

«BASTA LA METÀ». OSSERVAZIONI SULLA LINGUA DELLA TRAP ITALIANA

1. INTRODUZIONE

La creatività linguistica e la libertà di manipolazione della lingua sono da sempre tratti costitutivi sia del linguaggio giovanile, sia della lingua dell'*hip hop*. Nella *trap*, genere *hip hop* di maggior successo negli anni recenti, questa necessità espressiva è ancora più accentuata dal contesto sociolinguistico in cui si colloca: la prima generazione di nativi digitali alle prese con la creazione e la fruizione di testi musicali. Il presente contributo vuole mettere in luce alcuni fenomeni linguistici significativi, evidenziando da una parte la continuità con l'*hip hop*, dall'altra le innovazioni, specialmente quelle legate al rapporto con il contesto digitale.

2. CENNI STORICI E CONTESTO

La *trap music* nasce negli anni '90 negli Stati Uniti meridionali come costola del *southern hip hop*, con epicentro ad Atlanta. Proprio il ghetto e il centro di spaccio della città è chiamato *The Trap*, ma l'etimologia del nome è probabilmente legata alle *trap houses*, le 'case di spaccio'. La *trap* italiana è relativamente autonoma rispetto a

¹ Giulia Addazi è responsabile dei paragrafi 1, 4, 5.4 e 5.6; Fabio Poroli dei paragrafi 2, 3, 5.1, 5.2 e 5.3.

quella americana, ma proprio da questa provengono molti degli elementi strutturali che ritroviamo nei brani: i *beat*,² l'uso di strumenti e *software* come l'*autotune*,³ le tematiche, l'immaginario dei ghetti afroamericani adattato alle periferie italiane.⁴

La *trap* è arrivata in Italia dopo che quella americana è diventata un genere *mainstream* internazionale (negli anni '10): i primi ad avere successo, tra il 2014 e il 2015, sono stati Sfera Ebbasta e Ghali a Milano (con il produttore Charlie Charles) e la Dark Polo Gang a Roma (con il produttore Sick Luke), ma in brevissimo tempo (mesi, se non settimane) sono emersi tutti i cantanti che oggi possono essere considerati i principali esponenti della scena: Tedua, Izi, Rkomi, Laïoung, Capo Plaza (e molti altri, cfr. par. 4), a cui si sono aggiunti molti cantanti *hip hop* della vecchia scuola, avvicinandosi al genere in maniera più o meno marcata.

Prima ancora di entrare nel merito dell'aspetto linguistico, è necessario delimitare il sottogenere che viene chiamato *trap*. Si possono fissare alcuni paletti musicali e tecnici: le melodie sono tendenzialmente minimaliste e ripetitive; nei *beat*, composti con la *drum machine 808*,⁵ è predominante il colpo del rullante; le armonie creano atmosfere in genere cupe; la voce è quasi sempre distorta e filtrata dall'*autotune*. Ma alcuni di questi tratti non solo sono condivisi con altri sottogeneri dell'*hip hop*, ma possono variare anche da artista ad artista: i *beat*, il *flow*,⁶ l'uso di strumenti come l'*autotune* cambiano anche molto tra i diversi artisti oggi considerati *trap*. Anche le tematiche, pur avendo come fulcro il successo (economico e sessuale), la realizzazione personale e la droga, in realtà possono cambiare molto da cantante a cantante (Izi è fortemente introspettivo, sfiorando il lirismo; la Dark Polo Gang è all'esatto opposto). È indubbio, quindi, che un nocciolo di *sound* e di tematiche ci sia, ma sarebbe riduttivo identificare il sottogenere solo con questo. Possiamo, anzi, ritenere che ci siano ulteriori fattori che determinano lo scarto con l'*hip hop* anteriore, la "vecchia scuola" a cui si contrappone la "nuova scuola" della *trap*.

Innanzitutto, la *trap* in Italia è un genere fortemente generazionale: la maggior parte dei cantanti e dei produttori, al 2018, non supera i 25 anni, anzi, ci sono addirittura casi di artisti minorenni (tha Supreme, presente anche nel *corpus*, ha 17 anni); questo è correlato naturalmente anche con il pubblico di riferimento, per la maggior

2 Nell'*hip hop*, 'il ritmo e, più in generale, la parte strumentale di un brano'.

3 'Software con cui si può manipolare la voce, sia per correggerne eventuali imperfezioni dell'intonazione, sia per creare effetti di distorsione'.

4 La *trap*, data la sua novità, non figura nei testi classici sulla storia dell'*hip hop* (come Ivic 2010); ne rendono conto, invece, il recente testo di Roncoroni (2018), da cui sono tratte le informazioni storiche qui riportate, e singoli contributi online, come ad esempio Naccari (2018).

5 'Strumento musicale elettronico con cui si può imitare il suono di batteria e percussioni'.

6 Nell'*hip hop*, 'la sequenza dei versi e la prosodia con cui viene cantata'.

parte composta da ascoltatori della stessa età, perlopiù minorenni.

Un altro fattore, fortemente connesso al fattore generazionale, è quello digitale: il legame con il mondo online è strettissimo e la *trap* è il primo genere musicale prodotto e ascoltato da una generazione di nativi digitali. Questo si riflette su vari livelli della produzione musicale: per prima cosa, il fatto che molti di loro hanno avuto un successo iniziale senza la mediazione di *major* o di etichette discografiche; non solo inizialmente si sono “autoprodotti”, ma talvolta si sono anche conosciuti per via digitale (Charlie Charles, da quanto racconta, ha contattato Sfera Ebbasta e Ghali su MySpace); in secondo luogo, il digitale, che ormai svolge un ruolo primario nella socialità dei giovani, diventa così anche tematica molto presente nei testi *trap*; infine, il contesto multimediale e crossmediale in cui nasce e viene fruita questa musica: a finire nei testi non sono solo riferimenti a episodi o eventi online, ma anche riferimenti alla vita in generale dell’artista, ben conosciuta dall’ascoltatore grazie a una generale vicinanza e frequentazione, anche se solo ideale e mediata dai social network.

Infine, possiamo individuare un fattore poetico e stilistico: il contenuto non è la componente principale dei testi, la varietà delle tematiche è limitata e la maggior parte hanno una funzione autobiografica e autocelebrativa.⁷ Al contrario, nella composizione prevalgono ragioni formali: i principali fili che legano il testo sono le assonanze e i giochi di parole, il citazionismo e il rimando, il gusto dell’inusitato. Se questa è già una caratteristica dell’*hip hop* tradizionale (Antonelli 2010; Petrocchi *et al.* 1996), allo stesso tempo, tuttavia, i brani si discostano dalla forma dell’*hip hop*, soprattutto dalla centralità della rima nella composizione: proprio la presenza di rime non chiuse è una delle critiche principali rivolte ai cantanti *trap*, che, al contrario, la rivendicano come scelta stilistica, sottolineando che «non fanno filastrocche».⁸

3. STRUTTURA DEI BRANI

I brani *trap* non si discostano dalla classica struttura delle canzoni di musica leggera: quasi tutti presentano l’alternanza tra strofe, *bridge* e ritornello. È condivisa con l’*hip hop* (Scholz 2002), anche se in maniera più generalizzata, la presenza di un’introduzione (e talvolta anche di una chiusura) in cui sono presenti, campionate, le “firme” dei rapper, delle *crew* e dei produttori coinvolti nel brano: «Gang, gang gang / Brr brr, Zona 4 / Skrrt / Tedua / C O G O, eh / Ue ue, Izeh / Wild Bandana / Sto (Sto)».⁹

7 L’autopresentazione era già un argomento molto presente nei testi *hip hop*, ma largamente alternato con altri, come la critica sociale e l’amore (Scholz 2002: 233).

8 Cfr. la serie di video *The People versus* della rivista musicale *Noisey*, in particolare quelli dedicati alla Dark Polo Gang (<https://youtu.be/LHHrKDFj4aw>) e a OG Eastbull (<https://youtu.be/YJdquSd2dGw>).

9 Per ragioni di spazio, si è ritenuto più pratico non specificare nella maggior parte dei casi il brano di provenienza dei versi o dei termini commentati, anche considerando che la provenienza è facilmente recuperabile in rete.

L'altra caratteristica tipica dei brani *trap*, in questo caso attinta dall'*hip hop* e dalla *trap* americana, è la presenza degli *ad-libs*¹⁰ a metà o a fine verso. Molti *ad-libs* sono standardizzati (come il celebre *skrrt*), altri sono spesso personalizzati a seconda del *trapper*, e hanno un ruolo simile a quello della firma. Si osservi, ad esempio, l'uso del termine *komparema*, presente solo nei testi di DrefGold: «Lancio soldi per aria (uh), nulla mi cambia (uh) / Nulla mi calma bevo la mia bevanda (komparema) / Succo rosa sono una kanaglia (ehi ehi) / Soldi più soldi, faranno una muraglia (skrrt)».

4. COSTITUZIONE DEL CORPUS

Tutte le osservazioni linguistiche presentate in questo contributo si basano sull'analisi di 36 brani *trap*: si tratta dei brani (un massimo di due per ogni artista) con maggior numero di visualizzazioni su YouTube di 18 artisti che, alla data di composizione del *corpus*, abbiamo ritenuto esemplificativi. Gli artisti, i brani, i numeri di visualizzazioni (aggiornati al 10.10.2018) sono consultabili nella tabella (cfr. tab 1).

5. ANALISI DEL CORPUS

5.1 Testualità e sintassi

Dal punto di vista testuale emerge una stretta dipendenza con tutto ciò che è al di fuori del testo: da una parte, si riscontrano continui rimandi ad altri brani (spesso dell'artista stesso), correlati a un indebolimento della coesione e della coerenza interna (predomina così la giustapposizione, cfr. nota 9), dall'altra, sono numerosi gli elementi deittici riferiti direttamente al contesto spazio-temporale evocato nei brani e nei video. Questa stretta dipendenza dal contesto intertestuale ed extralinguistico non è troppo dissimile da quello che viene riscontrato nella scrittura digitale contemporanea, in cui «l'intertestualità diventa [...] condizione necessaria per l'attribuzione di senso al testo» (Palermo 2017: 94), poiché i testi «sono incompleti: singole battute di un testo molto più ampio costituito dall'insieme del dialogo a distanza [...]», caratterizzandosi come «ipotesti» (Antonelli 2016a: 14).

5.2 Intertestualità

Come detto, la caratteristica principale è il continuo rimando ad altri testi e al contesto (condiviso tra artista e pubblico, principalmente tramite i social network): se questa è in parte già una caratteristica dell'*hip hop* (Scholz 2002: 235-238), nella *trap* è ancora più accentuata.

¹⁰ Esclamazioni, spesso sovraincise e poste alla fine del verso, che funzionano da conrocanto.

Giulia Addazi - Fabio Poroli

TRAPPER	TITOLO	VISUALIZZAZIONI SU YOUTUBE	ANNO DI USCITA
Achille Lauro	Ulalala (feat. Gemitaiz) Cenerentola	13mln 4,4mln	2016 2016
Capo Plaza	Giovane Fuoriclasse Tesla (feat. DrefGold, Sfera Ebbasta)	42mln 33mln	2018 2018
Charlie Charles	Bimbi (feat. Izi, Rkomi, Sfera, Ghali, Tedua)	23 mln	2017
Dark Polo Gang	Sportswear Cono gelato	27mln 15 mln	2016 2017
DrefGold	Boss Occupato	7,3mln 5,6mln	2018 2017
Enzo Dong	Higuain Italia Uno	14mln 8,1mln	2016 2017
Gemitaiz	Davide	24mln	2018
Ghali	Cara Italia Ninna nanna	100mln 87mln	2018 2016
Gue Pequeno	Lamborghini (feat. Elettra Lamborghini, Sfera Ebbasta) Scooteroni feat. Marracash)	33mln 27mln	2017 2016
Izi	Chic Scusa (feat. Moses Sangare)	27mln 10mln	2016 2016
Laïoung	Giovane Giovane (feat. Izi, Tedua) Fuori (Je so pazz)	9mln 2,9mln	2016 2017
Quentin40	Thoiry (feat. Achille Lauro, Gemitaiz) Giovane 1	8,5mln 738mila	2018 2018
Rkomi	Aeroplanini di carta (feat. Izi) Apnea	23mln 5,9mln	2016 2017
Sfera Ebbasta	Tran Tran Figli di papà	59mln 29mln	2018 2016
Tedua	Wasabi 2.0 Lingerie (feat. Sfera Ebbasta)	11mln 9,7mln	2017 2017
Tha Supreme	Scuol4 Looser	3,8mln 1,1mln	2018
Vale Lambo	Perché Over fai	2,5mln 1,2mln	2018 2018
Vegas Jones	Malibu Trankilo (feat. Nitro)	33mln 15mln	2018 2017
Young Signorino	Mmh ha ha ha Dolce droga	23mln 6,9mln	2018 2018

tab.1. Testi del corpus.

Partendo dal livello base di intertestualità abbiamo quindi il semplice confronto e omaggio alla tradizione italiana, a partire dai titoli (*Dolce Droga* di Young Signorino e *Dolce Droga* di Ludovico Einaudi; in *Fuori (Je so pazz)* di Laïoung invece c'è la ripresa integrale – anche all'interno del brano – dell'omonimo pezzo di Pino Daniele), ma che può riguardare anche singoli versi senza nessuna motivazione se non il *divertissement* («adesso la tua voce non c'è, come Laura» in *Bene* di Gemitaiz richiama esplicitamente il titolo e il primo verso di *Laura non c'è* di Nek; nel verso «il cesso è qui a sinistra, il bagno in fondo a destra» presente in *Cara Italia* di Ghali si può invece scorgere un riferimento a *Destra-Sinistra* di Gaber); naturalmente il citazionismo, oltre che alla tradizione italiana, guarda all'*hip hop* della vecchia scuola («ho una mia Maria Salvador che è di Salvador di Bahia» in *Scooteroni* di Guè Pequeno e Marracash è un chiaro riferimento a J-Ax, *Maria Salvador*; mentre «voglio la tipa del tipo» di Young Signorino in *Mmh ha ha ha* a *La tipa del tipo* di Marracash & Tayone).

Sicuramente più interessante è il continuo confronto con la propria produzione, citata esplicitamente; la presenza e la comprensione dei riferimenti è favorita dal fatto che i brani sono stati prodotti nell'arco di pochi mesi: «Scemo mi stavo solo allenando» in *Capo Plaza*, *Giovane Fuoriclasse* fa riferimento ai brani *Allenamento #1*, *Allenamento #2*, *Allenamento #3*; «Plaza il nome mo lo sanno» sempre in *Giovane Fuoriclasse* al verso «Plaza, Plaza, Plaza lo sapranno tutti» in *Allenamento #1*; con «da Medaglia d'oro sono un toro nel quadrato» in *Wasabi 2.0*, Tedua si riferisce al proprio pezzo *Medaglia d'oro*; in *Italia Uno* con «poi ringrazio Gonzalo perché una cosa di soldi me li ha dati già» Enzo Dong accenna al grande successo del pezzo *Higuain* che lo ha portato alla notorietà; riscontriamo persino l'annuncio di nuovi brani all'interno dello stesso pezzo («fratm', presto fuori: "E strade song e nostre" Feat. Clementino» in Enzo Dong, *Higuain*). In questo ultimo caso, il brano viene usato al pari di un social network: solitamente i trapper annunciano con post martellanti su Instagram i pezzi in uscita con il fine di creare *hype*.¹¹ In altri casi, i riferimenti rimandano al contesto digitale: sia perché i fan seguono assiduamente i cantanti e hanno così ben presente qualsiasi avvenimento ed evento legato alla loro vita, sia perché, essendo l'autopresentazione la funzione della maggior parte dei brani, il digitale costituisce uno tra i principali elementi della vita dell'artista: «la mia chat di WhatsApp sembra quella di Instagram»;¹² «c'ho stile anche sui mezzi» e «puoi sentirmi anche dal bus»;¹³ «ti fotto la scena perché sei un fagiano, parola di Charlie Charles».¹⁴

11 Su internet, 'l'attesa e l'attenzione che si crea per qualcosa (un prodotto, un film, un brano, ecc.) che sta per uscire'.

12 Ghali pubblicò il suo numero di telefono su Instagram chiedendo un parere su un brano appena uscito.

13 Sempre Ghali fece, a scopo promozionale, un *freestyle* (nell'*hip hop*, 'improvvisazione di versi') sulla linea 91 di Milano in diretta su Facebook.

14 In riferimento al *dissing* (nell'*hip hop*, 'litigio tra rapper') avvenuto su Instagram tra

Ma forse l'aspetto più interessante di questa profonda dipendenza intertestuale emerge nel riuso parziale o totale di parti di testo in brani diversi: i versi diventano così dei veri propri moduli riassembleabili a piacimento, svolgendo così anche una forte funzione identitaria: «come lo slang basta la metà» (in *Giovane1 e Luna pie'* di Quentin40), «bimba attà' lascia pe'» (in *Giovane1 e Thoiry* di Quentin40), «Davide come sta? me lo hai mai chiesto? / chiama un'ambulanza frate fai presto / che il sogno che avevo non è mai questo / mi sveglia, mi prende a calci e poi mi dà il resto» (in *Scappo via, Dancing with the devil e Davide* di Gemitaiz, dove però si esplicita il gioco con gli ascoltatori e l'ultimo verso viene sostituito con «mi sa lo sai il resto»), «buona sa di mango e buona sa di pesca» (in *Ninna Nanna e Pizza Kebab* di Ghali; al minuto 1:35 in entrambi i brani).

5.3 Giustapposizione

La stretta dipendenza di ogni brano dal contesto e da altri testi si riflette naturalmente anche sulla coerenza e coesione interna del testo.¹⁵ La giustapposizione di parole, singoli sintagmi e frasi è imperante nei brani. Naturalmente il legame logico è spesso facilmente ricostruibile, non violando le aspettative dell'ascoltatore: in molti casi la giustapposizione coincide con una similitudine con il *come* o il *sembra* in ellissi: «'sta storia Cyrano»; «facce scombinare Rubik»; «io sono fuori Brexit; vengo dal niente cactus»; mentre in altri casi, la giustapposizione è motivata dalle ragioni foniche che guidano la scelta compositiva: «tipe tranquille diventano porche / Porsche Panamera»; «fanculo De Niro, io voglio i dinero». D'altronde, il procedimento giustappositivo, che si traduce in una somma di sintagmi, assolve perfettamente alla funzione del brano: presentare sé e la propria *crew* (nell'*hip hop*, 'gruppo di persone che collabora a un progetto artistico o culturale'), presentazione che spesso non richiede altro che un affastellamento connotativo e iconico di sintagmi e frasi, come accade in *Thoiry* di Quentin40 – nella strofa scritta e cantata da Gemitaiz – in cui i riferimenti sono a comunità isolate e costrette dalla necessità ad autoregolarsi: «riscriviamo il Libro della Giungla / il mio frate' ha la fedina bella lunga / il signore delle mo', l'isola di Lo' / se le guardie chiedono qualcosa lei dica di no / calcio champagne, Romario, Rona'; cose, cose nelle ta' / nella mia Spri' / cucaracha nelle sca'». In casi come questo, la giustapposizione non nasconde legami logici facilmente deducibili, ma sembra più configurare un flusso testuale (il *flow*) di libere associazioni che, sommate, da una parte connotano l'artista e la *crew* sui soliti temi (successo, soldi, droga, ecc.), dall'altra hanno ragioni prettamente musicali. L'unione di questi fattori porta intere parti dei brani a sfiorare il nonsense: «Dark gang, gang bang / Sick Luke sul beatbreak /

il produttore Charlie Charles e il rapper napoletano Rocco Hunt.

15 Nel solco del «frasiliberismo» già descritto da Antonelli (2010: 118-120) relativamente alla svolta impressa dai parolieri degli anni '70, che contribuì ad avvicinare la lingua della canzone alla prosa e al parlato.

sportswear, Air Max / Comfort, Calvin Klein / tryhard, football» (cfr. anche par. 5.6); «neve bianca, connessione a banda larga / re su quella panca / mamma, latte in polvere bianca»; «Gigino most wanted, cavalco le onde, scrivo tutte parole / Komparema è il migliore, Tesla energia come il sole»; «da Ciny all'Europa, la tua tipa sopra / la tua squadra sotto che piange ed implora / la G con la S più Tony che Sosa / BillionHeadz-Money riscrive la storia, uh, uh»; «fanculo De Niro, io voglio i dinero / mi dici T.V.B. ma io non ti credo / sotto la piazza non abbiamo credo / fra', "Viva La Raza" come Eddie Guerrero».

5.4 *Deissi*

Un altro tratto caratteristico nella lingua dei brani è l'uso di pronomi senza un referente espresso nel testo e di elementi con funzione deittica, riferiti direttamente al contesto extralinguistico evocato. L'assenza di referente esplicito è spesso eufemistica e il referente si può facilmente dedurre dal contesto tipico dell'ambiente della *trap*: droga («le giriamo grasse»; «Sfera ne fa un'altra»; «le fumano seduti sulle ringhiere»; «ne accendo una per chi non c'è più»; «ne ho una già girata da accendere»); ragazze («la porto in albergo»); soldi («pensa a farne molti»). In altri casi a essere tirato in ballo mediante l'uso del dimostrativo è il contesto evocato nei brani e nei video, conosciuto dagli ascoltatori, per i quali quindi i referenti sono ben riconoscibili: può essere il contesto di strada («vedo diamanti in questo fango»; «in questa merda sono il plug, baby, chiamami Lapo»; «faccio un bel sospiro e sorpasso gli agenti / faccio questa merda dai tempi dei tempi»), della musica e della produzione musicale («a fare questa merda fatta bene sono il master»; «questo è il moonwalking dei gamberi»; «questa è la salsa wasabi»), del successo («manco ci credevo a questo che è successo»; «manco lo immaginavo questo, mamma»), della perenne dialettica con i cosiddetti *hater* e detrattori («giro l'Italia riempiendo i locali / mentre questi a casa parlano di Sfera»; «ma questi di me che ne sanno? Delle notti che ho passato in bianco»; «non li sento i commenti di questi li lascio parlare»), della droga («questa bustina», «questa brasca», «questo missile»).

5.5 *Fare lessicografia con i testi trap*

Rendere trasparente il lessico è essenziale per la comprensione generale dei brani ma spesso impone l'uso di strumenti lessicografici non convenzionali. Nel corso della nostra analisi si sono rivelati fondamentali due strumenti per dirimere dubbi interpretativi rispetto a parole o versi: *Urban Dictionary* e *Genius*, due piattaforme *open content*, cioè siti in cui la descrizione linguistica è fatta dagli stessi utenti.¹⁶ Grazie a *Urban Dictionary*, che esiste in rete dal 1999 e conta 4,8 milioni di definizioni, è possibile consultare i significati di parole dello *slang* inglese segnalati e documentati

¹⁶ www.genius.com; www.urbandictionary.com

nell'uso dagli utenti. Questo strumento è fondamentale perché il lessico della *trap* è ricco di prelievi (dalla traduzione al prestito integrale) dallo *slang* d'oltreoceano. *Genius*, invece, è online dal 2009 e si potrebbe definire una “comunità esegetica” in cui i testi, principalmente *rap*, vengono commentati, spiegati e interpretati dagli utenti. Questa pratica esegetica collettiva meriterebbe uno studio a sé; qui ci limitiamo a segnalare – per attinenza con lo studio e con quanto espresso nelle pagine precedenti di questo contributo – l'importanza della presenza, tra gli utenti, dei cantanti stessi che possono approvare le spiegazioni degli utenti o spiegare essi stessi i loro versi.¹⁷

5.6 Il lessico nei testi *trap*

Nella dimensione lessicale, la *trap* manifesta più direttamente la spinta creativa che la anima. La base lessicale è costituita principalmente dal linguaggio giovanile: una lingua franca, diffusa uniformemente su tutta la penisola, connotata in senso diafasico per scopi espressivi e di immediatezza comunicativa rispetto ai destinatari, ma che è potenzialmente accessibile anche ad altre generazioni. Oltre ai tipici scorciamenti come *Insta*, *cell*, *tele*, *raga*, *punta*, alle deformazioni come *trankilo* e ad alcuni modi di dire (*stare in fissa*), si riscontrano, insieme a termini più comunemente noti (*accollo*, *cinquantino*, *peso*, *rosicone*, *fagiano*, *scooterone*), altri meno trasparenti (*loscata*, *sbadare*, *cannare*). Vi è inoltre una certa disinibizione nei confronti del turpiloquio.¹⁸

Per dare vita a testi marcatamente espressivi, su questa base si innestano due componenti principali: i gerghi e le lingue straniere. Questi domini lessicali sono tra loro spesso sovrapposti¹⁹ e contemporaneamente partecipano a estendere il vocabolario giovanile.²⁰

Possiamo parlare senza dubbio di gergo per i termini che indicano diversi tipi di droghe, soprattutto sintetiche (*big bubble*, *blue cheese*, *blunt*, *plug*, *bustina*, *canne*, *cannoni*, *caramella*, *chicca*, *conchiglie*, *crema*, *cucaracha*, *erba*, *ero*, *G*, *kush*, *northern*, *pasta*, *raglione*, *sbarella*, *succo*, *trip*, *vaniglia*, *weeda*). Questo è certamente l'ambito lessicale più oscuro dei testi e quello che manifesta un più alto grado di prestiti e di invenzione linguistica dal momento che la vitalità dell'onomastica delle droghe è

17 È quanto accaduto, per esempio, quando Rkomi ha confermato su Instagram l'interpretazione di un suo verso («mia madre piange se le sente / quando stacca dall'ufficio nel suo MP3 / due lettere si incontrano per sempre») tentata da un utente. Lo *screenshot* della risposta del *trapper* è allegato su Genius al verso in oggetto.

18 Sul linguaggio giovanile esistono una vasta bibliografia e un numero cospicuo di repertori lessicografici. Per una sintesi si veda Cortelazzo 1994; per un aggiornamento rispetto al rapporto con l'italiano contemporaneo Antonelli 2016b.

19 La frequente intersezione tra gergo e lingua inglese, inoltre, è data dal fatto che, come abbiamo già detto, la *trap* ha come suo riferimento principale la cultura *hip hop* americana, con il suo immaginario e il suo gergo. Sull'importanza del gergo nell'*hip hop*, si veda Scholz 2002: 225-226; 239-242.

20 Esempi piuttosto noti sono *bufu* e *swag*, gergalismi entrati a far parte, per quanto in maniera effimera, della lingua giovanile.

strettamente legata al mercato. Anche nei testi analizzati si rintracciano alcuni processi caratteristici del mascheramento gergale, come l'eufemismo (*caramella, chicca*), la metonimia (*tesla arancione*²¹) e l'inversione sillabica (*gadro*). Altri ambiti gergali sono quelli della comunità di pari, vera e propria comunità di riferimento, quasi familiare (con gli allocutivi classici *fra', bro', fré, frate'*, e altri appellativi *dogs, gang, squad*), ma che coincide anche con una comunità sociale, solitamente quella della periferia. In questo senso è interessante l'uso frequente in molti *trapper* del termine *blocco*, calco dall'inglese *block*, per indicare i casermoni popolari delle periferie.

Sempre dalla musica *rap* vengono una serie di termini che più che gergali definiremmo tecnici, come *beat* (il tempo, la base), *flow* (il flusso, la prosodia, la cadenza), *barre* (da *bar*, il verso che sta nella misura dei 4/4), *drill* (sottogenere della *trap*, rap a schema libero che, anticipando i *beat*, crea un effetto di fuori tempo).

A completare il quadro delle componenti gergali, segnaliamo la presenza di alcuni termini provenienti dalla rete (*views, lol*) e dalla lingua dei *gamer* (*L, looser, tryhard*), un settore lessicale che sta diventando sempre più importante nella cultura giovanile.

Per quanto riguarda le lingue straniere, oltre ai prelievi di cui si è appena detto e ai forestierismi già presenti nella lingua comune, si danno due altri casi, entrambi molto interessanti. Il primo caso è quello in cui il mistilinguismo è usato con scopi identitari: Ghali, ad esempio, è figlio di immigrati tunisini («perché sono ancora un bambino / un po' italiano e un po' tunisino») e l'uso di vocaboli della propria lingua madre rientra in una vera e propria poetica del multiculturalismo («e poi penserò all'Africa / figlio di una bidella / con papà in una cella / non è per soldi, giuro, *wallah*»; «a Milano mi senti dal bus / sto sopra i tetti: *9attous; mamma weldek rajel*»). Allo stesso modo, costituisce una rivendicazione identitaria la scelta del *trapper* napoletano Vale Lambo di cantare nella sua lingua madre, rivendicazione ben esemplificata dai versi di *Over fai*: «t fet o ciat co dialett / faccij addurà o per a to stival / e mo parln o dialett, tò, tò» ('Ti puzza l'alito con il dialetto / faccio odorare il piede a tutto lo stivale / e ora parlano il dialetto').²² Il secondo caso, naturalmente, è quello in cui il mistilinguismo ha esclusivamente valore ludico espressivo. I *trapper* giocano con i suoni delle lingue, per costruire rimandi fonici interni ai versi («non scendo con she, ma esco con chi»), allitterazioni per cui lo stesso suono è realizzato grazie a parole di lingue differenti («Mario, lei mi chiama sull'iPhone / hai flow, mai no ti direi il contrario, I know»; «family family, fuck les ennemis»; «veni vidi vici, Muse Beatrici son pute meretrici»). L'effetto fonico del mistilinguismo si intreccia con il *beat* e può essere accentuato nel ritmo sincopato per dare vita a giochi complessi e convulsi, come accade in questi versi di Gemitaiz in *Thoiry* di Quentin40: «ehi, scendo giù dal

21 Pillola arancione di MDMA (3,4-metilenediossimetanfetamina, nota anche come Ecstasy) recante il logo della Tesla.

22 In questo il *trapper* si inserisce nel solco di una precedente tradizione *hip hop* che aveva già optato per il dialetto, come i salentini Sud Sound System (cfr. Antonelli 2010: 68-69).

bar, sembro Tutankha' / ho speso 2k su una sca' (ce l'ho) / parlez-vous français, sputa sul cachet / fra' che cazzo ha de'? Vai, Google Translate'».

Un caso particolare di termini non italiani è dato dalla presenza massiccia di marchionimi che innanzitutto evocano un immaginario legato ai soldi e al successo (*Calvin Klein, Hugo Boss, Rolex, K way, Nike, Dior, Gucci, Fendi, Givenchy, Supreme, Armani, Burberry, Bulgari, Hermes, Bentley, Porsche, Tesla, Lamborghini, Mercedes Benz, Chevy*). Ma l'immaginario diventa a volte tanto iperbolico da sfiorare il *non-sense*, per cui le parole si assommano in baroccheggianti cataloghi e sorge quasi il dubbio si tratti piuttosto di un gioco retorico, al limite dell'ironia e dell'autoparodia, come accade nei già citati versi della canzone *Sportswear* della band romana Dark Polo Gang (cfr. par. 5.3).

BIBLIOGRAFIA

- Antonelli 2010 = Giuseppe Antonelli, *Ma cosa vuoi che sia una canzone*, Bologna, Il Mulino.
- Antonelli 2016a = Giuseppe Antonelli, *Lè-taliano tra storia e leggende*, in Sergio Lubello (a cura di), *Lè-taliano. Scriventi e scrittura nell'età digitale*, Firenze, Franco Cesati, pp. 11-28.
- Antonelli 2016b = Giuseppe Antonelli, *L'italiano nella società della comunicazione 2.0*, Bologna, Il Mulino (1. ed. 2007).
- Cortelazzo 1994 = Michele Cortelazzo, *Il parlato giovanile*, in Luca Serianni - Pietro Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, Torino, Einaudi, 3 voll., 2° vol. pp. 291-317.
- Ivic 2010 = Damir Ivic, *Storia ragionata dell'hip hop italiano*, Roma, Arcana.
- Naccari 2018 = Tommaso Naccari, *Guida al suono di Atlanta*, <http://not.neroeditions.com/atlanta-trap/> (ultimo accesso: 3/04/2019).
- Palermo 2017 = Massimo Palermo, *Italiano scritto 2.0. Testi e ipertesti*, Roma, Carocci.
- Petrocchi *et al.* = Stefano Petrocchi - Lucilla Pizzoli - Danilo Poggiogalli, Stefano Telve, *Potere alla parola. L'hip hop italiano*, in Accademia degli Scrausi, *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Milano, Rizzoli, pp. 285-356.
- Roncoroni 2018 = Luca Roncoroni, *Hip hop. Metamorfosi e successo di beat e rime*, Roma, Arcana.
- Scholz 2002 = Arno Scholz, *Un caso di prestito a livello di genere testuale: il rap in Italia*, in Frank Baasner (a cura di), *Poesia cantata 2. Die italienischen Cantautori zwischen Engagement und Kommerz*, Tübingen, Niemeier, pp. 220-252.