the-musical-lyrics> (consultato il 06.05.2022)

²⁴⁴ <https://www.today.it/blog/delirio-di-vita/sexo-tabu.html> (consultato il 06.06.2022)

²⁴⁵ <https://genius.com/Mina-limportante-e-finire-lyrics> (consultato il 06.06.2022)

situazione della donna negli anni Settanta, costretta a paragonarsi a un uomo per dimostrare la propria validità:

C'è chi mi ha corteggiato per passare una notte
Chi mi avrebbe adorato avessi detto sì
Nessuno ha mai guardato più in là del mio sorriso
Per molti la beltà è un muto paradiso
A chi importava se pensavo anch'io
E se sudavo per il pane mio
Come un uomo
No, davvero, non si può esser regine
In un mondo pensato dai re
Esser belle, esser donne e bambine
Questo è quello che vogliono da te
Un uomo è appena entrato un figlio arriverà
È tanto naturale che si ripeterà
Il bimbo viene grande e l'uomo se ne va
Banale sì ma è la mia verità²⁴⁶

In questi versi, oltre all'aspetto tematico, risalta l'uso di alcune particolarità linguistiche come il termine *beltà*, termine aulico a indicare la bellezza fisica oggettiva²⁴⁷, e l'uso del verbo *venire*, in forma alta²⁴⁸, in antitesi con il verbo *andare* nella frase *Il bimbo viene grande e l'uomo se ne va*. La sottomissione della donna a favore del genere maschile è stata rimarcata in una intervista del 2011 a Vanity Fair, in cui alla domanda "Cosa ne pensi del femminismo?" lei ha risposto: "Il nemico più grande della donna è la donna stessa. Non riusciamo a sfilarci da sotto il calcagno dello

²⁴⁶ <https://genius.com/Mina-come-un-uomo-comme-un-homme-lyrics> (consultato il 06.05.2022)

²⁴⁷ <https://www.treccani.it/vocabolario/belta/> (consultato il 06.06.2022)

²⁴⁸ 'Più frequentemente è usato come verbo copulativo con il significato di " divenire " o di " essere " ed è quindi seguito da un aggettivo: Vn XXIII 27 77 Vedi che sì desideroso vegno / d'esser de' tuoi; Cv II II 3 non subitamente nasce amore e fasci grande e viene perfetto, e IV II 8; If XX 59 venne serva la città di Baco; XXVII 69 certo il creder mio venìa intero, " si sarebbe avverato "; Pd II 12, XXXIII 52 la mia vista, venendo sincera, / e più e più intrava per lo raggio / de l'altra luce; ecc.' https://www.treccani.it/enciclopedia/venire_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ (consultato il 06.05.2022)

*schiaivismo del maschio*²⁴⁹. A rappresentazione di un cambio di prospettiva e di acquisizione di maggiore indipendenza da parte delle donne nei confronti degli uomini, è stato analizzato il brano pop latino, *Musica e il resto scompare* del 2020 di Elettra Lamborghini, personaggio nato dai *reality show* quali *Geordie shore* e *Super shore* in America Latina. Nel testo di questo pezzo, musicalmente lontano dai brani di Mina, Elettra dice:

Mi piace la musica fino al mattino
Faccio casino lo stesso ma non bevo vino
Ridi cretino
La vita è corta per l'aperitivo
Innamorata di un altro cabrón
Esta es la historia de un amor
[...]
Questa notte dormo sul divano
Altro che pensare a te
Tanto qui resta la
Musica e il resto scompare²⁵⁰

Il tono scanzonato e ironico, presentato dalla Lamborghini, incarna un linguaggio giovanile utilizzato nei testi della musica contemporanea, denotato dalla scelta del *code switching* spagnolo, ma anche da una concezione diversa del rapporto tra uomo e donna: “*Questa notte dormo sul divano / Altro che pensare a te*”.

Prima di passare all'osservazioni di tre artiste rapper, scelte per la diversità linguistica e tematica, risulta opportuno presentare brevemente anche due testi pop del passato che hanno parlato di sessualità attraverso gli occhi delle donne. Il primo caso è quello di *Pensiero stupendo*, brano del 1978 scritto da Ivano Fossati per la rivoluzionaria Patty Pravo. In questa canzone è stata descritta una fantasia erotica su un *menage a trois*: “*E tu / E noi / E lei / Fra noi / Vorrei / Non so / Che lei /*

²⁴⁹ <https://www.vogue.it/news/notizie-del-giorno/2018/10/04/mina-and-the-empowerment-of-women> (consultato il 06.05.2022)

²⁵⁰ <https://genius.com/Elettra-lamborghini-musica-e-il-resto-scompare-lyrics> (consultato il 06.05.2022)

*O no / Le mani / Le sue / Pensiero stupendo*²⁵¹. Il testo potrebbe avere un'ulteriore analisi, quella relativa all'amore omosessuale tra due donne, reso non come atto di perversione, come veniva considerato negli anni '70, ma come atto affettivo reso dal verso "*si potrebbe trattare di bisogno d'amore*". A giocare con la propria sessualità, rimanendo nell'ambiguità per molto tempo a causa di una non morale considerazione dell'omosessualità sul territorio italiano, si osserva il caso di Gianna Nannini. L'artista solo nel 2019 ha dichiarato la propria pansessualità e il rifiuto delle etichette sessuali, sposando una donna e diventando madre²⁵²; questa non esplicitazione, seppur legittima, delle sue preferenze sessuali non le ha impedito di scrivere testi sulla sessualità femminile. Nel 1979 ha scritto *America*, un brano allusivo sull'autoerotismo di coppia in cui si legge:

Per oggi sto con me, mi basto e nessuno mi vede
E allora accarezzo la mia solitudine
Ed ognuno ha il suo corpo, a cui sa cosa chiedere
[...]
Fammi sognare, lei si morde la bocca e si sente l'America
Fammi volare, lui allunga la mano e si tocca l'America
Fammi l'amore, forte, sempre più forte, come fosse l'America
Fammi l'amore, forte, sempre più forte ed io sono l'America²⁵³

Nell'ultima strofa si individua un climax semantico partendo dall'azione di mordersi le labbra fino al *forte, sempre più forte* degli ultimi versi. Nei testi analizzati in questa breve introduzione alle tematiche femministe e sessuali affrontate dalle donne della musica, hanno mostrato un linguaggio semplice, diretto e senza l'uso di una terminologia offensiva, a rimarcare il contesto sociale in cui sono state prodotte.

²⁵¹ <https://genius.com/Patty-pravo-pensiero-stupendo-lyrics> (consultato il 06.05.2022)

²⁵² www.gay.it/gianna-nannini-lesbica-taciuto-diritti-civili-italia (consultato il 06.05.2022)

²⁵³ <https://genius.com/Gianna-nannini-america-lyrics> (consultato il 06.05.2022)

4.4.2. Le donne della trap italiana: M¥SS KETA, Chadia Rodriguez e Madame

Nella storia musicografica italiana, il rap al femminile non è ancora esploso completamente. Per le stesse ragioni esaminate per il mercato americano, anche in Italia, questo genere musicale pare essere destinato esclusivamente al genere maschile, a cui si aggiunge un già citato retaggio socioculturale ostile all'accettazione di determinati temi e linguaggi, soprattutto se abbinati alle donne. Tra le pioniere del rap italiano è stata individuata Baby K, successivamente passata al mercato pop *mainstream* dei tormentoni estivi. Il suo primo album in studio, *Una seria* del 2012, rappresenta il primo esempio di musica rap al femminile, prodotto da Tiziano Ferro. Dall'analisi dei testi emerge tutta la liturgia appartenente al rap femminile: l'*empowerment* e il continuo confronto con l'altro sesso. Nell'*Intro* si legge la chiara polemica contro il sistema italico e la sua moralità: *"In questo paese si sa: Una seria non può fare il rap. / Ma ti sbagli, come la / Gelmini con i neutrini, i ragazzini mi imbavagliano / Gli metto i bavaglino / Chi imiti? Mimi come Mimi Hayuara ti schiaccio dall'alto / Hai messo la testa a posto poi hai appeso le palle al muro"*²⁵⁴. Mentre nel brano *Killer*, in duetto con Tiziano Ferro, viene messo in scena un dialogo tra i due sessi:

[T.F.]Mi piaci solo senza trucchi

Mi piaci se li perdi tutti

Mi piaci e anche senza nome

Mi piace quando non si dorme

[BK]Ti piaccio soltanto se appesa al tuo braccio

A fianco a te e il tuo oro e Cartier prendi pezzi di me

Uno tira l'altro, ma io tengo l'ultima parte del puzzle

Ahi ah ah ah ah

Potrei pagare tutto e andare via (...e andare via)

Ahi ah ah ah ah

Un gesto netto, addio, e poi affanculo (...e poi affanculo)

[BK]Senza noi non siete niente

²⁵⁴ <https://genius.com/Baby-k-intro-lyrics> (consultato il 06.05.2022)

[T.F.]Senza noi voi siete perse

[BK]Ogni donna da sola vale

[T.F.] Ma ogni uomo fa da sé il bene il male è uguale prima o poi²⁵⁵

La rappresentazione della femminilità è riscontrabile in maniera ancor più diretta nei testi di *Sparami* e *Femmina Alfa*, dal primo:

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

Parlate di rivoluzione dalle vostre sedie

[...]

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 Carfagna²⁵⁶

Mentre nel secondo si legge:

²⁵⁵ <https://genius.com/Baby-k-killer-lyrics> (consultato il 06.05.2022)

²⁵⁶ <https://genius.com/Baby-k-sparami-lyrics> (consultato il 06.05.2022)

Dall'osservazione linguistica dei testi della rapper si ricavano numerosi elementi tipici della trap ma anche, come affermato, della libertà sessuale e dell'emancipazione femminile sul territorio della capitale lombarda. L'uso della droga è il *file rouge* della discografia di Keta, per esempio nel testo di *Qualità/Prezzo* si legge: “Nati dopo un'overdose di cocaina / Morti in nome della codeina [...] Expo 2015 / Cambiamenti importanti / Milano legalizza / Le droghe pesanti”²⁶⁰; mentre nel brano *Musica elettronica* del 2016, M¥SS KETA ha descritto una sorta di stato di trance dovuto all'uso di stupefacenti:

STATO DI INCERTEZZA
IN CERCA DI FERMEZZA
[...]
MA SE CERCHI REDENZIONE
FACCIO 40 PER LA PASTA
[...]
MESCALINA NEL TARTINI
TI RESETTO PER SALVINI
NIENTE PIÙ ASPIRINA
QUI CI VUOLE L'EROINA
[...]
LIQUIDITÀ
21 MILLIGRAMMI
VEDO LA MADONNA
IN COLONNA TUTTI I SANTI
PARLO CON DIO
[...]
STENDO STELLE SULLE STALLE
SEXY SCABBIA WEB VIRALE

Sul piano linguistico si riscontra un uso abbastanza ordinato delle rime e l'allitterazione della s nei due versi finali. In relazione al tema in studio in questa tesi, gli insulti e il linguaggio volgare,

²⁶⁰ <https://genius.com/Mss-keta-qualita-prezzo-lyrics> (consultato il 07.05.2022)

la rapper ha fornito molti spunti di riflessione, spesso riferiti all'*empowerment femminile* o come termini denaturati come nel caso di *Rider Bitch* del 2020, in cui si legge: "*Ehi rider bitch, è arrivato un nuovo ordine per te [...] You call it capitalism I call it slavery*"²⁶¹. Il brano citato affronta il tema dello sfruttamento dei *riders*, ovvero coloro che consegnano il cibo *take away* utilizzando prevalentemente biciclette, i quali vengono etichettati con il termine *bitch* in quanto la loro mansione è servizievole quanto quella della prostituzione. Il lessema offensivo, in questo contesto, non si riferisce al genere femminile ma comprende tutta la categoria dei lavoratori, denotando un uso del termine snaturato della sua semantica originale e adattandolo a un nuovo uso gergale. Come precedentemente anticipato, M¥SS KETA ha dato voce ai nuovi linguaggi del femminismo, per esempio nel testo di *Gmbh* ironicamente paragona il suo organo sessuale a una azienda di cui lei è il capo: "*La mia pussy è una SRL / Puoi mandare il CV alla mia HR / Donna forte, stronza, esigente / Io sono la boss, tu sei il mio dipendente (Miao)*"²⁶²; un tema presente, tra gli altri, anche in *Main Bitch*, contenuto nell'album *PAPRIKA* del 2019: "*Main bitch, non ho bisogno / Di restare sul beat Perché sono la main bitch / Sulla mia targa c'è scritto "queen" / Sturm und drag queen / Underground scene / Non è la Rai, M¥SS / Gomen nasai, bitch [...] Io sono il CEO, bitch*". Negli ultimi versi osservati, l'artista dimostra di voler giocare astutamente con il linguaggio, creando assonanze e distorsioni di significato come nella citazione del movimento letterario tedesco dello *Sturm und drang*, diventato *Sturm und drag queen*. A tal proposito, la Miss ha sempre avuto un forte legame con la comunità LGBTQ+, omaggiandola con un brano che celebra il luogo simbolo della comunità: Porta Venezia a Milano; il brano è il più iconico e femminista della sua discografia: *Le ragazze di Porta Venezia*. Questo pezzo è stato scritto originariamente nel 2015 e riproposto nel 2019 in collaborazione con le rappresentati della musica *Urban* italiana: Elodie, Priestess e Joan Thiele, La Pina e Roshelle, accompagnate nel video da Victoria Cabello, Beba, Noemi, Paola Iezzi e Greta Menchi solo per citarne alcune. Il manifesto femminista è una rappresentazione della nuova generazione di donne, indipendenti e libere:

Oggi non ce n'è (No)

²⁶¹ <https://genius.com/Mss-keta-rider-bitch-lyrics>

²⁶² <https://genius.com/Mss-keta-gmbh-lyrics>

Sto con le mie amiche (Lo sai)
KETA non attende (No), KETA non intende
Decide, comanda, esige, domanda (KETA)
KETA non capisce (Come?), KETA non tradisce
Onore, rispetto, pugnale nel petto (lo sai baby), KETA ferisce
[...]
Stronze con le Jordan, poi fritte in camporella
Ragazze come tante con un passato in cella (Ops)
[...]
Vuoi fare ape'? Domande scontate (Eh)
Passami a prendere, andiamo in Centrale (eh)
[...]
Siamo le ragazze, guerriere Sailor (Sailor)
Tramonta il sole, occhiali scuri, KETA col velo (Velo)
Siamo ragazze, siamo donne, siamo il mistero (Mistero)
[...]
Non guardo mai in faccia a nessuno
Fisso l'obiettivo, colpisco, l'affondo
Volo alto da subito, mangio carogne
Ciao ma' come va? Sono un condor

Comparata con la versione originale, il testo appare ripulito da parole più volgari e sfoltito da un legame con la droga presente, come analizzato in precedenza, nei primi testi della rapper. Il taglio è avvenuto sui seguenti versi:

TROPPE TROIATE, TRAPPOLE, TROIE
TROVAMI, PROVACI
[...]
BUSTE NELLE TASCHE IN
BUENOS AIDS A FAR LE VASCHE
ESTOY MUY CACHONDA
PIAZZA ARGENTINA
ZIE CON L'ANACONDA

[...]
PURA COCAINA, CHILI DI FARINA
IMPASTIAMO MILLE PASTE
IMPIZZIAMO MILLE PIZZE

In questi tagli si osserva un linguaggio più diretto ma anche più pungente come in “*BUENOS AIDS A FAR LE VASCHE*” e “*ZIE CON L'ANACONDA*”, in questi versi viene fatto riferimento alla prostituzione delle transessuali (l’anaconda indica metaforicamente il genitale maschile) combinato alla droga, una mescolanza che suggerisce il cambiamento di nome di Corso Buenos Aires a Corso AIDS. Nella discografia di M¥SS KETA, come si è potuto analizzare, i riferimenti al linguaggio urbano e gergale di Milano rappresentano una costante, assieme a una riconoscibile ricerca stilistica che rende quest’artista facilmente identificabile dagli ascoltatori; inoltre, l’uso di citazioni colte combinato a *switch* linguistici dall’inglese al tedesco, passando per lo spagnolo e francese, connotano una razionale pianificazione della scrittura, volutamente poliglotta e personale, donando al suo racconto un’ulteriore rappresentazione della sua città metropolitana e internazionale, oltre che essere il simbolo di una forte identità comunitaria.

Tale linguaggio elaborato e costruito non è altrettanto riscontrabile nei brani di Chadia Rodriguez, la quale, pur affrontando anche temi femministi, è quella che si avvicina maggiormente alla scena trap maschile sia sul piano linguistico che sul piano narrativo, ponendosi sullo stesso piano delle rapper americane, come Cardi e Mega Thee Stallion. L’artista, nata a Almeria da padre marocchino e madre spagnola, ha vissuto a Torino e dall’analisi dei suoi testi si può dedurre che abitasse nella periferia del capoluogo piemontese. Nel testo di *Fumo Bianco*²⁶³ del 2018 ha citato le case popolari dell’ALER (ved. 3.2), azienda lombarda per l’edilizia popolare, sarcasticamente definite *dorate*: “*Figlia di nessuno non dirmi cosa devo fare / Ho visto le case dorate, le case dell’Aler / Bandita solo per avere le cose che sogno / Anche se di questo di niente ho davvero bisogno*”. Dall’osservazione di questo testo, inoltre, si possono analizzare diversi versi riconducibili al tipico linguaggio della trap:

²⁶³ <https://genius.com/15544592> (consultato il 07.05.2022)

Ne ho viste di cose che fanno del male all'umore
Perciò farmi sbattere ore, serve a farmi battere il cuore

[...]

Gira una canna a bandiera e raggiungimi in vasca

Fumare, scopare, mangiare per oggi mi basta

E stringimi così forte quasi a farmi soffrire

Così non ci penso a quando dovrò finire

[...]

Scopami forte fino alla fine

Fumami addosso, stimolami le endorfine

[...]

L'ultimo orgasmo sarà quasi come morire

Perché

Un giorno sarai niente

Ma questa notte sei per sempre

Ti salgo sopra intanto

Ti soffio in bocca questo fumo bianco

Un giorno sarai niente

Ci penso quasi sempre

Nascosta mentre piango

[...]

Quanti ne ho avuti che non mi volevano bene

Quanti ne ho avuti che ancora mi chiamano baby

Quanti hanno scritto il mio nome nel loro tattoo

Io vi amo tutti però amo me stessa di più

Studi e lavori, sei bravo pensi al futuro

Io mi alzo alle quattro e ti mando una foto del culo

Per questo non portarmi i fiori ma portami l'erba

[...]

Fumo così non ci penso come andrà domani

Così mi dimentico che mi hai detto che mi ami

Pur non essendoci insulti, in questi versi Chadia utilizza un linguaggio diretto e volgare soprattutto nella descrizione sessuale “*farmi sbattere per ore*”, “*scopami forte fino alla fine*”; a differenziarla dai suoi colleghi uomini si riscontra, però, una componente sentimentale: la rapper vuole godere di questo rapporto, tra il fumo di una canna, perché è consapevole che questa storia finirà a causa della sua natura irrequieta, “*lo vi amo tutti però amo me stessa di più / Studi e lavori, sei bravo pensi al futuro / lo mi alzo alle quattro e ti mando una foto del culo / Per questo non portarmi i fiori ma portami l'erba*”. Questa descrizione di sé stessa è stata ulteriormente approfondita nel testo di *Bitch 2.0* in cui si legge:

Occhiali Valentino, sangue marocchino
Fumo spliff, erba, hashish, dammi l'accendino
Volo come un colibri (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
[...]
Ti insegno l'ABC: amami, baciami, chiavami, stupido
Il mondo va così, sciacquati la bocca prima di subito
Chadia non piange perché non rovina il suo mascara nero
Scemo davvero, grazie che faccio montagne di soldi col 2.0 (Bitch)²⁶⁴

Come è evidente da questi versi, la narrativa trap composta dalla triade sesso, droga e soldi è presente anche nel corpus di questo brano al femminile; gli insulti non vengono percepiti come tali, in quanto inizialmente *cagna* certificata viene utilizzato per autodefinirsi, e successivamente con “*Chiamami troia che ti rido in faccia*” dimostra non curanza per tale terminologia.

Chadia Rodriguez, oltre a un atteggiamento da *empowering* femminile, ha utilizzato i suoi testi per affrontare il tema del *body shaming* e del *cyber bullismo*; nel brano *Bella così* del 20220 si legge:

Piacere, mi chiamo Donna

²⁶⁴ <https://genius.com/Chadia-rodriguez-bitch-20-lyrics> (consultato il 07.05.2022)

Convivo col difetto e con la vergogna
Se giro con i tacchi e la gonna corta
Se sono troppo magra o troppo rotonda
Mi hanno chiamato "secca" e "balena"
Gridato in faccia e sussurrato alla schiena
Mi hanno dato della suora, della troia, della scema
Senza trucco, senza smalto e crema
Io mi piaccio così (Si)
E se mi va di farlo faccio così (Si)
In fondo le parole sono parole
E un giorno spariranno senza rumore²⁶⁵

“Le parole sono solo parole e un giorno spariranno senza rumore”, la rapper invita, quindi, a non dare peso alle parole, quasi a giustificare l’uso linguistico fatto in precedenza nei suoi testi e a supportare la tesi per la quale alle parole viene dato un significato personale, relativo alla percezione individuale e di conseguenza un insulto può anche non essere tale se il contesto non spalleggia la semantica o non lo si ritiene tale.

A giocare con le parole, a decostruirne l’aspetto fonologico e sul piano testuale a creare immagini realistiche e al tempo stesso auliche, Francesca Calearo, in arte Madame, ne ha fatto un suo marchio riconoscibile. Anche lei proveniente dal nord Italia, precisamente dal Veneto, è la più piccola delle tre artiste scelte per rappresentare la scena trap italiana, ma è quella con più seguito commerciale, il suo album di debutto è stato il terzo più ascoltato su Spotify nel 2021²⁶⁶ e l’unica artista donna a comparire in questa classifica. Madame, dichiaratamente bisessuale²⁶⁷, ha sempre ammesso di non amare le etichette, per questo motivo il suo genere musicale non può essere definito puramente trap. La scelta di inserirla in questa analisi sui testi musicali contenenti gli insulti o una terminologia volgare, è dovuta alle scelte linguistiche effettuate dalla cantante. Infatti, dal suo secondo brano, *Sciccherie* del 2018, si è imposta come fautrice di un

²⁶⁵ <https://genius.com/Chadia-rodriquez-bella-cosi-lyrics> (consultato il 07.05.2022)

²⁶⁶ <https://tg24.sky.it/spettacolo/musica/2021/12/30/campioni-2021-spotify#09> (consultato il 07.05.2022)

²⁶⁷ https://www.repubblica.it/dossier/spettacoli/sanremo-2021/2021/03/04/news/sanremo_2021_madame-290364346/ (consultato il 07.05.2022)

rivoluzionamento della fonetica e della metrica come sinonimo di cambiamento socioculturale; dal testo si legge:

Certe sere in cui mi manca a merda, e sì che è lì, eh
Uscire con due calici e le sciccherie-ie
Ciao, amore bibbi, quanto bello, però succhia lì, eh
Un poco ancora perché ficcatine, fidati che
Certe sere tu mi manchi perché fica chie-de
Un poco ancora finché sembriamo le fanterie
Io non mi drogo, sciolgo le pastiglie digestive
Ciao, amore bibbi bello, però dammi coccoline²⁶⁸

A primo sguardo, il testo appare incomprensibile a causa dell'utilizzo di una terminologia che alterna slang a metafore, e sul piano audio da parole volutamente strascicate, come da lei ammesso in un'intervista online²⁶⁹, che seguono la musica anziché farsi seguire. Il testo parla della necessità di doversi spogliare delle sciccherie, intese non solo come oggetti materiali ma anche come dipendenze di qualsiasi natura. Nei versi: *“Un poco ancora perché ficcatine, fidati che / Certe sere tu mi manchi perché fica chie-de / Un poco ancora finché sembriamo le fanterie”*, si nota l'utilizzo del dialetto siciliano del verbo *ficcare*, termine per indicare l'atto sessuale²⁷⁰, sostantivato in *ficcatine* in quanto il rapporto deve essere rapido e violento, concetto sottolineato dall'uso allegorico delle fanterie. Mentre *bibbi*, come descritto precedentemente (ved. 4.1), è un neologismo in sostituzione di *bitch* utilizzato con tono affettuoso e lontano dall'offesa contenuta nella terminologia originale. L'esplorazione sessuale dal punto di vista di una diciottenne e l'uso metaforico di esso è un tema che è stato riproposto anche nel brano *Clito*²⁷¹ del 2020, dove il titolo sta come abbreviazione di *clitoride*, o come suggerito da Mariaelena Tucci²⁷², come riferimento metaforico alla figura mitologica di Clito; nell'intro si legge: *“In giro "ni-no", fra', per*

²⁶⁸ <https://genius.com/Madame-sciccherie-lyrics> (consultato il 07.05.2022)

²⁶⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=dxFdOzC1wJI&t=190s> (consultato il 07.05.2022)

²⁷⁰ <http://www.pontilenews.it/6528/CULTURA/fare-sesso-in-italia-i-termini-dialettali-per-non-andare-in-bianco-in-nessuna-regione.html> (consultato il 07.05.2022)

²⁷¹ <https://genius.com/Madame-clito-lyrics> (consultato il 07.05.2022)

²⁷² www.rapologia.it/2020/11/23/madame-clito-analisi-del-testo/ (consultato il 07.05.2022)

chi? / C'è Simo in giro o è da Spi? / La vita mi fa "click" sul clito', eh / Sa che godo quando preme il dito, eh", in questi versi Madame costruisce una rappresentazione realistica di una scena di vita quotidiana utilizzando l'onomatopeica *ni-no* a descrizione del suono di una sirena, un'ambulanza o la polizia, e il domandarsi per chi fosse (utilizzando la contrazione *'fra* per fratello) e cosa stesse facendo in quel momento il suo amico/a Simo (abbreviativo di Simone/a). A questa scena segue un'espressione legata alla masturbazione ma anche a un eventuale rapporto sessuale con annessa una stimolazione clitoridea, o come verrà esplicitato successivamente è una metafora sulla vita. Infatti, la narrazione continua con: *"Vita troia fotte da vestita, io a novanta / Lei col mitra sulla mia fica, rido e mica / Ci ride su con me, ci rido su, com'è"*, qui è possibile interpretare l'insulto rivolto alla percorso della vita che, in senso figurato, cerca di porre degli ostacoli, i quali stimolano la cantante a goderne e a fregarsene del fatto che essa non le ricambi il sorriso; Madame conclude la prima strofa proponendo due soluzioni alla risoluzione del conflitto con l'esistenza dell'essere donna: *"A volte o fai la zoccola o la bella malandrina / Quando non hai mai sparato, ma hai sperato in una fine o la tua fine, bang"*. A dimostrazione dell'ambivalenza erotica del testo, ma con un significato intrinseco lontano dall'atto sessuale, giunge la seconda strofa: *"Le punto addosso il dito, ma lo ciuccia, pippa dalla cannucci"*; concludendo con una riflessione che torna a parlare della sua esistenza: *"A volte rido e non ne capisco il motivo, yah / A volte vivo e non capisco se respiro, yah / A volte inciampo e non capisco che cammino, yah / Non sulla terraferma, ma su un filo, yah"*. Sul piano linguistico si notano inoltre, l'uso del dialetto napoletano e dello *switching* allo spagnolo in conclusione: *"Tu sî na condanna, 'ndanna / Mi ami o non mi ami, mama / Non capisco nada, nada"*; e dell'utilizzo dell'insulto *troia* per sottolineare che pur nelle difficoltà la vita le appartiene: *"A volte sogno che 'sta troia vada via, yah / Ma alla fine lei è mia"*. Le riflessioni sulla vita sono state esaminate anche nel testo di *Vergogna*, nel quale l'autrice scrive:

La vergogna non la provo, ehi

E la mia faccia non colora

Sono così sincera da

Farmi schifo da sola

[...]

Mi hanno sempre fottuto in ogni modo, in ogni angolo
Un bocchino per l'invito al compleanno
"Metti i leggings neri, Cale, mi raccomando
Sei bella come il diavolo, ma solo un giorno all'anno"
Ho sprecato le energie per farmi forza e per difendermi
[...]
Ho una paura fottuta di fare scelte oppure di innamorarmi
Non mi piace scopare, mi eccita guardare gli altri
Pornhub a otto anni, non c'era Rai Yoyo in tele

Il linguaggio reale e connesso con le turbe giovanili è stato presentato anche nel testo di *Mami Papi*, nel quale ha raccontato del rapporto con i genitori e della paura che entrambi hanno di deludere le aspettative reciproche, nel brano sono stati inseriti anche messaggi audio tra Madame e sua madre:

Mami, raccontami una favola
Voglio un lieto fine
Papi, cantami un po' di Faber
Anch'io voglio scrivere
Dimmi che l'amore esiste anche per me
Dimmi che i porno non mi hanno rovinato il cervello
Dimmi che vi siete amati quanto amate me
Dimmi che un errore è sempre perdonabile
Dimmi che mi comprerai un cane
Quando il nostro morirà
[...]
Non ho visto mia sorella, ma nemmeno tu
Un seno e mezzo che nutre la tua bellezza
Tu mi vedi così bella perché sono due
Una viva e quella che doveva esserci²⁷³

²⁷³ <https://genius.com/Madame-mami-papi-lyrics> (consultato il 07.05.2022)

In questi ultimi versi la cantante racconta di un aborto avuto da sua madre prima che nascesse lei.

Il linguaggio di Madame, a conclusione dell'analisi dei testi trap maschili e femminili, può essere definito come la rappresentazione aulica di un'evoluzione linguistica e semantica partita dalla strada e giunta a fondersi con una ricerca lessicale in grado di trovare un compromesso, qualora fosse stato necessario, tra un pubblico adulto e un pubblico giovane, nel quale viene condiviso un sistema di relazioni e di rituali accettati e condivisi.

CONCLUSIONI

Partendo dalle domande: *In che modo possono essere interpretati gli insulti nella musica trap?*; ed *È possibile accettarli come parte dello stile comunicativo della generazione Z?* Ho cercato di fornire le basi per la comprensione di un linguaggio diretto, volgare e spesso violento. L'analisi si è svolta attorno a cinque pilastri fondamentali:

1. Le interazioni sociali;
2. La pragmatica linguistica;
3. La costruzione dell'identità personale e collettiva;
4. La funzione degli insulti;
5. L'osservazione pratica dell'evoluzione storiografica, sociologica e linguistica di un genere musicale e della sua diramazione: dal rap alla trap.

Attraverso l'osservazione dei testi musicali presentati e adottando come approccio quello della pragmatica linguistica è possibile affermare che: la terminologia ingiuriosa e il linguaggio volgare utilizzati all'interno delle canzoni trap necessitano un'analisi approfondita del contesto narrativo da cui emergono per poter essere legittimati. La musica rappresenta una delle fonti d'influenza maggiore all'interno della società, soprattutto nella fascia adolescenziale, ma è anche un mezzo di espressione comunicativa con la quale è possibile esternare stati d'animo e necessità personali. In questo lavoro ho cercato di dimostrare che questo genere musicale è nato su delle regole condivise dai partecipanti ai *playing the dozen*, e di come l'uso dell'insulto fosse veicolante a generare ilarità tra i componenti dei gruppi, i quali non percepivano come offensivi tali vocaboli. In accordo con Claire Crawford (2021) si può affermare che la musica trap ha il potere di infrangere le regole, di riflettere con crudezza una verità che spesso non viene osservata all'interno di una società frenetica, la quale non ha tempo di fermarsi ad analizzare ciò che succede. I *trapper*, consapevolmente intrappolati in turbinio di apparenze, reiventano la propria realtà e la proiettano verso un modello di ricchezza esacerbata, posta al limite tra la voglia di

arrivarci, l'invidia e il disgusto. Il linguaggio di questo genere musicale, inoltre, come si è potuto notare è la rappresentazione di una nuova generazione, la quale possiede le abilità e gli strumenti per ergersi come simbolo della propria realtà territoriale contemporaneamente alla società globalizzate. I frequenti *code switching* tra varietà linguistiche locali, italiani regionali e lingue straniere caratterizzano i testi trap, riflettendo una situazione reale sul territorio nazionale.

L'ispirazione dalla strada, un luogo percepito libero da soffocanti infrastrutture sociali e del consumismo di massa, sembra aver donato ai giovani artisti una nuova emancipazione sui temi quali la fluidità di genere e il rifiuto delle etichette, le quali vengono smantellate, svuotate e archiviate. I trapper giocano a provocare il sistema, ergendosi a simboli di una ribellione generazionale, quella dei Z, nella quale si riscontrano tutti gli elementi rituali caratterizzanti della crescita adolescenziale. I temi e il linguaggio, quindi, appartengono al gruppo di riferimento, rappresentando il proprio codice interno, quello considerato parte del patrimonio dell'*ingroup*, e come tale non comprensibile dall'esterno (*outgroup*). L'uso degli insulti, il mito della ricchezza esasperata e il consumo di droga raffigurano un insieme di simboli svuotati del loro aspetto semantico e utilizzati per proporre una visione più libera e disinibita della società. Tale simbologia risulta estromettente chi non appartiene alla generazione Z, i quali non possiedono i codici di decodifica di questi linguaggi, in quanto lontani ed estranei ai movimenti di ribellione generazionale.

Nelle narrazioni analizzate, inoltre, non è semplice scindere le rappresentazioni visive da quella letterali, i trapper esaminano le loro vite attraverso i testi, raccontano le loro storie e trovano modi per essere liberi e ascoltati, gli ascoltatori possono relazionarsi e condividere il viaggio verso la liberazione. L'immedesimazione e l'appartenenza al gruppo sono due concetti fondamentali nell'analisi di un fenomeno sociale, quale può ritenersi il successo di questo genere musicale. Affermato che con l'utilizzo della lingua si compiono azioni, gli insulti della trap potrebbero avere multiple funzioni illocutorie:

- A. Rappresentazione di un linguaggio libero da vincoli semantici classici, in quanto dall'osservazione della costruzione narrativa degli artisti si evince una ossimorazione tra

video e audio. I casi di Sfera Ebbasta, Achille Lauro e Rosa Chemical ne sono la rappresentazione;

- B. Condivisione di un linguaggio comune all'interno dei gruppi di riferimento. A tal proposito l'utilizzo della terminologia offensiva nei testi delle *Trapper* mostra quanto l'insulto faccia parte di parlato quotidiano anche tra le donne;
- C. Funzione offensiva per chi non fa parte del gruppo di riferimento, i casi dell'*N-word* hanno dimostrato quanto la percezione di *ingroup* e *outgroup* giocano un ruolo importante nella ricezione di una determinata tipologia di lessico.

La *trap*, quindi, può essere considerata, al pari delle *dozen*, una musica generazionale che aiuta gli appartenenti a questo gruppo a sentirsi connessi, in una società iperconnessa, nella quale trovano spazio nuovi stili comunicativi ad affiancare una nuova idea della definizione del sé.

Tale conclusione non può essere completa senza analizzare anche l'altra faccia della medaglia, ovvero quella relativa alla classica definizione degli insulti osservati nei testi musicali. Non è possibile escludere, purtroppo, una primaria valutazione negativa delle parole utilizzate dai trapper, i quali, nello stesso modo, hanno affievolito i loro linguaggi a favore di un pubblico *mainstream*, relegando il linguaggio laido alla fase iniziale della loro carriera, oltretutto senza molto seguito come nel caso di Sfera Ebbasta.

Il tema potrebbe essere sviluppato seguendo anche altre linee, come quella legata all'etica e alla morale nella libertà d'espressione: quanto l'utilizzo degli insulti possa risultarsi etico e quanto sia considerabile valutare la censura per questo tipo di canzoni?

La *trap* e il mondo da essa scaturito, creato e definito, sicuramente hanno cambiato e influenzato i linguaggi, ma come tutte le mode è destinata ad affievolirsi, mutare ed evolversi e sarà interessante valutarne l'eredità. *Eskere!*

BIBLIOGRAFIA

- Abrahams, R. D. (1962).** "Playing the Dozens." *The Journal of American Folklore*, 75(297), 209–220.
<https://doi.org/10.2307/537723>
- Abrams, D., & Hogg, M. A. (1990).** *Social identifications: A social psychology of intergroup relations and group processes*. Taylor & Francis Group. ProQuest Ebook Central,
<https://ebookcentral.proquest.com/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=178266>.
- Adams, K. (2008).** Aspects of the music / Text relationship in Rap. *Mto a journal of the Society for music theory*, V.12, n. 2, pp 1-12
- Alfieri, G. (2017).** Lo stile mutante degli stiliti del web. È possibile una rifunzionalizzazione euristica e didattica? *Lingue e culture dei media*, v. 1, n.1, pp 91-125.
- Alfonzetti, G. (2000).** Il code switching e i giovani: modalità funzionali e sintattiche. In Englebert, A.; Pierrard, M; Rosier, L. (a cura di). *Actes du XXIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, Tome III, Vivacité et diversité de la variation linguistique*, pp. 25-34. Ed. Nemeyer, Tübingen
- Alfonzetti, G. (2017).** Saper ascoltare con cortesia. *Sinestesieonline*, n. 20 - Anno 6. ISSN 2280-6849
- Alfonzetti, G. (2020).** "Fuck Prof Ke lezione di merda". *Insultare sui muri dell'università (103-134)*. In *Pragmatica e semantica dell'insulto nell'italiano contemporaneo, Quaderns d'Italià Núm. 25*, p. 1-278, 2020. ISSN 1135-9730 (imprès), ISSN 2014-8828 (en línia).
- Allan, K. (2018).** Taboo words and language: an overview. In K. Allan (ed.) *Oxford Handbook of Taboo and Language (Chapter 1)*, Oxford: Oxford University Press.
<http://users.monash.edu.au/~kallan/tab/01.pdf>
- Allott, N. E. (2018).** Conversational implicature. *Oxford Research Encyclopedia of Linguistics*. Oxford University Press
- Alston, William P. (2000).** *Illocutionary Acts and Sentence Meaning*, Cornell University Press. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=3425976>.
- Amemiya, E. C. (1956).** Charles horton cooley's theory of the group and the person (Order No. EP65742). Available from ProQuest One Academic. (1655005654). Retrieved from

<https://www.proquest.com/dissertations-theses/charles-horton-cooleys-theory-group-person/docview/1655005654/se-2?accountid=8579>

- Armstrong Senior Fellow, E. G. (2004).** Eminem's Construction of Authenticity , Popular Music and Society, 27:3, 335-355, DOI: 10.1080/03007760410001733170
- Antonelli, G. (2014).** L'e-taliano: una nuova realtà tra le varietà linguistiche italiane? In Garavelli, E. & Suomela-Harma, E. (a cura di). Dal manoscritto al web: canali e modalità di trasmissione dell'italiano. Ed. Franco Cesati, Firenze.
- Atlas, J. D. (2005).** Logic, meaning, and conversation: Semantical underdeterminacy, implicature, and their interface. Oxford University Press, Incorporated.
ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=271830>.
- Attolino, P. (2016).** «YO MAMA SO...»: THE DOZENS AS VERBAL STREET ART. In Cariello, M.; Falivene, E. ; Saggiomo, C.; Viviani, P.; Obad, S. (a cura di), Itinerari di Culture 3, pp. 31-41.
- Austin, J.L (2000).** How to do things with worlds. Urmsom, J.O. and Marina Sbisá (ed.) The Works of J. L. Austin. Electronic Edition. IntelLex Corp. Charlottesville, Virginia, U.S.A.
- Bach, K. (1999).** The Myth of Conventional Implicature. Linguistics and Philosophy, 22(4), 327–366.
<http://www.jstor.org/stable/25001747>
- Balducci, G. (2021).** La vita quotidiana come “gioco di ruolo”: dal concetto di face in Goffman alla labeling theory della Scuola di Chicago (Italian Edition). Ed. Mimesis, Milano.
- Bandirali, L. (2015).** La morte dietro l’angolo. Tupac Shakur, icona afroamericana tra hip hop e cinema. H-ermes. Journal of Communication, Comm. 4 (2015), 131-151. DOI 10.1285/i22840753n4p131
- Baktir, H. (2013).** Speech Act Theory: Austin, Searl Derrida’s Response and Deleuze’s Theory of Order-word. Epiphany, Journal of transdisciplinary studies: Vol. 6, No. 2, 2013 ISSN 1840-3719.
<http://dx.doi.org/10.21533/epiphany.v6i2.74.g75>
- Baraldi C., Corsi G., Esposito E., (2001).** Unlocking Luhmann. A keyword introduction to system theory. Bielefeld. University Press
- Bauman Z. (2008).** Vita liquida. Ed. Laterza, Bari.
- Bazzanella, C. (2015).** Prospettiva pragmatica e complessità della dimensione diafasica. In Lindschouw J., Jeppesen Kragh K. (Eds.). Les variations diasystematiques dans les langues romanes et leurs interdépendances (pp.323-337). Elphi Éditions de linguistique et de philologie, Strasbourg.

- Bazzanella, C. (2020).** Insulti e pragmatica: complessità, contesto, intensità. *Quaderns d'Italia* 25, pp. 11-26. <https://doi.org/10.5565/rev/qdi.47>
- Berti A.E., Bombi A.S. (2001).** Introduzione alla psicologia dello sviluppo. Ed. Il Mulino, Bologna.
- Bertirotti, A. (2009).** Il cielo dentro. Musica ed Etica in una prospettiva cognitivo-esistenziale. III Congresso Internacional. La psicología en el siglo XXI: «Hacia la multidisciplinariedad» Centro Universitario de Ixtlahuaca Mexico. Pp.22-24. University Press, Firenze
- Berruto, G. (1983).** L'italiano popolare e la semplificazione linguistica. *Vox romanica* (42) pp.38-79
- Berruto, G. (2014).** Esiste ancora l'italiano popolare? Una rivisitazione. In Danler, P. & Konecny, C. (a cura di). *Dall'architettura dell'ingua italiana all'architettura linguistica dell'Italia. Saggi in omaggio a Heii Sier-Runggaier*, 277-290. Frankfurt am Main: Lang.
- Bianchi, C. (2007).** ATTI LINGUISTICI E CONTESTI FILOSOFIA DEL LINGUAGGIO FEMMINISTA. *Filosofia*, 2007, LVIII, fasc. I, pp. 39-58.
- Bianchi, C. (2013).** Implication. In W. Bublitz, M. Sbisà, K. Turner (Eds.). *Pragmatics of speech actions*. (Chapter 3).
- Bifulco, L. (2010).** *Rituale dell'interazione e conflitto. Un'introduzione alla sociologia di Randall Collins*. Ed. Ipermediumlibri, S. Maria C.V. (CE)
- Brasil Teixeira, M. A., (2019).** Boom Bap, Trap and Ageing in Belo Horizonte's Rap Music Scene. *Dancecult, journal of electronic dance music and culture*, v.11 n.1. DOI: <https://doi.org/10.12801/1947-5403.2019.11.01.11>
- Brewer, M. B., & Gardner, W. (1996).** Who is this "We"? Levels of collective identity and self-representations. *Journal of Personality and Social Psychology*, 71(1), 83-93. doi:10.1037/0022-3514.71.1.83
- Burke, P. J. (1991).** Identity Processes and Social Stress. *American Sociological Review*, 56(6), 836-849. <https://doi.org/10.2307/2096259>
- Burke, P. J. (2006).** Identity Change. *Social Psychology Quarterly*, 69(1), 81-96. <http://www.jstor.org/stable/20141729>
- Burke, P. & Stets, J. E. (2009).** *Identity Theory*. New York, NY: Oxford University Press.
- Burke P.J., Harrod M.M. (2021).** Ethnic Identity Measurement and Verification. In: Brenner P.S., Stets J.E., Serpe R.T. (eds) *Identities in Action. Frontiers in Sociology and Social Research*, vol 6. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-76966-6_2
- BUSSOTTI, L. (2019).** O rap "exótico" na Itália contemporânea: entre direitos negados e nova cidadania- *Revista Música Hodie*, v.19: e53433

- Callis, A. S. (2014).** Bisexual, pansexual, queer: non-binary identities and the sexual borderlands. *Sexualities*, 17(1–2), 63–80. <https://doi.org/10.1177/1363460713511094>
- Castells, M., Fernandez-Ardevol, M., Qiu, J. L., Sey, A., & Fernández-Ardèvol, M. (2006).** *Mobile communication and society: A global perspective.* MIT Press.
<https://ebookcentral.proquest.com/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=3338520>.
- Catalanotti, C., Scala, D. (2022).** Song(s) 'e Napule. Geografie sonore di un'identità urbana. *Tracce Urbane*, 10, pp. 143-167
- Cerruti, M. (2011).** Regional varieties of Italian in the linguistic repertoire. *Int'l. J. Soc. Lang.* 210, pp. 9–28. DOI 10.1515/IJSL.2011.028
- Cerruti, M., Corino, E. & Onesti, C. (2011).** FORMALE E INFORMALE. LA VARIAZIONE DI REGISTRO NELLA COMUNICAZIONE ELETTRONICA. *Italiano LinguaDue*, V. 3 n.2 (pp.461-464).
<https://doi.org/10.13130/2037-3597/1938>
- Cerruti, M. (2013).** Varietà dell'italiano. In Iannaccaro, G. (eds.). *La linguistica italiana all'alba del terzo millennio (1997-2010)*, pp.91-127. Bulzoni, Roma
- Chakraborty T. (2021).** Multi-modal Fake News Detection. In: *Data Science for Fake News. The Information Retrieval Series*, vol 42. Springer, Cham.
https://doi.org/10.1007/978-3-030-62696-9_3
- Cheli, E. (2004).** LA RIVOLUZIONE INTERPERSONALE. Comunicazione, consapevolezza e crescita nelle relazioni con gli altri (22-29). In Bechelloni G., Cheli E. (cur.) *Comunicazione e nonviolenza. Dai problemi di comunicazione alla comunicazione come risorsa*, Mediascape edizioni, Firenze
- Chen, S., Boucher, H. C., & Tapias, M. P. (2006).** The relational self-revealed: Integrative conceptualization and implications for interpersonal life. *Psychological Bulletin*, 132(2), 151-179. doi:10.1037/0033-2909.132.2.151
- Chieffi, D. (2012).** Social media relations. Gruppo24ore, ebook, Capitolo 1.4, Gruppi Online e Offline.
- Ciavarella, A. (2018).** Forme e ricorsività nel 'linguaggio' musicale. *Incroci*, semestrale di letteratura e altre scritture, anno XIX, numero 37, pp. 106-118.
- Cimmino, L. (2009).** Autodeterminazione. Un argomento a favore della «responsabilità ultima». Ed. Guida, Napoli.
- Connolly, J. H. (2013).** Constituent order in functional grammar: Synchronic and diachronic perspectives. De Gruyter, Inc.. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=3044425>.

- Crawford, C. B. (2021).** “Dreams from the trap: Trap Music as a site of liberation.” *Social Science Quarterly*; 102: 3135– 3141. <https://doi.org/10.1111/ssqu.13085>
- Crisafulli, F., Caselli, S., Murella, D., Pianon, I. (2020).** Identità, consapevolezza e senso di appartenenza. *Journal of advanced health care*, v.2, pp. 1-16.
<https://doi.org/10.36017/jahc2003-003>
- Croom, A. M. (2011).** Slurs. *Language Sciences*, v. 33, Issue 3, pp. 343-358. ISSN 0388-0001,
<https://doi.org/10.1016/j.langsci.2010.11.005>.
- D’Achille, P. (2010).** *L’italiano contemporaneo*. Ed. Il mulino, Bologna
- Davis, J. L., Love, T. P., & Fares, P. (2019).** Collective Social Identity: Synthesizing Identity Theory and Social Identity Theory Using Digital Data. *Social Psychology Quarterly*, 82(3), 254–273.
<https://doi.org/10.1177/0190272519851025>
- Dayter, D. (2017).** Orality and Literacy in Verbal Duelling Playing the Dozens in the Twenty-First Century. In Mühleisen, S. (eds), *Contested communities: Communication, narration, imagination*, pp.23-29. BRILL
- De Pascale, S. & Marzo, S. (2016).** Gli italiani regionali. Atteggiamenti linguistici verso le varietà geografiche dell’italiano. Anno 31, 2016 / Fascicolo 1 / p. 61-75 - www.rivista-incontri.nl –
<http://doi.org/10.18352/incontri.10151>
- Depau, G. (2007).** Osservazioni sul code-switching italiano-dialetto nell’area urbana di Cagliari. CILPR XXV - 25e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, Innsbruck, Austria. pp.71-82. [ffhal-00535687](http://dx.doi.org/10.1017/S0140525X20001144)
- Dickey, Lore M. (2020).** Gender Nonbinary Mental Health. In Rothblum, E. D. (eds), *The Oxford Handbook of Sexual and Gender Minority Mental Health*. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780190067991.013.27
- Dissanayake, E. (2006).** RITUAL AND RITUALIZATION: MUSICAL MEANS OF CONVEYING AND SHAPING EMOTION IN HUMANS AND OTHER ANIMALS. In Brown, S. and Voglsten, U. (Eds.), *Music and manipulation: on the social uses and social control of music* (pp. 31-56). Oxford and New York: Berghahn Books.
- Dissanayake, E. (2021).** Ancestral human mother–infant interaction was an adaptation that gave rise to music and dance. *Behavioral and Brain Sciences*,44
[doi:http://dx.doi.org/10.1017/S0140525X20001144](http://dx.doi.org/10.1017/S0140525X20001144)
- Dollard, J. (1939).** THE DOZENS: DIALECTIC OF INSULT. *American Imago*, 1(1), 3–25.
<http://www.jstor.org/stable/26301143>
- Domaneschi, F. (2020).** *Insultare gli altri*. Ed. Giulio Einaudi, Torino

- Emdin, C. (2010).** Affiliation and alienation: hip-hop, rap, and urban science education. *Journal of Curriculum Studies*, 42:1, 1-25, DOI: 10.1080/00220270903161118
- Elder-Vass, D. (2012).** *The Reality of Social Construction*, Cambridge University Press. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=907177>.
- Ellemers, N., Kortekaas, P. and Ouwerkerk, J.W. (1999).** Self-categorisation, commitment to the group and group self-esteem as related but distinct aspects of social identity. *Eur. J. Soc. Psychol.*, 29: 371-389.
[https://doi.org/10.1002/\(SICI\)1099-0992\(199903/05\)29:2/3<371::AID-EJSP932>3.0.CO;2-U](https://doi.org/10.1002/(SICI)1099-0992(199903/05)29:2/3<371::AID-EJSP932>3.0.CO;2-U)
- Escalas, J. E., Bettman, J. R., & [Dawn Iacobucci served as editor and Joseph Priester served as associate editor for this article.]. (2005).** Self-Construal, Reference Groups, and Brand Meaning. *Journal of Consumer Research*, 32(3), 378–389.
<https://doi.org/10.1086/497549>
- Ewens, W. L. (1962).** An analysis of the influence of Charles Horton Cooley's concept of the primary group upon American sociology (Order No. EP73517). Available from ProQuest One Academic. (1699536925). Retrieved from <https://www.proquest.com/dissertations-theses/analysis-influence-charles-horton-cooleys-concept/docview/1699536925/se-2?accountid=8579>
- Fabris, D. (2016).** *Partenope da sirena a regina. Il mito musicale di Napoli*. Ed. Cafagna, Barletta.
- Fabris, G. (1965).** Gruppi di riferimento e consumi. *Studi Di Sociologia*, 3(2), 141–160.
<http://www.jstor.org/stable/23003069>
- Festa, F. (2009).** *Musica. Suoni, segnali, emozioni*. Editrice compositori, Bologna
- Fiorentino, G. (2018).** Sociolinguistica della scrittura: varietà del web nel repertorio linguistico italiano. In: Masini, F.; Tamburini, F. (a cura di) *CLUB Working Papers in Linguistics Volume 2*. Pp. 40-60. Bologna: CLUB – Circolo Linguistico dell'Università di Bologna. ISBN 9788898010899. DOI 10.6092/unibo/amsacta/6060.
- Forte, G. (2020).** “Ma con la b posso dirla?”: Social media e percorsi di negoziazione della n-word tra appropriazione culturale e policy della piattaforma. *Echo* 2, 176-184.
- Gargiulo, M. (2005).** Fenomeni di antagonismo culturale, politico e linguistico nel linguaggio rap in Italia e in Europa. In Korzen, I. (ed.) *Atti dell' VIII convegno Silfi - Società Internazionale Linguistica e Filologia Italiana - (Copenhagen, 22-25 giugno 2004)*, pp 99-110.
- Gómez, M. C. (2016).** Acercamientos teóricos a la variación lingüística desde la semántica léxica funcional. *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, 14(2 (28)), 115–138.
<http://www.jstor.org/stable/26379778>

- Greenwald, D. E. (1973).** Durkheim on Society, Thought and Ritual. *Sociological Analysis*, 34(3), 157–168.
<https://doi.org/10.2307/3709771>
- Grice, H. P. (1968).** Utterer's Meaning, Sentence-Meaning, and Word-Meaning. *Foundations of Language*, 4(3), 225–242. <http://www.jstor.org/stable/25000329>
- Grice, H. P. (1989).** *Studies in the Way of Words*. Harvard University Press, Cambridge, MA
- Grice, H.P. & Warner, R. (2001).** *Aspects of reason*. Oxford University Press, Incorporated. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=3052749>.
- De Jaegher, H., Di Paolo, E., Gallagher, S. (2010).** Can social interaction constitute social cognition, *Trends in Cognitive Sciences*, Volume 14, Issue 10, pp. 441-447, ISSN 1364-6613,
<https://doi.org/10.1016/j.tics.2010.06.009>.
- Harding, N., Lee, H., Ford, J., & Learmonth, M. (2011).** Leadership and charisma: A desire that cannot speak its name? *Journal of Attention Disorders*, 64(7), 1565 – 1569.
<https://doi.org/10.1177/1087054716658381>
- Hayes, J. (2017).** Derrida's queer root(s). Hite, C. (ed.) *Derrida and Queer Theory*. Punctum books. Earth, Milky Way. DOI: 10.21983/P3.0172.1.00.
 URI <http://library.oapen.org/handle/20.500.12657/25455>
- Hernández-Campoy, J. M. (2016).** *Sociolinguistic styles*. John Wiley & Sons, Incorporated. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=4451489>.
- Hinkle, R. C. (1967).** Charles Horton Cooley's General Sociological Orientation. *The Sociological Quarterly*, 8(1), 5–20. <http://www.jstor.org/stable/4105433>
- Hogg, M. A., Terry, D. J., & White, K. M. (1995).** A Tale of Two Theories: A Critical Comparison of Identity Theory with Social Identity Theory. *Social Psychology Quarterly*, 58(4), 255–269.
<https://doi.org/10.2307/2787127>
- Hogg, M. A., Abrams, D., & Brewer, M. B. (2017).** Social identity: The role of self in group processes and intergroup relations. *Group Processes & Intergroup Relations*, 20(5), 570–581.
<https://doi.org/10.1177/1368430217690909>
- Hughes, G. (2006).** *An encyclopedia of swearing: The social history of oaths, profanity, foul language, and ethnic slurs in the english-speaking world*. Taylor & Francis Group.
- Ivic, D. (2010).** *Storia ragionata dell'hip hop italiano*. Ed. Arcana, Roma.

- Kaluža, J. (2018).** Reality of Trap: Trap Music and its Emancipatory Potential. *IAFOR Journal of Media, Communication & Film*, v.5, I.1, pp. 23-42
- Kissine, M. (2008). Locutionary, Illocutionary, Perlocutionary. *Language and Linguistics Compass* 2/6: 1189–1202, 10.1111/j.1749-818x.2008.00093.x
- Kittrels, A. (2010).** Playing 'the dozens' wasn't always fun. *Philadelphia Tribune*.
<https://www.proquest.com/newspapers/playing-dozens/wasntalwaysfun/docview/822526656/se-2?accountid=8579>
- Krausz, R. R. (2013).** Living in groups. *Transactional Analysis Journal*, 43(4), 366-374.
 doi:http://dx.doi.org/10.1177/0362153713519414
- Kurzon, D. (1998).** The speech act status of incitement: Perlocutionary acts revisited. *Journal of Pragmatics*, Volume 29, Issue 5, Pages 571-596, ISSN 0378-2166,
[https://doi.org/10.1016/S0378-2166\(97\)00083-0](https://doi.org/10.1016/S0378-2166(97)00083-0)
- Labov, W. (1972).** Rules for ritual insults. In *Language in the inner city: Studies in the black English vernacular* (pp. 297-353). Oxford: Blackwell
- Labov, W. (2010).** Principles of Linguistic Change. Cognitive and Cultural Factors, Volume 3. Ed. Wiley-Blackwell, University of Michigan Press.
- Lawlor, L. (2021).** "Jacques Derrida", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/derrida/>>.
- Leach, C. W., van Zomeren, M., Zebel, S., Vliek, M. L. W., Pennekamp, S. F., Doosje, B., Ouwerkerk, J. W., Spears, R. (2008).** Group-level self-definition and self-investment: A hierarchical (multicomponent) model of in-group identification. *Journal of Personality and Social Psychology*, 95(1), 144-165. doi:10.1037/0022-3514.95.1.144
- Leach, C.W. and Vliek, M.L.W. (2008).** Group Membership as a 'Frame of Reference' for Interpersonal Comparison. *Social and Personality Psychology Compass*, 2: 539-554. <https://doi.org/10.1111/j.1751-9004.2007.00058.x>
- Lee, S. C. (1964).** The Primary Group as Cooley Defines It. *The Sociological Quarterly*, 5(1), 23–34.
<http://www.jstor.org/stable/4105179>
- Lumsden, D. (2008).** Kinds of conversational cooperation. *Journal of Pragmatics*, Volume 40, Issue 11, Pages 1896-1908, ISSN 0378-2166, <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2008.03.007>.
 (<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0378216608000544>)
- Luzi, A. (2021).** Il linguaggio giovanile in italia. "Revista de Literatura Italiana", Volume. 2, n. 5.
<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/224056>

- Malloy, S. L. (2017).** Out of oakland : Black panther party internationalism during the cold war. Cornell University Press. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=4869382>.
- Mangion, C. (2011).** Philosophical approaches to communication. Intellect Books Ltd. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=685164>.
- Marcondes, D. S. F. D. (1985).** Language and action: A reassessment of speech act theory. John Benjamins. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=805803>. Publishing Company.
- Mariani, L. (2015).** Tra lingua e cultura: la competenza pragmatica interculturale. Italiano LinguaDue (n.1, pp. 111-130). Inc. <https://doi.org/10.13130/2037-3597/5014>.
- Markstrom, C. A. (2012).** Contributions of Ritual Expression at Puberty to Optimal Identity Formation of North American Indian Girls. Hewlett, B. L. (Ed.). Adolescent identity: Evolutionary, cultural and developmental perspectives. Taylor & Francis Group.
- Mastroianni, B. (2018).** Fare rete nella Rete. La comunicazione come ricostruzione del tessuto sociale nell'era digitale. Pubblicato in: Marco Giordano (a cura di), Famiglie in rete. Nuove competenze sociali per lo sviluppo di reti comunitarie, Franco Angeli, 2018 (pp. 59-79)
- McAllister, M. E. (2011).** Whiting Up: Whiteface Minstrels and Stage Europeans in African American performance. The University of North Carolina press.
- McGinty, P.J. (2016).** Secondary Groups. In The Blackwell Encyclopedia of Sociology, G. Ritzer (Ed.). <https://doi.org/10.1002/9781405165518.wbeoss061.pub2>
- McLuhan, M. (1989).** The Global Village (con Bruce R. Powers). Oxford: Oxford University Press. (?)
- McMahon, April M. S. (1994).** Understanding language change. Cambridge University Press.
- Meyrowitz, J., & Meyrowitz, J. (1986).** No sense of place: The impact of electronic media on social behavior. Oxford University Press USA - OSO.
- Michener, R. T. (2007).** Engaging deconstructive theology. Taylor & Francis Group.
- Miglietta, A. (2014).** Fra dialetto e lingua in Salento. Scuola, gioco, conversazioni, interviste. Ed. Manni, San Cesario di Lecce, Lecce.
- Miller, J.H. (2017).** Preposterous preface: Derrida and queer discourse. Hite, C. (ed.) Derrida and Queer Theory. Punctum books. Earth, Milky Way. DOI: 10.21983/P3.0172.1.00. URI <http://library.oapen.org/handle/20.500.12657/25455>
- Miłkowska-Samul, K. (2019).** (S)cortesia e social network. Opportunità e rischi del dibattito pubblico su Facebook. Ed. Wydawnictwo Uniwersytetu SWPS, Warszawa.

- Mithen, S. J. (2006).** *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind, and Body.* Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- Miritello G. (2013).** *Social Strategies in Communication Networks.* In: *Temporal Patterns of Communication in Social Networks.* Springer Theses (Recognizing Outstanding Ph.D. Research). Springer, Heidelberg. https://doi.org/10.1007/978-3-319-00110-4_3
- Monaghan, P. and Roberts, S.G. (2021).** Iconicity and Diachronic Language Change. *Cognitive Science*, 45: e12968. <https://doi.org/10.1111/cogs.12968>
- Namaste, K. (1994).** The Politics of Inside/Out: Queer Theory, Poststructuralism, and a Sociological approach to Sexuality. *Sociological Theory*, 12(2), 220–231. <https://doi.org/10.2307/201866>
- Nehrlich, AD, Gebauer, JE, Sedikides, C, Abele, AE. (2019).** Individual self > relational self > collective self—But why? Processes driving the self-hierarchy in self- and person perception. *Journal of Personality*. 87: 212– 230. <https://doi.org/10.1111/jopy.12384>
- Oware, M. (2009).** A “Man’s Woman”? Contradictory Messages in the Songs of Female Rappers, 1992–2000. *Journal of Black Studies*, 39(5), 786–802. <https://doi.org/10.1177/0021934707302454>
- Palermo, M. (2020).** L’INSULTO AI TEMPI DEI SOCIAL MEDIA: COSTANTI E INNOVAZIONI. *Lingue e Culture dei Media* v.4, n.2, pp. 1-15.
- Palumbo, M. (2021).** La commutazione di codice nel parlato dell’insegnante di inglese come lingua straniera. *SAIL* 18, 140. *Politiche e pratiche per l’educazione linguistica, il multilinguismo e la comunicazione interculturale*, 139-150. ISBN [ebook] 978-88-6969-501-8 |
- Pentina, I., Prybutok, V.R. & Zhang, X. (2008).** The Role of Virtual Communities As Shopping Reference Groups. *Journal of Electronic Commerce Research*. 9.
- Peoples, W. A. (2008).** “Under Construction”: Identifying Foundations of Hip-Hop Feminism and Exploring Bridges between Black Second-Wave and Hip-Hop Feminisms. *Meridians*, 8(1), 19–52. <http://www.jstor.org/stable/40338910>
- Peretti, P. O. (1980).** Perceived primary group criteria in the relational network of closest friendships. *Adolescence*, 15(59), 555. Retrieved from <https://www.proquest.com/scholarly-journals/perceived-primary-group-criteria-relational/docview/1295890891/se-2?accountid=8579>
- Pistolesi, E. (2004).** *Il parlar spedito. L’italiano di chat, e-mail e SMS.* Ed. Esedra editrice, Padova.
- Pistolesi, E. (2016).** *Aspetti diamesici.* In Lubello S. (ed.). *Manuale di linguistica italiana*, pp. 442-458. Berlin/Boston: De Gruyter

- Pistolesi E. (2018).** "L'italiano in rete. Usi e generi della comunicazione mediata tecnicamente". *AggiornaMenti*, 13, pp. 17-26
- Pistolesi, E. (2018).** "Storia, lingua e varietà della Comunicazione Mediata dal Computer". In: Patota, G.; Rossi, F. *L'italiano e la rete, le reti per l'italiano*, pp. 16-34. Firenze: Accademia della Crusca – goWare
- Poeta, E. (2009).** (NON) È la stampa, bellezza (43-81). In Fiorini L. (a cura di), *Cittadinanzadigitale*. Edizioni Junior srl, Bergamo.
- Potts, C. (2005).** *The Logic of Conventional Implicatures*. Oxford University Press, Oxford
- Potts, C. (2007).** Into the Conventional-Implicature Dimension. *Philosophy Compass*, 2: 665-679.
<https://doi.org/10.1111/j.1747-9991.2007.00089.x>
- Privitera, M. (2015).** Canzone e dinamiche socioidentitarie nelle memorie degli artisti di café-concert. *INVERBIS*, V (anno V, n. 2), 13-27. <http://hdl.handle.net/10447/178292>
- Raab, J. (2019).** *Erving Goffman: From the Perspective of the New Sociology of Knowledge* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429431326>
- Regis, R. (2010).** Geosinonimi. In: Raffaele Simone (dir.), *Enciclopedia dell'italiano*, Istituto della Enciclopedia Italiana. pp. 561-564 . G. Treccani, Roma.
- Ronald, M.T. (2007).** *Engaging Deconstructive Theology*, Taylor & Francis Group. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=438830>.
- Rubin, M., & Badea, C. (2007).** Why Do People Perceive Ingroup Homogeneity on Ingroup Traits and Outgroup Homogeneity on Outgroup Traits? *Personality and Social Psychology Bulletin*, 33(1), 31–42. <https://doi.org/10.1177/0146167206293190>
- Salmon, W. (2011).** Conventional implicature, presupposition, and the meaning of must, *Journal of Pragmatics*, Volume 43, Issue 14, Pages 3416-3430, ISSN 0378-2166,
<https://doi.org/10.1016/j.pragma.2011.07.011>.
- Santoro, D., Penco, C. (2012).** New Perspectives on Analytic Pragmatism. *Philosophia* 40, 1–11.
<https://doi.org/10.1007/s11406-012-9360-y>
- Santoro, M., Solaroli, M. (2007).** Authors and Rappers: Italian Hip Hop and the Shifting Boundaries of "Canzone d'Autore". *Popular Music*, Vol. 26, No. 3, Special Issue on Italian Popular Music, pp. 463-488.
- Sbisà M. (2013).** Locution, illocution, perlocution. In W. Bublitz, M. Sbisà, K. Turner (Eds.). *Pragmatics of speech actions*. (Chapter 1).

- Schizzerotto, A. (1970).** La sociologia dei gruppi in riferimento all'opera di J. Klein. *Studi Di Sociologia*, 8(4), 459–470. <http://www.jstor.org/stable/23002927>
- Searl, J. R. (2013).** The Basic Reality and the Human Reality. In Franken, D., Karakus, A., & Michel, M. J. G. (Eds.). *John r. searle : Thinking about the real world*. De Gruyter, Inc..
- Segre, S. (2011).** «Recenti contributi americani alla teoria dell'identità», *Quaderni di Sociologia*, 57 | 67-84 URL: <http://journals.openedition.org/qds/612>; DOI: <https://doi.org/10.4000/qds.612>
- Seekdaur, L. H. K. (2014).** *Malcolm x: The pragmatic nationalist: the pragmatic nationalist*. Diplomatica Verlag. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bergenebooks/detail.action?docID=1640308>.
- Serpe R.T., Stryker R., Powell B. (2020).** Structural Symbolic Interaction and Identity Theory: The Indiana School and Beyond. In: Serpe R.T., Stryker R., Powell B. (eds) *Identity and Symbolic Interaction*. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-41231-9_1
- Smith, B. (2003).** John Searle: From Speech Acts to Social Reality. In B. Smith (Eds.) *John Searl (Chapter 1)*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Smith, B., & Searle, J. R. (2003).** The Construction of Social Reality: An Exchange. *The American Journal of Economics and Sociology*, 62(1), 285–309. <http://www.jstor.org/stable/3487972>
- Smith, A. (2014).** Not just Yo' Mama but Rap's Mama: The Dozens, African American Culture and the Origins of Battle Rap
- Spiess, F. (1985).** La sintassi dialettale: un capitolo a torto trascurato della dialettologia. *Vox romanica*, 44, 77-86. DOI: 10.5169/seals-34613
- Sullam Calimani, A. V. (2010).** Italiano regionale a Venezia. In Cardineletti, A. & Murano, N. (a cura di) *Italiano, italiani regionali e dialetti*. Ed. Franco Angeli, Milano.
- Tavosanis, M. (2019).** VARIAZIONE LINGUISTICA NEI COMMENTI SU FACEBOOK. *Italiano LinguaDue*, n.1. pp. 112-125.
- Telmon, T. (2016).** 13. Gli italiani regionali. In S. Lubello (Ed.), *Manuale di linguistica italiana* (pp. 301-327). Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110360851-015>
- Tyree, T., & Williams, M. (2021).** Black Women Rap Battles: A Textual Analysis of U.S. Rap Diss Songs. *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* 25, 64-86. doi:10.1353/wam.2021.0005.
- Urry, J. (2011).** *Reference groups and the theory of revolution (routledge revivals)*. Taylor & Francis Group. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bergenebooks/detail.action?docID=1195736>.

- Vasquez, E.A., Wenborne, L., Peers, M., Alleyne, E. and Ellis, K. (2015).** Any of them will do: In-group identification, out-group entitativity, and gang membership as predictors of group-based retribution. *Aggr. Behav.*, 41: 242-252. <https://doi.org/10.1002/ab.21581>
- Venza, G. (2007).** *Dinamiche di gruppo e tecniche di gruppo nel lavoro educativo e formativo*. Ed. Franco Angeli. Milano.
- Verschueren, J. (1980).** *On Speech Act Verbs*, John Benjamins Publishing Company. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=680409>.
- Verstegen, I. (2011).** Eminem and the Tragedy of the White Rapper. *The Journal of Popular Culture*, 44: 872-889. <https://doi-org.pva.uib.no/10.1111/j.1540-5931.2011.00867.x>
- Virgili, E. (2014).** Costruire il genere con le parole. Il termine "escort" nel contesto mediatico italiano. *Metabasis* (Vol. XI, No. 18, pp 280-289). Inc. Doi: 10.7413/18281567051
- Vitolo, G. (2010).** *L'energia della comunicazione giovanile. Analisi delle produzioni orali e scritte dei giovani giurati del Giffoni Film Festival*. Ed. Aracne editrice, Roma.
- Vizmuller-Zocco, J. (1999).** Il sostrato dialettale nella deriva dell'italiano neo-standard. *Italica*, 76(4), 469–479. <https://doi.org/10.2307/480252>
- Völker, H. (2011).** Un caso di ambivalenza nella teorizzazione della linguistica variazionale: la diacronia. In: Overbeck, A; Schweickard, W; Völker, H. *Lexikon, Varietät, Philologie. Romanistische Studien. Günter Holtus zum 65. Geburtstag*. Berlin: De Gruyter, 317-328. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110262292.317>
- Watzlawick, P., Beavin, J.H., Jackson, D.D. (1971).** *Pragmatica della comunicazione umana*. Ed. Astrolabio, Roma.
- Weinberg, H. (2014).** The paradox of internet groups: Alone in the presence of virtual others. Taylor & Francis Group. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=1609186>.
- White, K., & Dahl, D. W. (2006).** To Be or Not Be? The Influence of Dissociative Reference Groups on Consumer Preferences. *Journal of Consumer Psychology*, 16(4), 404–414. <http://www.jstor.org/stable/27609617>
- Williams, T. R. (Ed.). (1975).** *Socialization and communication in primary groups*. De Gruyter, Inc.. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=3040233>.
- Zamora, O. Z. (2022).** Before Bodak Yellow and Beyond the Post-Soul, *TheBlack Scholar*, 52:1, 53-63, DOI: 10.1080/00064246.2022.2007343

Zuckar, P. (2021). Rap. Una storia italiana. Ed. Baldini & Castoldi, Milano.

SITOGRAFIA

<https://accademiadellacrusca.it/>

<https://aler.mi.it/>

<https://bari.repubblica.it>

<http://blog.terminologiaetc.it/>

<https://blogs.city.ac.uk/>

<https://catstevens.com/>

<https://dictionary.apa.org/>

<https://dictionary.cambridge.org/>

<https://exepose.com>

<https://newsroom.spotify.com/>

<https://nonbinary.wiki/>

<https://milano.corriere.it>

<https://open.spotify.com/>

<https://patrimonilinguistici.it/>

<https://roma.corriere.it>

<https://tg24.sky.it/>

<https://theface.com/>

www.academia.edu

www.allmusicalia.it

www.angolotesti.it

www.aitla.it

www.ansa.it
www.bbc.com
www.billboard.com
www.britannica.com
www.collinsdictionary.com
www.corriere.it
www.cuco.com
www.elijawald.com
www.essemagazine.it
www.fimi.it
www.focus.it
www.garzantilinguistica.it
www.gay.it
www.genius.it
www.gqitalia.it
www.history.com
Www.ilpost.it
www.ilrestodelcarlino.it
www.internazionale.it
www.liveabout.com
www.lachiesa.it
www.merriam-webster.com
www.musixmatch.com
www.nationalgeographic.it

www.npr.org
www.orioles.it
www.paroles-musique.com
www.pontilenews.it
www.quartoblocco.com
www.rapdictionary.com
www.rapologia.it
www.repubblica.it
www.rockit.it
www.rockol.it
www.rollingstone.it
www.rpgitalia.net
www.tgcom24.mediaset.it
Www.theguardiana.com
www.theitaliantimes.it
www.today.it
www.tpi.it
Www.treccani.it
Www2.units.it
www.vice.com
www.vogue.it
Www.urbandictionary.com
www.wmagazine.com

www.youtube.com

Ringraziamenti

A conclusione di questa tesi, colgo l'occasione per ringraziare il prof. Marco Gargiulo, relatore di questa tesi e fonte di ispirazione. Le sue competenze e la metodologia fornitami sono state indispensabili per la buona riuscita di questo documento.

Un ringraziamento va anche a chi ha sostenuto questo percorso, mostrandosi interessata, propositiva e spronandomi a continuare la stesura del testo anche nei momenti più duri.

Jonathan