

ISBN 978-88-6719-349-3

UniorPress

Via Nuova Marina 59 - 80133, Napoli

uniorpress@unior.it



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0
International License

*I contributi sono stati sottoposti alla revisione tra pari (peer review)
nella forma del doppio anonimato.*



Università di Napoli L'Orientale
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

I testi rap negli studi linguistici e letterari in area romanza e slava

a cura di

MARINA DI FILIPPO E SARAH NORA PINTO



UniorPress
Napoli 2025

Indice

<i>Introduzione</i>	7
SARAH NORA PINTO	
<i>Dalla scena rap italiana: un'analisi quali-quantitativa</i>	15
ANNARITA MIGLIETTA	
<i>Convergences culturelles, plurilinguisme et empreinte francophone dans le rap italien : dynamiques identitaires et linguistiques</i>	35
CAMILLA NAPPI	
<i>Se légitimer à travers la langue : le genre dans les pratiques langagières du rap marseillais</i>	61
SARA FEDERICO	
<i>La phrase négative dans le rap français : une étude comparative en diachronie</i>	81
MARIA GRAZIA MASSIMO – ANNETTE TERRACCIANO	
<i>Musique rap et sensibilisation : analyse lexicale et énonciative d'un corpus de chansons rap sur le sida/VIH</i>	107
CAROLINA IAZZETTA	
<i>Padri vs. Figli? Tre generazioni del rap russo a confronto</i>	127
FRANCESCA LAZZARIN	
<i>Cinquanta sfumature di Oxxxymiron</i>	151
MARINA DI FILIPPO – MARIA ANTONIETTA MORZILLO	

Indice

<i>Il posto dove vivo. Identità, verità, coraggio</i>	173
AMALINZE (FRANCESCO NACCHIA)	
<i>“Urliamo cose napoletane in italiano”. Conversazione con Addolorata</i>	181

Introduzione

Il presente volume fa seguito alla giornata di studi *Rap! Rime e ritmi in area romanza e slava* che è stata promossa dalle curatrici Marina Di Filippo e Sarah Nora Pinto e sostenuta dal Dipartimento di Studi letterari, linguistici e comparati dell'Università di Napoli L'Orientale con l'obiettivo di contribuire a promuovere gli studi accademici sul rap in Italia. L'incontro, svoltosi il 20 ottobre 2023, ha riunito studiosi di lingue e culture di area romanza e slava che si occupano di musica rap dal punto di vista testuale e da prospettive diverse – sia a livello linguistico-stilistico che sociale, culturale, generazionale e identitario.

Espressione di una cultura urbana, multiculturale, contraddittoria, globalizzata, il rap coniuga sin dal principio due arti: il ritmo e la parola, con pochi strumenti accessibili: una console o un PC e un microfono. La semplicità dei mezzi di produzione non deve però nascondere le infinite declinazioni estetiche del rap, i cui due elementi principali sono il MC (il rapper) e il DJ o beat maker, ovvero colui che dà vita al beat, alla base ritmica del rap, al tessuto dei testi ritmati.

Rivitalizzando tradizioni di poesia orale, il rap veicola i suoi messaggi attraverso audaci acrobazie linguistiche, con un'abbondanza di soluzioni espressive che attingono a molteplici tradizioni poetiche con profusione di rime ardite e argute, giochi di parole, assonanze, anafore, metafore, *private joke* e allusioni socio-culturali, deformazioni fraseologiche, *samples* non solo musicali ma anche culturali, che ne oscurano talvolta il contenuto, pur offrendo ricchi di spunti di riflessione. Per questi motivi i testi rap rappresentano una fonte inesauribile di spunti, idee e suggestioni sollevando, ad esempio, questioni interessanti nell'ambito della variazione linguistica (linguaggi giovanili, regionalismi, dialetti), della prosodia e della metrica. In effetti, la bravura del rapper si commisura al suo *flow*, ovvero all'impostazione della propria voce sul *beat*,

giocando sulla velocità, il ritmo, i contrasti di timbri e l'articolazione, producendo una metrica estremamente complessa. Anche in ambito letterario, i testi rap rimandano continuamente alla tradizione culturale e all'espressione delle sue voci dall'alto e dal basso.

Nato alla fine degli anni 1970 nel South Bronx di New-York in lingua inglese, lingua dalle caratteristiche fonologiche e prosodiche specifiche, il *beat* impone un adattamento specifico ad ogni lingua. Ad esempio, chi rappa in francese, lingua caratterizzata da un'accentuazione sugli ultimi gruppi sillabici (mentre il *beat* accentua i tempi dispari), deve trovare diverse soluzioni per dare ritmo alla lingua, come accentuare l'inizio del gruppo ritmico quando è consonantico, accelerare la velocità, ridurre le sillabe (afèresi, apocope e sincope, accentuazione delle e mute) o ancora staccare le sillabe per accentuare il controtempo. Inoltre, i testi rap richiedono un'enunciazione soggettiva, alla prima persona del singolare, e sono di conseguenza fortemente segnati da una dimensione performativa, dialogica e sociale che si rispecchia nei temi ricorrenti del rap (descrizione di condizioni di vita marginali, autopresentazione, critica sociale, festa e divertimento, stupefacenti, amore e sessualità).

Il rap, affermatosi da ormai quarant'anni come una forma di espressione di controcultura giovanile in tutto il mondo e in tutte le lingue, accoglie numerosi approcci scientifici, dalla musicologia alla sociologia, dalla lessicologia all'analisi del discorso, dall'estetica agli studi culturali, dalla letteratura all'analisi politica. Sebbene questo genere musicale – per la genesi, l'evoluzione, la natura composita dei testi – abbia attirato molti studiosi italiani, gli studi sul rap nel nostro paese rimangono tuttora ancora sporadici e poco proiettati su un piano internazionale. Invece, negli Stati-Uniti hanno preso piede sin dagli anni 2000 gli “Hip Hop studies”, che analizzano l'hip hop come un movimento culturale con radici nelle tradizioni afroamericane e della diaspora. In ambito europeo, una menzione a parte va al progetto “European Rap Research”, diretto da Arno Scholz e Jannis Androutsopoulos

e conclusosi nel 2002, che rappresenta uno studio pionieristico sulle declinazioni europee del genere. In Francia, ad aprire la strada agli studi accademici sul rap è stato il saggio dei sociologi Georges Lapassade e Philippe Rousset *Le rap ou la fureur de dire*, pubblicato nel 1990 e tradotto in italiano nel 2000, inaugurando una tradizione di studi ben consolidata come lo dimostra la regolarità con la quale si organizzano convegni e giornate di studi sul tema.

Il tentativo di conciliare le due istanze – l’incomprensione generale nei confronti dell’estetica del rap e i pregiudizi suscitati dal successo dei (t)rapper, da un lato, e l’interesse crescente del mondo accademico internazionale verso il fenomeno rap, dall’altro – ha determinato la decisione di dibattere questo tema nelle aule del nostro ateneo, tradizionalmente aperto a voci, culture, contaminazioni tra paesi diversi.

Difatti quest’arte della parola combattiva, aperta all’espressione di culture minoritarie, si inserisce nei più svariati contesti e tradizioni letterarie, come intende illustrare questo volume che raccoglie gli studi di specialisti di lingue e letterature di aree romanze (Francia e Italia) e slave (Russia) e non solo: vi compaiono anche testimonianze di artisti rap, nelle pagine conclusive.

Aprire il volume il contributo di ANNARITA MIGLIETTA «Dalla scena rap italiana: un’analisi quali-quantitativa», secondo cui l’analisi delle tematiche ricorrenti nei testi di canzoni rap più ascoltate in Italia nel 2023, basandosi sulle classifiche di Spotify, delinea le tendenze del rap italiano “mainstream”, se si considera il rap anche come un’attività scritturale che condivide punti in comune con la letteratura. Grazie all’aiuto dell’IA e di software di *sentiment analysis*, la studiosa illustra come il rap italiano abbia abbandonato la politica, le rivendicazioni sociali per privilegiare un approccio narrativo centrato sulle esperienze personali e abbia sviluppato tematiche più vicine alla musica “pop” tradizionale come l’amore, la delusione o evoluzioni di temi rap come l’analisi introspettiva e l’evasione dalla realtà per il tramite degli stupefacenti. Il profilo degli ascoltatori, adolescenti italiani delle classi

medie, il contesto tecnologico e culturale, può in parte spiegare queste specificità italiane nella produzione di canzoni rap.

Elementi di innovazione si trovano anche nelle produzioni di immigrati di seconda generazione, caratterizzate da un'ibridazione linguistica che contribuisce alla costruzione di identità multiple, alla esibizione del proprio plurilinguismo a fini certamente stilistici ma anche identitari; in Italia, un esempio tra i più importanti è senza dubbio rappresentato da Ghali, milanese di origine tunisine. Partendo dall'analisi delle canzoni di Simba La Rue e di Baby Gang, rapper italiani contemporanei, entrambi di ascendenza magrebina, CAMILLA NAPPI in «Convergences culturelles et empreinte francophone dans le rap italien: dynamiques identitaires et linguistiques» si concentra in particolare sulla presenza della lingua francese nei loro testi, sia a livello lessicale che inter- e intrafrastico, che si accompagna ad altre lingue come l'inglese, lo spagnolo o l'arabo. Lingua del rap e delle diaspore, il francese, consente loro di oltrepassare i confini nazionali e di arricchire la propria espressione artistica. Per Camilla Nappi i loro brani diventano, così, spazi di affermazione e resistenza, in cui il francese funge da ponte tra diverse realtà urbane e elementi chiave nella costruzione di identità ibride.

In «La phrase négative dans le rap français : une étude comparative en diachronie», MARIA GRAZIA MASSIMO e ANNETTE TERRACCIANO conducono un'analisi morfosintattica sulla base di un corpus di loro creazione che confronta testi rap francese degli anni 1990 con i testi contemporanei degli anni 2020. Le due ricercatrici indagano l'evoluzione e le possibilità espressive della negazione totale in francese che, in francese contemporaneo, si esprime con due avverbi negativi, *ne* posizionato prima della forma verbale e *pas* posizionato dopo ed è soggetta alla variazione, con la possibilità di omettere il “ne” in base al contesto della comunicazione, al registro linguistico, al supporto ecc. I risultati dell'indagine illustrano con chiarezza come nel rap francese contemporaneo il “ne” sia notevolmente ridotto rispetto al corpus del

1990, fenomeno questo che accompagna un'evoluzione stilistica (velocità, strutture sintattiche...) correlata a un'evoluzione tematica, in sorprendente parallelismo con quanto dimostrato da A. Miglietta per il rap italiano.

Nonostante le evoluzioni recenti del genere, la quasi egemonia sul mercato delle musiche giovanili e quindi l'“adattamento” a tematiche “mainstream”, i testi rap sono tuttora veicolo di rivendicazioni sociali e politiche, proseguendo la tradizione “originaria” dell'hip hop. CAROLINA IAZZETTA nel suo studio intitolato «Musique rap et sensibilisation: analyse lexicale et énonciative d'un corpus de chansons rap sur le sida/VIH» si concentra su un momento particolare all'interno della società francese, il momento dell'emergenza dell'epidemia di AIDS e come essa venga recepita dagli artisti rap. Il tema non sembra avere prodotto molte canzoni, ma i testi esaminati mettono in evidenza come il rap possa impegnarsi socialmente e con efficacia grazie alle particolarità stilistiche del genere: lessico non-standard, polifonia enunciativa e importanza della prima persona del singolare.

Per quanto riguarda le tematiche attuali di genere, allo stesso modo, lo studio del rap di donne rapper può avvicinare alle problematiche linguistiche delle rivendicazioni “femministe”. SARA FEDERICO, nel saggio «Se légitimer à travers la langue: le genre dans les pratiques langagières du rap marseillais» basandosi su un corpus di donne rapper di Marsiglia, incentra l'analisi lessicale dei testi rap non tanto sul lessico “deviante”, come spesso accade negli studi accademici del rap, ma sulle pratiche artistiche che si esprimono attraverso le scelte lessicali, anche se appartengono al lessico non-standard. La ricercatrice illustra come, nelle pratiche artistiche di queste donne, termini come *meuf*, *gadji*, *fille*, *femme* non sono meri sinonimi ma condensano un ribaltamento dei valori maschilisti tradizionalmente espressi da rapper uomini.

Spostandosi più ad Est, in Russia, il rap svela le proprie svariate matrici culturali innestandosi sulle tradizioni artistiche e letterarie

della poesia del '900, delle canzoni della malavita o ancora del cantautorato di protesta. Il rap fa il suo esordio in Russia negli anni '70 e inaugura una tradizione hip hop tutta russa come dimostra l'exkursus «Padri vs. Figli? Tre generazioni del rap russo a confronto» di FRANCESCA LAZZARIN. Attraverso l'analisi e il confronto di tre generazioni di rapper, portavoce di diversi periodi della storia post-sovietica, tra i cui rappresentanti più carismatici figurano i Kasta, Noize MC e Face, la studiosa mette in evidenza le diverse fasi evolutive del rap russo negli ultimi trent'anni. Se i Kasta, i "padri" del rap russo, danno voce ai *realia* della provincia di Rostov da oltre vent'anni, Face esprime il pessimismo della generazione nata negli anni 2000, mentre Noize MC, ultima generazione cresciuta in epoca sovietica, denuncia la "guerra civile in sordina" dell'attuale società russa. In particolare, si pone l'accento sugli echi letterari dei testi e su come i rapper, osservando una quotidianità tragicomica scrupolosamente ricostruita, dipingano un incisivo affresco della Federazione russa alla vigilia degli ultimi tragici mutamenti storici.

Da questo quadro, emerge la figura di Oxxxymiron, una delle voci maggiori del rap in Russia e all'estero, rapper-poeta, rapper-filosofo, rapper-letterato esempio della convergenza tra cultura e politica del rap russo e del dissenso, oggi in esilio per le sue posizioni contro la guerra in Ucraina. MARINA DI FILIPPO e MARIA ANTONIETTA MORZILLO coautrici del saggio «Cinquanta sfumature di Oxxxymiron» esplorano il percorso artistico di Miron Janovič Fëdorov, in arte Oxxxymiron, e in particolare la sua originale scrittura dei testi rap che intreccia commenti sociali, elementi autobiografici, allusioni alla storia contemporanea e rimandi alla poesia russa, creando una personalissima unità di forma e contenuto. La sua filiazione diretta e profonda con l'eredità letteraria russa può essere esemplificata attraverso il tributo al poeta russo Osip Mandel'stam, del quale declama i *Versi al milite ignoto (Stichi o neizvestnom soldate, 1937)* nel suo stile originale, come per ricordare che la grande arte si tramanda di voce in voce.

Ma la scrittura, per quanto elemento centrale della pratica artistica, non va disgiunta dalla conoscenza dell'individualità delle persone che si esprimono attraverso questo genere musicale. Per questo motivo si è cercato di intraprendere un piccolo viaggio nell'arte di raccontare il proprio mondo, ascoltando le voci di due esponenti del rap campano: Amalinze e gli Addolorata.

AMALINZE, ricercatore dell'Oriente dà la propria testimonianza su valori come «Identità, verità, coraggio» all'interno della sua esperienza di rapper, sul profondo legame col territorio di appartenenza, Pagani, sull'urgenza di verità che si esprime attraverso la ricerca dell'identità e il coraggio necessario a far sentire la propria voce fuori dal coro.

L'ironia e l'umorismo sono invece le armi di denuncia scelte da ADDOLORATA, un gruppo di Napoli centro composto da quattro ragazzi "affaccendati e sfaccendati", che con lo slogan "*Urliamo cose napoletane in italiano*" si sono esibiti al Palazzo du Mesnil, sede del Rettorato dell'Università di Napoli, a conclusione della giornata di studi.

Restituiamo sotto forma di intervista la conversazione con i rapper su temi di cultura musicale, sulla definizione di rap, sulla scelta della lingua e delle tematiche: attraverso la loro voce si conclude idealmente un percorso che nasce e ritorna alla città partenopea come luogo d'incontro e di scambio tra mondi.

Sarah Nora Pinto

Dalla scena rap italiana: un'analisi quali-quantitativa

ANNARITA MIGLIETTA

Università del Salento

Résumé : Cet article analyse les 15 textes les plus écoutés du classement Spotify d'août 2023. L'analyse des chansons sera à la fois qualitative et quantitative: l'objectif est de vérifier les spécificités stylistiques des chansons analysées, allant des sentiments qu'elles expriment (pour lesquels l'IA sera également utilisée) au choix du lexique et des structures morphosyntaxiques, en passant par l'indice de lisibilité.

Mots-clés: rap; trap; sentiments; lisibilité; mots.

Abstract: In questo articolo vengono studiati i 15 testi più ascoltati nella classifica di Spotify nel mese di agosto 2023. Le analisi dei brani oltre che di carattere qualitativo sarà di carattere quantitativo: obiettivo è quello di verificare specificità stilistiche dei brani analizzati: dai sentimenti che esprimono (per questo ci si avvarrà anche dell'AI), alla scelta del lessico e delle strutture morfo-sintattiche, all'indice di leggibilità.

Parole chiave: rap; trap; sentimenti; leggibilità; parole.

Introduzione

In questo articolo si studieranno i 15 testi più ascoltati nella classifica di Spotify nel mese di agosto 2023. L'approccio oltre che di carattere qualitativo sarà di carattere quantitativo. L'intento è quello di verificare specificità stilistiche dei brani analizzati: dai sentimenti che esprimono, alla scelta del lessico e delle strutture morfo-sintattiche, all'indice di leggibilità.

Per la ricerca ci si avvarrà di alcune risorse, quali le intelligenze artificiali per calcolare il sentimento presente in ciascun brano, pur

nella consapevolezza dei limiti che presentano questi generi di analisi. Come viene sottolineato dalla stessa applicazione «queste percentuali sono solo stime approssimative basate sull'analisi del testo e potrebbero variare a seconda dell'interpretazione personale». Senza trascurare, inoltre, il limite di un'intelligenza artificiale che potrebbe non riconoscere sfumature semantiche, polisemie, antifrasi, modi di dire, tutti legati e specifici, invece, dell'intelligenza umana.

Inoltre, per individuare le peculiarità dei brani si calcoleranno l'indice di leggibilità, i profili lessicali e morfosintattici con Read.it, il programma sviluppato dall'Italian Natural Language Processing Laboratory (ItaliaNLP Lab) dell'Istituto di Linguistica Computazionale "Antonio Zampolli" (ILC) del CNR di Pisa, che fino ad oggi risulta, come osservano Dominique Brunato e Giulia Venturi (2016), l'unico strumento in grado di valutare la leggibilità dei testi italiani ed individuare i luoghi di maggiore complessità lessicale e/o sintattica. A differenza dell'indice Gulpease, per esempio, un testo viene classificato facile o difficile non solo sulla base della lunghezza delle frasi o delle parole, ma anche sulla base di parametri linguistici più complessi, in un'analisi compiuta su due livelli: la singola frase e l'intero documento. In particolare, «la classificazione è realizzata da un classificatore statistico che associa i testi in input (linguisticamente annotati) a due classi di lettura definite a priori. Si tratta di classi formate da testi tratti dal corpus *Due Parole*, un giornale scritto con una lingua giornalistica volutamente semplificata per essere compresa da persone con un basso livello di scolarizzazione o con disabilità cognitive, considerati testi di *facile* lettura, e dal corpus *La Repubblica*, porzione del corpus CLIC-ILC, considerati testi di *difficile* lettura» (Brunato-Venturi 2016: 1319)¹. L'idea nasce dalla considerazione che i testi rap, possono

¹ Per *Due parole* cfr. Piemontese (1996).

considerarsi testi scritti, testi poetici, così come, reciprocamente, molti testi poetici possono considerarsi dei rap².

Si farà, dunque, un'analisi della leggibilità dei testi, della lunghezza e della complessità sintattica per verificare se a sentimenti positivi corrispondono testi più brevi e se a sentimenti negativi testi più complessi, così come è stato osservato da Rosebaugh e Shamir (2022) per la canzone rap d'America. E, ancora, si tenterà di verificare se testi eterogenei, dal punto di vista dei sentimenti e, di conseguenza, degli argomenti hanno una lunghezza testuale maggiore rispetto a quelli in cui prevale un solo sentimento o un unico nucleo tematico.

Il corpus oggetto di studio è costituito dai seguenti 15 brani:

Brano	Artista
<i>Uscito di galera</i> (2022)	Lazza
<i>Mentalité</i> (2022)	Baby Gang
<i>Arai</i> (2023)	Medy
<i>Capri Sun</i> (2022)	Capo Plaza
<i>Tu mi hai capito</i> (2021)	Madame-Sfera Ebbasta
<i>Cookies n' cream</i> (2023)	Sfera Ebbasta, Guè-Anna
<i>M' Manc</i> (2021)	Sfera Ebbasta, Geolier, Shablo
<i>Non abbiamo età</i> (2018)	Luchè
<i>Pleasantville</i> (2015)	Nitro
<i>Cenere</i> (2022)	Lazza
<i>Tête</i> (2022)	Ava
<i>Nuovo range</i> (2021)	Sfera Ebbasta, Rkomi, Junior K
<i>Shakerando</i> (2022)	Rhove
<i>Toradol</i> (2018)	Gemitaiz
<i>Marocchino</i> (2021)	Baby Gang

Tabella 1. Il corpus

² Jossa osserva che «[l']incontro tra musica rap e tradizione letteraria è [...] innegabile. È a suo modo un rap anche la poesia più recente di Gabriele Frasca, che ha insistito moltissimo sull'importanza dell'esecuzione orale del testo poetico» (Jossa 2018: 73).

1. I sentimenti: un calcolo dell'AI

Passiamo ad analizzare o, meglio, chiediamo a GPT 2.5, un'applicazione dell'intelligenza artificiale, di individuare le percentuali di sentimenti positivi, negativi e neutri, in ciascun brano. Si intende per i primi sentimenti che vengono resi con parole, aggettivi, verbi, sintagmi in genere del campo semantico dell'amore, del bene, della speranza, della felicità; quelli dei sentimenti negativi propri della semantica della paura, della rabbia, della morte, della tragedia, della disperazione, della solitudine. Mentre quelli neutri com'è facile intuire, sono quelli delle emozioni non catalogabili nell'uno o nell'altra polarità, perché non hanno valenza o positiva o negativa. L'intelligenza artificiale calcola come sentimenti neutri anche le descrizioni di situazioni o di oggetti, le narrazioni.

In generale i contenuti dei brani variano dall'amore, alla delusione, all'evasione dalla realtà attraverso l'uso di sostanze stupefacenti, all'analisi introspettiva. Sembra che la denuncia sociale, propria di quel Rap afro-americano nato nel Sud del Bronx of New York City agli inizi degli anni '70 del secolo scorso, come espressione della cultura nera di strada, del ghetto in opposizione all'opprimente cultura dominante americana dell'emarginazione, imitata anche per l'uso dell'inglese negli anni '80 del Novecento, quando il rap giunse anche in Italia, non sia specifica della nostra tradizione, che la contestazione sia davvero marginale, almeno per i testi approdati nell'Olimpo dei più ascoltati che sono a firma di autori come Sfera Ebbasta, Gue, Luchè, Capo Plaza, Baby Gang, ecc.

Le tematiche attecchite in altri stati europei, come per esempio in Turchia, ad Instabul, dove in uno studio condotto da Umut Sime risulta che «there are problems such as poverty, discrimination and exclusion young people who live in the poorer communities use rap music as an instrument of resistance and as a tool for expressing frustration

towards their socio-economic exclusion»³ non trovano espressione nella tradizione nostrana.

Ma vediamo da vicino le emozioni che vengono identificate da GPT 2.5 (Tabella 2):

Brani	Sentimenti positivi	Sentimenti negativi	Sentimenti neutri
<i>Uscito di galera</i>	20%	41,67%	38,33%
<i>Mentalité</i>	0%	48,39%	51,61%
<i>Arai</i>	0%	35,48%	64,52%
<i>Capri Sun</i>	0%	70%	30%
<i>Tu mi hai capito</i>	20,83%	20,83%	58,33%
<i>Cookies n' cream</i>	60%	10%	30%
<i>M' Manc</i>	10,26%	12,82%	76,92%
<i>Non abbiamo età</i>	71,67%	0%	28,33%
<i>Pleasantville</i>	30%	0%	70%
<i>Cenere</i>	14%	0%	86%
<i>Tête</i>	17%	0%	83%
<i>Nuovo range</i>	58%	0%	42%
<i>Shakerando</i>	53%	9%	38%
<i>Toradol</i>	30%	30%	40%
<i>Marocchino</i>	13%	18%	69%

Tabella 2. I sentimenti nel corpus

³ « Rappers from these communities do not only sing about the local issues, but they also touch upon social inequality, justice and freedom beyond their locality. Yet, rappers who try to disseminate their arts through social media, earn money and become famous. As a result, their lyrics become more moderate » (Mise 2020: 28).

Rappresentiamo in grafico i dati in Tabella 2:

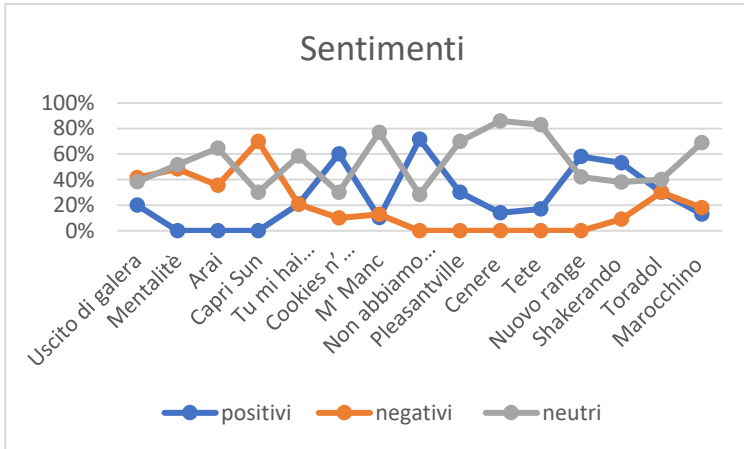


Grafico 1. Testi e sentimenti nel corpus

Dal grafico 1 si nota che in «Non abbiamo età», un amore ricco di emozioni è quello che fa registrare il 71,67 % di sentimenti positivi – zero negativi -. Sin dalle prime battute del primo verso il brano si configura come un manifesto romantico «tu sei la cosa più bella che abbia mai visto» al quale se ne avvicinano altri di stampo rap, talvolta connotati da analogie mutuate dal droghese «sei la mia marijuana, tu mi calmi, tu mi fai viaggiare; sei il mio nirvana ma senza le chitarre», ma sempre usate nell’accezione metaforica di benessere, di serenità. Nel complesso, come si legge in un’interpretazione scritta dall’AI, ««Non abbiamo età» è una celebrazione dell’amore giovane e delle intense emozioni che ne derivano. Il cantante è grato per i momenti che condivide con la sua amata e si sente come se avessero già vinto la partita della vita trovandosi l’un l’altro»⁴.

⁴ L’interpretazione è scritta dall’ AI su <https://www.songtell.com/it/luch/non-abbiamo-et>.

Una lettura che coincide con quanto scrive il giornalista Francesco Abazia su RedBull ««Non abbiamo età» è un pezzo d'amore come non se ne scrivono parecchi in Italia: sincero, spontaneo, lontano dai cliché e molto vicino alla vita reale»⁵.

Al contrario, «Capri Sun», «Arai», «Mentalité» non registrano alcun sentimento positivo. «Capri Sun» – il brano prende il nome dal famoso marchio delle bevande alla frutta – presenta una commistione di sentimenti contrastanti, di stati emotivi conflittuali, tra l'amore perduto, la sfiducia nel mondo e il rifugio nelle droghe: «Fumo ash' mentre bevo Capri Sun». Il tutto in una tensione di conflitti condensata nel verso «Prima ami poi uccidi».

Interessanti le metafore che si ascoltano nel brano «Arai», dal nome del casco da moto. Qui il racconto è quello di un amore tossico, di chi «è fatto da tre droghe», ha perso fratelli, è nello sconforto perché «se stai in strada è sempre una guerra, non ne uscirai», «finisce di merda, poi piangi ciò che non hai», e desolato non si fida perché «attorno c'ho solo iene». Vorrebbe successo e potere da raggiungere con la propria donna che fa la “loca”, cioè la “pazza”. Così in «Mentalité» per ben sei volte, come in un mantra ricorre il verso «o gli sparo o mi spara» che sintetizza la dura legge di bande rivali. Seguono immagini tratte da tristi fatti di cronaca come l'assassinio del famoso rapper Biggie, nel 2012, all'uscita di una festa:

Ma voi non sapete che da me chi collabora
Fa la fine di Biggie al primo semaforo
Si ritrova un bossolo e il cervello in pappola, ouais-ouais

Diversa, invece, è la connotazione di altri cinque brani, per i quali non si registrano sentimenti negativi. Sono: «Non abbiamo età» (il positivo per eccellenza, di cui si è già detto), «Pleasantville», «Cenere»,

⁵ <https://www.redbull.com/it-it/luce-potere-migliori-versi>.

«Tête» e «Nuovo Range», tutti brani incentrati su argomenti d'amore. In particolare «Pleasantville» (tratto dal titolo del film omonimo e singolo dell'album *Suicidol* di Nitro), come si legge anche in rete su *La casa del Rap*, quasi a conforto dei dati forniti da AI, «Si tratta- racconta l'artista *membro della Machete crew* - dell'unico pezzo davvero romantico dell'album, anche se c'è una vena decadente che c'era anche su «Margot» (brano del mio primo disco, *Danger*), ossia si parla di amore collegandolo alla sofferenza e non di un sentimento spensierato, puro. Non sono capace di scrivere cose felici»⁶. Cenere, invece, sembra un inno alla speranza che l'autore Lazza non perde nonostante il caos avviluppi l'intera esistenza. La cenere diventa simbolo non di distruzione, ma di rinascita insieme alla propria amata. Come osserva Charlotte Trombiero su Wonder Channel, «Lazza, infatti, canta di un amore tormentato dove le insicurezze e le paure sono le vere protagoniste. Dopo essere caduto in questo baratro lui vorrebbe solo sparire perché si tratta di una relazione troppo difficile da portare avanti, ma al tempo stesso si tratta di un amore molto intenso che merita una seconda possibilità e merita proprio di risorgere dalle ceneri come lui stesso canta: Rinasceremo insieme dalla cenere»⁷.

La testa, «Tête», è, al contrario, confusa nel testo di Medy e Villabanks, che narra dell'amore per una donna. «*Mi rimani in testa come un pezzo tutta l'estate*: è proprio questo il concept di un singolo avvolgente e dal ritmo incalzante, impossibile da dimenticare così come la hit da cui il beat è ripreso. Un amore che, come un chiodo fisso, è il fulcro del racconto dei due protagonisti che da diverse prospettive dedicano le proprie strofe alla ragazza che gli sta accanto»⁸ alla quale si rivolge ammirato «sei bella da morire/forse lo charme nei tuoi ricci, mami»;

⁶ <https://www.lacasadelrap.com/2015/10/28/nitro-pleasantville-video/>

⁷ <https://www.wonderchannel.it/lazza-canzone-festival-di-sanremo-cenere-significato-testo-video/>

⁸ <https://www.socialartist.it/2022/06/30/ava-nuovo-singolo-tete-con-medy-e-villabanks/>.

e alla quale dichiara «voglio girare il mondo con te»; «non saprei tornare adesso lontano da te»; «so nella mia vita non ci sarà un'altra come te»⁹. Concetti, espressioni di sentimenti che, declinati in modo diverso, albergano nei versi di «Nuovo range» di Rkomi (Ft. Sfera Ebbasta), una svolta verso la musica pop. In *Notizie Musica* Mauro Abbate scrive «Rkomi è tornato a collaborare con Sfera Ebbasta in *Taxi Driver*, il suo ultimo album pubblicato il 30 aprile. Un disco che sancisce un cambio di direzione nell'identità musicale del trapper di Calvairate, che ha parzialmente abbandonato le vecchie sonorità per abbracciare un mondo sfaccettato, vicino al rock ma anche a un certo jazz. Sonorità che si ritrovano anche in «Nuovo Range», traccia che lo vede nuovamente insieme a Sfera Ebbasta, suo buon amico oltre che collega»¹⁰.

Un dato che emerge tra le percentuali delle analisi “approssimative” dell'AI dei quindici brani è la forte incidenza di sentimenti neutri: descrizioni narrative, come per esempio per «Marocchino» il sistema GTP segnala: «mi vede pallido, stiamo in zona anche di sabato, mi scrive e mi messaggia». O descrizioni di oggetti o azioni come in «Tête»: «le mani in testa come un pezzo tutta l'estate, le mani nel mio accappatoio Versace, sto fumando per dimenticarmi che ti ho detto “ci vediamo”». O per «Pleasantville»: «ma siamo due sassi lanciati tornati diamanti, il mio letto senza te sembra più stretto e chi l'avrebbe detto». L'apice si raggiunge con il brano «Cenere» per il quale l'intelligenza artificiale registra per i sentimenti neutri un valore pari all'86%. Vale la pena soffermarsi sulla peculiarità del testo che probabilmente risiede nella struttura di alcuni periodi che contengono concetti contrari che, come per un corto circuito, si neutralizzano. Ad esempio, in alcuni periodi una frase è seguita da un'avversativa: «so che ho un posto, ma non è qui; primo in classifica, ma non m'importa; sai che detesto che citi l'oroscopo, ma non sai quanto con me ci abbia preso; ormai nemmeno

⁹ <https://www.hiphopstartour.com/2022/07/ava-tete-il-nuovo-singolo-con-medye-villabanks/>.

¹⁰ <https://notiziemusica.it/rkomi-nuovo-range-sfera-ebbasta/news/>.

facciamo l'amore, direi piuttosto che facciamo l'odio». In altri la semantica esprime il paradosso: «cercavo una verità che/ è sempre in mano ai bugiardi; scendi che il tempo non vola». In altri ancora il concetto è neutralizzato attraverso le caratteristiche antitetice dei due amanti: «tu sei più calda del sole/io invece freddo Mercurio».

2. L'analisi di Read.it

Se analizziamo i brani dal punto di vista della organizzazione testuale, della complessità lessicale e sintattica, in linea generale, potremmo pensare che non esista una strutturazione così differente tra testi con prevalenza di sentimenti positivi e quelli di prevalenza negativi, né tra i brani emotivamente ben connotati e quelli per i quali risulta difficile definire una collocazione precisa lungo la scala assiologica stabilita dalla stessa AI.

Partiamo dall'indice di leggibilità calcolato con Read.it, per verificare se si può stabilire una correlazione tra la leggibilità e i sentimenti espressi nei brani, così come osservato da Rosebaugh e Shamir (2022) per l'analisi quantitativa condotta su 18.577 canzoni di 89 artisti di pop music¹¹.

Osserviamo gli output del READ-IT BASE per il quale vengono considerate le caratteristiche «tipicamente usate nelle misure tradizionali della leggibilità di un testo, ovvero la lunghezza della frase, calcolata come numero medio di parole per frase, e la lunghezza delle parole, calcolata come numero medio di caratteri per parola. Questo modello può essere visto come un'approssimazione delle misure tradizionali di leggibilità, in particolare dell'indice Gulpease, specificamente concepito per la lingua italiana»¹². I valori delle percentuali potreb-

¹¹ In particolare, i due studiosi hanno rilevato attraverso il sistema Pearson che «songs that are less positive also tend to use longer words and sentences, making them somewhat more difficult to read» (Rosebaugh e Shamir 2022: 10).

¹² www.italianlp.it/wp-content/uploads/2016/01/Documentazione-READ-IT.pdf

bero far pensare ad una stretta vicinanza dei tre micro-corpora, ma esaminando attentamente i singoli output del programma si può giungere a risultati interessanti. In questo caso i valori dei tre sub-corpora sono molto vicini, ed oscillano intorno all'1,0%: vuol dire che tutti i testi, indipendentemente dai sentimenti che esprimono, hanno frasi ben calibrate relativamente al numero di parole in esse contenute e che le parole sono di lunghezza media, non contengono moltissimi caratteri, come si può notare in Tabella 3:

Brano	Numero di parole	caratteri spazi esclusi	Lunghezza media delle parole
<i>Toradol</i>	249	1142	4,58
<i>Marocchino</i>	288	1422	4,93
<i>Cenere</i>	348	1475	4,23
<i>Mentalité</i>	374	1601	4,28
<i>Tête</i>	378	1525	4,03
<i>Capri Sun</i>	388	1659	4,27
<i>Uscito di galera</i>	398	1573	3,95
<i>Shakerando</i>	404	1818	4,5
<i>Arai</i>	412	1577	3,82
<i>M' Manc</i>	419	1675	3,99
<i>Nuovo range</i>	430	1687	3,92
<i>Cookies n' cream</i>	451	2215	4,91
<i>Tu mi hai capito</i>	519	2012	3,87
<i>Non abbiamo età</i>	565	2476	4,38
<i>Pleasantville</i>	821	3739	4,55

Tabella 3. Le parole del corpus: numero e lunghezza

Il numero più elevato di parole è presente in « Pleasantville », un testo neutro - i sentimenti non polarizzati registrano il 70% delle occorrenze, contro un 30% di sentimenti positivi e lo 0% di quelli negativi. Segue, ma con uno scarto importante, «Non abbiamo età», un

testo a prevalenti emozioni positive. «Toradol», invece, risulta il testo con il minor numero di parole tra i 15 analizzati ed una distribuzione quasi equa dei sentimenti rappresentati: il 30% si registra per i positivi ed i negativi; il 40% per i neutri. La lunghezza delle parole non sembra essere importante per una diagnosi delle differenze testuali.

Passiamo a Read.it lessicale, ossia al modello che «si focalizza sulle caratteristiche lessicali del testo, costituite dalla composizione del vocabolario così come dalla sua ricchezza lessicale»: in questo caso si nota che la forbice si allarga notevolmente: si registra lo 0,1% per i testi positivi, il 4,9% per i neutri e il 56,2% per i testi negativi (Figure 1-2-3).

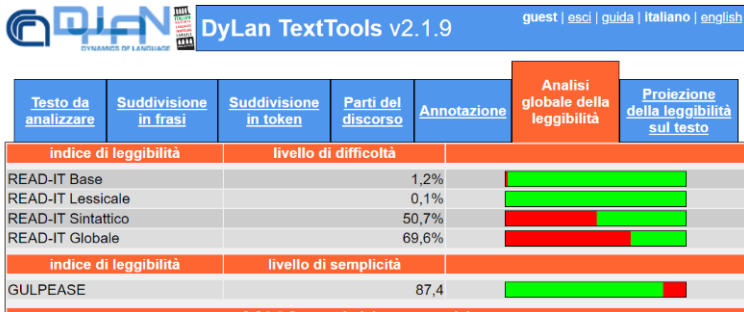


Figura 1. Testi positivi

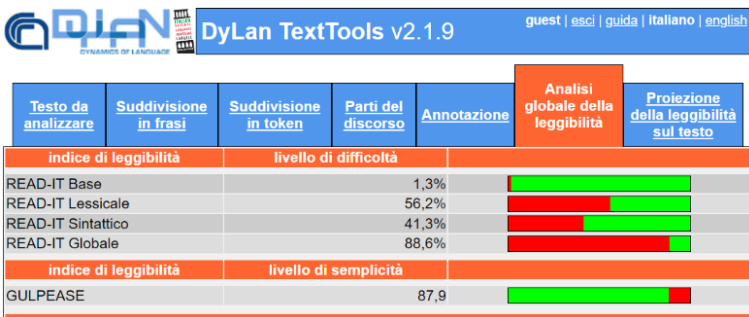


Figura 2. Testi negativi

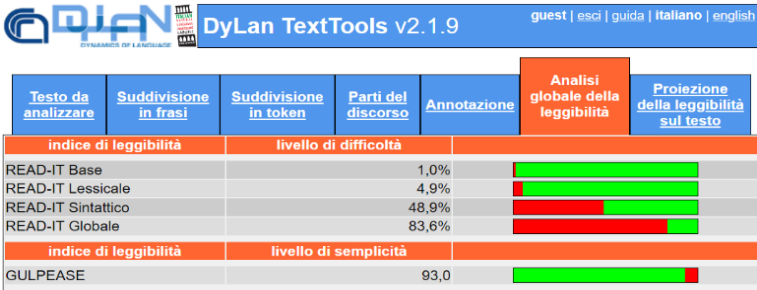


Figura 3. Testi neutri

Questi valori possono essere interpretati meglio se si leggono i dati forniti dalle ulteriori e più dettagliate analisi per il profilo lessicale:

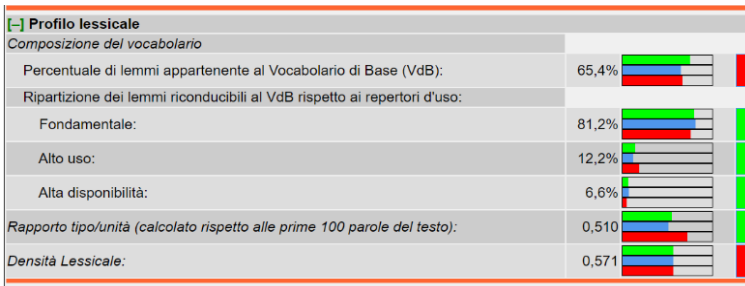


Figura 4. Testi positivi

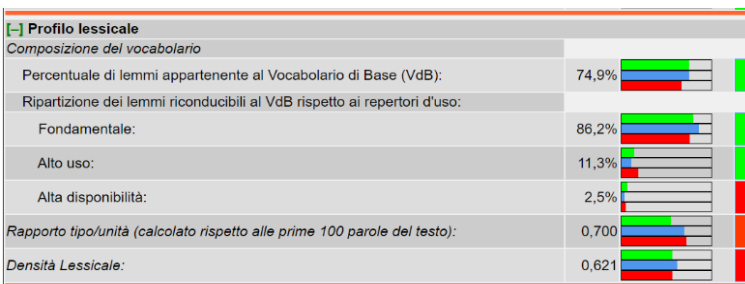


Figura 5. Testi negativi







[-] Profilo lessicale	
<i>Composizione del vocabolario</i>	
Percentuale di lemmi appartenente al Vocabolario di Base (VdB):	62,4% 
Ripartizione dei lemmi riconducibili al VdB rispetto ai repertori d'uso:	
Fondamentale:	82,2% 
Alto uso:	12,1% 
Alta disponibilità:	5,7% 
Rapporto tipo/unità (calcolato rispetto alle prime 100 parole del testo):	0,610 
Densità Lessicale:	0,587 

Figura 6. Testi neutri

Osservando le occorrenze delle parole del vocabolario di base e la densità lessicale, nonché i valori relativi al rapporto type/token, ossia tipo/unità, così come dagli output di Read.it, si nota una percentuale di lemmi del VdB nei testi negativi (74,9% vs il 65,4% di quelli positivi e il 62,4% di quelli neutri), con una differenza di lessico di alta disponibilità inferiore di circa il 4% rispetto ai testi positivi, tanto da farli attestare sul versante dei testi considerati difficili. I brani neutri hanno valori prossimi a quelli negativi (5,7% di lessico del VdB), ma rimangono vicini ai testi facili.

Inoltre, sebbene per ciò che concerne la densità lessicale i tre sub-corpora si rivelino, almeno ad un calcolo di Read.it, molto simili (P. 0,571; N. 0,621, NT 0,610), per il rapporto type/token (TTR) i brani positivi, negativi e neutri si attestano su poli differenti: i primi ed i terzi si allineano con i testi facili, i secondi con quelli difficili. Il valore 0,700 dei brani in cui occorrono più sentimenti negativi, molto più prossimo all'1 (rispetto a 0,510 registrato per i testi a forte connotazione positiva) dovrebbe essere la spia di una maggiore ricchezza lessicale, una maggiore varietà di parole. I testi neutri sono a metà strada tra i brani posizionati ai due poli estremi.

Se poi passiamo all'analisi del profilo sintattico vediamo, come almeno per l'occorrenza delle categorie grammaticali, i testi presentano profili simili, con oscillazione di pochi punti percentuali (Tabella 4):

	Sostantivi	Nomi propri	aggettivi	Verbi	congiunzioni
positivi	18,4 %	4,3 %	3,7 %	17,9 %	5,1 %
negativi	16,7 %	2,7 %	4,7 %	18,7 %	5,5 %
neutri	19,0 %	2,8 %	3,5 %	16,8 %	5,4 %

Tabella 4. Profilo sintattico

I sostantivi in tutti i testi presentano percentuali simili a quelle dei testi difficili. I sub corpora, inoltre, presentano nella loro articolazione interna un numero medio di parole per proposizione molto simile a quello dei testi semplici, si differenziano solo per numero medio di dipendenti per testa verbale. I valori sono: 1,850 per i testi a sentimenti positivi, che così si allineano, insieme a quelli neutri (valore 2,025) con i testi difficili; 2,184 per i brani a rilevanza di sentimenti negativi che sono assimilati, invece, ai testi facili.

A livello di incassamento gerarchico riportato nella “misura” della profondità dell’albero sintattico i testi sono assimilabili a quelli semplici, mentre differiscono:

- per la *profondità media di catena di subordinazione*, ossia per la numerosità di subordinate incassate, che è limitata nei testi positivi (1,037) e neutri (1,029), più accentuata, invece, in quelli negativi (1,214), tanto da renderli più vicini ai testi difficili.
- Per la “misura” della lunghezza delle relazioni di dipendenza (calcolata come distanza in parole tra testa e dipendente). I testi neutri, per lunghezza media (2,264), si trovano in prossimità del confine di quelli difficili, mentre i positivi ed i negativi hanno valori più bassi (rispettivamente 2,159 e 2,200) vicini a quelli semplici.

Conclusioni

Dai dati fin qui presentati si può concludere, così com’è stato sottolineato da Conti (2020), che nel rap l’elemento dominante è la storia,

la narrazione. Scrivevano Petrocchi *et al.* nell'ultimo decennio del secolo scorso, in pieno fermento imitativo del genere americano: «Il rap, [...] in fondo non è altro che un parlare ritmato insofferente a ogni vincolo formale (eccezion fatta per la rima), si fa veicolo di messaggi largamente comprensibili [...]» (Petrocchi *et al.* 1996: 304), attraverso giochi di parole, rime ardite ed argute, assonanze, consonanze, anafore, metafore, calembour, samples non solo musicali, ma anche culturali, deformazioni di proverbi, modi di dire: «[l]'obiettivo primario è l'attivazione della coscienza critica» (ibid. 311). Oggi, invece, sebbene rimanga lo stile narrativo, almeno per i 15 testi analizzati, il leitmotiv è quello relativo alle esperienze personali, all'amore, ai dissidi interiori di animi irrequieti che cercano una dimensione altra. Ciò è stato validato dalla verifica dei contenuti che è stata condotta, per questa ricerca, attraverso l'AI e verificata con i contenuti presenti sui siti specializzati.

Inoltre, è necessario fare alcune precisazioni. La situazione afro-americana, ma anche quella di altre realtà europee, Istanbul, per esempio, studiata da Mise (2020), e quella italiana, sono completamente differenti: per fortuna l'Italia non conosce la violenza degli svantaggiati del ghetto, dei sobborghi suburbani o delle aree rurali che ogni giorno combattono battaglie sociali per la sopravvivenza, per il riscatto della propria dignità e della comunità d'appartenenza. Per il rap italiano manca il contesto e l'espressione liberatoria che qui, fino a qualche decennio fa, è stata fine a sé stessa, mentre altrove i contenuti sono politici, identitari e mirano al superamento del razzismo, dei disagi personali, familiari, comunitari. Oggi anche quella flebile vena di protesta italiana delle produzioni rap di qualche anno fa appare quasi esaurita e sperimenta altre soluzioni, più vicine a quelle pop e rock, come è stato osservato per «Nuovo Range» di Sfera Ebbasta e Rkomi, in un'elaborazione autonoma di forme e contenuti¹³. Come

¹³ Cfr. Nasto 2021.

aveva sottolineato Carla Locatelli, il rap italiano ha in comune con quello afro-americano «la *marginalità* ed una *socialità di gruppo*» (Locatelli 1996: 107-8), e si limita, al più, aggiungiamo noi, ad esprimere, a testimoniare qualche traccia di subcultura di alcuni quartieri degradati della periferia delle grandi città del nostro Paese. E come aveva dichiarato già più di vent'anni fa uno dei più noti rapper italiani, J-Ax, durante un'intervista, l'obiettivo della sua musica non è: «raccontare avventure in ghetti che non abbiamo mai visto. Io vivo la mia situazione, lo specifico italiano»¹⁴.

Passando all'analisi quantitativa, per ciò che concerne la complessità dei testi anche in questo caso si è giunti a conclusioni differenti da quelle alle quali sono giunti, per esempio, Rosebaugh e Shamir (2022) secondo i quali «hip hop and rap are musical styles that allow longer sentences, and consequently more complex lyrics», e questo ancora una volta perché il rap italiano ha una sua identità e, per il micro corpus analizzato, non esprime problemi sociali, ma esperienze personali, moti interiori di un vissuto intimo.

Inoltre, solo in alcuni versi è stata verificata - nei quindici testi della classifica di Spotify qui analizzati - la correlazione tra complessità testuale e sentimenti espressi, contrariamente a quanto provato, con maggiore attendibilità (anche per l'ampiezza di corpus) nella ricerca condotta da Rosebaugh e Shamir (2022: 10). Testi positivi e negativi non soltanto presentano una variabilità interna nella lunghezza delle parole, ma anche nella lunghezza testuale. In questa instabilità s'inseriscono anche i testi ad emozioni neutralizzate.

L'esperimento di analisi per i testi rap proposto in questa sede non ha affatto la pretesa di essere esaustivo, ma solo di indicare ulteriori possibili filoni di ricerca per cercare di delineare possibili peculiarità stilistiche di un genere¹⁵, dei testi, degli album e degli artisti, non solo

¹⁴ Pacoda 2000: 67.

¹⁵ Mayer, Neumayer, Rauber, 2008.

attraverso lo studio qualitativo dei contenuti, il più tradizionale degli approcci per l'analisi delle canzoni, ma anche attraverso l'approccio quantitativo che potrà essere ampliato da altri indicatori, come la *co-word analysis*, ossia l'analisi delle occorrenze e co-occorrenze di parole, quella delle *specificità* per individuare le *specificità esclusive*, ossia le parole che occorrono in un solo testo o artista, e le specificità tipiche, cioè quelle che pur ricorrendo nell'intero corpus hanno un "peso" particolare per un brano o un rapper. Né dovrà essere trascurata l'analisi dell'entropia per verificare la complessità testuale in base al co-occorrere di parole con molte o poche altre.

Un'analisi combinata che potrebbe affinare la classificazione dei generi e dare strumenti più attendibili per rilevare caratteristiche salienti dei singoli artisti, ma anche degli ascoltatori.

Bibliografia

- Brunato, Dominique, Venturi, Giulia, 2016, «Le tecnologie linguistico-computazionali per la leggibilità della comunicazione istituzionale», in Saule Panizza (a cura di), *Profili attuali di qualità degli atti normativi e amministrativi*, Pisa University Press, 2016, 119-157.
- Jossa, Stefano, 2018, *La più bella del mondo*, Torino, Einaudi.
- Locatelli, Carla, 1996, «Musica e società nella storia del rap: «non un tentativo di vendita; è un tentativo di presa di parola», in Dalmonte, Rossana (a cura di), *Analisi e canzoni*, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento, 103-124.
- Mayer, Rudolf, Neumayer, Robert, Rauber, Andreas, 2008, «Rhyme and Style Features for Musical Genre Classification by Song Lyrics», *International Society for Music Information Retrieval Conference*, api.semanticscholar.org/CorpusID:835902, (ultima consultazione 7 luglio 2024).
- Mise, Umut, 2020, «Rap Music as Resistance and Its Limits, Two Diverging Cases: Sulukule and Bağcılar Rap», *IUScholarWorks Journals*, 37, 1, scholarworks.iu.edu/journals/index.php/aeer/article/view/28763. (ultima consultazione 7 luglio 2024).

- Nasto, Vincenzo, 2021, *Il significato di Nuovo Range, il rock è la nuova terra da esplorare per Rkomi e Sfera Ebbasta*, music.fanpage.it/il-significato-di-nuovo-range-il-rock-e-la-nuova-terra-da-esplorare-per-rkomi-e-sfera-ebbasta (ultima consultazione 7 luglio 2024).
- Pacoda, Pierfrancesco, 2000, *Hip hop italiano. Suoni, parole e scenari del Posse power* Torino, Einaudi.
- Petrocchi, Stefano, Pizzoli, Lucilla, Poggiogalli, Danilo, Telve, Stefano, 1996, «Potere alla parola. L'hip hop italiano» in *Accademia degli Scrausi* (a cura di) *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90* a cura, Milano, Rizzoli, 285-356.
- Piemontese, Emanuela, 1996, *Capire e farsi capire. Teorie e tecniche della scrittura controllata*, Napoli, Tecnodid.
- Rosebaugh, Caleb, Shamir, Lior, 2022, «Data Science Approach to Compare the Lyrics of Popular Music Artists», *Unisia*, 2022, 40, 1, 1-26 (doi.org/10.20885/unisia.vol40.iss1.art1), (ultima consultazione 7 luglio 2024).

Sitografia

- www.ilc.cnr.it/dylanlab/apps/texttools/?tt_user=guest (ultima consultazione 7 luglio 2024).
- www.songtell.com/it/luch/non-abbiamo-et_ (ultima consultazione 7 luglio 2024).
- www.redbull.com/it-it/luche-potere-migliori-versi (ultima consultazione 7 luglio 2024).
- www.lacasadelrap.com/2015/10/28/nitro-pleasantville-video/ (ultima consultazione 7 luglio 2024).
- www.wonderchannel.it/lazza-canzone-festival-di-sanremo-cenere-significato-testo-video/ (ultima consultazione 7 luglio 2024).
- www.socialartist.it/2022/06/30/ava-nuovo-singolo-tete-con-medy-e-villabanks/ (ultima consultazione 7 luglio 2024).
- www.hiphopstarztour.com/2022/07/ava-tete-il-nuovo-singolo-con-medy-e-villabanks/ (ultima consultazione 7 luglio 2024).
- notiziemusica.it/rkomi-nuovo-range-sfera-ebbasta/news/ (ultima consultazione 7 luglio 2024).

Annarita Miglietta

www.italianlp.it/wp-content/uploads/2016/01/Documentazione-READ-IT.pdf (ultima consultazione 7 luglio 2024).

Convergenza culturale, plurilinguismo et empreinte francophone dans le rap italien : dynamiques identitaires et linguistiques

CAMILLA NAPPI

Université de Naples L'Orientale

Résumé : Cette étude analyse le plurilinguisme dans le rap italien contemporain, en s'intéressant notamment à Baby Gang et Simba La Rue, artistes d'origine immigrée. Le français et la culture francophone occupent une place centrale dans leurs morceaux, à la fois comme héritage migratoire et comme vecteur d'un imaginaire urbain transnational. Langue du rap et des diasporas, le français leur permet d'affranchir les frontières nationales et d'enrichir leur expression artistique. À travers des expressions issues du vernaculaire urbain contemporain, l'alternance codique et les emprunts lexicaux, ces rappers réinventent les codes du hip-hop mondial, en les adaptant à leur réalité urbaine. Leurs productions deviennent ainsi un espace d'affirmation et de résistance, où le français s'impose comme un trait d'union entre différentes réalités urbaines et un creuset d'identités multiples.

Mot clés : sociolinguistique ; rap ; plurilinguisme ; identité transculturelle ; migration.

Abstract: Questo studio esplora il plurilinguismo nel rap italiano contemporaneo, con un focus su Baby Gang e Simba La Rue, artisti di origine immigrata. Il francese e la cultura francofona rivestono un ruolo centrale nei loro brani, sia come retaggio del loro vissuto migratorio, che come veicolo per esprimere un immaginario urbano transnazionale. Lingua del rap e delle diaspore, il francese consente loro di oltrepassare i confini nazionali e di arricchire la propria espressione artistica. Ricorrendo al repertorio urbano multilingue, al code-switching e ai prestiti lessicali, tali rapper rielaborano i codici dell'hip-hop globale, adattandoli alla propria realtà urbana. I loro brani diventano, così, spazi di

affermazione e resistenza, in cui il francese funge da ponte tra diverse realtà urbane e un elemento chiave nella costruzione di identità ibride. *Parole chiave:* sociolinguistica; rap; plurilinguismo; identità transculturale; immigrazione.

Introduction

En Italie, une nouvelle génération de rappeurs issus de l'immigration a profondément transformé la scène musicale, en mettant en avant des thématiques telles que la diversité culturelle, la marginalisation et l'identité. Plus particulièrement, Ghali, rappeur d'origine italo-tunisienne, a joué un rôle pionnier, en ouvrant la voie à des artistes comme Baby Gang et Simba La Rue. Ces derniers se distinguent par des productions musicales qui mêlent des influences italiennes, françaises et africaines. Le français, en particulier, occupe une place centrale dans leurs morceaux. Utilisé non seulement pour ses sonorités rythmées et son influence sur le rap international, il fonctionne aussi comme un marqueur identitaire fort, permettant aux artistes d'établir des connexions avec la scène hip-hop francophone, notamment en France et en Afrique du Nord. Imprégnés d'un plurilinguisme affirmé et d'une identité transculturelle, leurs morceaux reflètent les défis liés à l'expérience migratoire, tout en valorisant la solidarité et la fierté des leurs origines (Noyer 2022).

Malgré un passé tumultueux marqué par des démêlés judiciaires¹, Baby Gang et Simba La Rue ont fait de leurs expériences personnelles la matière première de leurs créations. Avec près de 8 millions d'auditeurs mensuels sur Spotify, Baby Gang est aujourd'hui le rappeur italien le plus écouté au monde (Nasto 2024), tandis que Simba La Rue, connaît un succès fulgurant avec son album *Tunnel* (All Music Italia 2024). Leur

¹ En novembre 2023, Baby Gang et Simba La Rue ont été condamnés pour des infractions liées à leurs passés (Siravo 2023).

popularité soulève une question : pourquoi leur musique résonne-t-elle autant ? Leur authenticité et leur réalisme brut, susceptibles de dénoncer la délinquance, les enfances difficiles et les violences familiales, semblent toucher un large public.

En adoptant une perspective sociolinguistique, notre contribution explore les particularités langagières des productions musicales de Baby Gang et Simba la Rue, notamment l'alternance codique, les interférences linguistiques et les emprunts dont, entre autres, les « migratismi » (Ricci 2019, Ferrari 2018, 2024). Nous porterons une attention spécifique à la présence du français dans leurs textes et à sa fonction dans la construction de leur identité artistique. S'agit-il d'une simple influence musicale ou d'un véritable choix stratégique d'affiliation à une communauté plus large ?

Parallèlement, nous chercherons à déconstruire les stéréotypes associés au passé criminel des deux artistes, afin de mieux comprendre comment leurs chansons contribuent à façonner un style musical singulier, en résonance avec les réalités sociales et culturelles des communautés immigrées. Au-delà du contexte italien, leur musique touche une scène plurinationale, notamment en France, où le rap occupe une place majeure dans l'expression des identités hybrides. Le rap devient alors un espace de résistance culturelle : un genre qui, au lieu de se conformer aux normes dominantes, réinvente les codes linguistiques et redéfinit les cadres sociaux et identitaires.

1. L'émergence des rappeurs enfants d'immigrés en Italie : entre influences transnationales et renouvellement du rap

L'apparition d'une nouvelle génération de rappeurs issus de l'immigration, porteuse d'une diversité culturelle et linguistique sans précédent, dépasse les frontières italiennes pour s'inscrire dans une dynamique européenne plus large. Alors que la relation entre rap et immigration a fait l'objet de nombreuses études dans le contexte

francophone (Billiez 1998 ; Trimaille 1999 ; Auzanneau 2001 ; Devilla 2011 ; Lesacher 2016 ; Giguière 2022), ces phénomènes demeurent encore peu explorés dans les recherches portant sur la langue italienne. Jusqu'à récemment, la plupart des travaux se sont focalisés sur l'impact du plurilinguisme et de l'immigration sur l'évolution de l'italien (Bagna et al. 2007 ; Palermo, Barni, 2010 ; Palermo 2016 ; Piro 2019). Ce n'est que dernièrement que l'analyse de ces dynamiques dans le rap a véritablement débuté. Dans ce cadre, Ferrari, spécialiste de linguistique italienne, a analysé l'usage des « migratismi » (littéralement *migratismes*) dans les chansons rap, en révélant la manière dont des mots liés aux cultures d'origine immigrée se sont progressivement intégrés dans le lexique italien du rap (Ferrari 2018, 2024).

Plusieurs facteurs ont donc contribué à la transformation du rap et amené à l'essor de cette nouvelle vague d'artistes en Italie. Tout d'abord, la proximité culturelle et géographique entre ce pays et la France. À l'instar des banlieues parisiennes et marseillaises, où le rap est devenu un moyen d'expression pour les enfants d'immigrés, les rappeurs italiens ont trouvé dans ce genre musical une voix pour exprimer leurs expériences d'immigration, de marginalisation et de quête identitaire. Ghali, figure pionnière de ce mouvement, a introduit dans ses chansons des thématiques identitaires similaires à celles abordées dans le rap français. Ses collaborations avec des artistes français comme Lacrim et SCH illustrent la consolidation des échanges entre les scènes rap italienne et d'Outre-Alpes. Ces interactions symbolisent une hybridation culturelle et linguistique progressive, incarnée par des morceaux tels que « Tristi »² de Lacrim et Ghali, ou « Cartine Cartier »³ de SCH et Sfera Ebbasta. Dans ce contexte, l'influence de la langue française sur le rap italien se manifeste notamment par l'usage du

² Lacrim feat. Ghali, 2017, « Tristi », *Forces & Honneur*, Capitol Music France / Plata O Plomo Records.

³ Sfera Ebbasta feat. SCH, 2016, « Cartine Cartier », *Sfera Ebbasta*, Universal Music Italia Srl.

« vernaculaire urbain contemporain » (désormais VUC), un concept défini par Rampton (2011) et repris par Gadet (2024 : 137). Le VUC désigne un ensemble de pratiques langagières propres aux milieux urbains multiculturels, particulièrement présents dans les quartiers populaires. Il se caractérise par une forte hybridation linguistique, née du contact entre le français et les langues parlées par les communautés immigrées – arabe maghrébin, berbère, langues d’Afrique subsaharienne (nouchi, wolof), mais aussi l’anglais. Le VUC ne se résume pas à un simple argot ou à un jargon passager : il s’agit d’un système linguistique vivant, en constante évolution, façonné par les interactions sociales, la diversité culturelle et les usages numériques. Par le biais du rap, ce langage se diffuse largement, faisant de ce genre musical un puissant vecteur culturel. Cette influence s’explique aussi par le rôle central que joue le rap français sur la scène européenne, où il est souvent perçu comme une référence majeure pour de nombreux artistes italiens.

Par ailleurs, les influences transnationales se manifestent également dans les références partagées concernant des modes de vie marginaux. Les points communs caractérisant les rappeurs issus de quartiers défavorisés, ainsi que leur fascination pour des séries comme « Gomorra », ou les films abordant la mafia italo-américaine, sont autant d’exemples de l’influence mutuelle entre les cultures française et italienne. À titre d’exemple, avec son morceau « L’immortale »⁴, Lacrim s’inscrit dans cette dynamique qui associe la glorification d’un mode de vie hors-la-loi et les références cinématographiques, ce qui contribue à forger une mythologie partagée qui transcende les frontières nationales.

Un autre facteur décisif est l’essor de la trap, un sous-genre du rap, qui a redéfini ses sonorités et structures depuis les années 2010. Avec ses rythmes lents et l’utilisation intensive de l’autotune, la trap a simplifié les codes du rap traditionnel et l’a rendu plus accessible à des langues et

⁴ Lacrim, 2021, « L’immortale », *L’immortale*, Plata o plomo.

cultures non anglophones (Miclet 2015 ; Radio France 2023). La trap offre ainsi aux rappeurs, notamment ceux issus de l'immigration, un espace mieux adapté pour raconter leurs récits personnels.

Enfin, la mondialisation, a joué un rôle majeur dans cette transformation. Des vecteurs culturels populaires comme le football et la mode ont favorisé la diffusion de la culture rap à l'échelle globale (Privitera 2016). D'après Beltramelli (2020), ces influences ont introduit dans le rap des thématiques nouvelles liées à la réussite sociale et aux biens matériels, souvent associées au luxe. Cette tendance marque une rupture avec les revendications sociales dominantes des années 1990, ce qui reflète une évolution du rap vers une esthétique plus consumériste et globalisée (Bertolucci 2020).

Ainsi, l'émergence des rappeurs enfants d'immigrés en Italie, nourrie par la proximité avec la France, l'essor de la trap et l'influence de la mondialisation, a profondément renouvelé la scène rap italienne. Ce mouvement reflète une hybridité culturelle, tout en enrichissant les thématiques et discours du genre musical.

1.2 Baby Gang et Simba La Rue : les emblèmes de la nouvelle vague du rap

Dans le cadre de notre étude, nous avons décidé de nous concentrer sur deux figures phares du rap italien contemporain et représentants de la nouvelle génération de rappeurs enfants d'immigrés, à savoir Baby Gang et Simba La Rue. Amis proches, ils partagent un vécu marqué par des expériences similaires : un passé tumultueux mêlant délits, séjours en prison et passages par des structures d'aide sociale⁵.

⁵ Pour aller plus loin, nous renvoyons à l'interview réalisée par Niccolò de Devitiis pour le programme télévisé *Le Iene*, le 10 juillet 2024, https://www.iene.mediaset.it/video/le-iene-presentano-vite-spericolate---baby-gang-e-simba-la-rue_1344543.shtml, dernière consultation janvier 2025.

Le choix de notre focalisation est donc dû aux singularités propres à ces artistes. Ancrés dans les réalités des quartiers populaires italiens, ils intègrent dans leurs morceaux des influences plurinationales, notamment empruntées aux banlieues françaises. Leur rap reflète les trajectoires complexes d'artistes qui évoluent entre cultures différentes et utilisent la musique comme un outil de reconnaissance identitaire. Ces aspects font d'eux des exemples représentatifs de la nouvelle génération de rappers-enfants d'immigrés.

Au-delà de l'esthétique musicale, l'influence du français s'inscrit profondément dans leur vécu et leur perception du monde. Leurs textes sont imprégnés de références aux quartiers populaires français, à leur culture et à leur langage, traduisant une proximité aussi bien culturelle que linguistique. Langue du rap et des diasporas en Europe, le français représente pour eux un marqueur identitaire fort, leur permettant de s'inscrire dans une communauté transnationale de jeunes issus des périphéries urbaines. Son usage confère à leur musique une résonance qui dépasse largement les frontières italiennes.

Baby Gang, grandi à Lecco et d'origine marocaine, est devenu l'une des figures majeures de ce mouvement. Son rap se caractérise par une écriture crue et réaliste, qui aborde des thèmes comme la marginalisation, la violence urbaine, et la révolte contre l'ordre établi⁶. Comme ses homologues en France, Baby Gang s'approprie la trap pour véhiculer des messages où se mêlent frustration, colère et aspirations d'émancipation.

Simba La Rue, d'origine tunisienne, s'inscrit dans cette même dynamique, avec un style marqué par une dureté propre à la rue et un lien fort avec la culture des banlieues. En explorant des récits personnels, empreints de violence, de rédemption et de survie, sa

⁶ L'artiste explore bien ces thématiques dans ses morceaux : Baby Gang, 2021, « Marocchino », *EP1*, Warner Music Italy, id. feat. Neima Ezza, 2021, « Rapina », *EP1*, Warner Music Italy et id. Baby Gang, 2022, « Mentalité », *EP2*, Atlantic/WM Italy.

musique met en lumière la manière dont les jeunes artistes immigrés cherchent à redéfinir leur place dans la société italienne.

Ces rappeurs incarnent donc une forme d'expression musicale qui est l'expression d'une « culture interstitielle » (Calvet 1994 : 169), se situant à l'intersection de plusieurs univers culturels, linguistiques et sociaux. À travers un plurilinguisme mêlant anglais, arabe, albanais, espagnol, italien et français, ainsi que les références culturelles issues des deux côtés des Alpes, leur rap témoigne d'une réappropriation des codes globaux du hip-hop, adaptés à leur contexte local. Ils mettent en exergue la manière dont ce genre musical devient un outil pour exprimer les tensions et les hybridations identitaires qui façonnent leur quotidien, entre appartenance et exclusion, entre centre et périphérie (Billiez 1997 : 71).

Dans les sections suivantes, nous détaillerons notre corpus et présenterons les choix méthodologiques qui ont orienté notre étude. Nous analyserons, ensuite, comment ce genre musical permet aux artistes d'articuler leur appartenance à la fois à une culture majoritaire et à des marges souvent invisibles, en s'emparant du rap pour créer une voix qui fait écho à leurs réalités sociales complexes.

2. Corpus et choix méthodologiques

Pour mener à bien notre analyse, nous avons utilisé la plateforme Genius⁷ pour collecter les textes des morceaux rap de Baby Gang et de Simba La Rue. Nous avons pris en compte l'ensemble de leur production musicale, à la date de notre étude, soit 146 chansons (74

⁷ Genius est une plateforme en ligne dédiée à l'analyse des paroles de chansons, des annotations de textes et à l'interprétation de la culture musicale, permettant aux utilisateurs de collaborer et de partager leurs connaissances (<https://genius.com/>, dernière consultation janvier 2025).

pour Baby Gang et 72 pour Simba La Rue)⁸. Ce faisant nous avons été en mesure de garantir une vue d'ensemble des spécificités linguistiques présentes dans leurs chansons.

Une fois les textes recueillis, nous avons créé un fichier regroupant des exemples significatifs, choisis pour mettre en exergue les traits langagiers propres à leur style musical. Notre attention s'est portée, plus particulièrement, sur trois phénomènes, qui constituent, d'après nous, des « indicateurs identitaires » (Trimaille 1999 : 81) de leur transculturalité exprimée à travers le rap, soit :

- (i) l'alternance codique, c'est-à-dire le passage d'une langue ou d'un registre à un autre dans un même énoncé ou texte, comme marqueur d'une pluralité culturelle ;
- (ii) l'emprunt lexical, qui inclut des mots et expressions issus d'autres langues, intégrés pour refléter des expériences diasporiques. Les *migratismes*, emprunts propres aux communautés migrantes, occupent une place centrale dans ce processus ;
- (iii) l'interférence linguistique, visible dans les structures syntaxiques, grammaticales ou phonétiques influencées par plusieurs langues, susceptibles de créer des prononciations hybrides.

L'approfondissement de ces phénomènes nous a permis de mettre en valeur la manière dont ces rappeurs y ont recours pour exprimer une double appartenance culturelle et une identité hybride propres aux jeunes issus de la migration. Bien plus qu'une simple expression de leur quotidien transculturel, ces phénomènes attestent une forme contemporaine de revendication identitaire et de reconfiguration des

⁸ Cette estimation a été calculée à partir des informations recueillies sur les plateformes de musique streaming Apple Music e Spotify (cf. Apple Music, <https://music.apple.com/it/artist/baby-gang/1472715080>, <https://music.apple.com/it/artist/simba-la-rue/1552520234> ; Spotify, <https://open.spotify.com/intl-it/artist/3LvwPijQJ0da0GurKMT0V0>, <https://open.spotify.com/intl-it/artist/2PEMswqQspTSsAltdF5k0>, dernière consultation janvier 2025).

codes du rap, qui devient une passerelle entre des univers sociaux et linguistiques différents.

3. Analyse

3.1 L'alternance codique dans le rap : une dynamique plurilingue entre titres et couplets

L'alternance codique est au cœur des pratiques linguistiques du rap et occupe une place majeure dans les morceaux de Baby Gang et Simba La Rue. Analysé par Calvet (1994), Billiez (1997) et Trimaille (1999), ce phénomène contribue à la création d'un registre hybride qui transcende les frontières linguistiques et témoigne de l'identité plurielle des artistes. En mêlant l'italien, le français, l'arabe, l'anglais et l'espagnol, ces rappeurs ancrent leur musique dans une dynamique transnationale où le multilinguisme devient un marqueur identitaire et un vecteur d'appartenance aux diasporas.

Avec 60 morceaux plurilingues pour Baby Gang et 52 pour Simba La Rue, cette diversité linguistique se manifeste sous différentes formes, que l'on peut regrouper en trois grandes catégories – articulées notamment dans des micro-alternances et des macro-alternances (Poplack 1998) :

- (i) L'alternance extra-phrastique se traduit notamment par le choix de titres en langues étrangères, où le français domine largement. Il surpasse même l'anglais, habituellement central dans la culture hip-hop⁹. On retrouve ainsi des morceaux comme « Ma

⁹ Voir Baby Gang, 2024, « Bloods & Crips », *L'Angelo del Male*, Atlantic/WM Italy ; id. 2024, « Ganster », *L'Angelo del Male*, Atlantic/WM Italy ; id. 2021, « Baby », *No parla tanto*, Warner Music Group Company. Simba La Rue, 2024, « No Mix No Master », Tunnel, No Parla Tanto Records ; id, 2024, « Freestyle », Tunnel, No Parla Tanto Records ; id. feat. Guè, 2024, « Shopping », Tunnel, No Parla Tanto Records.

Chérie »¹⁰, « Ma Douce »¹¹, « Mentalité »¹², « Banlieue »¹³, « Boîte »¹⁴, « Madame »¹⁵, « Sacoche »¹⁶, « Cagoule »¹⁷, « Ninja plaquette »¹⁸, autant de références à l'univers des quartiers populaires francophones.

Cette hybridité linguistique se reflète aussi dans l'usage de marques et d'objets emblématiques de la culture francophone, comme « Louis V »¹⁹, « Opinel »²⁰, renforçant ainsi l'ancrage de ces artistes dans un espace culturel entre la France et l'Italie.

- (ii) Les deux artistes alternent fréquemment entre l'italien et le français à l'échelle des phrases, en créant donc des alternances inter-phrastiques, en particulier dans leurs collaborations avec des rappeurs internationaux. Un exemple frappant se trouve dans « Blocco », où Baby Gang échange avec Jul, figure majeure du rap français :

[Baby Gang]

Vogliono la coco, ma da tempo non la tocco
Puoi chiamarmi pure “Baby loco”
Tanto non mi fotti, sono sempre io che fotto

[Jul]

Ouais potò

¹⁰ Baby Gang feat. Capo Plaza, 2021, « Ma Chérie », *Delinquente*, Warner Music Italy.

¹¹ GIMS feat. Baby Gang, 2022, « Ma Douce », *Les dernières volontés de Mozart*, Sony Music Entertainment Company.

¹² Baby Gang, 2022, « Mentalité », *EP2*, Atlantic/WM Italy.

¹³ Simba La Rue, Baby Gang & Philip, 2021, « Banlieue », NPT Rec.

¹⁴ Baby Gang feat. Jul, 2023, « Boîte », *Innocente*, Atlantic/WM Italy.

¹⁵ Baby Gang, 2024, « Madame », *L'Angelo del Male*, Atlantic/WM Italy.

¹⁶ Simba La Rue feat. Baby Gang, 2022, « Sacoche », *Sacoche*, © 2022 Spadj.

¹⁷ Simba La Rue, 2021, « Cagoule », *Cagoule*, © 2021 NPT Rec.

¹⁸ Simba La Rue, 2024, « Ninja plaquette », *Tunnel*, No Parla Tanto Records.

¹⁹ Simba La Rue, 2021, « Louis V », *Louis V*, NPT Rec.

²⁰ Simba La Rue, 2022, « Opinel », *Crimi*, No Parla Tanto Records.

Tu parles mal dans mon dos, soi-disant t'es mon sang, j'comprends pas, t'es un puto, puto-oh-oh²¹

De même, dans « Libertad » avec Morad, l'alternance s'opère entre l'italien et l'espagnol, tandis que dans « Connexion » avec Raf Camora, l'italien dialogue avec l'allemand :

[Baby Gang & Morad]

Y ya no siento ni dolor, y ya no siento ni la pena
Mi colega le condenan a trece
Ahora está cumpliendo, más la doble condena
Non mi batte più il corazón
Esta noche tengo un problema
Scambio il giorno per notte, la notte per giorno
Come fossi dentro a una fiesta²²

[Baby Gang]

Sai che faccio tutto questo sempre in paranoia (Milano)
Perché aspetto il giorno dell'arresto passa in fretta, khoya

[Raf Camora]

Schreib' auf Melodie der Gitarre, denn in meinem Kopf, Bruder, spielt ein Orchester
Glaub mir, ich kenne die Straße, Mann, hab' sie studiert über²³

Ces alternances inter-phrastiques se retrouvent, entre autres, dans des morceaux comme « King Kong » et « Casablanca » de Baby Gang, ou « Batman » et « Machiavelli », où l'italien se mêle au français ou à l'arabe :

²¹ Jul feat. Baby Gang, 2024, « Blocco », *Décennie*, D'or et de Platine.

²² Baby Gang feat. Morad, 2023, « Libertad », *Innocente*, Atlantic/WM Italy.

²³ Raf Camora feat. Baby Gang, 2023, « Connexion », Cali Records ®.

[Baby Gang]

Da bambino in giro come King Kong

Comme King Kong, si j'sors le fer

Tu vas danser l'tik-tok (Pow)²⁴

Halo, Baby sangue arabo, Baby Ganga di Casablanca

Khouya 7areg mechi l Milano nriski dammi 3arbi ya, mamma²⁵

[Simba La Rue]

Vous savez tous exactement qui je suis

Ho un ferro e non ce l'ho per décor²⁶

Ça va ou quoi ? Ça va ou pas ?

Ascolto il tuo rap, mi cascan le palle²⁷.

Cette fluidité traduit leur capacité à naviguer entre différents espaces culturels tout en maintenant une identité forte et cohérente.

- (iii) L'un des aspects les plus marquants du plurilinguisme des deux rappers est l'alternance intra-phrastique, où plusieurs langues coexistent au sein d'un même vers, en créant des couplets hybrides :

Lei mi vuole perché sono uscito dalla misère²⁸ ;

Y a pas de frère in gabbia/ O walio, mi rispondon: "Walia"²⁹.

Faccia da guetteur, mica quelli skater/Sa-sacoche piena, lei me la tiene³⁰ ;

²⁴ Baby Gang feat. Omar, 2021, « King Kong », EP1, Warner Music Italy.

²⁵ Baby Gang feat. Morad, 2021, « Casablanca », *Delinquente*, Warner Music Italy.

²⁶ El 3askar feat. Simba La Rue, 2023, « Batman », *Batman*, EL3ASKAR.

²⁷ Ghali feat. Simba La Rue, 2023, « Machiavelli », *PIZZA KEBAB Vol. 1*, Warner Music Italy.

²⁸ Baby Gang, 2022, « Paranoia », EP2, Atlantic/WM Italy.

²⁹ Baby Gang, « Boîte », cit.

³⁰ Simba La Rue, 2022, « Intro+Intro », *Crimi*, No Parla Tanto Records.

C'est-c'est-c'est la vie in quartiere/Lyca Mobile, pronto? Chi è?³¹.

L'arabe, langue maternelle ou héritée, s'intègre également dans leurs morceaux, ajoutant une troisième dimension culturelle :

- Khoya, come va-va? Wesh, mon poto, ça va pas-pas³² ;
- Il tipo che prende ciò che è del tipo e paga 3azzy³³ ;
- Ho un amico 3azzy senegali/Ho più amici sbarcati dal mare³⁴;
- Wesh l'3askar, tutto nero, Batman³⁵.

Enfin, certains couplets de Simba La Rue poussent encore plus loin ces hybridations en mêlant les trois langues :

- Fais belek con chi fai il figo³⁶
- Malade, malade/Corri, polizia, akha-akha³⁷

Ces mélanges linguistiques ne sont pas de simples effets de style : ils témoignent d'un parcours entre l'Italie, le Maghreb et la France, où le français et l'arabe deviennent des marqueurs identitaires. Ils inscrivent Baby Gang et Simba La Rue dans la lignée des rappeurs francophones issus de l'immigration, pour qui le multilinguisme est un moyen d'exprimer une double appartenance culturelle.

³¹ Simba La Rue feat. Fresh LaDouille & Philip, 2022, « Bisturi », *Crimi*, No Parla Tanto Records

³² Baby Gang feat. ElGrandeToto, 2021, « Come va », *Delinquente*, Warner Music Italy.

³³ Baby Gang, 2022, « 2000 », *EP2*, Atlantic/WM Italy.

³⁴ Simba La Rue feat. Ft Kings, 2024, « Amore di Mamma », *Tunnel*, No Parla Tanto Records.

³⁵ Simba La Rue « Batman », cit.

³⁶ Samy, Keta, Simba La Rue, Manny Troublez, 2021, « TN », *TN*, Real Music Entertainment srl.

³⁷ Almas feat. Simba La Rue, Bobo, 2022, « Ahka Ahka », *Mes Raisons*, Fêlé Music.

En intégrant ces alternances à leur musique, les deux artistes transcendent les frontières linguistiques et culturelles. Leur rap devient un espace d'expression où se croisent différentes influences, affirmant leur identité hybride et leur connexion à une jeunesse transnationale.

3.2 Quand le rap traverse les frontières : l'influence des migratismes et des emprunts lexicaux

Dans le rap de Baby Gang et Simba La Rue, le français occupe une place centrale aussi bien comme langue de référence que comme source d'inspiration lexicale. À travers un recours intensif à des pratiques langagières issues du VUC, ces artistes s'inscrivent dans la tradition du rap italien, tout en intégrant des emprunts à d'autres langues pour enrichir leur univers musical. Cette appropriation du VUC traduit une double appartenance : d'une part, un ancrage fort dans l'imaginaire des espaces urbains francophones multiculturels ; d'autre part, une ouverture aux dynamiques transnationales, où chaque langue incorporée véhicule une charge identitaire propre.

Le français, et plus particulièrement les ressources langagières issues du VUC, constitue un élément distinctif du style de Baby Gang et Simba La Rue. Il permet à ces artistes de créer un lien intergénérationnel entre les descendants de l'immigration et l'univers culturel des quartiers urbains francophones. Loin de jouer un rôle secondaire, le français structure de nombreux passages de leurs textes, à travers des éléments lexicaux puisés dans les répertoires linguistiques des milieux populaires urbains :

- Baby Gang : *poto, galère, commissaire, banlieue, calibre, mentalité, braquage, kitcha, etc.* ;
- Simba La Rue : *sacoche, bénéf, plaquette, zipette, stup, pétasse, etc.*

Ces unités lexicales, issues du VUC tel qu'il se manifeste dans les contextes francophones, traduisent à la fois une proximité

socioculturelle avec les réalités vécues par la jeunesse urbaine et une volonté de faire résonner une conscience collective partagée au sein des quartiers plurilingues.

Parallèlement, l'arabe maghrébin – langue vernaculaire largement représentée dans le VUC francophone – joue un rôle structurant dans la construction linguistique de leurs textes. Alors que de nombreux jeunes rappers francophones s'approprient cet héritage pour enrichir leur répertoire langagier, Baby Gang et Simba La Rue prolongent cette dynamique dans une perspective transnationale. On retrouve dans leurs morceaux des emprunts à l'arabe maghrébin tels que :

- Baby Gang : *zatla* (cannabis³⁸), *kilimini* (fils de riche³⁹), *wallah* (par Allah, par Dieu⁴⁰), *3azzi* (noir⁴¹) ;
- Simba La Rue : *belek* (attention⁴²), *zatla* ou *halāl* (qui est permis par le Coran⁴³).

Ces éléments, intégrés au VUC et popularisés notamment par la scène rap française, témoignent d'une proximité culturelle avec les diasporas maghrébines et africaines. Ils participent à l'élaboration d'un idiome hybride, porteur de références religieuses, d'expériences sociales et de codes urbains, immédiatement reconnaissable par la jeunesse des territoires multiculturels.

Si l'anglais est largement présent dans le rap mondial, il reste secondaire par rapport au français dans le lexique de Baby Gang et

³⁸ *Le dictionnaire français-tunisien*, « *zatla* », s.v. (<https://www.arabetunisien.com/traduction/TN/zatla>, dernière consultation janvier 2025).

³⁹ *Urban Dictionary*, « *kilimini* », s.v. (<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Kilimini>, dernière consultation janvier 2025).

⁴⁰ *Wiktionnaire*, « *wallah* », s.v. (<https://fr.wiktionary.org/wiki/wallah#fr>, dernière consultation janvier 2025).

⁴¹ *Urban Dictionary*, « *3azi* », s.v. (<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=3azi>).

⁴² *Wiktionnaire*, « *belek* », s.v. (<https://fr.wiktionary.org/wiki/belek>, dernière consultation janvier 2025).

⁴³ *Wiktionnaire*, « *halal* », s.v. (<https://fr.wiktionary.org/wiki/halal>, dernière consultation janvier 2025).

Simba La Rue. Les mots issus de l'anglais participent à la création d'un imaginaire globalisé, en intégrant des références liées à l'argent, au crime ou au luxe :

- Baby Gang : *baby*, *gangster*, *snitch* (mouchard⁴⁴), *fuck*, *rich*, *chain*, *sticky* (joint⁴⁵) *moolah* (argent⁴⁶) ;
- Simba La Rue : *dollar*, *dealer*, *mask*, etc.

Contrairement aux emprunts au français et à l'arabe, qui construisent une identité et une appartenance, l'anglais joue plutôt un rôle symbolique et esthétique, reflétant les codes du rap international.

En plus du français, de l'arabe et de l'anglais, Baby Gang et Simba La Rue intègrent des emprunts à d'autres langues, telles que l'espagnol (*hola hermano*, *plata*, *dinero*, *mala*) et l'albanais (*shqibe*, « aigle »⁴⁷) afin de renforcer leur solidarité avec d'autres communautés migrantes, notamment celles des Balkans et d'Amérique latine, qui partagent des réalités communes dans les quartiers populaires européens.

Dans certains cas, les emprunts lexicaux chez Baby Gang et Simba La Rue dépassent la simple fonction d'ajouts linguistiques, et participent à une dynamique propre au rap urbain, qui s'inscrit dans ce que Ricci (2015) et Ferrari (2021, 2024) appellent les « migratismes ». Ces « parole migranti », souvent intraduisibles, sont des marqueurs identitaires forts qui témoignent des réalités vécues par les diasporas et agissent comme des catalyseurs de mémoire collective. Chez Baby Gang, des mots comme *zatla*, *kilimini* ou *3azzi* traduisent des réalités sociales et culturelles propres à l'héritage

⁴⁴ *Word Reference English-French Dictionary*, « snitch », s.v. (<https://www.wordreference.com/enfr/snitch>, dernière consultation janvier 2025).

⁴⁵ *Rap Dictionary*, « snitch », s.v. (<https://rapdictionary.com/browse/prefix:sti/>, dernière consultation janvier 2025).

⁴⁶ *Word Reference English-French Dictionary*, « moolah », s.v. (<https://www.wordreference.com/enfr/moolah>, dernière consultation janvier 2025).

⁴⁷ *Wiktionnaire*, « shqibe », s.v. (<https://fr.wiktionary.org/wiki/shqipe>, dernière consultation janvier 2025).

maghrébin, tout en introduisant des nuances inédites dans ses chansons. Par ailleurs, le recours de Simba La Rue à des expressions comme *harām* (interdit par le Coran⁴⁸), *duaa* (prière à Allah⁴⁹), ou *belek*, reflètent une appropriation active des référents culturels propres à ses origines.

En mobilisant au cœur de leurs morceaux un français enrichi d'influences venues d'autres langues, Baby Gang et Simba La Rue se positionnent comme des passeurs culturels entre plusieurs mondes. Leur musique devient un espace où les identités se croisent, où les langues dialoguent et où l'hybridité est revendiquée comme une force.

Si l'usage du VUC et des emprunts lexicaux traduit une proximité avec les réalités sociales des banlieues, il témoigne également d'une volonté de reconnaissance linguistique. À travers des mots comme *poto*, *sacoché*, *mentalité*, *zipette* ou *kitcha*, ces artistes participent à l'évolution de l'italien populaire, en intégrant des références venues d'autres horizons.

Ainsi, plus qu'un simple effet de style, leur usage du plurilinguisme est un choix artistique et politique, une manière d'exprimer une jeunesse en mutation, à la croisée des cultures et des identités.

3.3. L'interférence linguistique dans le rap : une fusion des codes et des cultures

Le rap de Baby Gang et Simba La Rue repose sur un plurilinguisme où les langues se mélangent et s'influencent, et qui contribue à forger un langage hybride façonné par leur vécu migratoire. Ce phénomène, connu sous le nom d'interférence linguistique, reflète les mécanismes cognitifs du bilinguisme et désigne l'intégration d'éléments d'une

⁴⁸ Wiktionnaire, « haram », s.v. (<https://fr.wiktionary.org/wiki/haram>, dernière consultation janvier 2025).

⁴⁹ Wiktionnaire, « douâa », s.v. (<https://fr.wiktionary.org/wiki/douâa>, dernière consultation janvier 2025).

langue dans une autre, que ce soit au niveau phonétique, syntaxique ou lexical (*Dictionnaire de la linguistique et des sciences du langage*, 1994).

On distingue trois formes majeures d'interférences :

- phonétiques : modifications de la prononciation sous l'influence d'une autre langue;
- syntaxiques : transposition de structures grammaticales;
- lexicales : création ou transformation de mots en raison d'une interaction linguistique.

Ces interférences, omniprésentes dans leurs textes, ne relèvent pas de simples approximations linguistiques, mais constituent de véritables marqueurs identitaires et stylistiques. En mobilisant leurs compétences plurilingues⁵⁰, les deux artistes élaborent un langage hybride où se côtoient des adaptations phonétiques, des altérations syllabiques et des combinaisons transculturelles. Ce processus créatif donne naissance à des formes lexicales innovantes, souvent issues de l'italianisation de mots français, arabes ou issus d'autres répertoires vernaculaires. Parmi ces formations, on peut citer :

- *Madama* : couramment utilisé dans le rap italien pour désigner la police, résultant d'une réélaboration phonétique du mot français *madame*, via un processus de métonymie⁵¹:

⁵⁰ Les deux artistes ont passé une partie significative de leur enfance dans leurs pays d'origine respectifs, ce qui a profondément influencé leur parcours et leur identité artistique. Baby Gang a vécu pendant un an à Casablanca avec sa mère, comme il le confie dans un entretien avec Giovanni Robertini (*Open to Baby Gang*, Rolling Stone Italia, 26 mai 2023, <https://www.rollingstone.it/musica/interviste-musica/open-to-baby-gang/749516/>, dernière consultation janvier 2025). De son côté, Simba La Rue a grandi en Tunisie jusqu'à l'âge de sept ans, une expérience fondatrice évoquée dans sa première interview accordée au même journaliste « «L'arresto, la comunità e il rap mi hanno aiutato a farmi un'altra vita » : la prima intervista di Simba La Rue », Rolling Stone Italia, 13 décembre 2023, dernière consultation janvier 2025).

⁵¹Le mot *madama*, issu de *madame*, était au XVI^e siècle un titre réservé aux femmes nobles, notamment Marguerite d'Autriche. C'est en son honneur que fut nommé le *Palais Madama* à Rome, devenu plus tard le siège de diverses institutions publiques, dont la police. Ce lien institutionnel a favorisé l'évolution métonymique du terme, qui a été intégré dans le jargon de la *malavita* pour désigner les forces de l'ordre, un usage aujourd'hui repris et diffusé par les rappeurs italiens.

- Sono gli occhi del blocco che vedono tutto più della madama⁵²
- Sono tutto in sbatti per la madama/Mi entra alle cinque in casa⁵³
- *Fréro/frèro* : adaptations phonétiques de « frérot »⁵⁴ influencées par l'italien :
 - E non è colpa di mamma, fréro⁵⁵
 - Non fare il boss, ah, frèro, c'ho il dossier⁵⁶
- *Perquisa* : adaptation phonétique de « perquise »⁵⁷ :
 - Perquisa in casa, c'è mia madre che sclera⁵⁸
- *Flouss* : adaptation de « flous », qui en arabe maghrébin désigne l'argent⁵⁹:
 - Ho promesso a mamma che faccio solo i flouss e basta⁶⁰
- *Halal* : francisation de l'arabe *halāl* :
 - Big money, so halal, street⁶¹
- *Haram* : francisation de l'arabe *harām* :
 - Grr, dégage bénéfice, no haram, legal⁶²

En intégrant des éléments de plusieurs langues, Baby Gang et Simba La Rue façonnent un langage transculturel qui résonne auprès d'une audience partageant leur plurilinguisme et leurs références diasporiques. Ces interférences phonétiques et lexicales confèrent,

⁵² Baby Gang feat. Escomar, 2021, « Gli occhi del blocco », *EPI*, Warner Music Italy.

⁵³ Simba La Rue, 2022, « Tarantelle », *Crimi*, No Parla Tanto Records.

⁵⁴ *Slengo*, « frero », s.v. (<https://slengo.it/define/frero>, dernière consultation janvier 2025) ; TLFi, « frérot », s.v. (<https://www.cnrtl.fr/definition/fr%C3%A9rot>, dernière consultation janvier 2025).

⁵⁵ Baby Gang, 2021, « Alcott Zara Bershka », *Delinquente*, Warner Music Italy.

⁵⁶ Simba La Rue feat. Baby Gang, 2024, « Beccaria San Vittore », *Tunnel*, No Parla Tanto Records.

⁵⁷ TLFi, « perquise », s.v. (<https://www.cnrtl.fr/definition/perquise>, dernière consultation janvier 2025).

⁵⁸ Simba La Rue, 2024, « Free Esco Free Baby », *Tunnel*, No Parla Tanto Records.

⁵⁹ *Urban Dictionary*, « flous », s.v. (<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=flou>, dernière consultation janvier 2025).

⁶⁰ Baby Gang, 2022, « Seconda Generazione », *Seconda Generazione*, Warner Music Italy.

⁶¹ Central Cee feat. Baby Gange, 2024, « Eurovision », 23, Central Cee.

⁶² Simba La Rue, « Tarantelle », cit.

entre autres, à leurs morceaux une musicalité, un rythme et une texture langagière distinctive, dans la mesure où chaque mot hybride porte une charge culturelle multiple.

Ce faisant, à travers ces innovations lexicales et ces hybridations, les deux rappers brouillent les frontières linguistiques pour affirmer une identité collective plurielle. Leurs choix linguistiques deviennent des marqueurs de résistance et de fierté, ce qui transforme la diversité en force créative. Dans cet univers, le français et la culture francophone occupent une place centrale, enrichis par des héritages diasporiques qui renforcent leur dimension transnationale.

Conclusion

Cette analyse met en lumière les spécificités sociolinguistiques de Baby Gang et Simba La Rue, figures de proue du rap italien actuel. En tant qu'enfants de l'immigration, ils insufflent une dynamique nouvelle à cette scène musicale grâce à un plurilinguisme audacieux qui transcende les frontières linguistiques et culturelles. Leur langage hybride, marqué par des emprunts, interférences et *migratismes*, incarne une identité transnationale façonnée par leur vécu migratoire. Leurs morceaux constituent de véritables espaces de dialogue et de revendication, où se croisent affirmation culturelle, mémoire collective et engagement social.

Au-delà du cadre italien, Baby Gang et Simba La Rue jouent un rôle clé dans les échanges entre le rap français et italien. Si le français domine historiquement le paysage du rap en Europe, ces deux rappers – aux côtés de figures comme Ghali – contribuent à intégrer l'italien dans le rap français. Leurs collaborations avec des artistes tels que Lacrim, Maes ou Sofiane, prouvent de quelque sorte l'interaction croissant entre les deux scènes et témoignent d'une évolution vers une influence réciproque susceptible de renforcer les passerelles entre les réalités urbaines d'Italie et de France.

D'un point de vue sociolinguistique, leurs textes offrent un regard sur les réalités de l'exclusion, des inégalités et des luttes quotidiennes, tout en résonnant au-delà des frontières italiennes. Leurs morceaux dénoncent les injustices et les dysfonctionnements institutionnels, faisant ainsi du rap un vecteur de contestation et un exutoire face aux difficultés du quotidien. Loin de se limiter à la description brute des épreuves qu'ils traversent, Baby Gang et Simba La Rue transforment ces récits en appels au changement, rendant compte des réalités marginalisées avec authenticité et force.

Grâce à cette authenticité alliée à une quête constante d'innovation, ils participent à la redéfinition du rap italien, tout en affirmant une transculturalité assumée. Leur musique célèbre la diversité comme un atout, et offre à leur public un reflet fidèle de leur vécu, ainsi qu'une vision d'un avenir où l'expression artistique et la fierté des origines servent de levier d'émancipation.

Bibliographie

- All Music Italia*, 2024, « Simba La Rue è il primo successo del 2024: Quasi 5 milioni e mezzo di stream su Spotify nel giorno di debutto di "Tunnel" », janvier 2024, <https://www.allmusicitalia.it/news/simba-la-rue-tunnel-debutto.html>, dernière consultation 2025.
- Auzanneau, Michelle, 2001, « Identités africaines : le rap comme lieu d'expression », *Cahiers d'études africaines*, 163-164.
- Bagna Carlo, Barni Monica, Vedovelli Massimo, 2007, « Italiano in contatto con lingue immigrate: nuovi modelli e metodi per il neoplurilinguismo in Italia », in Consani Carlo, Desideri Paola (éd.), *Minoranze linguistiche. Prospettive, strumenti, territori*, Roma, Carocci, 270-89.
- Beltramelli Maurizio, 2020, « Italia-Francia: storia di un gemellaggio di rime e beat », *Rockit*, janvier 2020, <https://www.rockit.it/articolo/sfera-izitedua-ghali-storia-gemellaggio-rime-beat-italia-francia>, dernière consultation janvier 2025.
- Bertolucci, Antonio, 2020, *Trap Game. I sei comandamenti del nuovo hip hop*, Milano, Hoepli.

- Billiez, Jacqueline, 1997, *Bilinguisme, variation, immigrations ; regards sociolinguistiques*, vol. 2, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble-III.
- Billiez, Jacqueline, 1998, « L'alternance des langues en chantant », *Lidil*, 18, « Alternance des langues : enjeux socio-culturels et identitaires », 125-140.
- Calvet, Louis-Jean, 1994, *Les voix de la ville. Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Paris, Éditions Payot & Rivages.
- Calvet, Louis-Jean, 1999, *Pour une écologie des langues du monde*, Paris, Plon.
- Calvet, Louis-Jean, 2005, *La sociolinguistique*, Paris, PUF.
- Devilla, Lorenzo, 2011, « 'C'est pas ma France à moi...' : identités plurielles dans le rap français », *Synergies Italie*, 7, 75-84.
- Dubois, Jean, Guespin, Louis, Giacomo, Mathi e, Marcellesi, Christiane, 1994, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse.
- Ferrari, Jacopo, 2018, « La lingua dei rapper figli dell'immigrazione in Italia », *Lingue e Culture dei Media*, 2, 1/2018, 155-172.
- Ferrari, Jacopo, 2021, « Tra lessico e stile nell'italiano della migrazione », *Carte Romanze*, 9, 321-343.
- Ferrari, Jacopo, 2023, *Parole migranti in italiano*, Milano, Milano University Press.
- Ferrari, Jacopo, 2024, « Migratismi e lingue migranti nel rap italiano », *Treccani Online* janvier 2024, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/migratismi/4_Ferrari.html, dernière consultation janvier 2024.
- Gadet, Françoise, 2024, *La variation sociale en français*, Paris, Ophrys, 93- 116.
- Giguère, FrédERIC, 2022, « L'hétérolinguisme au coeur du rap québécois contemporain : les cas de Loud et de Koriass » *Analyses*, 16 (2), 139-153.
- Lesacher, Claire, 2016, « Rap, genre, langage et qu b cicit  : enjeux et tensions sociolinguistiques de l'accès aux espaces médiatiques   Montréal », *Cahiers internationaux de sociolinguistique*, 10 (2), 233-256.
- Miclet, Bric, 2015, « Comment la trap a bouleversé l'univers du rap français », *Slate*, juillet 2015, <https://www.slate.fr/story/102455/trap-bouleverse-univers-rap-francais>, dernière consultation janvier 2025.
- Nasto, Vincenzo, 2024, « Baby Gang scalza Sfera Ebbasta,   lui il rapper italiano con pi  ascoltatori mensili su Spotify », *Fanpage*, mars 2024, <https://www.fanpage.it/cultura/baby-gang-scalza-sfera-ebbasta-e->

- lui-il-rapper-italiano-con-piu-ascoltatori-mensili-su-spotify/ ,
dernière consultation janvier 2025.
- Noyer, Justine, 2022, « Le scelte linguistiche nel rap italiano di oggi: il caso di Ghali », *Italogramma*, 20, 1-16.
- Palermo, Massimo, 2016, « I nuovi italiani e il nuovo italiano », *Treccani Online*, mai 2016, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/domani/Palermo.html, dernière consultation janvier 2025.
- Palermo, Massimo, Barni, Monica, 2010, « Multilinguismo in Italia: nuove minoranze, lingue dell'immigrazione », in Maraschio Nicoletta, De Martino Domenico, Stanchina Giulia (éds.), *Esperienze di multilinguismo in atto*, Actes du Colloque des 21-23 mai 2009, Florence, Accademia della Crusca, 159-76.
- Piro, Rosa, 2019, « L'italiano dei nuovi italiani », in Librandi Rita (éd.), *L'italiano: strutture, usi, varietà*, Roma, Carocci, 277-284.
- Poplack, Shana, 1998, « Conséquences linguistiques du contact des langues : un modèle d'analyse variationniste », *Langage et société*, 43, Conférences plénières du colloque de Nice, in Achard Pierre (éd.), *Contacts de langues : quels modèles*, Paris, Maison des Sciences de l'homme, 23-48.
- Privitera, Donatella, 2016), « Il Rap e i diritti dei migranti, *Agi*, 50, « Geotema ».
- Radio France, 2023, « 10 ans de trap en France : quel bilan ? », 5 mai 2023, <https://www.radiofrance.fr/mouv/10-ans-de-trap-en-france-quel-bilan-6914716>, dernière consultation janvier 2025.
- Ricci, Laura, 2015, « Neoislamismi e altri "migratismi" nei romanzi di Amara Lakhous », *Carte di viaggio*, 8, 115-142.
- Ricci, Laura, 2019, « Migratismo », *Treccani Online*, juillet 2019, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/parole/Migratismo.html, dernière consultation janvier 2025.
- Rampton, Ben, 2011, « From 'Multi-ethnic adolescent heteroglossia' to 'Contemporary urban vernaculars' », *Language & Communication*, vol. 31/4, pp. 276-294.
- Siravo, Andrea, 2023, « Rissa con sparatoria a Milano, condannati i rapper Baby Gang e Simba La Rue Ghali », *La Stampa*, 15 novembre 2023, https://www.lastampa.it/cronaca/2023/11/15/news/sparatoria_a_

Camilla Nappi

milano_condannati_i_rapper_baby_gang_e_simba_la_rue-13862280/,
dernière consultation janvier 2025.

Trimaille, Cyril, 1999, « Le rap français ou la différence mise en langues », *Lidil*,
19, « Les parlers urbains », 79-98.

Se légitimer à travers la langue : le genre dans les pratiques langagières du rap marseillais

SARA FEDERICO

Université de Sassari

Résumé : Dans cet article, nous nous proposons d'appréhender les pratiques langagières des rappeuses marseillaises à travers lesquelles nous interrogerons les représentations des femmes dans le rap. Comment le genre fait style dans les pratiques des artistes femmes dans le rap ? Les données analysées sont issues d'une enquête ethnographique menée à Marseille (2021-2022) et composent un corpus de chansons et d'entretiens semi-directifs. Une première partie de l'article sera consacrée à la revue de la littérature sur les « parlars jeunes » dans le rap, tout en tenant compte de la dimension interdisciplinaire que l'imbrication des questions de genre avec la sociolinguistique urbaine demande. Afin d'ouvrir une réflexion sur les rapports de pouvoir entre hommes et femmes dans l'industrie musicale, nous nous servirons ensuite des outils de l'analyse du discours pour examiner les occurrences liées à la définition de la femme dans les textes.

Mots-clés : rappeuses, Marseille, genre, sociolinguistique, analyse du discours.

Abstract: L'obiettivo di questo articolo è di interrogare le rappresentazioni delle donne nel rap attraverso lo studio delle pratiche linguistiche delle rapper marsigliesi. In che modo il genere influenza le pratiche stilistiche delle artiste donne nel rap? I dati analizzati sono stati raccolti per una ricerca etnografica di dottorato, svolta a Marsiglia (2021-2022), e compongono un corpus di canzoni e interviste semi-direttive. Una prima parte dell'articolo sarà dedicata allo stato dell'arte sui "linguaggi giovanili" nel rap, tenendo in considerazione il carattere interdisciplinare dato dall'intersezione delle questioni di genere con il campo della sociolinguistica urbana. In seguito, una riflessione sui rapporti di potere tra uomini e donne nell'industria musicale sarà

proposta attraverso l'utilizzo degli strumenti dell'analisi critica del discorso per esaminare le occorrenze utilizzate per la definizione della donna nei testi.

Parole chiave: rap, Marsiglia, genere, sociolinguistica, analisi del discorso.

Introduction

Après 40 ans de musiques hip-hop en France, les femmes dans le rap semblent encore très peu représentées par rapport aux hommes. Toutefois, force est de constater que si auparavant la visibilité était donnée à très peu de rappeuses, nous assistons aujourd'hui à une attention médiatique – mais aussi académique – toujours plus évidente. Certains produits cinématographiques sont, notamment, dédiés aux femmes dans le monde hip-hop, comme la série documentaire sur les rappeuses états-uniennes *Ladies First. A Story of Women in Hip-Hop* (Netflix 2023) ou la deuxième saison de la série française *Validé* (Canal+ 2021). Plus généralement, l'émission de télé-réalité musicale *Nouvelle école* (Netflix 2022) inspirée par le programme états-unien *Rythm+Flow* et qui a vu naître aussi une édition italienne *Nuova Scena*, contribue à la médiatisation de cet art musical et à la représentation des femmes dans ce milieu. Pour ce qui est des publications, nous repérons les premiers ouvrages sur la misogynie et les femmes dans le hip-hop états-unien déjà à partir de 1994 avec *Bell hooks*¹ et Tricia Rose, et Joan Morgan en 1999. Des publications en français ont aussi pris pour objet l'activité rap des femmes aux États-Unis comme *Ladies First. Une anthologie du rap au féminin* (Bertot 2019) et *Hot, cool & Vicious. Genre, race et sexualité dans le rap états-unien*

¹ Née Gloria Jean Watkins, l'intellectuelle du féminisme noir a choisi d'utiliser une partie du nom de sa grand-mère comme pseudonyme tout en employant les lettres minuscules pour mettre l'accent sur le contenu de ses écrits et son caractère collectif et pas sur la personne qui les écrit.

(Djavadzadeh 2021) et en France comme *Pas là pour plaire ! Portraits de rappeuses* (Ghio 2020) et *À qui profite le sale. Sexisme, racisme et capitalisme dans le rap français* (Weill 2023). Dans le domaine scientifique de la sociolinguistique, les travaux de Claire Lesacher sur les rappeuses montréalaises (2015) sont de grande importance, tout comme les publications en sociologie de Karim Hammou (2012). Si nous relevons donc un intérêt croissant envers les femmes dans les musiques hip-hop, le rapport qui existerait entre rappeuses et pratiques langagières reste encore peu exploré.

Pour cette raison, je vais tout d'abord dresser un état de l'art des approches d'analyse textuelle que la sociolinguistique urbaine et la littérature ont employé pour l'appréhension de la pratique rap. Nous allons ensuite essayer d'en identifier les limites et les potentialités, afin de proposer de nouveaux outils issus de l'analyse du discours. Pour ce faire, nous allons prendre comme études de cas les éléments lexicaux qui renverraient à une définition de la femme dans les chansons des rappeuses marseillaises contemporaines afin d'interroger la représentation de l'identité de genre chez le rap marseillais et montrer les limites de certaines approches. Les chansons analysées sont tirées d'un corpus qui a été recueilli grâce à une enquête ethnographique qui a eu lieu à Marseille entre 2021 et 2022 (comme détaillé dans le par. 2).

1. Postures théoriques

Dans les enquêtes scientifiques et médiatiques, le rap se présente souvent comme un phénomène allogène, venu de l'étranger et non légitimé, bien qu'il soit aujourd'hui la musique la plus écoutée en France. Il est également perçu comme un phénomène socio-spatial, émanant des marges de la société et de la ville, à savoir une pratique ancrée dans les banlieues. L'association du rap avec les banlieues résulte d'un compromis entre le désir des rappeurs de définir le rap

comme une forme d'expression artistique et la manière dont les animateurs des émissions télévisées l'ont traité comme un phénomène exotique². Dès lors que le rap passe de la rue à l'écran, les médias ont cherché à le confiner dans des définitions monolithiques, le réduisant à un tout homogène. Par ailleurs, le rap a été vu au départ comme un phénomène générationnel. Cela a conduit à un intérêt pour l'étude de son expression linguistique à travers l'analyse des « parlers jeunes ». Ainsi, cette section se propose de retracer l'évolution des recherches sociolinguistiques sur le rap, en partant de la catégorie d'analyse « parlers urbains des jeunes », tout en en soulignant les potentialités et les limites, notamment lorsqu'il s'agit des textes des rappeuses.

1.1. Faire genre, faire style, faire groupe³ : les « parlers jeunes » dans le rap

Depuis l'arrivée du rap en France dans les années 1980, les recherches dans le domaine littéraire ont commencé par s'y intéresser en l'abordant principalement comme un phénomène dont le seul objet d'analyse était le texte. Ces approches, que l'on pourrait qualifier de « traditionnelles » (Hammou 2012), se concentraient sur le texte du rap, perçu comme une variation par rapport à la norme, un écart par rapport au canon esthétique de la poésie. L'objectif « littéraire » de l'analyse des textes rap a donc rapidement montré ses limites face à un genre qui se distingue de la poésie classique, tant par son contexte historique que par sa dimension performative. Parallèlement, les premières études en sociolinguistique urbaine ont également porté leur attention sur le

² Guillard, Séverin, Batailler pour un chant : compte rendu, 23 juillet 2013 https://surunsonrap.hypotheses.org/2561#identifiant_0_2561.

³ Nous nous inspirons ici au sous-titre de l'ouvrage collectif *Sociolinguistiques des pratiques langagières des jeunes : faire genre, faire style, faire groupe autour de la Méditerranée*, co-dirigé par Cyril Trimaillé, Christophe Pereira, Karima Ziamari, Médéric Gasquet-Cyrus, 2020.

lexique du rap, qui s'exprimait à travers un argot (Calvet 1994 ; 1999) ou un « accent de banlieue », utilisé à des fins « crypto-ludiques » (Preite 2014), où les jeunes développaient des stratégies linguistiques propres à leur groupe afin d'échapper à la compréhension des adultes (dans une relation de *we code/they code*, comme théorisée par John Gumperz en 1982). Néanmoins, en se focalisant sur l'appréhension du texte et du lexique, ces approches manquaient parfois de considérer le rap comme une activité artistique et, par conséquent, de percevoir les rappeurs et rappeuses comme des artistes qui construisent leurs propres univers musicaux, inscrits dans des trajectoires créatives et professionnelles bien précises ou toujours en évolution.

Les premiers travaux en sociolinguistique mettent en évidence l'intérêt porté à la pratique du rap, définie comme « avant tout un art de la parole urbaine » (Trimaille 1999 : 1). Ils ont immédiatement orienté les recherches vers une ville spécifique, Marseille, et son parler ou *accent* distinctif. Trimaille précise que le verbe *to rap*, dans l'anglais des ghettos noirs new-yorkais, signifie « baratiner » ou « tchatcher ». Le verbe *to rap* avait aussi le sens de « se plaindre » (ibidem). Retracer l'origine floue du terme « rap » permet ainsi de dévoiler l'intersection de plusieurs thématiques qui seront par la suite étroitement associées à cette pratique artistique, à savoir l'ancrage profond dans des quartiers urbains défavorisés et précarisés, le caractère revendicatif de cette forme d'expression et la racialisation des sujets impliqués. La figure du rappeur était notamment associée au « jeune homme maghrébin habitant les banlieues » (Hammou 2012). Dans le cas de la ville de Marseille, ici contexte de prédilection pour l'enquête dont nous tirons le corpus, il n'existerait pas vraiment des banlieues, mais plutôt des secteurs ou quartiers (Quartiers Nord, Quartiers Sud et Centre-Ville) qui n'offrent pas une nette séparation sociologique. Certes, les quartiers Nord, d'où plusieurs groupes de rap ont émergé, sont considérés périphériques et la population qui y habite dénonce un délaissement important de la part des institutions. De l'autre côté, malgré les

changements en cours, le centre-ville de Marseille est encore considéré fortement populaire, et comporte des secteurs fortement paupérisés, ce qui est rare pour une grande agglomération française.

L'urbanisation a engendré, surtout dans les grandes villes marquées par la ségrégation et la séparation territoriale, des cohabitations de personnes et de langues qui ont favorisé l'émergence de nouvelles pratiques (Gadet 2006 : 128). Cette idée est également développée par Louis-Jean Calvet, qui appréhende la ville à la fois comme une « forme spatiale » et comme un « phénomène culturel ». Ainsi, pour étudier les phénomènes qui s'y produisent, il propose de saisir la ville non seulement géographiquement (à travers ses arrondissements, ses quartiers) et sociologiquement (car elle est habitée par une population mouvante), mais aussi linguistiquement, car elle constitue un « ensemble de langues et de rapports à ces langues » (Calvet 2011 : 250). Dans le cas de Marseille, cela se révèle d'autant plus pertinent car il s'agit d'une ville portuaire toujours accueillante, ce qui a fait sa richesse culturelle et son caractère méditerranéen. Cet élément est très visible aussi dans la composition des premiers groupes de rap marseillais comme IAM, Fonky Family ou B-Vice (Valnet, 2013).

Calvet s'inspire des apports sociologiques de l'école de Chicago, notamment pour l'étude des gangs, tout en intégrant la notion de *culture interstitielle*. Cet « interstice » – à la fois géographique et social – serait alors conçu comme « un lieu de passage culturel, un lieu de transition » (ibid. : 32), où les gangs seraient formés par des jeunes « entre deux cultures, entre deux langues : celle, minoritaire, de leurs parents (culture qu'ils ne possèdent plus tout à fait, langue qu'ils parlent peu) et celle, majoritaire, du pays d'accueil (culture qu'ils ne possèdent pas encore) » (ibidem). Selon Calvet, cette culture devient ainsi productrice de divers comportements, tels qu'une certaine « revendication d'identité » exprimée par des « bandes de jeunes, essentiellement de 'Blacks' et de 'Beurs' » (ibidem), et se développe

dans quatre directions : vestimentaire (à travers l'ostentation de la tenue), graphique (avec les tags et les graffitis), musicale (notamment le rap des groupes de banlieue à Paris, Lyon ou Marseille), et linguistique (dans le phrasé et la prononciation spécifiques, comme le verlan ou l'« accent de banlieue ») (ibidem). Le rap apparaît ainsi comme une manifestation emblématique de cette culture, « étendard des jeunes vivant à la périphérie des villes, dans des banlieues défavorisées » (ibid. : 273).

Cependant, cette vision des jeunes, en « bandes » ou « gangs », semble suggérer un élément social « déviant », notion chère aux études des subcultures⁴, qui tend à l'essentialisation que nous voulons ici éviter, et qui se refléterait dans leurs pratiques langagières. Cela est souligné par Michelle Auzanneau, qui, dans son état de l'art des études sur les « parlars jeunes », remarque que ces derniers, « présupposant l'existence de spécificités langagières, notamment lexicales, et orientées vers la recherche de la déviance, ont produit des descriptions non contextualisées » (Auzanneau 2021 : 251). De plus, de nombreuses critiques ont observé, à juste titre, que cette « vision réductrice et homogénéisante des pratiques langagières des jeunes contribuait à la construction sociale, politique et sociolinguistique d'une certaine « jeunesse » et des problèmes de société qui lui sont associés » (ibidem).

⁴ Pensons à la contribution de Stanley Cohen (1972), qui a inspiré de nombreux travaux sur les différentes expressions de la culture de rue, notamment pour expliquer le phénomène de la musique trap en Italie. À cet égard, on peut se référer à l'ouvrage de Pietro Saitta, *Violenta speranza. Trap e riproduzione del "panico morale" in Italia* (2023), ou encore au recueil collectif *Le strade della teppa. Etnografia sociale e politica delle culture di strada*, de Fabio Bertoni, Andre Caroselli et Luca Sterchele, où ils écrivent : « Dans les récits du vandalisme juvénile, on met en évidence un enchevêtrement continu entre les cultures populaires, les institutions sociales de répression et de contrôle, et la production constante de catégories déviantes. La construction de l'alarme sociale et l'identification des "folk devils" se sont souvent révélées être un outil fondamental pour la gestion des crises de consensus, permettant à chaque fois de réduire à une question morale toute manifestation de protagonisme et de conflit » (2022 : 8, traduction de l'italien par nos soins).

Les travaux portant sur les textes de rap se sont principalement concentrés sur des traits linguistiques d'ordre lexical, abordant : la néologie, l'argot et le verlan, le plurilinguisme, ainsi que les emprunts à d'autres langues (parmi lesquelles l'anglais, l'arabe et le romani sont les plus diffusées). Les premières études sur le rap marseillais ont intégré ces pratiques de métissage et de transformation non seulement dans l'analyse du lexique, mais aussi dans l'étude de la prononciation et des aspects phonétiques en général (Gasquet-Cyrus et al. 1999 ; Hartmann 2023). Au niveau des représentations sociolinguistiques, il est intéressant d'observer comment la catégorisation de « parlars jeunes » s'approche de celle d'« accent de banlieue ». Maria Candea affirme que l'« accent de banlieue » n'existe pas, mais il semble indiquer plutôt un ensemble de traits communs à un parler que certains groupes sociaux choisissent d'adopter dans des contextes sociaux spécifiques, pour faire style, surtout pour s'inscrire dans la culture de rue. Cela concerne à la fois le plan lexical et phonétique, et s'applique également à la notion d'accent dans ses dimensions nationales, régionales, sociales et urbaines. De la même manière, avoir un « accent » peut être encore source de discrimination et stigmatisation des locuteurs et locutrices. Pour cette raison, nous partageons l'idée selon laquelle le débat sur le risque d'homogénéisation et de réification d'une grande variabilité des pratiques langagières sous l'étiquette « langue », « accent », « variété » ou « parler » n'est toujours pas clos (Candea, Trimaille 2021 :44, traduction de l'anglais par nos soins). Raison pour laquelle nous préférons également employer la notion de « pratiques langagières » au lieu des catégorisations dénombrées plus haut car elle « permet de faire une nette distinction entre le concept de langue, un artefact construit historiquement et institutionnellement nécessaire à la construction politique des États-nations, et la réalité empirique de ce que font les locuteurs dans la matérialité des situations et des interactions sociales » (Boutet 2021 : 281).

1.2. Le rap et la langue : espaces de liberté pour les femmes ?

Les premiers travaux sur ce genre musical ont souligné que les jeunes rappers, pour la plupart issus de divers contextes migratoires, développent une musique qui se nourrit de revendications sociales et d'une opposition aux institutions dominantes. Ce discours s'oppose ainsi à la langue standard légitime, porteuse de l'autorité et du pouvoir du groupe social dominant (Devilla 2014). Cependant, comme l'ont observé Fernandes et al. bien que les rappers ne se considèrent pas comme des locuteurs « légitimes » au sens bourdieusien (Bourdieu 1982) de la langue normée, il semble que l'utilisation de cette norme linguistique confère une certaine légitimité aux variétés non normées, et à leurs locuteurs. Cela permet de démontrer que leur choix linguistique est délibéré, voire ostentatoire, et revendique ainsi une forme de pouvoir et d'affirmation identitaire. Si alors la langue légitimée dans le rap serait une langue qui s'éloigne du français standard, est-ce que cela vaut de la même manière pour rappers et rappeuses ? Y aurait-il une imbrication de rapports de pouvoir qui se jouent non seulement du point de vue professionnel mais aussi linguistique ?

À partir des années 2000, les recherches francophones ont mis en évidence un manque de prise en compte des questions de genre dans les études linguistiques. Claire Lesacher souligne que, d'un côté, les travaux en sociolinguistique ont porté une attention particulière aux « représentations des jeunes d'origine immigrée vivant en banlieue », mais, de l'autre côté, ces recherches ont souvent tendu à maintenir un continuum dans la représentation du rap comme une musique propre à un groupe spécifique, enchevêtrant des rapports sociaux de classe, de race, de lieu de vie, mais également de sexe (Lesacher 2015 : 207). À partir des études existantes sur le rap, il apparaît que l'artiste rap est presque exclusivement représenté comme masculin, une vision rarement remise en question dans la littérature. Cette tendance contribue à maintenir les rappeuses dans une forme d'invisibilité.

Dès 2002, Claudine Moïse constate une situation analogue dans les recherches francophones en linguistique, qui semblent avoir souffert d'une « négligence scientifique » ou d'un « manque d'attention » à l'égard de la question du genre, même dans les nombreuses études portant sur les pratiques des jeunes des banlieues. Selon Moïse, cette lacune s'explique non seulement par la priorité accordée aux études centrées principalement sur le système linguistique, la question de la variation linguistique étant considérée sous l'angle des variables sociales dont le sexe n'a été véritablement pris en compte en France qu'à la fin des années 1970 (Moïse 2002 : 46), mais aussi par « l'idéologie même véhiculée par la langue française, langue de la nation, du citoyen, une langue homogène et conservatrice, qui se veut unificatrice au-delà des différences, qu'elles soient ethniques ou sexuées » (ibidem).

Les études sur les pratiques linguistiques des jeunes des banlieues semblent principalement concerner des garçons, ce qui soulève la question de l'absence des filles. Comme le note Claudine Moïse, il est crucial de se demander pourquoi les filles utilisent moins le parler de la culture de la rue et dans quelles situations elles s'en servent (ibidem). Elle propose d'examiner les pratiques langagières féminines, tout en reconnaissant que le parler des garçons définit leur place dans la cité, marquée par des rapports de pouvoir, d'identité et de virilité, notamment à travers l'usage d'un langage associé à la violence.

Moïse souligne que les filles, dans des contextes similaires à ceux des garçons, adoptent un discours moins direct et plus euphémisé, en raison des attentes sociales liées au genre, cherchant à répondre aux normes de différenciation et à un désir d'ascension sociale. Cette différence de langage est perçue comme un reflet des rapports socioculturels et des stéréotypes de genre, et non comme une simple caractéristique linguistique. Ainsi, les femmes manifestent une conscience accrue des normes linguistiques, mais leur utilisation de la langue peut susciter une insécurité linguistique, se traduisant par une tendance à l'hypercorrection et une dépréciation de leur propre parler.

Cette insécurité peut être expliquée par l'inégalité socio-économique entre les sexes et par une assignation d'attentes spécifiques liées au genre : les femmes chercheraient à se conformer davantage aux normes dominantes pour signaler leur statut social, alors que les hommes essaient d'affirmer leur identité en performant des pratiques langagières plus proche de la virilité, de la vulgarité et de la violence. Mais comme Moïse le préconise déjà en 2002 les filles, bien qu'elles adoptent un parler plus normé pour des raisons sociales, peuvent aussi jouer avec cette norme en fonction des contextes. Dans les pratiques des rappeuses, cela semble se traduire par un mélange de subversion et de recherche de réussite dans l'industrie musicale. Elles naviguent entre l'innovation linguistique faite de créativité dans les usages lexicaux et les jeux sonores, l'appui sur l'accent et la conformité aux attentes culturelles qui les approche d'un français standard.

2. Corpus et méthodologie

Afin de développer les réflexions sur les questions de genre dans la sociolinguistique du rap, nous allons analyser des exemples lexicaux qui rentrent dans la catégorisation de « parlars jeunes » et qui traitent de la définition de soi des rappeuses dans leurs chansons. Le petit échantillon utilisé ici est tiré d'un plus large corpus recueilli lors d'une enquête ethnographique d'une année à Marseille (2021-2022) conduite pour une recherche doctorale. Cela englobe la production artistique de 15 rappeuses, environ 80 chansons⁵, et 25 heures d'enregistrement des entretiens semi-directifs. Si le corpus général englobe la production artistique de rappeuses comme Keny Arkana et Khara entre autres, les exemples analysés ici sont tirés des chansons de Lau Rinha, Lansky Namek, Sise Ici, Soumeya, Saaphyra et Lil So. Il s'agit de rappeuses aux

⁵ Le nombre de chansons par rappeuse varie entre 3 et 15 morceaux selon le niveau de professionnalisation atteint par la rappeuse concernée jusqu'à 2022, année limite pour le recueil du corpus doctoral.

univers musicaux très variés que nous évitons ici d'associer à des secteurs ou quartiers spécifiques de la ville pour ne pas essentialiser, mais nous préférons plutôt appréhender leurs pratiques comme inscrites dans un parcours d'artistes qui évoluent et qui ont différents niveaux de professionnalisation (émergeant, underground, semi-professionnel). Tout en tenant compte de l'objectif de cet article et des contraintes de brièveté, nous nous focalisons ici sur des occurrences spécifiques tirées de l'analyse lexicale⁶ des textes des chansons qui touchent à la place des femmes dans le rap sur la base des apports théoriques développés dans les sections précédentes. Les catégories d'analyse desquelles les exemples ont été tirés concernent le verlan pour le mot « meuf » et un emprunt à l'anglais pour l'item « bitch ». Du point de vue méthodologique, les quelques données chiffrées que nous fournissons dans l'analyse linguistique des textes ne nous permet que de comprendre la récurrence des items examinés dans un corpus qui est tout de même restreint et qui ne sert que de base de départ à une analyse qui se veut plutôt qualitative à travers l'appréhension des discours qui circulent dans les chansons et produits dans les entretiens. À travers la mobilisation des outils de l'analyse du discours, nous pourrions véritablement interroger les représentations sociolinguistiques que certains mots semblent porter selon l'usage que les rappeuses en font dans la construction narrative de leurs chansons.

3. Analyse des définitions de soi chez les rappeuses marseillaises

3.1. Faire du rap en tant que « meuf »

Dans le corpus analysé, le mot « meuf » se distingue comme l'un des termes verlanisés les plus fréquents, avec cinq occurrences. L'item

⁶ Cette analyse lexicale inclut des catégories comme les emprunts aux langues : anglais (123), espagnol (23), arabe (38), italien (10), romani (20) et marseillais (10), mais aussi les mots d'argot (118) et verlan (60), les expressions figées (22).

« meuf » est aujourd’hui pleinement intégré dans le langage courant et pourrait être considéré comme lemmatisé. L’utilisation de ce terme par les rappeuses ne se limite pas à une simple transposition d’un mot informel pour indiquer la « femme », mais reflète une stratégie discursive visant à légitimer leur place dans un milieu majoritairement masculin. L’exemple suivant illustre bien cette tendance : « J’fais du rap, j’suis une meuf, et j’t’assure que c’est ma came » (Lau Rinha, PDG, 2022). Ici, le terme « meuf » est utilisé pour affirmer sans complexe l’identité de rappeuse au présent « j’fais du rap », sans chercher à cacher ni revendiquer cette féminité, mais simplement en l’assumant « j’suis une meuf », dans l’espace du rap de manière consécutive en utilisant la conjonction « et je t’assure que c’est ma came ». Cette analyse participe à la narration de la rappeuse Lau Rinha qui dans la chanson « PDG » tente de montrer comment elle peut aisément être une femme et faire du rap, en ayant du succès, comme indiqué à la fin du premier couplet : « J’vais prouver qu’on peut être PDG et très bonne ménagère ».

Ce premier exemple montre l’importance de bien mobiliser les termes pris en examen dans leur contexte d’énonciation. Cela s’avère également pertinent avec l’emploi d’autres mots pour désigner les femmes, comme dans le cas de « gadji », emprunt à la langue romani beaucoup utilisé dans le parler marseillais. Dans le morceau « On fout la m**** » d’un collectif de 8 rappeuses marseillaises, Saaphyra rappe : « C’est un rap de gadji mais je jure sur ma vie / c’est un classique que tu viens de valider » (Bande Organisée version féminine, On fout la m**** », 2020). L’expression « rap de gadji » est ici suivie d’un « mais » contrastif, ce qui suggère une forme de justification. Le terme « gadji », qui signifie « fille » dans un registre familier, porte une connotation négative implicite, comme si le « rap de gadji » n’avait pas la même valeur que celui des garçons. Cependant, cette déclaration est suivie d’une revendication de légitimité, soulignant que, malgré le fait d’être une « gadji », le rap qu’elles font est digne

d'être considéré comme un « classique » à valider. Ce message montre que même face aux stéréotypes associés à leur genre, les rappeuses insistent sur la qualité et la légitimité de leur musique.

Par ailleurs, l'utilisation du terme « fille » dans la chanson de Soumeya illustre une réappropriation du langage : « J'manie la rime ça fait même pas 2 minutes / Tu viens de t'faire mettre à l'amende par une fille hey hey » (Soumeya, « Triste réalité », 2022). Dans ce contexte, il semble que le mot « fille » renverrait à une image de la jeune femme faible, que la rappeuse utilise ici pour affirmer sa supériorité de façon ironique. En revanche, la même rappeuse choisit d'utiliser « femme » pour souligner le côté fort : « Le rap français a besoin d'une femme pour innover » (Soumeya, « Triste réalité », 2022). Le terme « femme » prend alors une connotation très positive, en valorisant l'innovation, les capacités et la position de la rappeuse. Cette différence entre « meuf » et « femme » montre qu'il existerait « autant de sens possibles d'une unité linguistique que de contextes » (Greco, 2021 : 65). L'item « meuf », tout en étant informel, est réapproprié par les rappeuses pour affirmer leur place dans le rap, tandis que « femme » peut être perçu comme un symbole d'innovation et de légitimité.

L'analyse des termes « meuf », « fille » et « gadji » révèle la manière dont les rappeuses de Marseille manipulent la langue pour légitimer leur présence et leur compétence dans un genre musical majoritairement masculin. Ces termes ne sont pas simplement des étiquettes de genre, mais des instruments de pouvoir et de réappropriation linguistique, permettant aux rappeuses de redéfinir les normes et de revendiquer leur place dans le *rap game*.

3.2. La polysémie de « bitch »

Il est acquis que parmi les langues utilisées dans les textes de rap francophone l'anglais est quasi omniprésent. Cela peut évidemment

être expliqué par l'origine du mouvement hip-hop et la diffusion de la musique rap à partir d'un contexte anglophone comme les États-Unis. Dans le corpus analysé, les mots anglais les plus récurrents sont issus du champ sémantique de la musique rap, notamment le fait que cette dernière est souvent indiquée comme un jeu, le « rap game », dans lequel les rappeuses aussi essaient de trouver une place. À côté de ceci, les termes en anglais relèvent d'une certaine vulgarité comme dans le cas de « fuck » et « bitch », qui sont les plus fréquents avec cinq occurrences chacun. Dans le cas de cet article, nous prendrons en examen surtout le deuxième.

Les rappeuses s'inscrivent dans la continuité de la pratique du rap tout en utilisant également des termes considérés vulgaires ou insultant. Dans sa recherche sur les battles de rap, Cyril Vettorato l'explique de manière très claire : « Dire “ salope ” ou “ pédé ” dans le rap est presque aussi automatique que de dire que l'on aime quelqu'un au point de pouvoir en mourir dans un poème romantique, cela ne dit pas nécessairement la vérité de la personne qui assume ce discours, mais témoigne de la force de codes liés à un genre » (Vettorato 2012 : 11).

Le terme « bitch » est un exemple emblématique du processus de retournement de stigmaté opéré par les rappeuses marseillaises. Si très souvent les rappeurs peuvent faire de ce terme un usage péjoratif et insultant envers une femme, le mot « bitch » a connu une réappropriation chez certaines rappeuses. Keivan Djavadzadeh (2022) a mis en évidence la polysémie de ce terme, qui – initialement associé à des insultes comme « chienne », « garce » ou « pétasse » – est aujourd'hui revendiqué par certaines artistes comme un symbole d'indépendance. Par exemple, la rappeuse belge Shay a été l'une des premières à revendiquer l'étiquette « bitch » dans son album *Jolie Garce* (2016), alors que d'autres, comme Chilla dans *Salé chienne* (2017), l'utilisent pour dénoncer les stéréotypes sur les femmes. Ce processus de réappropriation se retrouve également dans le corpus

marseillais, où certaines rappeuses utilisent « bitch » pour s'affirmer tout en se distanciant du stéréotype sexuel : « t'as vu mes yeux de biche tu m'as pris pour une Bitch » (Tehila Ora, *Boomerang*) ; « J'dévalise ton dressing et j'appelle mes gars pour monter la garde / 18 bitches, 18 badass, ambiance cocktail et bahamas » (Lau Rinha, 18).

Dans ces cas « bitch » est revendiqué comme un terme qui symbolise la puissance et s'éloigne de son usage traditionnellement dévalorisant. Cependant, il existe des usages du terme qui conservent une connotation négative, notamment lorsqu'il est utilisé pour désigner un groupe de femmes de manière dépréciative. Cet usage rappelle l'imagerie sexiste et machiste qui est souvent associée au rap traditionnellement dominé par les hommes. Par exemple, Lil So dans *YZ* utilise le terme dans un contexte de domination : « je vais mouiller tes bitch / ramène tes rappeuses que je les baise », renforçant ainsi l'idée de puissance mais aussi de violence. Cette utilisation évoquerait l'image la plus misogyne et machiste des rappeurs cherchant à démontrer leurs capacités à travers des références sexuelles. Il convient alors d'examiner également l'emploi du verbe « baiser » qui peut être aussi bien littéral (relations sexuelles) que métaphorique (tromper, dominer quelqu'un dans le rap). L'exemple de Lil So, qui reproduit l'image d'une femme forte et ancrée dans la vie du quartier, est frappant car il démontre l'importance de replacer les paroles dans leur contexte de création. Si ces mots avaient été prononcés par un rappeur masculin, ils auraient probablement été qualifiés de misogynes, tandis que venant d'une rappeuse, l'impact change radicalement. Dans le cas étudié ici, il n'est pas nécessaire ni essentiel de savoir si la rappeuse en question se définit queer ou pas, mais le processus de retournement qu'elle opère étant l'énonciatrice d'une telle ligne est déjà intéressant d'un point de vue discursif. Lorsque ces conventions établies ne sont plus reproduites par un homme, l'imagerie

habituelle du rap se trouve brisée. Cette « queerification⁷ » du terme, entendue comme une rupture des codes traditionnels, ouvre un nouvel espace où les rappeuses peuvent expérimenter avec des identités et des représentations de genre en subvertissant totalement les stéréotypes.

La rappeuse Lansky Namek illustre cette nuance dans l'utilisation de « bitch », alternant entre réappropriation et critique. Dans « Honey », elle utilise « bad bitch » pour s'approprier le terme tout en le renvoyant à une image de puissance féminine. Toutefois, dans « Je ne suis qu'un chiffre », elle dénonce une dynamique de consommation sexuelle et l'objectification des femmes dans l'industrie musicale : « Je ne suis qu'un chiffre évalué au nombre de stream ou de strings / Appartenant au nombre de filles et de bitch que j'ai baisées ». Ici, elle distingue les « filles » des « bitch », ce qui pourrait suggérer une critique des stéréotypes masculins dans le rap, tout en mettant en lumière la tension entre pouvoir, identité et genre.

L'usage du terme « bitch » chez les rappeuses marseillaises souligne leur volonté à renverser les stéréotypes et à redéfinir les normes de genre. Par le retournement du stigmaté, elles transforment une définition dévalorisante en un outil de subversion et d'affirmation de soi, tout en questionnant les rapports de pouvoir entre hommes et femmes dans l'industrie musicale.

4. Perspectives conclusives

Dans cet article, nous avons exploré les pratiques langagières des rappeuses marseillaises afin de comprendre comment elles construisent leur légitimité d'artiste dans un milieu musical considéré

⁷ En anglais le mot *queer* voulait dire à la fois étrange, bizarre mais aussi déviant, avec des connotations stigmatisantes. La communauté LGBTQI+ s'est réapproprié de ce terme avec fierté tout en gardant une certaine polysémie, explorée également dans les *Queer Studies*.

majoritairement masculin. Cette analyse s'inscrit dans le cadre des recherches récentes en sociolinguistique critique, qui déplacent l'intérêt de l'analyse textuelle vers les contextes de production et d'énonciation du discours rap. Les approches critiques en sociolinguistique (Heller 2002) mettent en lumière les rapports de pouvoir et les conflits inhérents aux pratiques langagières, soulignant que chaque choix linguistique est porteur d'un sens politique qui dépasse la simple expression d'un message ou d'une identité.

Les rappeuses marseillaises réinventent leur place dans le rap en utilisant la langue comme un outil de résistance et de subversion. Par cette réappropriation de termes dévalorisants, elles ne se contentent pas seulement de revendiquer leur légitimité, mais participent activement à la redéfinition des normes de genre et de pouvoir dans l'industrie musicale. Loin de refléter simplement une féminité stéréotypée, ces pratiques langagières deviennent des actes politiques de transformation des rapports de pouvoir entre hommes et femmes dans le rap.

L'absence de discours médiatique et scientifique sur les femmes [de banlieue] et sur leurs pratiques langagières offre une plus grande liberté pour réinventer leur manière de parler (Candea, Trimaille 2019). En l'absence de modèles performatifs imposés, elles peuvent construire des identités distinctes et multiples, s'affranchissant des attentes sociales et des stéréotypes de genre. Cette liberté se manifeste dans l'usage de la langue, où les rappeuses marseillaises, par leur accent, leurs rimes et leur lexique, imposent un style unique, marqué par une forte identité locale. Ainsi, les rappeuses ne subvertissent pas seulement les stéréotypes, mais créent un espace de liberté.

Bibliographie

- Bertoni, Fabio, Caroselli, Andrea, Sterchele, Luca, 2022, *Le strade della teppa. Etnografia sociale e politica delle culture di strada*, Roma, RedStar Press.
- Bourdieu, Pierre, 1982, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Editions Fayard.
- Boutet, Josiane, 2021, « Pratique langagière », *Langage et société*, 2021/HS1 Hors série, pp.281-284.
- Calvet, Louis-Jean, 2011 [1994], *Les voix de la ville: introduction à la sociolinguistique urbaine*, Paris, Payot.
- Carinos, Emmanuelle, Hammou, Karim (dir.), 2020, *Perspectives esthétiques sur les musiques hip-hop*, Aix-en-Provence, Presse Universitaire de Provence.
- Devilla, Lorenzo, 2014, « Ça vient de la rue : contre-culture/contre-pouvoir dans le rap français », Colonna Romain (éd.), *Les Locuteurs et les langues : pouvoirs, non-pouvoirs et contre-pouvoirs*, Limoges, Lambert-Lucas, p. 321-331.
- Devilla Lorenzo, Federico, Sara, 2024, « “J’espère qu’elles cuisinent mieux qu’elles rappent” : des rappeuses victimes de discours haineux en ligne », *SHS Web Conf.* Vol. 191, DOI : <https://doi.org/10.1051/shsconf/202419113006>.
- Djavadzadeh, Keivan, « Esthétiques croisées ou contraires ? Penser la circulation des modèles de féminité dans le rap entre les États-Unis et la France », Journée d'étude « Voir le rap », organisée à l'Université Paris 8 le 16 décembre 2022.
- Fernandes, Angela, Auzanneau, Michelle, Bento Margaret, Fayolle Vincent, Lambert Patricia, et al., 2003, « Le rap en France et ailleurs : intérêt d'une démarche pluridisciplinaire », *Cahiers de l'Institut de Louvain*, 109-130.
- Gasquet-Cyrus, Médéric, Kosmicki, Guillaume, Van Den Avenne, Cécile (dir.), 1999, *Paroles et musiques à Marseille : les voix d'une ville*, Paris, Editions L'Harmattan.
- Ghio, Bettina, 2020, *Pas là pour plaire ! Portraits de rappeuses*, Marseille, Le mot et le reste.
- Gumperz, Joh, 1982, *Discourse Strategies*, Cambridge University Press.

- Hammou, Karim, 2012, *Une Histoire du rap en France*, Éditions La Découverte, Paris.
- Hartmann, Lauren, 2023, *Le Rap marseillais contemporain à travers les pratiques ordinaires locales : usages, circulation, changement*, Mémoire de Master 2 de Sciences du langage sous la direction de Médéric Gasquet-Cyrus, Aix-en-Provence, Aix-Marseille Université.
- Heller, Monica, 2002, *Éléments d'une sociolinguistique critique*, Lyon : ENS Editions.
- Lesacher, Claire, 2015, *Le rap comme activités(s): dynamiques sociodiscursives et genre à Montréal (approche sociolinguistique)*, thèse de doctorat, Université Rennes 2, Rennes.
- Moïse, Claudine, 2002, « Pratiques langagières des banlieues : où sont les femmes ? ». *VEI enjeux*, n°128, L'école pour tous : quel avenir ? pp. 46-60. DOI : <https://doi.org/10.3406/diver.2002.1291>
- Trimaille Cyril, 1999, « Le rap français ou la différence mise en langues » dans *Les parlers urbains, LIDIL*, 19, 79-98.
- Trimaille, Cyril, Candea, Maria, 2021, «Urban youth accents in France: Can a slight palatalization of /t/ and /d/ challenge French sociophonetics?» in *Pragmatics of Accents*, Gaëlle Planchenault and Livia Poljak, John Benjamins Publishing Company, pp. 41-62. <https://doi.org/10.1075/pbns.327.02tri>.
- Valnet, Julien, 2014, *MARS - Histoires et légendes du hip-hop marseillais*, WildProject Editions.
- Vettorato, Cyril, 2012, « “Ça va être un viol” : Formes et fonctions de l'obscénité langagière dans les joutes verbales de rap », *Cahiers de littérature orale*, 71, <https://clo.revues.org/1492?lang=en>, page consultée le 30 janvier 2015.
- Weill, Benjamine, 2023, *À qui profite le sale ? Sexisme, racisme et capitalisme dans le rap français*, Paris, Payot.

La phrase négative dans le rap français : une étude comparative en diachronie¹

MARIA GRAZIA MASSIMO

Université de Naples L'Orientale, Université Lumière Lyon 2

ANNETTE TERRACCIANO

Université de Naples L'Orientale, Université de Genève

Résumé : Depuis son émergence dans les années 1980, le rap français se caractérise par des canons stylistiques et linguistiques précis, dont la construction phrastique mérite une attention particulière. L'objectif de la présente recherche sera d'analyser la tendance du français sous-standard à omettre le proclitique de négation *ne* et d'en vérifier la fréquence dans deux sous-corpus de textes rap se rattachant à deux époques différentes. L'étude sera menée en diachronie sur un total de quatre albums : plus précisément, nous collecterons des exemples représentatifs du rap des années 90 et des exemples s'inscrivant en revanche dans le courant du rap contemporain. L'analyse suit une démarche comparative visant à déterminer l'occurrence du *ne* dans les morceaux pris en examen. D'une approche quantitative, nous passerons à une méthode qualitative afin d'observer l'emploi du *ne* en rapport avec des paramètres morphosyntaxiques, des facteurs temporels et générationnels ainsi qu'avec des exigences articulatoires.

Mots-clés : négation ; rap français ; approche quantitative-qualitative ; analyse diachronique ; étude comparative.

Abstract: Fin dalle sue prime attestazioni nel 1980, il rap francese si caratterizza per canoni stilistici e linguistici precisi, la cui costruzione

¹ Cette contribution a été discutée par les deux auteures à tous les stades de sa rédaction. La responsabilité finale de l'introduction et des paragraphes 1 et 4 incombe à Maria Grazia Massimo, tandis que les paragraphes 2 et 5 et la conclusion relèvent de la responsabilité d'Annette Terracciano. Le paragraphe 3, ainsi que les calculs et l'élaboration des graphiques, doivent être attribués de façon égale aux deux auteures.

frastica merita un'attenzione particolare. La presente ricerca si propone di analizzare la tendenza del francese sub-standard a omettere il proclitico di negazione *ne* e di verificarne la frequenza in due sottocorpora di testi rap afferenti a periodi temporali diversi. Lo studio sarà condotto in chiave diacronica utilizzando una raccolta di brani che comprende un totale di quattro album: raccoglieremo esempi rappresentativi del rap degli anni '90 ed esempi che, d'altro canto, rientrano nella corrente del rap contemporaneo. L'analisi adotta un approccio comparativo, volto a determinare le occorrenze del *ne* nei testi presi in esame. All'approccio quantitativo, seguirà un'analisi qualitativa al fine di valutare l'uso della particella proclitica di negazione in relazione a parametri morfosintattici, a fattori temporali e generazionali, nonché a esigenze articolatorie.

Parole chiave: negazione; rap francese; approccio quantitativo-qualitativo; analisi diacronica; studio comparativo.

Introduction

Le rap, à la fois forme d'expression musicale et textuelle, a fait l'objet d'observation aussi bien pour les chercheurs en musicologie que pour les spécialistes en linguistique. De fait, la langue du rap englobe des particularités langagières au niveau lexical, syntaxique et sémantique qui méritent d'être interrogées. De nombreux experts ont observé un intérêt marqué pour les tendances linguistiques et énonciatives du rap, en mettant en évidence ses catégories récurrentes, notamment l'utilisation d'un lexique familier et argotique (Pinto 2019, 2022), l'intégration d'emprunts à plusieurs langues et le recours à des structures syntaxiques non standard (Trimaille 1999 ; Auzanneau et Fayolle 2007 ; Béthune 2011). Par conséquent, l'ensemble de ces éléments confère à ce genre musical un statut hybride, à l'intersection entre l'expression écrite et l'oralité, de sorte que le rap est d'ailleurs considéré comme une « phonographie », terme employé par Christian Béthune en 2011.

Les recherches menées dans ce domaine ont largement investigué les particularités lexicales des textes rap, en tant qu'indicateurs de la variété linguistique. Cependant, dans le cadre de la présente recherche, nous analyserons l'utilisation des structures phrastiques négatives dans la langue du rap. En tenant compte du processus d'évolution linguistique qui impacte l'emploi de la négation (Meisner 2016), nous visons à examiner la syntaxe négative au sein de deux sous-corpus de musique rap français et à évaluer le taux de présence ou d'absence de l'élément proclitique négatif *ne*. En particulier, l'analyse repose sur l'observation de quatre albums musicaux répartis en deux périodes distinctes : le premier sous-corpus comprend les groupes des années 1990 Suprême NTM et IAM, tandis que le second rassemble les deux rappers contemporains NAPS et Zola. Par le biais du logiciel *AntConc*, notre objectif est de mettre en lumière, selon une analyse quantitative, la variabilité de la fréquence de la particule *ne* au sein des morceaux étudiés. Dans un deuxième temps, l'approche qualitative, en clé comparative entre deux sous-corpus, s'avère nécessaire afin d'analyser dans quelle mesure l'utilisation de la négation courte peut être liée à des facteurs extralinguistiques.

1. Bref aperçu théorique de la structure syntaxique négative en français

La réflexion linguistique sur l'emploi et l'évolution de la phrase négative constitue un sujet d'analyse remarquable qui a fait l'objet de nombreuses études au fil des années et qui reste un élément d'observation central encore largement investigué dans le cadre de la linguistique contemporaine. La construction syntaxique de la négation varie diachroniquement d'une langue à l'autre et synchroniquement à l'intérieur d'une seule langue (Moeschler 1992 ; Meisner *et al.* 2016).

Dans une perspective diachronique, le français moderne atteste que l'omission du *ne* est toujours plus fréquente au fil des derniers siècles en dépassant donc la norme syntaxique du français standard. La problématique concernant le moment précis où l'omission du *ne* a commencé à se diffuser largement a suscité d'importants débats. À ce propos, il semble que les premières attestations de la construction négative sans l'emploi du *ne* remontent à la Renaissance (Pohl 1968) – en particulier dans les phrases interrogatives de l'ancien français – et deviennent de plus en plus nombreuses au XIX^e siècle. La particule *ne*, en ancien français, portait seule la valeur négative, par rapport à aujourd'hui où le deuxième élément négatif suffit (Pellat *et al.* 1994). L'omission progressive du *ne* est principalement liée à sa portée sémantique : la perte de la valeur négative du *ne* et la disparition qui en résulte ont été expliqués par le processus de grammaticalisation cyclique de Otto Jespersen (*cycle de Jespersen*, Jespersen 1917, 1924, dans Meisner *et al.* 2016). Selon le linguiste, l'effacement de la fonction de négation autonome de la particule proclitique a impliqué un renforcement de la structure syntaxique négative à travers l'utilisation d'autres termes exprimant à l'origine une quantité minimale ou une généralisation, tels que *point*, *guère*, *rien* (Pellat *et al.* 1994 : 415).

Sur le plan synchronique, la négation a fait l'objet d'études au cours du XX^e siècle par la linguistique variationnelle et variationniste (Meisner 2016 : 3). Les analyses explicatives de l'emploi de la négation en français se situent dans le cadre de la théorie générative (Chomsky 1957, 1965), dont les travaux postulent l'existence de têtes fonctionnelles pour exprimer la négation. À ce propos, Pollock (1989, dans Meisner *et al.* 2016 : 9-10) montre l'hypothèse de la *SplitInf* = *Split Inflectional Phrase*, à savoir « syntagme flexionnel divisé », dont la particule *ne* est l'élément central de négation, par rapport à *pas* qui s'impose comme spécificateur. De son côté, Rowlett (1998) explique que la marque négative est associée au spécificateur du syntagme

(Meisner *et al.* 2016 : 9-10), dont la valeur négative est transférée sur la particule enclitique *pas*, ce qui justifierait l'omission du *ne* dans la construction phrastique. Au sein de l'étude théorisée par le programme minimaliste (Chomsky 2000, 2001, dans Meisner *et al.* 2016), Déprez (2003) et Roberts (2007, dans Meisner *et al.* 2016 : 11) décrivent que l'interaction entre plusieurs termes négatifs repose sur une relation d'accord dont la particule *ne* ne se révèle pas pertinente pour l'interprétation de la phrase. Dans la même orientation théorique, les études de Peters (1999, 2014, dans Meisner *et al.* 2016) prennent en compte la particule *pas* avec sa valeur négative par rapport au proclitique *ne* qui, s'il est réalisé, ne porte aucun trait négatif, ce dernier étant entièrement déplacé sur l'élément de négation postposé. Pour les raisons susmentionnées, dans le français contemporain, la négation s'est établie comme un phénomène post-syntaxique².

Parallèlement, il est intéressant d'observer que l'emploi du constituant adverbial *ne* peut être analysé non seulement selon des perspectives diachroniques et synchroniques mais aussi selon des facteurs sémantiques, diatopiques et communicationnels. À ce propos, d'un point de vue du sens, le *ne* pourrait devenir nécessaire selon la portée sémantique de la négation : sa présence variable dans la construction négative de la phrase nous permet de constater s'il s'agit d'un élément à valeur intrinsèque ou à valeur explétive, pour utiliser la terminologie employée par Meisner, Robert-Tissot et Stark :

² En effet, Meisner nous explique que la particule proclitique est souvent absente en présence d'autres clitiques (*je*) et dans les structures redoublées (*moi je*). En effet, la chute du *ne* est facilitée dans des séquences proclitiques au début d'un groupe intonatif. En revanche, les éléments lexicaux précédant un clitique ont un effet de « protection prosodique » qui empêchent l'omission du *ne* (Cf. C. Meisner, A. Robert-Tissot & E. Stark, 2016, « L'absence et la présence du NE de négation », dans *Encyclopédie Grammaticale du Français*). Par ailleurs, la grammaire du français confirme que la particule *ne* n'est pas un critère impératif pour la formulation de la phrase négative (Cf. J.-C. Pellat, M. Riegel, R. René, 1994, *Grammaire méthodique du français*, Vol. II, Paris, PUF, 1130-1133).

Il s'agit notamment de savoir si *ne* est un élément à valeur négative inhérente/intrinsèque, puisqu'il peut nier une phrase à lui seul [...], ou s'il s'agit d'un élément non-négatif, puisqu'il s'emploie comme *ne*-explétif dans des contextes d'inquiétude ou d'interdiction [...]. La présence variable du *ne* dans les contextes de négation de phrase [...] s'ajoute à cette sémantique complexe (Meisner *et al.* 2016 : 19)³.

De l'autre côté, la présence ou l'absence du *ne* peut être dépendante de la variation diatopique : il semblerait que dans le nord de l'Hexagone les taux de réalisation de *ne* sont les plus bas de France (Meisner *et al.* 2016 : 16)⁴. L'emploi du *ne* pourrait d'ailleurs devenir un marqueur stylistique utilisé de manière semi-consciente selon les sujets traités et la situation communicationnelle (Koch, Österreicher 2001). Dans l'immédiat communicatif, les « sujets légers » et la présence des

³ Dans ce cadre, Meisner, Robert-Tissot et Stark (2016 : 19) mettent en lumière la complexité sémantique de l'emploi du *ne* dans les exemples que nous citons ci-après : « (a) *ne*-négatif : *Il ne cesse de travailler* (Jones 2007 : 362)/(b) *ne*-explétif : *Pierre a toujours peur que Marie ne s'en aille* (Wilmet 2007 : 228)/(c) *ne* de négation : *Il (ne) court pas*. (Muller 1991 :107) ».

⁴ Nous rapportons ci-dessous les pourcentages du taux de réalisation du *ne* que Meisner, Robert-Tissot et Stark ont élaborés dans leur article « L'absence et la présence du NE de négation », en élargissant le regard jusqu'à la Francophonie mondiale : « Hansen & Malderez (2004), par exemple, y trouvent un taux de seulement 8,2% de *ne* réalisés chez les locuteurs adultes possédant une formation universitaire. Comparée à ces valeurs, la négation bipartite semble encore bien enracinée au Midi (Diller 1983 : 65,7% *+ne*) et en Belgique (50,2%*+ne* mesuré par Moreau 1986). D'une manière générale, vu que les études du *ne* hors de l'Île de France sont rares et en partie vieillies, des études diatopiques de grande échelle seraient absolument nécessaires pour obtenir une idée de la distribution géographique du *ne* [...]. Pour la Suisse romande, Fonseca-Greber (2007) trouve des taux de réalisation du *ne* nettement plus bas : 2.5% *+ne*. En France, une telle fréquence de la négation monopartite se trouve jusqu'à présent seulement chez les adolescents à Dieuze (1,8% *+ne*), examinés par Armstrong (2002). Pour ce qui est de la Francophonie mondiale, les travaux de Poplack & St-Amand (2009) et de Sankoff & Vincent (1980) montrent que des fréquences extrêmement basses de 1% à 2% de *ne*, mesurées récemment en Europe, s'observent depuis plus longtemps déjà au Canada. Dans les années 1940 à 1960, le *ne* y était utilisé uniquement dans des formules et dans des contextes de caractère 'normatif' (Poplack & St-Amand 2009) » (C. Meisner, A. Robert-Tissot & E. Stark, *art. cit.*, 16-17).

propositions principales impliquent généralement l'absence du *ne* ; en revanche, dans une situation de distance communicative, les « sujets lourds » et la présence des propositions subordonnées en comportent une plus haute fréquence (Meisner *et al.* 2016 : 26).

2. Le rap comme dimension phonographique : tendances linguistiques et stylistiques

Les considérations de caractère théorique sur le statut de la négation et la diminution progressive de l'usage du *ne* dans le français contemporain conduisent à une réflexion sur les canaux de communication et sur les catégories textuelles. À cet égard, le texte musical se distingue comme un genre discursif véritablement singulier dans la mesure où les paroles de chansons constituent l'exemple le plus représentatif d'un texte écrit dont la finalité est néanmoins d'être transmis oralement et, plus précisément, sous forme de chant. Dès lors, la chanson exemplifie de manière significative une typologie textuelle intégrant l'interaction entre l'écrit et l'oral. Ces deux canaux de transmission se caractérisent par des traits respectifs qui peuvent toutefois se trouver souvent mélangés en fonction de la situation de communication. Comme le soulignent, à ce propos, Claire Blanche-Benveniste et Mireille Bilger, le discours oral est modelé systématiquement sur le contexte situationnel dans lequel il s'inscrit et sur le sujet de discussion traité⁵.

⁵ Dans le cadre de cette réflexion, les linguistes précisent que : « Lorsqu'un locuteur parle d'un travail dans lequel il est fortement impliqué, il arrive qu'il passe alternativement par des phrases de langage qu'on pourrait caractériser comme très "spontané", surtout s'il s'adresse à quelqu'un qu'il connaît bien, et, presque simultanément, par d'autres phrases que l'on pourrait, au contraire, qualifier de "très soutenues", surtout lorsqu'il semble s'exprimer en tant que représentant de sa profession » (C. Blanche-Benveniste, M. Bilger, « Français parlé. Oral spontané. Quelques réflexions », *Revue française de linguistique appliquée*, vol. IV, n°2, 21-30, 27).

Il est communément admis (Cf. Morel 1994 ; Meisner 2016 ; Abeillé, Godard 2021) que le canal de communication oral présente une propension plus marquée à l'enregistrement de négations courtes par rapport au langage écrit. Cependant, il convient de spécifier que cette hypothèse ne s'applique pas à tous les types de discours. En effet, les discours oraux institutionnels – qui ont pour objectif de préserver un niveau de langue standard – en sont un exemple éloquent. De même, les messageries instantanées – bien que forme de communication écrite – reflètent de manière significative les caractéristiques de la langue parlée. En ce qui concerne les tendances phrastiques de l'oral, la propension à omettre la particule syntaxique *ne* représente un trait linguistique de la formation négative souvent associé au discours oral – ou, en général, à toutes les manifestations du langage spontané. Comme le note Morel, ce phénomène langagier s'est consolidé et répandu au cours des dernières décennies, en passant par les phases linguistiques du français ancien, du moyen français et du français moderne :

L'absence du premier élément de la négation « ne » est traditionnellement considéré comme un trait de la langue orale familière ou comme un fait d'évolution structurelle propre au français. Alors que l'ancien français utilisait un marqueur unique « ne », hérité du latin et antéposé au verbe, le moyen français et le français classique ont développé un marquage discontinu encadrant le verbe « ne...pas ». L'évolution actuelle va à nouveau dans le sens d'un marqueur unique « pas », mais cette fois-ci postposé au verbe (Morel 1994 : 97).

Les tendances linguistiques de la langue orale se croisent avec de nombreux traits stylistiques de la langue du rap englobant des spécificités propres aux formes expressives du parlé. Les textes rap se caractérisent par une signature stylistique précise qui conçoit le langage comme un instrument de revendication sociale et personnelle. Le caractère « simultanément militant et festif, contestataire et

consensuel, grave et léger, populaire et élitiste » (Jésu 2018 : 46) de la culture rap joue un rôle de vecteur socio-identitaire et représente dans le mouvement hip-hop un lieu de transmission de message. Dans le cadre de cette intention communicative de protestation, l'emploi d'une langue non standard devient un trait caractéristique du genre, notamment la formation de la phrase négative réduite à un seul élément de négation, l'introduction d'anglicismes et le recours à un lexique familier et argotique constituent des composantes majeures de la langue du rap. Toutes ces marques langagières sont intégrées dans un style d'écriture spécifique qui a fait du rap un « outil écrit de communication verbale » (Zegnani 2004 : 67) et donc un genre discursif qui réussit à combiner harmonieusement des éléments de la langue parlée au sein d'une forme d'expression scripturale. Dans son article « Sur les traces du rap », Christian Béthune approfondit ce concept, en précisant que : « le rap s'impose définitivement comme une phonographie ; en cela il brouille les frontières assignées de l'oral et de l'écrit. En s'affirmant, la culture hip-hop désacralise la part livresque du texte pour rester au plus près tant de son écriture que de sa dimension sonore » (Béthune 2011 : 191). L'auteur avance que ladite « relation de complémentarité » (Béthune 2011 : 185) écrit-oral contribue au mécanisme de production de la créativité poétique :

La culture hip-hop en général et le rap en particulier demeurent vigoureusement attachés à l'écriture sous toutes ses formes [...]. Avec le rap, nous serions en présence d'une situation inédite où oral et écrit ne devraient plus être envisagés dans un rapport d'exclusion ni d'opposition, comme c'est régulièrement le cas, mais plutôt dans une relation de complémentarité ou, mieux encore, de synergie poétique. La culture hip-hop serait peut-être la première forme d'expression à entretenir de façon délibérée une tension entre les polarités de l'oral et de l'écrit, et à jouer systématiquement de cette tension dans son processus de créativité poétique (Béthune 2011 : 185).

La contextualisation de la naissance du rap dans une culture spécifique – à savoir la culture populaire – rend immédiatement clairs et pertinents les choix stylistiques adoptés par les rappeurs. Tout d’abord, d’un point de vue lexical, l’utilisation de l’argot et du verlan s’avère être une mesure systématique qui fait des chansons de rap une représentation des réalités urbaines de la banlieue. L’apparition du phénomène rap est, par conséquent, indissociable du contexte socioculturel des réalités périphériques, dont les rappeurs, surtout pendant les années d’émergence du genre, se font souvent les porte-parole. Le rapport de la culture hip-hop avec les zones suburbaines est reconnu, d’ailleurs, comme « un fondement du rap posé dès le début de sa commercialisation dans les années 80 » (Zegnani 2004 : 78). La manifestation lexicale représentant le mieux cet « ancrage du rap dans la “réalité du ghetto” » (Zegnani 2004 : 78) implique l’intégration d’éléments linguistiques du « français contemporain des cités »⁶. Le rappeur lui-même « se réclamant de la culture hip-hop affirme son appartenance aux “quartiers” et met en avant l’authenticité de ses textes » (Zegnani 2004 : 78).

D’un point de vue phrastique, le « découpage syntaxique » (Rubin 2012 : 8) ainsi que l’emploi de la négation courte (Auzanneau & Fayolle 2007 : 3 ; Bougouma 2022 : 115) s’imposent comme des éléments récurrents qui confèrent au rap une dimension linguistique reflétant l’oralité. Ces aspects syntaxiques attribuent également aux textes rap un rythme rapide qui répond aux exigences musicales nécessaires à la structuration des chansons de ce genre. Il est indéniable d’ailleurs que la structure des phrases dans une composition musicale est soumise aux impératifs rythmiques : « la scansion d’un texte de rap se caractérise par une dynamique, une impression de mouvement

⁶ L’expression a été proposée par le linguiste Jean-Pierre Goudaillier pour décrire cette variante argotique du français contemporain (Cf. Goudaillier, Jean-Pierre, 2002, « De l’argot traditionnel au français contemporain des cités », *La linguistique*, Vol. 38, 5-24).

assurée par divers phénomènes rythmiques » (Rubin 2012 : 1). De la même manière, les exigences de rythme imposent très souvent le recours à l'accumulation et à l'énumération qui contribuent, de leur côté, à dynamiser l'architecture textuelle du texte musical.

3. Présentation du corpus d'analyse et méthodologie de recherche

Le corpus d'analyse, comptant 81 textes au total, est constitué de quatre albums de musique rap que nous avons classés en deux sous-corpus : 40 pour le premier et 41 pour le second, afin de garantir une distribution homogène pour la finalisation de notre étude. Cette division supplémentaire s'est avérée nécessaire pour observer l'emploi ou l'omission de la particule proclitique *ne* dans deux périodes distinctes. Le premier sous-corpus est constitué de textes du rap des années 1990 dans lequel figurent le groupe NTM avec l'album *Paris sous les bombes* (1995) et le groupe IAM avec *L'école du micro d'argent* (1997). Le deuxième sous-corpus comprend, de son côté, deux artistes contemporains, NAPS et Zola, avec respectivement les disques *Best Life*, publié en 2021, et *Diamant du Bled* de 2023.

Le rap des années 90 est historiquement reconnu pour aborder des thèmes sensibles, tels que la revendication politique et le besoin de communiquer les tensions sociales à travers ce genre musical. Sorti en 1995, *Paris sous les bombes* a marqué un tournant significatif dans la carrière du groupe NTM, en lui apportant une grande popularité. L'album se classe ainsi parmi les plus grands succès de leur carrière musicale, ce qui lui vaut la certification de disque d'or après seulement quelques mois, avec 100 000 exemplaires vendus. En 1996, l'album est également reconnu disque de platine, atteignant 300 000 copies écoulées. Le mot *bombes* figurant dans le titre se réfère aux bombes de peinture que les deux chanteurs du groupe, Joeystarr et Kool Shen, utilisaient pendant leur jeunesse pour dessiner des graffitis

sur les murs des rues de Paris⁷. Produits par DJ Clyde, les morceaux alternent entre des rythmes jazz, soul et funk qui s'entrelacent avec des thèmes traitant de questions politiques principalement liées aux problèmes des banlieues, à travers une narration qui se caractérise pour sa veine mélancolique et nostalgique. La marginalisation et la dégradation de la zone suburbaine parisienne se posent comme le centre thématique de l'album, en mettant ainsi en lumière des sujets particulièrement discutés dans la France des années 1990. Le groupe s'inscrit, à cet égard, dans un code stylistique temporellement situé au sein d'un récit rap typique de ces années-là, exprimant le besoin de revendications sociales et identitaires des cités (« Chez moi y a pas de trons-pa/Non y a pas de place pour tout ça/Dans mon quartier, mon gars/J'ai vu que des gosses qui se bousillent en bas »⁸ – « Et que les jeunes des quartiers n'ont/Jamais eu peur de la pénombre/Profitant même d'elle tels/Des hors-la-loi n'ayant pas d'autre choix »⁹). Le groupe hip-hop IAM, avec la sortie de *L'école du micro d'argent* en 1997, a connu un grand succès, en devenant l'album de rap français le plus vendu de l'histoire avec plus de 1,6 million d'exemplaires écoulés dans le monde. L'album explore des sujets engagés et révolutionnaires, notamment la défense des rappeurs français que la justice considérait comme des criminels « armés d'un micro » : « Ce n'était pas la première fois pour un groupe de rap/Que la censure frappe et les citations tapent »¹⁰, ou encore la violence dans les cités alimentée par le désir d'émancipation : « petit frère veut des bières/Je ne crois pas

⁷ RTBF La Première, 2024, « Pourquoi "Paris sous les bombes" de NTM est-il devenu l'un des albums les plus géniaux du rap français ? », <https://www.rtbf.be/article/pourquoi-paris-sous-les-bombes-de-ntm-est-il-devenu-l-un-des-albums-les-plus-geniaux-du-rap-francais-11398484>

⁸ Nas, Suprême NTM, 1995, « Affirmative action (Saint-Denis Style Remix) », ft. The Firm, *Paris sous les bombes*, Epic Records.

⁹ Suprême NTM, 1995, « Qui paiera les dégâts ? », *Paris sous les bombes*, Epic Records.

¹⁰ IAM, 1997, « Dangereux », *L'école du micro d'argent*, EMI, Delabel et Virgin.

que c'était volontaire, mais l'adulte c'est certain/Indirectement a montré que faire le mal, c'est bien/Demain ses cahiers seront pleins de ratures/Petit frère fume des pliffs et casse des voitures »¹¹.

De l'autre côté, le rap contemporain se positionne dans une sphère thématique diversifiée et renouvelée par rapport aux sujets abordés dans le rap des années 90 : bien qu'elle soit incluse, la réflexion sur la situation socio-politique est accompagnée à la description d'une vie luxueuse, au rêve de réussite, au désir d'évasion et à la communication du désenchantement qui n'exclut pas toutefois l'espoir à atteindre ses ambitions. Les productions de NAPS et Zola en offrent, en ce sens, une représentation significative. L'album *Best Life* de l'artiste NAPS, lancé en octobre 2021, a enregistré 11 674 exemplaires en l'espace d'une semaine de sa sortie. Ce résultat notable a contribué à positionner le rappeur marseillais à la première place des albums les plus vendus en France, obtenant ainsi la certification de disque d'or. Dans *Best Life*, les thèmes du luxe, de la prospérité et du succès sont évidents. Le morceau « Avengers » met clairement en lumière la thématique du désir de réussite et la représentation d'un statut social élevé (véhicule RS6, montre Patek)¹², de même que des références culturelles inhérentes au sud de la France (« J'suis dans l'grand Sud, j'kiffe ma life »)¹³. Dans le morceau éponyme qui figure dans le disque, l'artiste célèbre sa propre culture et son aspiration au succès tout en restant fier de ses racines : « j'étais pas là (wouh), j'étais dans la baraque (quoi ?)/ La voiture au garage (ah ouais), dans mon avion sur Paname »¹⁴. De son côté, *Diamant du Bled*, le troisième album du rappeur Zola, est sorti en mars 2023 sur les labels Truth Records, AWA et Sony. Les textes abordent différentes sphères thématiques dans la mesure où les sujets plus purement frivoles se relient avec des

¹¹ IAM, 1997, « Petit frère », *L'école du micro d'argent*, EMI, Delabel et Virgin.

¹² NAPS, 2021, « Avengers », *Best Life*, 13ème Art Music/OK Many Industrie.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ NAPS, 2021, « Best Life », ft. Gims, *Best Life*, 13ème Art Music/OK Many Industrie.

discours sur la vie urbaine, le besoin de revanche sociale et les difficultés à parvenir au succès. Zola raconte son expérience personnelle en traçant des lignes stylistiques typiques du rap contemporain, insérant dans ses morceaux des références constantes à des marques de luxe (« On voit l'monde en rouge sous Cartier Panthère, boy (C'est sale)/Faut pas qu'y ait d'trous si tu veux partir, damn »¹⁵; « on peut pas mélanger Louis Vuitton avec du Gucci »¹⁶) sans pour autant négliger l'expression de sentiments de frustration et de déception, reflétant de cette manière une condition émotionnelle largement exprimée aussi dans le rap des années 90. Ces moments de vulnérabilité alternent d'ailleurs avec des chansons où un élan énergétique d'espoir devient protagoniste (« Guette le cash que je coffre, il rentre pas dans ta poche/J'avais une voiture, wow, mon train de vie était moche »¹⁷).

Le choix de sélectionner les groupes NTM et IAM est principalement lié au niveau de résonance que ces artistes ont eu pendant la période d'émergence du rap en France, au point qu'ils sont encore aujourd'hui considérés comme des références sur la scène hip-hop française. Selon un article publié en 2024 par « La Première », chaîne généraliste de la RTBF (Radio-Télévision Belge de la communauté Française) : « NTM, c'est, avec IAM, LE groupe qui a donné au rap français ses lettres de noblesse »¹⁸. De son côté, la sélection des rappeurs NAPS et Zola est liée à l'impact que ces deux artistes émergents ont enregistré. Il s'agit, en effet, de deux rappeurs qui ont connu une influence significative qu'ils exercent sur un large public, notamment parmi les jeunes, ce qui leur confère une visibilité et une popularité remarquables sur la scène musicale contemporaine de l'Hexagone. Les albums susmentionnés ont également été retenus

¹⁵ Zola, 2023, « Cartier Panthère », *Diamant du Bled*, Truth Records, AWA et Sony.

¹⁶ Zola, 2023, « Zaza », *Diamant du Bled*, Truth Records, AWA et Sony.

¹⁷ Zola, 2023, « L'Armoire », *Diamant du Bled*, Truth Records, AWA et Sony.

¹⁸ Voir la note 7.

pour des raisons thématiques : la forte représentativité des dynamiques sociales, politiques et culturelles constitue en effet l'élément central des textes choisis pour les années 1990, témoignant d'une tendance répandue dans la musique rap à cette époque. Les rappers contemporains analysés dans notre corpus abordent, en revanche, des thèmes variés, principalement liés à la sphère émotionnelle et du luxe.

La méthodologie adoptée dans le cadre de la présente recherche relève d'une approche à deux volets, vu que les résultats obtenus sont issus d'une analyse d'abord quantitative puis qualitative. Dans une première phase, l'objectif de notre contribution sera d'investiguer l'emploi de la particule *ne* selon une étude comparative qui prendra en compte les sphères temporelles dans lesquelles se situent les textes, à savoir la période des premières manifestations du rap en France et les productions du milieu artistique actuel. Lors de l'analyse quantitative, nous avons déterminé la fréquence du terme de négation *ne* à l'aide du logiciel *AntConc*¹⁹. Le calcul de l'occurrence du *pas* s'est révélé, de son côté, pertinent pour le repérage des phrases négatives dans le corpus. Dans un second temps, nous avons procédé avec un nettoyage manuel des textes dans l'objectif de garantir des résultats qui répondent aux critères les plus rigoureux de fiabilité. Notamment, nous avons éliminé la négation restrictive « ne...que » et les bruits d'écriture dont la forme graphique ne correspond pas à la valeur sémantique de négation (Fig. 1).

¹⁹ En particulier, le logiciel s'est avéré utile dans ses fonctions *KWIC* (*KeyWord In Context*) et *Collocate* pour identifier la fréquence du type de négation présent dans les textes. En outre, la fonction *Plot* permet de montrer les résultats obtenus de manière schématique.

File	Left Context	Hit	Right Context
75 Corpus IA...	délit est de parler haut Relater ce que mes consorts	n'	exprimeront jamais dans un micro Les camps sont r
76 Corpus IA...	e, mais le problème demeure [4ème couplet : Shurik'	n]	Il est déjà à la fenêtre quand le réveil
77 Corpus IA...	our soi, regarde Angela, regarde [Couplet 2 – Shurik'	n]	J'aurais aimé être beaucoup de choses Mais il
78 Corpus IA...	lever ate ham, never gave a damn [Couplet 4 : Shurik'	n]	La route vers le but fixe est longue et
79 Corpus IA...	est née dans un champ de coton [Couplet 1 – Shurik'	n]	Les cinq sens bien affûtés, je suis prêt La
80 Corpus IA...	itagne pour travailler mes kuens [Couplet 4 – Shurik'	n]	Milieu du Tao "ouassa" dans le pao N'essaies
81 Corpus IA...	ère s'assure, flingue à la ceinture [Couplet 4 : Shurik'	n]	On sait ce que tu es quand on voit
82 Corpus IA...	rien ne sert de courir, petit frère [Couplet 2 : Shurik'	n]	Petit frère rêve de bagnoles, de fringues, de tues
83 Corpus IA...	'est pas nés sous la même étoile [Couplet 1 – Shurik'	n]	Pourquoi fortune et infortune ? Pourquoi suis-je né L
84 Corpus IA...	e, nous on y perche des potenza [Couplet 3 : Shurik'	n]	Regarde ces lumières étranges Orange, tu crois que i
85 Corpus IA...	court, personne n'entend l'appel [Couplet 2 – Shurik'	N]	Rue sombre, éclairée aux néons, deux heures déjà Q
86 Corpus IA...	gereux [Refrain] I am dangerous [Couplet 2 – Shurik'	N]	Si on m'avait dit qu'un jour je
87 Corpus IA...	ièces gris BMW La monnaie est une belle femme qui	n'	épouse pas les pauvres Sinon pourquoi suis-je là

Figure 1 : Exemple d'élimination de bruits d'écriture pendant la phase de nettoyage manuel du corpus.

Nous avons ensuite exclu le substantif *pas*, compte tenu de sa valeur polysémique²⁰ et un travail de nettoyage a été également effectué sur les autres marqueurs négatifs (*jamais, personne, plus, rien, point, guère*).

Après le repérage des données numériques et l'interprétation des résultats, nous avons analysé les textes pris en examen selon une approche éminemment qualitative, dans une perspective comparative. Dans cette phase, les textes constituant le corpus ont été lus dans le but d'observer la présence ou l'omission du *ne* à la lumière de facteurs morphosyntaxiques et articulatoires propres à chacune des époques examinées.

4. Résultats et données : la fréquence du *ne* selon une analyse quantitative

Dans le cadre de l'étude quantitative menée²¹ et après la phase de nettoyage manuel décrite dans le paragraphe précédent, les textes rap des années 1990 montrent une fréquence totale de 209 occurrences

²⁰ Dans le sens d'« action de faire passer l'appui du corps d'un pied à l'autre, dans la marche ». Source : Dico en ligne Le Robert.

²¹ Pour ce faire, nous avons eu recours au paramètre *KeyWord In Context (KWIC)* du logiciel *AntConc*.

réparties entre *ne* et *n'*. Le *pas*, de son côté, figure 243 fois, alors que les autres marqueurs de négation (*jamais*, *personne*, *plus*, *rien*, *guère*, *point*) présentent un taux d'occurrence très faible, rendant leur contribution à l'analyse syntaxique marginale²². Par ailleurs, le paramètre *Collocate* dans le logiciel *AntConc* a révélé que la construction de la négation complète *ne/n'...pas* apparaît 169 fois²³.

Dans le corpus contemporain objet d'analyse, il a été constaté une diminution significative de l'emploi du *ne* que ce soit dans la forme complète ou contractée. En effet, dans les albums de NAPS et Zola, la fréquence des morphèmes *ne/n'* atteint un total de 55 occurrences, contre 335 instances du *pas*²⁴, en remarquant que l'emploi de la première particule de négation *ne* a diminué d'environ 73 % par rapport au premier sous-corpus.

De leur côté, les constructions syntaxiques *ne/n'...pas* comptent 53 cas observés²⁵. Lesdits chiffres confirment ainsi une plus grande tendance dans le corpus contemporain à employer la négation courte par rapport aux textes des années 1990 manifestants, en revanche, une propension plus marquée à la construction de la structure négative complète. Ces résultats sont d'autant plus éloquents si nous considérons que dans le corpus des années 2020 le pourcentage de phrases négatives s'avère même supérieur, marquant une augmentation significative généralisée de 27 % (Fig. 2).

²² Nous en rapportons ci-après les données quantitatives collectées : *jamais* (19 occurrences), *personne* (18), *plus* (18), *rien* (32). *Guère* et *point*, quant à eux, ne sont pas attestés.

²³ Les autres configurations syntaxiques de la négation, comme *ne...jamais*, *ne...point* et *ne...rien* enregistrent une fréquence allant de 5 à 11 occurrences.

²⁴ Nous indiquons ci-après les données des autres marqueurs négatifs concernant le corpus contemporain : *jamais* (12 occurrences), *personne* (15), *plus* (38), *rien* (54), *point* (1), *guère* (0).

²⁵ Fréquence moyenne de 1,3 pour *ne/n'...jamais/personne/plus/rien*.

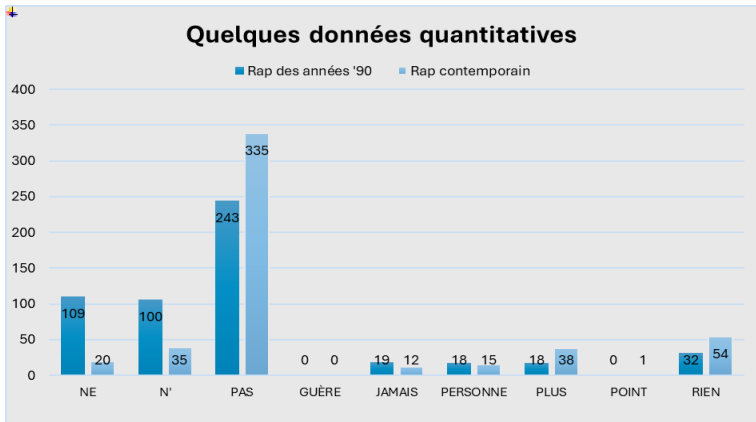


Figure 2 : La négation employée dans les deux sous-corpus.

L'étude comparative a permis de mettre en évidence une disparité au sein de la structuration de la syntaxe négative. Dans ce cadre, le rap des années 1990 de notre corpus souligne une tendance significative de 77% des phrases négatives complètes. De leur côté, les textes rap contemporains soulignent une réduction significative de cette structure, estimée à 23% (Fig. 3).

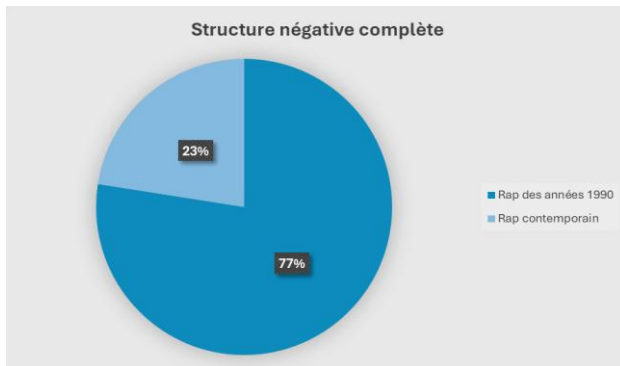


Figure 3 : La construction négative complète dans les deux sous-corpus.

Par conséquent, cette disparité est d'autant plus visible dans l'analyse de la fréquence des négations courtes. En particulier, le graphique suivant (Fig. 4) est révélateur dans la mesure où il met en évidence une inversion symétrique des pourcentages. En effet, le rap des années 1990 se caractérise par une utilisation relativement marginale de la structure négative courte, ne représentant que 23 % des occurrences ; en comparaison, le rap contemporain affiche une quasi-totalité de cette structure syntaxique, avec 77 %.

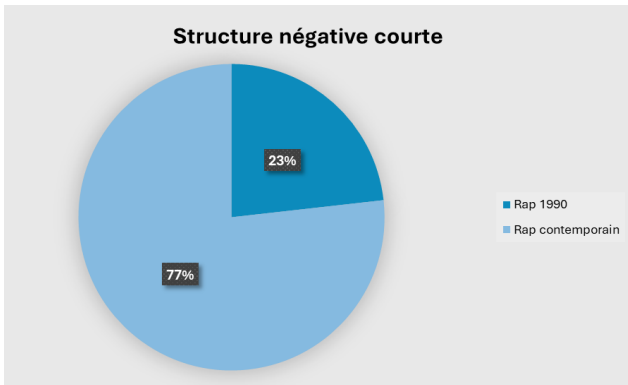


Figure 4 : La construction négative courte dans les deux sous-corpus.

En conclusion, nous présentons ci-après trois graphiques générés à l'aide de la section *Plot* à travers laquelle chaque occurrence est visualisée sous forme de code-barres : la fonction utilisée permet ainsi d'obtenir une représentation visuelle globale de la distribution du *ne*, du *n'* et du *pas* respectivement illustrés dans les figures 5, 6 et 7²⁶. En tenant compte du fait que le corpus complet (rap des années 1990 et rap des années 2020) suit une répartition d'ordre diachronique, le *ne*

²⁶ Pour les raisons susmentionnées, la dispersion des autres marqueurs de négation n'a pas été incluse dans l'article, compte tenu de leur faible portée au sein de notre corpus d'analyse.

est plus visible dans la première partie des graphiques 5 et 6, témoignant de sa plus grande présence dans les textes diachroniquement antérieurs. En revanche, dans la seconde partie de la barre, les vides observables illustrent une omission du *ne/n'* plus fréquente et significative.

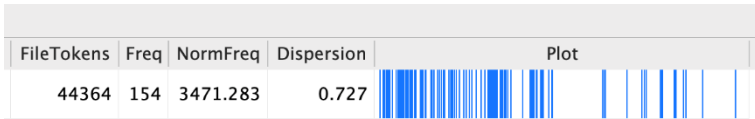


Figure 5 : Dispersion du *ne* dans la totalité du corpus.

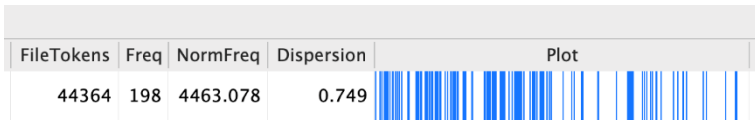


Figure 6 : Dispersion du *n'* dans la totalité du corpus.

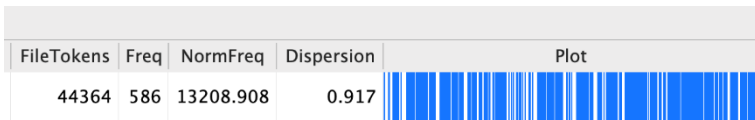


Figure 7 : Dispersion du *pas* dans la totalité du corpus.

5. La construction négative entre morphosyntaxe et facteurs articulatoires

À ce stade de la recherche, nous avons jugé pertinent d'associer à l'analyse quantitative une approche qualitative, dans le but d'examiner les corrélations entre la structuration morphosyntaxique – notamment la formulation de la négation – et les facteurs articulatoires. À l'issue de l'écoute des morceaux pris en examen – sans pour autant nous inscrire dans une démarche proprement

prosodique – il apparaît que le rap des années 1990 se caractérise généralement par un rythme plus lent, favorisant ainsi une scansion syllabique plus accentuée. En effet, comme le remarque Anthony Pecqueux (2007), les textes du groupe NTM (notamment les albums des années 1991-1995) se servent d'une « articulation [...] complètement décomposée » (Pecqueux 2007 : 57). Cela expliquerait la haute présence de constructions négatives complètes (*ne...pas*). De plus, le recours aux hypotaxes est prévalent dans les textes de rap des années 1990, avec la présence de phrases ayant une fréquence de subordination plus élevée : « Je pense à Momo qui m'a dit "à plus" ; jamais je ne l'ai revu »²⁷ ; « La mémoire et l'éthique, les valeurs essentielles/Celles qui créent encore l'étincelle lorsque je me rappelle/Des premières heures du terrain vague de La Chapelle »²⁸. D'un point de vue phrastique, les morceaux des textes susmentionnés représentent généralement un véritable « brassage linguistique » (Ghio 2014) dont la construction oscille entre des formulations propres à l'orale et des tournures syntaxiques qui reflètent une langue standardisée²⁹. Bettina Ghio (2014) observe, à ce propos, comment la revendication sociale et identitaire des rappeurs passe à travers un usage maîtrisé de la langue française et de la norme langagière : « La maîtrise de la langue nationale est considérée comme un atout de réussite sociale et le facteur indispensable pour intégrer la société française et échapper ainsi aux discriminations » (Ghio 2014). Néanmoins, des phrases courtes et paratactiques sont présentes dans les deux albums contemporains, ce qui confère un rythme plus rapide et plus fluide aux morceaux pris en examen. Nous pouvons, à cet égard, évoquer la mise en place d'une « économie articulatoire » (Pecqueux 2007 : 54) qui apparaît particulièrement favorisée par le recours à des

²⁷ IAM, 1997, « Demain c'est loin » *L'école du micro d'argent*, EMI, Delabel et Virgin.

²⁸ Suprême NTM, 1995, « Tout n'est pas si facile », *Paris sous les bombes*, Epic Records.

²⁹ Dans ce cadre, les thématiques à caractère socio-politique sont le plus souvent dévoilées à travers l'usage d'une écriture normative.

formes syntaxiques apocopées. Cette caractéristique s'inscrit dans une évolution musicale davantage influencée par les fréquences sonores du genre trap, ce qui pourrait expliquer l'usage fréquent de négations brèves, notamment par l'emploi exclusif du *pas* : « T'affoles pas, y a un barrage, fais pas d'boulette sur l'Alcantara »³⁰ ; « Comme le chef de poste, j'te donne pas l'heure/On est en place (Quoi ?), toi t'en a pas l'air »³¹ ; « Warning sur l'avenue, j'ai pas la ceinture quand j'accélère dans le coupé »³².

À la lumière des réflexions menées, l'emploi du *ne* apparaîtrait donc lié à des raisons parfois stylistiques, dépendants de l'époque et du style propre au rappeur – et/ou à des exigences par moment musicales – découlant de la nature même du genre textuel du rap en tant que production écrite à adapter à la sonorité de la configuration du rythme.

Conclusion

À partir d'un *excursus* théorique sur la structure de la négation en français, nous avons entamé notre recherche par un aperçu de l'évolution syntaxique des phrases négatives au fil des siècles. Répondant en effet à des raisons d'économie linguistique et à des motivations sémantiques, la négation courte s'est progressivement répandue et se révèle largement présente dans les variantes du français sous-standard. L'objectif de la présente contribution a été d'analyser cette marque stylistique au sein d'un corpus sélectionné de textes rap dont la structure thématique est significativement variée. Si le rap des années 1990 tendait vers le débat autour de sujets sensibles au niveau politique et socio-culturel, le rap actuel a connu un changement radical où le luxe et la réussite sociale ont prévalu. La

³⁰ NAPS, 2021, « Artiste » *Best Life*, 13ème Art Music/OK Many Industrie.

³¹ Zola, 2023, « Zaza », *Diamant du Bled*, Truth Records, AWA et Sony.

³² Zola, 2023, « ENVIE7VIE », *Diamant du Bled*, Truth Records, AWA et Sony.

collecte et l'interprétation des données ont permis de constater un écart quantitatif considérable entre les deux sous-corpus, les rappers contemporains employant un nombre plus élevé de négations courtes. Les raisons de ces résultats peuvent être attribuées à de multiples facteurs : d'une part, l'aspect temporel est certainement incisif à cet égard, dans la mesure où, en français contemporain, la tendance à omettre le *ne* est toujours plus ancrée. D'autre part, il est clair qu'au sein d'un genre textuel tel que la chanson, des facteurs rythmiques entrent également en jeu et exercent une influence considérable sur la structure phrastique du texte. En effet, la rapidité rythmique accrue des textes rap contemporains pourrait expliquer la plus fréquente réduction de la négation à un seul élément. En revanche, le tempo plus lent du rap des années 90 favorise la construction de négations complètes. Le critère rythmique influence donc la syntaxe de ces textes en déterminant une plus grande tendance à l'utilisation de structures phrastiques complexes dans le rap de cette époque ; de l'autre côté, l'organisation rythmique plus rapide du rap contemporain implique l'emploi fréquent de phrases courtes et paratactiques, montrant ainsi ce décalage mis en évidence tout au long de notre analyse. À l'issue de cette étape de notre étude, nous avons constaté que la relation entre la structure syntaxique et l'articulation montre une certaine flexibilité liée aux choix stylistiques et aux exigences musicales des artistes. Il serait donc intéressant, dans le cadre de cette approche méthodologique, d'ouvrir de nouvelles pistes de recherche afin d'explorer plus en détail l'interaction entre le niveau syntaxique de la langue du rap et d'autres aspects extralinguistiques – tels que les facteurs thématiques et/ou prosodiques – en observant les répercussions envisageables.

Bibliographie

- Abeillé, Anne, Godard, Danièle, 2021, *La Grande Grammaire Du Français*, vol. I, Arles, Imprimerie Nationale Éditions, Actes Sud, 1125-1224.
- Ashby, William J., 1981, «The loss of the negative particle *ne* in French: a syntactic change in progress», *Language*, vol. 75, 674-687, (dernière consultation le 22/02/2025).
- Auzanneau, Michelle, Fayolle, Vincent, 2007, « L'énonciation rap, des places en devenir », dans Lambert, Patricia et al. (éds.), *Variations au cœur et aux marges de la sociolinguistique*, Paris, L'Harmattan, 129-139.
- Béthune, Christian, 2011, « Sur les traces du rap », *Poétique*, vol. 166/2, 185-201, DOI : <https://doi.org/10.3917/poeti.166.0185>, (dernière consultation le 22/02/2025).
- Blanche-Benveniste, Claire, Bilger, Mireille, 1999, « Français parlé. Oral spontané. Quelques réflexions », *Revue française de linguistique appliquée*, vol. IV, n° 2, 21-30.
- Bougouma, Delwendé Léa Delphine, 2022, « Rap et didactique du français », *Akofena*, vol. 3/5, 107-118.
- Chomsky, Noam, 1957, *Syntactic Structures*, Mouton, The Hague.
- Chomsky, Noam, 1965, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge/Massachusetts, MIT Press.
- Déprez, Viviane, 2003, « Concordance négative, syntaxe des mots-N et variation dialectale », *Cahiers de linguistique française*, vol. 25, 97-118.
- Dufter, Andreas, Stark, Elisabeth, 2007, « La linguistique variationnelle et les changements linguistiques 'mal compris'. Le cas de la 'disparition' du *ne* de négation », dans Combettes, Bernard, Marchello-Nizia, Christiane (éds.), *Études sur le changement linguistique en français*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 115-128 (dernière consultation le 22/02/2025).
- Ghio, Bettina, 2014, « Le rap français et la langue française : antinomie ou attraction ? », *Fabula-LhT*, n° 12, DOI: <https://doi.org/10.58282/lht.1148> (dernière consultation le 22/02/2025).
- Goudaillier, Jean-Pierre, 2002, « De l'argot traditionnel au français contemporain des cités », *La linguistique*, vol. 38, 5-24.

- Iglesias, Olivier, Larrivée, Pierre, 2014, « Une approche idiolectale de la chute de “ne” en français contemporain », *Congrès Mondial de Linguistique Française (CMLF 2014)*, 2397-2411, DOI : <https://doi.org/10.1051/shsconf/20140801179> (dernière consultation le 22/02/2025).
- Jésu, Louis, 2018, « De la subversion sociale et politique dans le rap français contemporain », *Mouvements*, 2018, vol. 4, n° 96, 43-53.
- Koch, Peter, Österreicher, Wulf, 2001, « Gesprochene Sprache und geschriebene Sprache / Langage parlé et langage écrit », dans Holtus, Günther, Metzeltin, Michael, Schmitt, Christian (éds.) : *Lexikon der Romanistischen Linguistik* (LRL), Vol. 2.1, Tübingue: Niemeyer, 584-637.
- Larrivée, Pierre, Ramasse, Denis, 2013, « Dimensions stylistique et phonétique de la disparition de ne en français », *The Phonetician*, 105/106, 86-106, DOI : 10.13140/RG.2.1.2485.1601 (dernière consultation le 22/02/2025).
- Meisner, Charlotte, Robert-Tissot, Aurélie, Stark, Elisabeth, 2016, « L’absence et la présence du NE de négation », dans *Encyclopédie Grammaticale du Français*, en ligne, http://www.encyclogram.fr/notx/008/008_Notice.php (dernière consultation le 22/02/2025).
- Meisner, Charlotte, 2016, *La variation pluridimensionnelle. Une analyse de la négation en français*, Berne, Peter Lang SA, Éditions scientifiques internationales.
- Moeschler, Jacques, 1992, « Une, deux ou trois négations ? », *Langue française*, n°94, 8-25, DOI : <https://doi.org/10.3406/lfr.1992.5799>, (dernière consultation le 22/02/2025).
- Morel, Mary-Annick, 1994, « PAS et NE...PAS en français oral », *Cahiers de praxématique*, vol. 23, DOI : <https://doi.org/10.4000/praxematique.66> (dernière consultation le 22/02/2025).
- Pellat, Jean-Christophe, Riegel, Martin, Rioul, René, 1994, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF.
- Pecqueux, Anthony, 2007, *Voix du rap. Essai de sociologie de l’action musicale*, coll. « Anthropologie du monde occidental », Paris, L’Harmattan.
- Pinto, Sarah Nora, 2019, « Les fonctions discursives de l’argot des prisons dans le rap français », *Argotica*, 1(8), 85-98.

- Pinto, Sarah Nora, 2022, « Vecchio argot e verlan nel francese del rap tra oralità e trascrizione », *Rassegna Italiana di Linguistica Applicata*, vol. 3/2021, 45-63.
- Pohl, Jacques, 1968, « NE dans le français parlé contemporain : les modalités de son abandon », dans Quilis, Antonio, Carril, Ramon B., Cantarero, Margarita (éds.), *Actas XI Congreso Internacional de Linguística y Filología Romanicas*, vol. 3, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1343-1359.
- Rowlett, Paul, 1998, *Sentential negation in French*, New York/Oxford, Oxford University Press.
- Rubin, Christophe, 2012, « Configurations rythmiques et progression textuelle dans un extrait d'un rap de Casey », *Revue critique de fixation française contemporaine*, n°5, mis en ligne le 15 décembre 2012.
- Trimaille, Cyril, 1999, « Le rap français ou la différence mise en langues » *Lidil : Les parlers urbains*, n° 19, 79-98, DOI : <https://doi.org/10.3406/lidil.1999.1748> (dernière consultation, le 22/02/2025).
- Zegnani, Sami, 2004, « Le rap comme activité scripturale : l'émergence d'un groupe illégitime de lettrés », *Langage et société*, vol. 4, n° 110, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 65-84.

Discographie

- IAM, 1997, album *L'école du micro d'argent*, EMI, Delabel et Virgin.
- NAPS, 2021, album *Best Life*, 13ème Art Music/OK Many Industrie.
- Suprême NTM, 1995, album *Paris sous les bombes*, Epic Records.
- Zola, 2023, album *Diamant du Bled*, Truth Records, AWA et Sony.

Musique rap et sensibilisation : analyse lexicale et énonciative d'un corpus de chansons rap sur le sida/VIH

CAROLINA IAZZETTA
Universitas Mercatorum

Résumé : Cette étude porte sur la représentation du sida/VIH dans le rap francophone, un sujet qui n'a pas encore été dûment exploré d'un point de vue linguistique. Ce genre musical, grâce à son style direct et engagé, a joué un rôle clé dans la sensibilisation aux problématiques de santé publique, y compris le sida, en brisant les tabous longtemps associés à cette maladie et dénonçant les inégalités sociales, et cela afin d'accroître la prise de conscience sociale de ce fléau mortel. Après avoir donné un bref aperçu historique du phénomène du sida, cette contribution se propose d'analyser quelques aspects lexicaux et énonciatifs d'un échantillon de chansons rap francophones sélectionnées à partir des plateformes *Genius* et *YouTube*. Notre but est d'enquêter comment la sensibilisation au sida/VIH passe par la musique rap et quels sont les principaux sujets abordés dans le corpus exploré.
Mots clés : sida ; musique rap ; sensibilisation ; analyse lexicale ; énonciation.

Abstract: Questo studio si concentra sulla rappresentazione dell'AIDS/HIV nel rap francofono, una tematica non ancora adeguatamente esplorata dal punto di vista linguistico. Questo genere musicale, grazie al suo stile diretto e impegnato, ha svolto un ruolo chiave nella sensibilizzazione delle problematiche di salute pubblica, tra cui l'AIDS, decostruendo i tabù a lungo associati a questa malattia e denunciando le disuguaglianze sociali, per aumentare la consapevolezza sociale di questa epidemia mortale. Dopo un breve excursus storico sul fenomeno dell'AIDS, il presente contributo si propone di analizzare alcuni aspetti lessicali e enunciativi di un campione di canzoni rap francofone selezionate dalle piattaforme *Genius* e *YouTube*. Il nostro obiettivo è indagare come la

musica rap contribuisce a sensibilizzare sull'AIDS/HIV e quali sono le principali tematiche trattate nel corpus esplorato.

Parole chiave: AIDS; musica rap; sensibilizzazione; analisi lessicale; enunciazione.

1. Sida et musique rap : choix du sujet et objectifs de recherche

Au-delà de son rôle artistique et culturel, la musique rap a toujours été un outil puissant pour véhiculer des messages sociaux et sensibiliser le public. Plus précisément, le concept de sensibilisation dans la musique rap renvoie à l'utilisation de ce genre musical comme un outil pour dénoncer des injustices et transmettre des messages sociaux, politiques ou culturels forts. Dans cette perspective, la musique rap ne se limite pas à la simple dénonciation puisqu'elle propose aussi des pistes de réflexion passionnantes, tout en valorisant des récits de résilience et d'espoir. En ce sens, d'un point de vue linguistique et discursif la sensibilisation passe souvent par le recours à des paroles percutantes, des métaphores marquantes et un *storytelling* incisif (Bari, Gallice 2024).

Dans le domaine de la santé, de nombreux artistes rap ont utilisé et continuent à utiliser leur voix pour évoquer des maladies, telles que la dépression, les troubles alimentaires, ou pour attirer l'attention sur des fléaux sociaux comme les dépendances à l'alcool et aux drogues. C'est le cas, à titre d'exemple, de la chanson « Roule », écrite par Soprano en hommage à son frère de cœur, Sya Styles, décédé à cause d'un cancer, ou de « Foutue maladie » de Sly, présentant le syndrome dont le rappeur est atteint, celui d'Ehlers-Danlos, pour ne citer que quelques morceaux.

Dans cette perspective, la musique rap a été, et reste encore aujourd'hui, une arme puissante dans la lutte et la sensibilisation contre certaines maladies, telles que le sida, qui sont souvent négligées dans d'autres discours destinés au grand public. Dans ce cas,

depuis sa découverte au début des années 1980, le monde de la musique a été l'un des premiers à avoir pris conscience de la gravité et de l'ampleur de ce phénomène et à s'engager dans la lutte contre cette épidémie. Le sida – tout comme les autres maladies en général – a ainsi trouvé un écho dans certains morceaux rap, permettant de donner une voix aux catégories vulnérables, autrement appelées « groupes à risque »¹. À cette époque-là, l'incertitude des informations, la stigmatisation des malades et l'absence d'une réponse scientifique et politique pertinente ont inspiré quelques artistes à utiliser leur musique pour briser le silence qui entourait cette maladie. D'ailleurs, le rap avec son style direct et son *storytelling* captivant a toujours joué un rôle crucial pour toucher notamment les jeunes, un public souvent difficile à atteindre par des moyens d'information traditionnels comme les campagnes de sensibilisation et prévention ainsi que la presse spécialisée.

Au cours des années 1980-1990, le rap et le hip-hop se sont donc imposés comme des outils de contestation et d'éducation dans les quartiers populaires, où le sida faisait des ravages. Lorsque l'épidémie a connu son essor, le rap s'est fait porte-parole de la réalité sociale, dénonçant la stigmatisation des « groupes à risque ». En d'autres mots, les rappeurs représentaient la voix de ceux qui n'arrivaient pas à se faire entendre, leur musique devenant, par conséquent, le moyen d'expression principal à la disposition des classes marginalisées.

Le discours véhiculé par ce genre de musique peut, en effet, être considéré et utilisé comme une forme d'engagement : le rap se veut une dénonciation de l'ordre politique, des conditions de vie des groupes marginalisés, tout en revendiquant l'égalité universelle (Marquet 2013). À travers des mots et des discours directs et engagés, les artistes de rap et de hip-hop ont ainsi transformé leur musique

¹ La notion de « groupe à risque » fait références aux catégories les plus stigmatisées et marginalisées au début de l'épidémie : homosexuels, haïtiens, héroïomanes et hémophiles. Elles sont également appelées « 4H » dans la presse française.

dans une arme éducative et militante pour sensibiliser le public et soutenir les malades. À titre d'exemple, le rappeur américain Tupac Shakur a mis en lumière dans ses chansons la réalité vécue par les populations marginalisées face à l'épidémie de sida, Salt-N-Pepa dans « Let's Talk About AIDS » (Higgins 2023) a frontalement abordé ce sujet de manière à informer et éduquer les jeunes sur la prévention et les risques liés à cette maladie, et Boogie Down Productions dans son morceau « Jimmy » s'est penché sur la question de la protection contre les maladies sexuellement transmissibles, y compris le VIH, en utilisant la métaphore de « Jimmy » pour évoquer l'usage du préservatif (Louie 2024) et solliciter à la contraception.

Pour ce qui est du rap francophone, dès les années 1990 un grand nombre de rappeurs ont publié des textes engagés qui traitaient de problèmes sociaux majeurs : pauvreté, racisme, exclusion, toxicomanie et, bien que de manière parfois indirecte, le sida. Le but était de briser les tabous, informer les jeunes – notamment ceux des banlieues – et dénoncer les inégalités sociales face à cette épidémie. Par exemple, le groupe IAM de Marseille a abordé des thématiques de santé et de marginalisation dans leurs albums, MC Solaar a introduit des messages liés à la santé publique dans ses textes (Zanutti 2022), et NTM, de son côté, par le biais d'un style plus provocateur, a permis de toucher un public de jeunes avec ses chansons. Par ailleurs, en 2001 des artistes célèbres de la scène rap française, tels que King Jaïd, Sami Nacéri, Julian, Cheb Aïssa, Chaba Fadela, le 3ème Œil et Menzo, ont publié une compilation intitulée « Sur un air positif » ayant l'objectif de sensibiliser le public au sida et de collecter des fonds pour l'association AIDES, pionnière dans la lutte contre cette maladie.

Même si les discours des rappeurs restaient souvent codés, ils rappelaient à leurs auditeurs la nécessité de se protéger et d'être responsables face à ce fléau. Force est de constater que le rap ne se limite pas à la sensibilisation, mais il offre également de l'espoir aux personnes vivant avec le VIH. En fait, en humanisant les malades et en

brisant les stéréotypes, certains rappeurs rappellent que la maladie n'est pas une fatalité, véhiculant ainsi des messages de solidarité et de résilience que nous analyserons par la suite.

Après avoir présenté un bref aperçu historique du phénomène du sida, nous proposerons une analyse des principaux aspects lexicaux et énonciatifs d'un échantillon de chansons rap francophones sélectionnées à partir des plateformes *Genius* et *YouTube*. Notre objectif est de vérifier la manière à travers laquelle les messages sur le sida circulent au sein d'un genre textuel que nous n'avons pas exploré jusqu'à présent, à savoir celui de la chanson rap, afin de comparer les résultats obtenus à ceux provenant d'autres analyses sur ce sujet que nous avons déjà menées (Iazzetta 2023, 2024).

2. Un bref excursus historique de l'épidémie de sida

Dans les années 1980, le sida a profondément bouleversé l'univers scientifique et la société dans son ensemble en raison de son caractère mortel, mystérieux et imprévisible. Son histoire remonte au 5 juin 1981 lorsque le *Center for Disease Control and Prevention* (CDC) annonçait dans le bulletin hebdomadaire de sa revue *Morbidity and Mortality Weekly Report*, une hausse exponentielle de cas de pneumocystose et du sarcome de Kaposi dans certaines communautés d'homosexuels américains. Pour ces raisons, au début ce syndrome est appelé *gay-related immunodeficiency disease/déficit immunitaire lié gay* (GRID), *gay compromise syndrome* ou *cancer gay* par les scientifiques et les journalistes. 1982 est marqué par la création de l'acronyme *acquired immunodeficiency syndrome* (AIDS), traduit en français par « syndrome d'immunodéficience acquise » (sida). À cette époque-là les modes de transmission de cette nouvelle épidémie n'étaient pas encore connus, mais la découverte de son impact aussi sur des hétérosexuels et plus spécifiquement sur les hémophiles et les héroïnomanes, ou encore sur les immigrants Haïtiens, laissait envisager qu'il s'agissait d'une

transmission par le sang, ce qui a conduit certains chercheurs à parler de « maladie des 4H » (homosexuels, hémophiles, héroïnomanes, Haïtiens) et à créer les notions de « groupes à risque » (Sontag 2020 : 173), « groupes cibles » ou « groupes vulnérables ».

En mai 1983, le rétrovirus responsable du sida a officiellement été identifié par Luc Montagnier et d'autres chercheurs de l'Institut Pasteur, qui l'ont baptisé *Lymphadenopathy Associated Virus* (LAV). Le développement des tests de dépistage et des premières trithérapies dans les années 1990 ont marqué un tournant considérable dans l'histoire de l'épidémie. Par ailleurs, la mobilisation sociale et médiatique a été essentielle, avec des initiatives comme Sidaction en 1994 et l'introduction de la Journée Mondiale du sida, célébrée désormais chaque année le 1^{er} décembre (Grmek 1990).

Dans l'univers musical, le virus a fait sa victime la plus célèbre le 24 novembre 1991, lorsque la rock star Freddie Mercury, chanteur et leader du groupe Queen et première célébrité à avoir révélé au grand public d'être atteinte de cette maladie, est décédé quelques jours après avoir annoncé sa séropositivité. Certains de ses morceaux tels que « The Show Must Go On » et « Who Wants to Live Forever » ont souvent été interprétés comme des témoignages de sa lutte contre la maladie.

Ce syndrome est désormais devenu endémique dans les pays développés, où le nombre de décès a très fortement diminué, mais pas celui des infections. Par ailleurs, le sida reste l'un des principaux facteurs de mortalité dans les pays en développement, d'où l'exigence de continuer à sensibiliser à propos de ce sujet (Iazzetta 2023, 2024).

3. Constitution du corpus et méthodologie d'étude

La méthodologie adoptée dans cette étude repose sur une analyse qualitative d'un corpus de chansons rap francophones traitant du sida/VIH. Pour constituer cet échantillon de textes, une exploration

ciblée a été menée sur les plateformes *Genius* et *YouTube*, qui jouent un rôle central dans la diffusion et l'analyse des paroles des chansons, permettant d'accéder à une variété de morceaux représentatifs de la scène rap francophone. À partir d'une recherche par mots-clés pertinents, tels que « sida », « séropositif », « séropositivité », « VIH » et « dass », nous avons repéré une dizaine de chansons² qui abordent le sida de manière directe et/ou indirecte, ce qui nous permet déjà de constater la difficulté liée au repérage de textes musicaux traitant explicitement du sida. En fait, dans la plupart des occurrences repérées, le mot « sida »/« dass » (à savoir l'équivalent de « sida » en verlan), ainsi que leurs dérivés figurent dans des morceaux rap portant sur d'autre genre de sujets, cette notion n'étant évoquée que de manière offensive/péjorative, ou encore pour souhaiter du mal à quelqu'un. C'est le cas, par exemple, de « tu mériterais seulement d'attraper le DAS » dans la chanson « Sale Pute » d'Orelsan, ou encore de « intouchable comme la chatte sidatique d'une bitch » dans le morceau *Vitrine* du rappeur Vald.

Afin d'atteindre notre objectif de recherche, à savoir vérifier la manière à travers laquelle les messages sur le sida circulent dans la musique rap, trois chansons ont été sélectionnées pour une analyse plus détaillée, en raison de leur contenu directement lié au sida : « Sida » de Nakk Mendosa, « J'entends parler » de Raggasonic et « Sur un air positif » de King Jaïd. Les autres morceaux ont été analysés dans une perspective plus globale, mettant en évidence les allusions implicites au contexte social et sanitaire du sida.

Notre analyse porte sur deux dimensions principales : i) la dimension lexicale, visant à l'identification des champs lexicaux

² Les chansons composant notre corpus sont les suivantes : « Le monde de demain » – NTM (1990) ; « J'entends parler » – Raggasonic (1995) ; « Viens voir le docteur » – Doc Gynéco (1996) ; « Les temps changent » – MC Solaar (1997) ; « Le combat continue » – Kery James (1998) ; « J'Pète les Plombs » – Disiz La Peste (2000) ; « Sur un air positif » – King Jaïd (2001) ; « La fin de leur monde » – IAM (2007) ; « Sida » – Nakk mendosa (2023).

récurrents liés à la maladie, à la prévention, à la stigmatisation et à la résilience avec un focus particulier sur l'utilisation de termes médicaux, de mots issus de l'argot et de figures de style (métaphores, allitérations, anaphores), ii) la dimension énonciative, se concentrant sur les postures adoptées par les rappeurs - intime, contestataire, engagée ou ludique -, ainsi que sur l'emploi des pronoms personnels et sur l'interpellation directe de l'auditeur.

L'approche méthodologique retenue a ainsi permis de mettre en lumière les moyens par lesquels la musique rap contribue à la sensibilisation au sida/VIH, en combinant narration personnelle et engagement social. À l'exception de « Sida » de Nakk Mendosa, sortie en 2023, les autres chansons considérées ont été publiées entre 1990 et 2001, c'est-à-dire pendant la première période de pandémie de sida, une époque marquée par une forte incertitude scientifique, par le manque d'informations sur ce sujet, par la stigmatisation de la maladie et des malades et par la création d'un nombre important de néologismes pour nommer l'épidémie, les progrès scientifiques et les nouveaux traitements thérapeutiques (Iazzetta 2023). Dans ce contexte de crise sanitaire, il est donc évident que les textes rap choisis abordent le sida à la fois en termes de sensibilisation/prévention, de dénonciation des inégalités et de lutte contre les discriminations et les préjugés.

4. Analyse des caractéristiques lexicales et énonciatives

En raison des caractéristiques propres au genre musical (Pinto 2019, 2022), le rap permet une approche narrative du sida, rendant le message plus incisif par le biais d'un langage puissant, créatif et codifié qui mélange des influences variées et utilise des techniques discursives spécifiques du genre telles que le recours au pronom « je », qui contribue à rendre le discours plus direct, intime et personnel (Hendschel 2019 : 24). Du point de vue lexical, si, d'un côté, notre corpus se compose de textes qui contiennent des mots clés

scientifiques (e.g., « virus », « sida », « sang contaminé ») visant à rendre explicite le sujet et à informer directement l'auditeur, nous retrouvons aussi des chansons qui regorgent de mots qui ont plutôt le but de stigmatiser la maladie et les malades. Ces unités lexicales appartiennent donc au champ lexical de la marginalisation et de l'expérience sociale des personnes atteintes par le sida (entre autres, « rejet », « exclusion », « honte »). Les chansons analysées mêlent ainsi différents registres, allant du langage familier et/ou argotique au langage poétique, soutenu et scientifique, caractérisé par l'emploi de figures de style (métaphores, hyperboles, allitérations), contribuant à la force et à la créativité des textes (e.g., « j'suis l'mélange d'un zombi et d'un toxico »). Du point de vue syntaxique, notre corpus se distingue par une syntaxe brisée et non conventionnelle, jouant sur l'inversion des mots, les ellipses, les raccourcis linguistiques et l'emploi de phrases courtes, simples et parfois impératives pour insister sur des messages importants, notamment liés à l'aspect de la prévention.

Quant aux postures énonciatives, elles reflètent la diversité des discours portés par les artistes et les multiples facettes de ce genre musical. Dans les chansons composant notre corpus, par exemple, les rappeurs adoptent plusieurs postures : une posture intime afin de partager leurs expériences personnelles dans le but de créer une proximité avec l'auditeur ; une posture contestataire, liée à la volonté de dénoncer les injustices et les discriminations sociales ; une posture engagée visant à éveiller les consciences et à proposer des pistes de réflexion ; une posture ludique ou provocatrice, caractérisée par les jeux de mots, l'humour et les provocations afin de susciter des réactions sur le public (Jouan 2021).

Bien que le sujet du sida ne soit pas abordé directement dans la plupart des chansons composant notre corpus, une lecture attentive de certains textes révèle plusieurs indices qui peuvent être perçus comme des références implicites au contexte social et sanitaire des

années 1980-2000. C'est sur ces aspects que nous allons nous attarder plus en détail par la suite.

4.1. « Sida » de Nakk Mendosa : déshumanisation physique et aliénation psychologique

« Sida » de Nakk Mendosa est un classique récent du rap français qui sensibilise au sujet du VIH par le biais d'un vocabulaire éducatif et engagé. Cette chanson se caractérise par une grande richesse et variété lexicale : nous retrouvons à la fois des termes appartenant au domaine médical (« virus », « hiv » ou « sida »), utilisés pour apporter une crédibilité scientifique au discours du rappeur, des expressions évoquant la douleur, la solitude et l'exclusion (« j'flippe à mort », « j'ai l'effroi donc peur », « j'me sens seul et sale »), qui soulignent plutôt l'impact émotionnel du sida sur les victimes et un renvoi au champ lexical de l'autodestruction évoqué à travers des références à l'alcool, au suicide et à la perte de contrôle (« une bouteille de sky pour cible », « mélange de cachetons et d'Volvic », « j'ai un flingue et une balle »). Par ailleurs, l'usage de l'argot et de gros mots, propres à la culture rap et hip-hop, établit un lien direct avec un public jeune et urbain : des mots et des expressions comme « dass », « sky », « mec », « putain », « c'est la merde », « cachetons » rendent, en fait, le message plus percutant et direct. Par exemple, d'après *Le Dictionnaire de la Zone*, « dass » est un mot verlan désignant le sida qui contribue à renforcer l'idée d'une maladie voisine pouvant toucher n'importe qui, tout en créant une distance émotionnelle avec sa véritable dénomination médicale.

Du point de vue rhétorique, cette chanson regorge de figures de style, dont la complexité atteste un travail d'écriture très soutenu (Diallo 2009). Le rappeur se sert de la métaphore « j'suis l'mélange d'un zombi et d'un toxico », pour exprimer la déchéance physique et mentale provoquée par la maladie : il compare le sida à un gôlier dans

l'expression « tu sais c'virus, c'est un peu l'maton qu'a perdu les clés d'ma cellule », symbolisant l'enfermement dans une existence sans espoir et sans issue. Autrement dit, le sida, en tant que « maton », est présenté comme une force arbitraire, imprévisible et incontrôlable qui détient les clés de la « cellule » (le corps et la vie de l'individu).

L'artiste joue aussi sur les antithèses pour souligner le caractère tragique de sa situation comme dans la phrase « j'voulais mourir vieux, mais vivre comme ça, est-ce l'idéal ? », qui met en lumière la tension entre le désir de vivre et l'insupportabilité de sa condition. Par ailleurs, les refrains et certaines expressions clés reviennent régulièrement dans le texte pour insister sur les conséquences de ses erreurs : « j'ai fais l'con, j'sais c'qu'il va m'arriver alors ». L'auteur recourt aussi au chiasme « je suis un mélange d'un zombi et d'un toxico », qui contribue à souligner la désolation vécue par le malade et l'interconnexion entre la déshumanisation physique et l'aliénation psychologique liées à la maladie et à ses conséquences.

Quant à la syntaxe, des phrases souvent simples, courtes et elliptiques (« j'attends les résultats, résultat j'ai vu l'tas d'conneries ») et l'éliision fréquente (« j'sais », « j'suis », « j'vais », « t'façon », « j'flippe ») montrent l'aspect spontané du discours, alors que l'impératif renforce l'urgence et l'interpellation de l'auditeur (« dites ça aux gens que j'aime »), les questions rhétoriques reflètent, d'autre part, les conflits intérieurs du chanteur et interpellent indirectement le public (« vivre comme ça, est-ce l'idéal ? »). Nakk Mendosa se sert aussi de l'ironie pour souligner la gravité de la situation tout en maintenant une certaine légèreté (« j'dirais qu'c'est bien de mourir pour un oubli d'Durex », « la mort, le seul rendez-vous, où j'vais arriver à l'heure »). Il est évident qu'il s'agit d'une ironie tragique, où le rappeur critique son propre comportement imprudent et son incapacité à être ponctuel dans la vie (sauf pour la mort) en réduisant la mortalité à un simple oubli de préservatif.

D'un point de vue énonciatif, le rappeur se veut une voix collective, représentant les victimes de la maladie ainsi que les communautés

marginalisées. En faisant référence aux postures énonciatives, telles que définies par Rabatel (2005), dans ce morceau Nakk Mendosa adopte principalement une posture de surénonciation, se positionnant comme une voix autoritaire et informée sur le sujet. Cette attitude renforce la crédibilité du message et souligne l'importance du sujet abordé. Pour ce qui est des pronoms personnels, le « je » est omniprésent et vise à renforcer l'idée qu'il s'agit d'une expérience personnelle, une sorte de confession intime de l'auteur. Les pronoms « on » et « tu » sont également utilisés pour inclure l'auditeur, mettant l'accent sur le fait que ce fléau peut concerner n'importe quel individu.

4.2. « J'entends parler » de Raggasonic : sensibilisation et éducation au sida

Dans cette chanson, le sida est présenté comme une menace omniprésente, tant dans le quotidien des individus que sur un plan global. Du point de vue lexical, le mot « sida » est le plus récurrent et désigne à la fois le syndrome et les dangers auxquels les individus sont confrontés, alors que des locutions comme « rude boy » et « jeune fille » dénotent une approche familière, s'adressant directement à un public jeune. Le texte est construit autour d'un vocabulaire explicite qui évoque à la fois la maladie et ses conséquences (« sida », « maladie », « terreur », « aiguille », « junkies », « transfusions contaminées », « mourir », « dégâts ») et la prévention (« protéger », « capote », « amour sans plastique », « protège-toi »). Le refrain est marqué par la répétition de la phrase « j'entends parler du SIDA » et par la question « est-ce que tu comprends ça ? », renforçant l'urgence du message. Par ailleurs, le sida est personnifié et présenté comme une entité menaçante dans toute la chanson (« il court, il court le SIDA », « qu'il est passé par ci, il est passé par là »).

Il est évident que ce texte a une fonction clairement didactique : sensibiliser et éduquer les auditeurs – notamment les jeunes – sur les

risques de la maladie et sur l'importance de se protéger. On peut y lire aussi une critique sociale contre ceux qui, malgré les avertissements, ne prennent pas de précautions (par exemple, les toxicomanes, ou les gens qui négligent l'usage du préservatif).

Pour ce qui est de la tonalité de la chanson, elle est informelle et parfois provocatrice : le langage direct et des expressions renvoyant à la culture urbaine (entre autres, « rude boy », « s'y frotte », « s'y pique ») permettent d'approcher un public jeune de manière à le sensibiliser à un sujet grave sans être moralisateur. Le registre de langue varie entre un style familier, avec des termes comme « toc » (pour artificiel) et un ton plus sérieux. La chanson met également en lumière d'autres réalités sociales telles que la toxicomanie et les comportements sexuels à risque, tout en soulignant que ce fléau peut frapper n'importe qui « sur toute la Terre ».

Quant à l'énonciation, ce morceau se caractérise par une polyphonie énonciative puisque plusieurs voix différentes sont mises sur la scène : celle du rappeur, qui dénonce et interpelle par le biais d'un « je » engagé, mais aussi celles des médias et des politiques, évoquées indirectement à travers l'expression « j'entends parler », créant ainsi un effet de polyphonie où s'entremêlent discours dominants et voix contestataires.

4.3. « Sur un air positif » de King Jaïd : entre désespoir et espoir

Cette chanson rap est tirée de la compilation portant le même titre et publiée en 2001 dans un souci de sensibiliser le public à cette maladie et de collecter des fonds pour l'association AIDES. Il s'agit d'un morceau poignant qui met en exergue la souffrance et l'isolement dont les personnes séropositives sont victimes. Le registre est principalement familier et la tonalité oscille entre la douleur, l'angoisse et l'espoir. La première partie du texte est dominée par des sentiments de solitude et de désillusion (« je peux rien faire », « seul

je suis » et « je suis mort »), alors que la seconde partie porte un message d'espoir et d'appel à l'aide (« vous pouvez le faire »). Le champ lexical de la souffrance et de la maladie est omniprésent : certains mots tels que « perfusion », « malade », « faiblis », « contaminé », « sang », « mort », « seul », « orphelin », « enfant sous les balles », « idées noires » et « prison » renvoient à la faiblesse physique et mentale provoquée par la maladie. Or, par opposition à ce vocabulaire très cru, la locution « air positif » vise à insuffler un sentiment d'espoir et d'optimisme.

Tout comme les autres textes analysés, celui-ci est également riche en figures de style. À titre d'exemple, l'expression « je suis le gamin qu'on montre du doigt » est une métaphore, où le gamin peut être interprété comme le symbole de l'injustice sociale et de la stigmatisation liées à la maladie, alors que l'hyperbole « je suis mort » dans le refrain souligne un état de souffrance physique et morale. D'ailleurs, les anaphores « je suis seul » et « je peux rien faire » intensifient le sentiment d'abandon et de perte d'espoir. Cependant, cette chanson peut être divisée en trois moments principaux : i) l'isolement, ii) la jeunesse perdue, iii) l'espoir final. Le message final est, en fait, positif et s'adresse aux médecins : « je ne peux rien faire, mais vous les docteurs, vous pouvez le faire ». Cette phrase est constituée de deux propositions principales reliées par la conjonction « mais » qui marque une opposition entre le rappeur et les médecins. En d'autres mots, bien que l'artiste reconnaisse son impuissance face à ce fléau, il fait confiance dans la capacité du personnel médical à agir.

Du point de vue de l'énonciation, le rappeur adopte une posture d'engagement personnel, incarnée par l'emploi du « je » qui exprime une prise de parole directe, à travers laquelle l'artiste partage sa vision du monde. Il se veut témoin et acteur de la réalité qu'il décrit, ce qui confère au discours une dimension authentique et intime. Par ailleurs, l'artiste utilise fréquemment le pronom « on », ce qui sert à créer une connexion avec son auditeur, cette posture de co-énonciation

permettant de construire une solidarité collective. Il est également intéressant de noter que King Jaïd a recours aussi au pronom « vous », qui marque une forme de respect envers les médecins, une distanciation et une formalité qui sont typiques des contextes médicaux. Malgré le climat de désespoir qui domine certains passages de la chanson, King Jaïd choisit de finir sur une note positive, en appelant à la résilience, à l'espoir et à l'engagement.

4.4. « Viens voir le docteur », « Les temps changent », « Le monde de demain », « Le combat continue », « La fin de leur monde » : des allusions implicites au sida ?

La chanson « Viens voir le docteur » est sortie en 1996 et fait partie de l'album *Première Consultation* du rappeur Doc Gynéco. Dans ce morceau qui aborde plusieurs sujets sociaux, le chanteur s'adresse à la fois aux jeunes filles qui découvrent leur sexualité et aux femmes insatisfaites dans leur vie de couple. En particulier, Doc Gynéco met en lumière le rapport entre la sexualité, la santé et la société. L'évocation du « docteur » déjà à partir du titre pourrait en fait être perçue comme une métaphore pour un message de prévention, incitant à se faire dépister. Or, l'image du « docteur », qui représente le rappeur lui-même, va au-delà de la simple consultation médicale, elle devient aussi une figure de conseil, un guide vers la prise de responsabilité individuelle, et l'anaphore qui se manifeste à travers la répétition de l'impératif « viens » dans le titre et dans les couplets (« viens voir le docteur ») représente un appel immédiat à l'action.

Comme il arrive souvent dans les chansons rap, Doc Gynéco n'hésite pas à utiliser un langage cru et direct pour aborder les relations sexuelles et sensibiliser ses auditeurs aux dangers d'une sexualité non protégée. Les termes liés au domaine médical apparaissent tout au long du texte (« docteur », « cabinet », « spéculum », « ordonnance ») et visent à renforcer la métaphore centrale du morceau. Le lexique de la

sexualité est aussi omniprésent : des mots et des locutions tels que « relations sexuelles », « aimer », « amant », « fleur de mâle », « mesurer ma trique » ou « lécher ton miel », jouent sur des sous-entendus sexuels et contribuent au ton léger et érotisé de la chanson. En particulier, le jeu de mots « ma fleur de mâle » pourrait renvoyer au célèbre recueil de poésies *Les Fleurs du mal* de Baudelaire.

Le champ lexical du risque et de la conséquence est largement utilisé : il s'agit non seulement de la prise de risque en matière de sexualité (notamment sans protection), mais aussi des risques pour la santé mentale et physique, comme dans le cas de la contamination par le VIH. Par ailleurs, l'ironie est utilisée tout au long de la chanson, notamment en parlant du docteur pour désamorcer les tabous autour de la sexualité. La manière dont il rend la figure du médecin à la fois sérieux et décalé sert à souligner l'importance du message tout en rompant avec la rigueur des discours médicaux conventionnels. Pour conférer à son texte un ton ironique, il joue aussi sur l'ambiguïté de quelques termes : à titre d'exemple, le mot « test » peut désigner à la fois un test médical et une épreuve à surmonter dans la vie, et les phrases « viens réviser tes mathématiques en mesurant ma trique » ou « mon cabinet est ouvert à toutes les heures » mélangent des connotations à la fois pédagogiques et sexuelles.

Quant au morceau « Les temps changent » de MC Solaar, il peut être interprété comme une reconnaissance des bouleversements dans les comportements humains, notamment face à des fléaux comme le sida qui a modifié les dynamiques sociales et les relations amoureuses et sexuelles. En particulier, le couplet « j'te parle du temps du "salut" dans la rue, de la simplicité, mais ça n'existe plus », pourrait, d'après nous, faire écho à une époque antécédente la propagation du sida où les relations étaient plus simples et on ne craignait pas de gestes courants comme une poignée de main ou une toux. Même si le sida/VIH n'est pas explicitement mentionné dans « Le monde de demain » de NTM, « Le combat continue » de Kery

James et « La fin de leur monde » de IAM, certains des sujets évoqués tels que l'angoisse d'un avenir incertain, l'exclusion sociale et les problèmes de santé publique, peuvent indirectement renvoyer à cette réalité. Par ailleurs, le combat pour la justice et l'égalité tout comme l'appel à la solidarité auxquels Kery James et IAM font référence, peuvent être lus comme des métaphores applicables à toutes les luttes, y compris celles contre les discriminations et les préjugés liés au sida/VIH. Quant à « J'pète les plombs » de Disiz La Peste, les sentiments d'isolement et stigmatisation décrits dans la chanson peuvent renvoyer à ceux vécus par de nombreuses personnes touchées par ce fléau, en particulier dans les années 1980-2000, où les préjugés contre les malades étaient encore très forts. Par ailleurs, cette dernière chanson met en lumière le mal être psychologique et l'isolement émotionnel d'une personne en marge ou en souffrance, ce qui peut résonner avec l'expérience des individus affectés par des maladies stigmatisantes comme le sida.

Conclusion

Cette étude se veut une première tentative d'explorer la dimension de la représentation du sida dans le rap francophone, un sujet pas encore dûment enquêté. Ce genre musical, par son approche directe et sa capacité à sensibiliser un large public, a en fait joué un rôle essentiel dans la lutte contre le sida/VIH, notamment dans le contexte américain. À travers des paroles percutantes et engagées, le rap a permis de briser le silence et les tabous, d'éduquer les jeunes et de dénoncer les inégalités sociales et les discriminations longtemps liées à cette maladie. Par exemple, dans la chanson « Sida », Nakk Mendosa utilise un langage cru et des métaphores puissantes pour évoquer l'enfermement mental et physique causé par ce syndrome. Quant à « J'entends parler » de Raggasonic, le refrain répétitif et le vocabulaire explicite insistent

sur l'urgence de la prévention, tout en s'adressant directement à un public jeune grâce à des expressions comme « rude boy ».

Cette recherche a donc permis d'approfondir la question de la sensibilisation au sida et constitue une étape supplémentaire dans l'analyse des discours sur ce fléau, en vue de favoriser la vulgarisation des connaissances scientifiques sur ce sujet. En effet, tout comme un autre genre textuel que nous avons examiné dans des études précédentes, à savoir les campagnes de communication (Iazzetta 2024) visant à informer et sensibiliser le public au sida, les chansons rap poursuivent les mêmes objectifs. Cependant, tandis que les premières se caractérisent par un langage plus standard, utilisant des unités lexicales de la langue commune, les chansons rap composant notre corpus emploient une plus grande variété de registres lexicaux (e.g., argot, gros mot) et de postures énonciatives, précisément en raison de la nature et des caractéristiques intrinsèques de ce genre de musique.

Il est incontestable que le rap ne se limite pas à un simple moyen de divertissement, mais se positionne comme une véritable voix de contestation dans le cadre de la pandémie en question. Il rappelle l'urgence de poursuivre les efforts de prévention et de lutte contre le sida/VIH, tout en valorisant la solidarité et l'espoir face à la maladie, et cela ayant été fait notamment dans une période (1980-2000) caractérisée par un manque de certitudes et de réponses scientifiques satisfaisantes, et où l'incapacité des pouvoirs publics à prendre des mesures concrètes pour combattre cette épidémie dominait.

Alors que le sida reste un défi mondial, la contribution de la musique dans cette lutte doit être vue comme un rappel à l'importance d'unir les efforts artistiques, scientifiques, politiques et sociaux pour promouvoir la prévention, la solidarité et l'espoir.

Bibliographie

- Bari, Adraino, Gallice, Enzo, 2024, *Storytelling, une exploration narrative du rap francophone*, Paris, Le Lys Bleu Éditions.
- Diallo, David, 2009, « La musique rap comme forme de résistance ? », *Revue de recherche en civilisation américaine*, 1, <https://journals.openedition.org/rrca/80#:~:text=Les%20spécialistes%20qui%20envisagent%20la,alimenter%20un%20débat%20autour%20de> (dernière consultation le 01/04/2025).
- Grmek, Mirko Drazien, 1990, *Histoire du Sida. Début et origine d'une pandémie actuelle*, Paris, Payot.
- Henschel, Alice, 2019, *La narration de soi dans le rap français contemporain : se raconter comme corps social et comme voix proférée*, Louvain, Université catholique de Louvain (Thèse de doctorat).
- Higgins, Jonathan Paul, 2023, « The Importance of Salt-N-Pepa's 1992 PSA, 'Let's Talk About AIDS' », *TheBody*, <https://www.thebody.com/article/salt-n-pepa-lets-talk-about-aids> (dernière consultation le 01/04/2025).
- Iazzetta, Carolina, 2023, *Le discours de vulgarisation scientifique/médicale : une étude en diachronie courte de la terminologie du sida dans la presse française*, Naples, Université de Naples « Parthenope » (Thèse de doctorat).
- Iazzetta, Carolina, 2024, *La néologie autour du sida : de la presse écrite aux émissions télévisées et aux campagnes de communication*, in C. Cavallini, G. Serrone (éds.), *Le français et ses défis. Écriture, terminologie, traduction*, Bari, Cacucci Editore, 197-212.
- Jouan, Naomi, 2021, *L'énonciation rap, une esthétique plurielle : étude de cas à partir de deux albums de rap français*, Montréal, Université du Québec à Montréal (Mémoire de thèse).
- Le Dictionnaire de la Zone, Tout l'argot des banlieues, 2000-2025*, Cobra le Cynique.
- Louie, 2024, « Songs that soundtracked the AIDS crisis: boogie down productions "jimmy" », *Gran Varones*, <https://granvarones.com/songs-that-soundtracked-the-aids-crisis-boogie-down-productions-jimmy/> (dernière consultation le 01/04/2025).
- Marquet, Mathieu, 2013, « Politisation de la parole : du rap ludique au rap engagé », *Variations*, 18, <https://journals.openedition.org/variations/645> (dernière consultation le 01/04/2025).

- Pinto, Sarah Nora, 2019, « La théâtralisation de l'énonciation dans Banlieusards de Kery James, rap manifestaire », *Merope*, 69, 23-41.
- Pinto, Sarah Nora, 2022, « Vecchio argot e verlan nel francese del rap tra oralità e trascrizione », *RILA*, 3/21, 45-62.
- Rabatel, Alain, 2005, *Les postures énonciatives dans la co-construction dialogique des points de vue : coénonciation, surénonciation, sousénonciation*, in J. Bres, P. Haillet, S. Mellet, H. Nølke, L. Rosier (sous la direction), *Dialogisme et polyphonie : approches linguistiques*, Louvain-La-Neuve, De Boeck Supérieur, 95-110.
- Sontag, Susan, 2020, *Malattia come metafora. L'Aids e le sue metafore*, Milano, Nottetempo.
- Zanutti, David, 2022, *Les textes du groupe de rap IAM : approche institutionnelle, narratologique et thématique*, Louvain, Université catholique de Louvain (Mémoire de Master).

Padri vs. Figli?

Tre generazioni di rapper russi a confronto

FRANCESCA LAZZARIN

Università degli Studi di Udine

Résumé : Dans cet article, nous analysons et comparons plusieurs albums de rap russes connus, enregistrés au cours des cinq années qui ont précédé le tournant décisif marqué par l'invasion à grande échelle de l'Ukraine. Il met notamment en évidence les convergences et les divergences entre des artistes célèbres (Kasta, Noize MC, Face) qui, appartenant à différentes générations, se révèlent être les porte-parole de différentes périodes de l'histoire post-soviétique et, en même temps, de différentes phases de l'évolution du rap russe au cours des trente dernières années. L'accent est mis en particulier sur les échos littéraires des textes (où une attention particulière est accordée à la poésie d'Osip Mandelstam) et sur la manière dont les rappeurs, observant une quotidienneté tragicomique scrupuleusement reconstituée avec un large éventail de nuances socioculturelles et linguistiques, notamment à travers des clips vidéo percutants, brossent un tableau incisif de la Fédération de Russie à la veille de changements historiques d'une portée considérable.

Mots clés : rap russe, générations, Face, Noize MC, Kasta.

Abstract: Nel presente contributo vengono analizzati e messi a confronto alcuni noti album rap russi incisi nel corso del quinquennio che precede il netto spartiacque segnato dall'invasione su larga scala dell'Ucraina. In particolare, sono evidenziate le convergenze e le divergenze tra artisti famosi (Kasta, Noize MC, Face) che, appartenendo a diverse generazioni, si rivelano i portavoce di diversi periodi della storia post-sovietica e, allo stesso tempo, di diverse fasi dell'evoluzione del rap russo negli ultimi trent'anni. In particolare, si pone l'accento sugli echi letterari dei testi (dove un'attenzione particolare è riservata alla poesia di Osip Mandel'stam) e su come i rapper, osservando una quotidianità tragicomica scrupolosamente ricostruita con

un'ampia gamma di sfumature socioculturali e linguistiche, anche attraverso videoclip ad effetto, dipingono un incisivo affresco della Federazione russa alla vigilia di mutamenti storici di enorme impatto.
Parole chiave: rap russo, generazioni, Face, Noize MC, Kasta.

Introduzione¹

Anche in Russia l'ormai "cinquantenne" rap non solo è, ad oggi, il genere musicale più popolare in assoluto, ma non consente più a nessuno di dubitare del suo spessore, a livello tanto storico e antropologico, quanto prettamente artistico: questo non può essere messo in discussione perlomeno dalla metà degli anni '10 del XXI secolo, specie se consideriamo la qualità e il valore, per esempio, di un autentico *concept album* rap come *Gorgorod* (2015) di Oxxxymiron, che è stato oggetto di numerosi studi anche accademici; oppure di una "hiphopera", cioè di un'opera rap ispirata, come vuole la tradizione del melodramma, a un soggetto mitologico opportunamente rielaborato, come *Orfej i Èvridika* (*Orfeo e Euridice*, 2018) di Noize MC. Certo, in terra russa il rap è rimasto a lungo un fenomeno allogeno ed esotico, persino più del rock o della *disco music*, e ha dovuto farsi faticosamente strada sia negli anni '80 della *perestrojka*, quando la musica occidentale faceva sempre più breccia nel campo culturale sovietico clandestino (e, poi, anche ufficiale), sia negli anni '90, con la loro caotica sovrabbondanza di stimoli arrivati dall'esterno in seguito all'implosione dell'URSS. Nel corso dell'ultimo quarto di secolo, però, *beat* e *flow*, *freestyle* e *battle* hanno messo saldamente radici nel suolo russo, hanno acquisito uno

¹ In apertura tengo a ringraziare le mie colleghe Giulia De Florio e Martina Napolitano per i preziosi spunti che mi hanno fornito durante la stesura di questo contributo.

spiccato profilo locale² e si sono trasformati, spingendosi ben oltre una mera funzione di intrattenimento, in un potente veicolo per esprimere gli umori serpeggianti tra San Pietroburgo e Vladivostok, come dimostrano svariati contributi recenti sull'argomento (cfr., ad esempio, Frolova 2015; Ewell 2017; Bojčenko, Žučkova 2020; Liebig 2020; Kukulin 2020; Zavališin, Kostjurina 2020). Un esempio molto calzante a tal proposito è il ruolo ricoperto dal rap nel corso dell'ultimo, tragico triennio: alcuni noti rapper russi hanno infatti scritto canzoni molto incisive contro l'invasione su larga scala dell'Ucraina e organizzato numerosi eventi di beneficenza per i profughi di guerra, come i cicli di concerti *Russians against War* e *Voices of Peace*, promossi rispettivamente dai già citati Oxxxymiron e Noize MC.³ D'altro canto, alcuni rapper, al contrario, hanno partecipato a concerti "patriottici" come

² Va detto, peraltro, che il rap è un genere che si sposa molto bene con la tradizione letteraria russa: i poeti russi sono soliti declamare i propri versi oralmente, e ancora oggi la performance e il *poetry slam* sono estremamente popolari; la poesia russa, più ancora di altre, è fittissima di sottotesti e rimandi al retaggio precedente, così come il rap, da parte sua, poggia sull'ibridazione musicale per il *beat* e sulla citazione altrui per il *flow*; il virtuosismo verbale e ritmico del rap, dove vengono sfruttate tutte le potenzialità e i registri della lingua, senza assolutamente limitarsi agli anglicismi, allo slang e al turpiloquio, ricorda la sperimentazione delle avanguardie russe di primo Novecento, cui ricorre ampiamente anche la poesia contemporanea. Inoltre, non possono sfuggire le intersezioni del *gangsta rap* con la *blatnaja pesnja*, la "canzone della malavita", che in Russia ha una lunga e gloriosa tradizione; il contenuto "impegnato" di certo rap, poi, fa pensare ai "bardi" dell'epoca sovietica, cantautori spesso di protesta che, di fatto, recitavano un testo cadenzato con pochi semplici accordi di chitarra ad accompagnarlo. Insomma, il rap ha trovato in Russia terreno fertile: non a caso, adesso che ormai esiste una tradizione pluriennale di testi rap in lingua russa, si parla proprio di *rèp-poèzija*, di "poesia rap" fatta di versi talvolta davvero raffinati (cfr. Molokov 2018). A proposito del rap russo, va anche precisato che la maggior parte dei rapper di successo, al di là della loro estrazione sociale più o meno modesta, sono bianchi e "slavi", come anche gli artisti esaminati in questo contributo. Nonostante nella Federazione russa siano presenti molteplici etnie e numerose comunità di emigrati dai paesi ex sovietici del Caucaso o dell'Asia centrale, pochi loro esponenti sono arrivati ai vertici dell'*hip-hop*: questo fatto, molto significativo, meriterebbe di essere l'oggetto di uno studio a parte.

³ Si vedano i siti web degli eventi in questione: <https://www.r-a-w.live/>; <https://voices-of-peace.live/> (Data ultimo accesso: 13/03/2024).

quelli allestiti allo stadio Lužniki in supporto a Vladimir Putin e al corso politico da lui intrapreso: nella Federazione russa esiste infatti da anni anche un rap “di regime” attraverso il quale si mira a far arrivare la propaganda di Stato alle giovani generazioni (Denisova, Herasimenka 2019; Vandevvert 2024).

L'attuale panorama del rap russo è dunque ricchissimo, e vi afferiscono artisti di diverse generazioni che, con la loro produzione musicale, permettono di ricostruirne l'evoluzione in parallelo alla storia recente della Russia. Chiunque si occupi di cultura russa sa bene che spesso, per interpretare autori e movimenti letterari, si ricorre al discorso generazionale, al confronto talvolta antinomico tra i padri e i figli, per dirla con Turgenev. La consapevolezza individuale di appartenere a una determinata generazione non dipende tanto dal fattore anagrafico, quanto dall'essere stati segnati da una certa congiuntura storica, da avvenimenti che, a volte, si ripercuotono su un intero decennio: non a caso in Russia si parla, per esempio, di generazione “degli anni '60” dell'Ottocento zarista, cioè coloro che hanno vissuto la movimentata epoca delle riforme di Alessandro II, o “degli anni '60” del Novecento sovietico, cioè coloro che hanno condiviso le speranze del “disgelo” (Rodigina, Saburova 2011). Anche ai rapper russi potrebbero essere applicate le categorie del discorso generazionale: a titolo esemplificativo, è interessante considerare tre nomi (Kasta, Noize MC, Face) notissimi e amatissimi in Russia e, oggi, anche (e soprattutto) nella consistente diaspora russa.⁴ Da un lato, Kasta, Noize MC e Face hanno innestato brillantemente il rap sul suolo russo, conferendogli

⁴ Non va dimenticato, infatti, che in seguito al 24 febbraio 2022 buona parte del *milieu* musicale russo di rilievo, così come molti cittadini russi, ha preso posizione contro il Cremlino e si è sparsa per il mondo, pur rimanendo interconnessa grazie alla rete Web, che permette anche di non troncane completamente i rapporti col paese d'origine – va da sé, Internet consente miracoli che sarebbero stati inimmaginabili durante le precedenti “ondate migratorie” della storia russa. Gli artisti passati in rassegna nel presente contribuito si trovano attualmente all'estero e non sanno quando e se potranno fare rientro in patria, ma continuano a riscuotere grande successo tra ampie fasce di pubblico russo e più latamente russofono.

un profilo originale e non imitativo grazie a un efficace processo di “acclimatemento” culturale; dall’altro, nonostante le loro differenze in termini di età e di approccio alla musica e al testo, negli album incisi negli ultimi anni hanno impiegato il rap per veicolare idee simili, come sarà illustrato nella seguente analisi.

1. Tre generazioni per un quarto di secolo a ritmo di rap

I rapper più “attempati” della nostra silloge, i componenti del quartetto Kasta, sono nati nella seconda metà degli anni ’70 e hanno debuttato a 18-19 anni, nella Rostov sul Don post-sovietica di fine millennio. Rostov, città meridionale, torrida e rumorosa, all’epoca non era soltanto – come molti altri centri russi relativamente periferici – un punto d’incontro di gang criminali dedite al contrabbando, ma anche e soprattutto una fucina di rapper che hanno contribuito a far uscire il genere dai meandri di una subcultura hip-hop ancora guardata con sospetto o snobismo dai più: alcune delle figure che hanno superato la mera emulazione dei modelli afroamericani, sfruttando il genere rap per dare voce in modo non banale ai *realia* della provincia russa, vengono proprio da Rostov. All’inizio degli anni 2000, i Kasta hanno avviato un fortunato sodalizio con quella che, allora, era una delle pochissime etichette discografiche russe consacrate al rap, la Respect production, e da quel momento non si sono più fermati (Leškevič 2019; Veličko 2021).

Il vero successo del rap in Russia, anche sulla scia delle tendenze internazionali, è però arrivato sul crinale tra gli anni Zero e gli anni ’10, quando sono emersi alla ribalta nuovi nomi già appartenenti a un’altra generazione, più socialmente impegnata e più portata a vedere nel rapper non tanto un “duro” o un gangster, ma un misto tra il poeta romantico/maledetto (con tutte le reminiscenze letterarie del caso) e il fustigatore dei vizi dei potenti. Tra gli esponenti di punta di questa nuova generazione, nata nella seconda metà degli anni ’80, si

annoverava Miron Fëdorov in arte Oxxxymiron,⁵ il cui eloquente slogan, a inizio carriera, era «Na chuj Kastu!» («Fanculo i Kasta!»):⁶ il suo obiettivo era dunque quello di scalzare la generazione precedente. Grazie ai “giovani rapper” ha preso ampiamente piede il genere della *rap battle*, che in Russia si è guadagnata miliardi di visualizzazioni e che, al contrario, non è stata molto battuta dai “vecchi rapper”. Alla generazione nata negli anni '80 afferisce anche Ivan Alekseev in arte Noize MC, classe 1985 come Oxxxymiron. Questi ormai quasi quarantenni sono nati all'altezza della catastrofe di Černobyl' e del progressivo sfaldamento dell'URSS, erano bambini durante le trasformazioni degli anni '90 e hanno potuto godersi il benessere degli anni Zero: un benessere che, nel suo puro edonismo individualistico proprio anche del campo culturale, in linea di massima escludeva una presa di posizione politica e un impegno negli interessi della collettività. I figli degli anni '80 sono però approdati all'età adulta al momento delle ultime, grandi proteste pacifiche di piazza contro la corruzione capillare e i brogli elettorali, svoltesi in Russia a cavallo tra il 2011 e il 2012: il momento decisivo di questa generazione sembrava essere arrivato, insieme a una forte consapevolezza civica e identitaria. Ma il ritorno al potere di Putin e la successiva svolta sciovinista, aggressiva e paranoica nei confronti dei nemici esterni ed interni (i cosiddetti *nacional-predateli*, “traditori della nazione”) ha purtroppo comportato il sostanziale fallimento dei coetanei di Oxxxymiron e Noize MC (Gorbačëv 2018; Id. 2021).

Nel pieno dell'autentica età dell'oro del rap russo, nella seconda metà degli anni '10, si è infine fatta sentire la generazione successiva, quella dei nati a fine anni '90: al 2017 risale il debutto di Face, al secolo

⁵ Per maggiori dettagli su Oxxxymiron, artista fondamentale per comprendere l'evoluzione del rap russo e la sua ascesa ai vertici delle classifiche nazionali, si rimanda al contributo di Marina di Filippo e Maria Antonietta Morzillo in questo stesso volume.

⁶ Si veda <https://rap-battles.ru/articles/konflikt-oxxyymiron-a-s-gruppoj-kasta/> (Data ultimo accesso: 16/03/2024).

Ivan Dremin, classe 1997, divenuto il rapper numero uno per gli adolescenti della “generazione Z” con canzoni semplici, quasi naïf o dada, che fondono il classico immaginario del *fashionable rapper* pieno di soldi e di donne con umori *emo* screziati di depressione e altalene emozionali, oltre che punteggiati di riferimenti a TikTok e alle serie televisive (Nikitin 2017). Face si definisce appunto «la faccia e la voce di una generazione» («Salam», Face 2018). Una generazione di ventenni allo sbaraglio, che ora si sono ritrovati invischiati loro malgrado in una guerra che non hanno voluto e in un contesto esistenziale plasmato in misura ancor maggiore dalla rigida ideologia del Cremlino, specie nelle scuole e nelle università. Non di rado, anche i giovanissimi sono emigrati all'estero insieme ai genitori, perdendo tutti i propri punti di riferimento.

I Kasta, Noize MC e Face sono ovviamente figure molto diverse, e non solo in termini di età. Nondimeno, presentano alcuni tratti in comune negli album registrati nel quinquennio 2017-2021, cioè i cinque anni precedenti l'indubbio spartiacque d'inizio 2022. Sono anni in cui le condizioni della Federazione russa, perlomeno nei suoi grandi centri urbani, sembravano ottime, tra crescita economica, imponenti progetti infrastrutturali, modernizzazione diffusa e contatti costanti con l'estero, in primis con l'Occidente, nonostante gli attriti provocati dall'annessione della Crimea e dalle conseguenti sanzioni: nel 2018 in Russia si erano svolti anche i Mondiali di calcio, che avevano costituito, agli occhi dell'opinione pubblica globale, una luccicante vetrina di tutto ciò. Ma, a ben guardare, tutto già preludeva a un radicale cambio di rotta: la guerra in Ucraina era in corso dal 2014 e gli abitanti di Rostov, come i Kasta, avevano visto i mezzi militari russi trasportati in direzione Donbas, nonostante il governo negasse il proprio coinvolgimento; gli attivisti non solo politici, ma anche per l'ambiente, venivano messi a tacere (vale la pena ricordare, peraltro, che uno dei componenti dei Kasta, Zmej, è un ecologista e si occupa di agricoltura e architettura sostenibile [cfr. Mongajt 2017]); inoltre, proseguivano i giri di vite contro la

comunità LGBTQ+ e i cosiddetti “agenti stranieri”, cioè le persone fisiche e giuridiche che ricevono finanziamenti dall'estero (ricordiamo a tal proposito che Face, Noize MC e il leader dei Kasta Vladi sono ufficialmente agenti stranieri). Nel 2020, con un referendum essenzialmente anticostituzionale, Putin ha di fatto escluso ogni limite ai propri mandati presidenziali, e a questo proposito va detto che i Kasta, ben lungi dal corrispondere allo stereotipo del rapper acriticamente ribelle e anarcoide, hanno sempre insistito su come sarebbe importante che, invece, in Russia venisse rispettata la Costituzione e si tenessero elezioni oneste, con una vera pluralità di candidati e sotto gli occhi di osservatori indipendenti (Veličko 2021). Non da ultimo, la censura si è inasprita, anche e soprattutto nei confronti di alcuni rapper, che hanno subito arresti per futili motivi, oppure si sono visti cancellare i concerti per essersi espressi contro il governo (Birger 2018). Gli anni in cui sono usciti gli album di cui parliamo, dunque, sono estremamente complessi, nonché fondamentali per comprendere la direzione, forse irreversibile, intrapresa dall'attuale *establishment* russo.

2. Il “quadrato nero” di Face

Nel 2018, Face ha sorpreso tutti con *Puti neispovedimy* (*Le vie sono imperscrutabili*), un album (inaspettatamente?) “politico” (Nedaškovskij 2018). Sulla tetra copertina, l'emblema della Federazione russa – e anche dell'Unione Sovietica, perché sembrano due entità sovrapponibili, sicché l'aquila bicipite si ritrova intersecata alla falce e al martello – si trasfigura assumendo le fattezze delle pompe per l'estrazione del gas e del petrolio, principale motore dell'economia del paese. I testi sono più articolati rispetto alle precedenti creazioni di Face, e anche il *beat* è più elaborato, a volte orchestrale (come nel “preludio” all'album), a volte comprensivo di linee melodiche pianistiche un po' retrò, da anni '20-'30 del Novecento, per arrivare al coro sacro della vera e propria “preghiera” che chiude il lavoro.

Al di là dei cliché, comuni al rap globale, dell'infanzia difficile e traumatica e della violenza subita e perpetrata, Face allude anche alle *večnye voprosy*, le “sempiternae questioni” che dalla notte dei tempi assillano la Russia, definita un buco nero, anzi un “quadrato nero” alla Kazimir Malevič («Quadrato di tinta nera, e tutti siamo nelle sue fauci», «Kvadrat iz černoj kraski, my vse v eë pasti», «Naš mentalitet» [«La nostra mentalità»]). In generale, Face si rivela pessimista e massimalista al pari dei suoi coetanei europei preoccupati per il cambiamento climatico e il turbocapitalismo delle potenze mondiali, ma ovviamente le motivazioni di un tale atteggiamento sono ben radicate nel suo paese d'origine. Ciò che più lo indigna è il conformismo di cui è intriso il grigiore, degno dei brežneviani anni '70, di una stagnante routine scandita dal *bessilie*, cruciale termine russo che designa la rassegnazione, la sensazione che niente cambierà e che, comunque vada, l'uomo della strada non avrà alcun potere decisionale o voce in capitolo. In questo senso, la vita di molti cittadini russi sembra già segnata dalla culla alla tomba, come sentiamo in un altro pezzo: «Mi sono stufato di cercarmi qualche lavoro, / Ogni giorno, appena alzato, sono già esausto, / Ventimila rubli al mese, o vent'anni dietro le sbarre? / Non mi esce dalla testa l'idea che la vita sia un continuo rewind» («Ja ustal iskat' sebe kakuju-to rabotu / Každyj den' ja tol'ko vstal, no ja uže izmotan / Dvadcat' tysjač každyj mesjac, ili dvadcat' let za rešëtkoj? / Ne pokidaet oščuščenie, žizn' – peremotka»; «Salam»). Ancor più graffiante, con il piglio di un manifesto, è un pezzo come «La nostra mentalità», che sviluppa appunto l'idea della tendenza nazionale alla rassegnazione e all'inerzia, in un contesto squallido e senza speranza: «La nostra mentalità è vivere da uno stipendio al successivo / Anche quando non abbiamo l'elettricità, stiamo da Dio» («Naš mentalitet – ot zarplaty do zarplaty / Daže esli sveta net, nam vsë ravno pizdato»; «La nostra mentalità»). Face pare dunque ironizzare sui tanti suoi connazionali, specie anziani, che vivono in condizioni non invidiabili, ma tendono a sopportare l'indigenza che li attanaglia, consolandosi

con il pensiero della grandezza del proprio paese, con l'alcol, o con entrambi.

Non manca, ovviamente, l'accesa polemica contro la chiesa ortodossa russa e la sua corruzione, contro alti prelati facoltosi che si sentono loro stessi dei semidei: «Le candele in chiesa costano più del pane nei negozi / E quelli che ci servono messa, si portano in giro puttane sulle limousine / Dicono che sono vicini a Dio, ma non stanno nei cieli / Su macchine da pezzi grossi della polizia il diacono sfreccia dritto all'Inferno» («Sveči v cerkvi stojat bol'she chleba v magazinach / Te, kto služat tam, razvozjat šljuch na limuzinach / Govorjat, čto blizko k Bogu, no ich net v nebesach / Na blatnych nomerach d'jakon mčit prjamo v Ad», «Zatočka» [«Coltello»]). Face pare proseguire la polemica contro i privilegi materiali del Patriarcato di Mosca inaugurata dalla preghiera punk delle Pussy Riot alla Cattedrale del Cristo Salvatore, che così tanto scalpore ha fatto nel 2012. Anche Face termina il suo album con una preghiera, ma ancora più cupa: nella prima strofa si chiede a Dio di punire i criminali ai piani alti del potere, ma nella seconda strofa avviene un rovesciamento semantico per cui Dio stesso pare un grosso (e grasso) funzionario da ingraziarsi con una bustarella. Con «Molitva» [«Preghiera»], Face chiude quindi una composizione ad anello che era iniziata già dal titolo dell'album: *Puti neispovedimy* significa infatti «Le vie del Signore sono imperscrutabili», e questo è tanto più vero per un paese dalla storia fitta di stravolgimenti come la Russia. Face è molto pessimista circa il futuro della propria terra d'origine: «Se i paesi sono stagioni, la Russia è l'autunno. / Il cuore del paese è il freddo, la neve non si scioglierà mai» («Esli strany – èto vremena goda, togda Rossija – osen', / Serdce strany – èto chod, sneg nikogda ne rastaet», «Iz okna» [«Dalla finestra»]). Qui affiora il leitmotiv del gelo russo, sia meteorologico che metaforicamente sociopolitico: va detto che l'immagine della “riglaciazione” in atto negli ultimi anni è un filo rosso che collega i brani di molti rapper anche meno giovani di Face.

In quest'inverno gelato, l'aria sembra sempre più rarefatta, e chi vuole respirare deve "rubarsela": Face riprende questo concetto dal poeta Osip Mandel'stam (1891-1938), la cui *Četvërtaja proza* (Quarta prosa, 1930, pubblicata postuma all'estero) è citata in «Vorovannyj vozduch» [«L'aria rubata»], a riprova dei sottotesti spesso ricercati del rap russo.⁷ L'invito di Face è rimanere coerenti con se stessi e non cedere alla censura: è dunque sottesa una critica agli artisti "venduti" al sistema che invece, per soldi, soddisfano le richieste dei censori e cantano alle feste private degli alti funzionari. Troviamo dunque una commistione tra l'attacco ai colleghi rapper, tipico del *beef* o del *dis-sing*, e il *j'accuse* proprio anche del radicale pamphlet vergato a suo tempo da Mandel'stam contro la vigliaccheria dei colleghi scrittori e i compromessi a cui erano scesi. Il paragone tra l'attualità e gli anni '30 di Stalin è palese, e si riscontra anche nell'uso di un vero e proprio mitologema del Novecento russo come la *bol'saja zona*, cioè la Russia/Unione Sovietica come "grande carcere". Face, con una vis polemica ancor più accentuata, parla anche di *strana-zatočka*, cioè di "paese coltello a serramanico": una sineddoche per la prigionia, con la violenza di cui è permeata (visto che si tratta di un oggetto presente nelle tasche di molti detenuti), e per l'intero paese, non solo dai tempi sovietici, ma da sempre, come sostiene la "parola" protagonista, in *La nostra mentalità*, di un monologo in prima persona che fa pensare all'ultima arringa concessa agli imputati ai processi in Russia (arringa che in russo si chiama appunto *poslednee slovo*, "ultima parola"): «Vostro onore, la gente mi chiama parola. / Da quando sono nata, in

⁷ Nella *Quarta prosa* di Mandel'stam, sono definite "aria rubata" le opere letterarie scritte senza l'imprimatur delle autorità, e più latamente i testi di autentico valore estetico scaturiti da un genuino slancio creativo (Surat 2016). Sempre in *L'aria rubata*, Face cita anche il notissimo verso mandel'stamiano *My živëm, pod soboju ne čuja strany* («Viviamo senza sentire sotto di noi il paese»), incipit dell'*Èpigramma na Stalina* (*Èpigramma a Stalin*, 1933).

questo paese la mia libertà manca. / È già dall'862⁸ che non posso uscire di prigione. / Dichiaro scioperi della fame, muoio, ma tutto ricomincia daccapo» («Vaša čest', ljudi nazyvajut menja slovom / S roždenija otsutstvuet v strane moja svoboda / Ja ne mogu už vyjti s 862-ogo. / Ob"javljaju golodovku, umiraju, vsë po novoj»).

3. Noize MC: (non) «Va tutto bene»

Il titolo dell'album inciso da Noize MC nel novembre 2021, *Vychod v gorod* (letteralmente *Uscita verso la città*), fa il verso ai cartelli appesi, in Russia, nelle stazioni della metropolitana, che indicano appunto l'uscita in superficie. Nell'album si susseguono ben venti pezzi, grossomodo suddivisibili in quattro blocchi tematici: il primo è pervaso dal tema del “volo interrotto”, dei sogni e delle speranze che si infrangono; il secondo parla di un paese che schiaccia le sue forze migliori, oltre che di guerra, repressione, polarizzazione sociale e altri temi attraverso cui il presente dialoga col passato; il terzo, in chiave quasi cyber-punk, è incentrato sulle derive distopiche di un mondo digitale dominato dall'IA e, soprattutto, sull'uso di quest'ultima da parte dei regimi autoritari; nel quarto, infine, si riflette sulla brevità della vita. Più che pessimista e distruttivo come Face, Noize MC è malinconico, di una malinconia che può ricordare più un rocker che un rapper: d'altronde, anche la musica di Noize, con i suoi *groove* a base di ruvidi riff di chitarra, è un continuo omaggio al rock russo e straniero – non a caso, in quest'album c'è anche una cover di David Bowie. A 36 anni compiuti, Noize trae alcuni bilanci, constata di avere ben poca fiducia in sé stesso e nel mondo, prende atto del proprio disorientamento e dell'incapacità di trasmettere dei valori chiari ai suoi figli appena nati, ma allo stesso

⁸ L'862 è l'anno in cui, secondo quanto narrato nelle cronache medievali, prende il via la storia della Rus' kieviana, struttura politico-militare tradizionalmente ritenuta, a maggior ragione nella visione propugnata oggi dall'ideologia ufficiale di Mosca, il primo embrione del “millenario” Stato russo.

tempo, osservando la realtà circostante, dimostra una profonda empatia nei confronti sia di sé che degli altri.

«Uscita verso la città», il pezzo che dà il titolo all'album, racchiude una riuscita metafora, così come il videoclip ambientato nella stazione Borovickaja della metropolitana di Mosca: Noize paragona se stesso e gli altri a degli uccelli che si sono fatti il nido nei tunnel della metro e hanno dunque paura di lasciare questa soffocante *comfort zone* (o bizzarra caverna platonica?) per uscire all'aperto, al sole, e affrontare la vita vera, con la libertà e i rischi che essa comporta. Potremmo vedervi una metafora dell'esistenza nella società russa degli ultimi anni, spesso atomizzata e concentrata unicamente sulla sfera privata; in senso lato, però, quest'immagine suggerisce anche il difficile approdo definitivo all'età adulta di un over 30 di oggi. Non manca poi una sorta di "bozzetto fisiologico", di istantanea degli stridenti contrasti sociali nella Mosca odierna raccontati attraverso citazioni dal folklore contadino e urbano e dalla letteratura per l'infanzia, con tanto di calembour GUCCI - Gusi, perché la povera protagonista provinciale ed emarginata della canzone, traslitterando in cirillico in modo scorretto il nome del celeberrimo marchio italiano, onnipresente nelle boutique care alla ricca élite moscovita, lo fa diventare un elemento chiave delle canzoni delle campagne russe, ovvero le oche (in russo appunto *gusi*): «Sulla Petrovka primaverile, un calore ingannevole / Sulla giacca a vento c'erano degli schizzi, probabilmente era vino / E negli sfavillanti occhiali da sole c'era il vetro di sfavillanti vetrine / "Oh, oche, trasportatemi a Mogilëv / Come Nils nella fiaba di Selma Lagerlöf / Portatemi via da Moscow City / Verso la nostra via fatta di tre case / Dove tutto è semplice e familiare / Almeno per un giorno"» («Vesennjaja Petrovka, obmančivoe teplo / V kakich-to bryzgzach vetrovka - naverno, èto vino / V blestjaščich solncezaščitnych - blestjaščich vitrin steklo / "Gusi, perenesite menja v Mogilev / Kak Nil'sa v skazke Sel'my Lagerlöf / Otvezite iz Moscou-Siti / Na našu ulicu v tri doma / Gde vsë prosto i znakomo, na denëk"»; «Selma Lagerlöf»).

Nell'album tornano anche i riferimenti a Mandel'stam, poeta che Noize ha messo più volte in musica,⁹ con tutti i paralleli del caso con gli anni '20-'30 del Novecento già visti parlando di Face. Noize stesso sostiene che, quando ora ci riferiamo agli anni '20, non si capisce se stiamo parlando di questo secolo o del precedente:¹⁰ i due decenni con cent'anni nel mezzo sembrano infatti avere sempre più tratti in comune. Anche qui, Noize traduce in musica una poesia di Mandel'stam, dove leggiamo un verso sulla perdita della propria occasione («Mi sono privato della coppa al banchetto dei padri, / e dell'allegria, e del mio onore», «Ja lišilsja i čaši na pire otcov / I vesel'ja, i česti svoej», «Vek-volkodav» [«Il secolo della caccia al lupo»]). Inoltre, Noize dedica un testo («Dvadcatye gody» [«Anni Venti»]) a un altro famosissimo poeta novecentesco, Sergej Esenin (1895-1925), morto suicida, che con le sue zuffe da trattoria dei tempi che furono può ricordare un rapper di oggi: Noize si avvale della sua figura per descrivere la posizione ambigua del poeta (e del rapper?), vicino al “popolo”, ma in ultima analisi profondamente incompreso, sia dal popolo che dai potenti.

Noize si sfoga poi in ironici smascheramenti delle repressioni politiche, molto scanzonati nella «Pesnja predatelja («Canzone del traditore»), dove si accenna al reato di “offesa dei sentimenti”, per esempio patriottici o religiosi, di cui proprio molti rapper si sarebbero macchiati: «Non voglio offendere i sentimenti di nessuno / E per questo

⁹ Di Noize MC, per esempio, è la canzone guida della colonna sonora di un lungometraggio di animazione di Roman Liberov sulla biografia di Mandel'stam, *Sochrani moju reč' navsegda* (*Custodisci le mie parole per sempre*, 2015); in un altro suo brano del 2019, *Počitaj staršich* (*Leggi/Rispetta i vecchi*, Noize MC usa volutamente un verbo polisemico), il rapper sottolinea in che misura i poeti russi del passato gli abbiano fornito ispirazione e inserisce nel tessuto della canzone anche delle vecchie registrazioni da letture pubbliche di poesia, sorta di antesignane delle performance rap di oggi.

¹⁰ Si vedano i commenti con cui lo stesso rapper ha corredato, sulle piattaforme di musica online, i vari pezzi dell'album, <https://vk.com/@noizemcne2da-noize-mc-kommentiruet-vse-pesni-alboma-vyhod-v-gorod-2021> (Data ultimo accesso: 16/03/2024).

taccio / Perché basta socchiudere un po' la bocca / E subito metto di malumore qualcuno: / uno sensibile delle forze speciali, / o un tenero sbirro, / o un presidente particolarmente suscettibile... / quei permalosi dell'FSB controllano / che io non possa metterli di malumore» («Ja ne choču zadet' č'ich-to čuvstv / I vot poètomu ja molču / Ved' stoit rot otkryt' chot' čut'-čut' / Ja totčas kogo-nibud' ogorču: / Ranimyj omonovec, nežnyj ment / I očen' čuvstvitel'nyj prezident / - Za tem, čtob ich ničem ne rasstroil ja / Sledit obidčivaja gèbnja...»). Lo stesso tema, con l'aggiunta della stigmatizzazione della propaganda di Stato che butta benzina sul fuoco, viene sviscerato con un retrogusto ben più amaro in «Vsè kak u ljudej» («Va tutto bene»), tributo alla leggenda del rock russo degli anni '80 Egor Letov (autore dell'omonima canzone). L'idea centrale del brano è che, anche se in molti continuano a ribadire che va tutto bene e che non bisogna esagerare con la paura di una deriva autoritaria, nell'aria si percepisce comunque tensione e la violenza è sempre più tangibile: «I media proclamano che ovunque ci sono agenti del MI-6, della CIA e del Mossad. / E ci fanno paura con un tizzone d'inferno / a stelle e strisce e col naso lungo e i riccioli. / Il ghiaccio sotto i piedi del maggiore di polizia / si spezza più facilmente della crosta di un falafel: / il maggiore non ha paura, il maggiore non affogherà, / In caso, il maggiore ha pure un batiscafo» («SMI golosjat to, čto povsjudu / Agenty MI-6, CRU i Mossada. / Puga-jut isčadiem ada / Zvezdno-polosatym-nosato-pejsatym. / Lëd pod nogami majora / Lomaetsja legče, čem korka falafelja: / Major ne boitsja, major ne utonet - / Major, esli čto, v batiskafe»). Se negli anni '80 Letov dichiarava che i giovani ribelli erano «il ghiaccio sotto i piedi del maggiore della polizia», Noize deve invece constatare che, ora, il ghiaccio è troppo sottile: il maggiore lo distruggerà e avrà la meglio. D'altronde, come sentiamo nell'ultima riga di «Va tutto bene» («E perché gli altri abbiano paura di te, picchia più forte i tuoi...», «A čtoby čužie bojalis' - svoich posil'nee bej...»), uno dei cardini del putinismo è proprio l'annientamento dell'opposizione interna in modo da

ispirare timore al “nemico” esterno. Noize dà quindi voce alla “guerra civile in sordina” di una società russa sempre più polarizzata, ma anche alla guerra vera e propria, corroborata da un orgoglioso militarismo, in corso dal 2014 in Ucraina, paese cui il rapper è molto legato perché cresciuto a Belgorod, città di confine: prima del trasferimento a Mosca, la sua Mecca culturale e musicale era la metropoli ucraina Charkiv, e nell’album c’è, non a caso, anche un potente pezzo antibellico cantato in ucraino («Vudù»). Nel complesso, il ritratto della Russia fornito da Noize in *Uscita verso la città* è quello di un paese che anela alla libertà, ma, in nome della voglia di normalità e della tutela del proprio *comfort*, si chiude nel suo guscio e ignora le catastrofi in corso, perlomeno finché le catastrofi stesse non giungono a bussare alla porta di casa.

4. La “commedia umana” dei Kasta

Decisamente meno cupa delle ultime “fatiche” di Face e Noize MC, seppur venata di umorismo nero, è la “trilogia” di album che i Kasta hanno fatto uscire, dopo nove anni di silenzio, rispettivamente nel 2017 (*Četyrëchglavyj orët [Il quadricefalo urla]* – ancora una volta si gioca, anche sulla copertina dell’album, con l’emblema della Federazione russa, l’aquila bicipite che in questo caso diventa quadricipite e ha le teste dei quattro Kasta), nel 2019 (*Ob iz”jane ponjatno [Il difetto è chiaro]*, uscito in onore dei vent’anni di attività della band) e nel 2020 (*Černila os’minoga [L’inchiostro del polipo]*).¹¹ I Kasta sono uno dei pochi gruppi che, nonostante la parallela carriera solistica dei suoi componenti, non si sono mai sciolti e hanno sempre mantenuto rapporti di amicizia, all’insegna dell’ironia e dell’autoironia: loro stessi aprono l’album *Il quadricefalo urla* presentandosi come i buffi personaggi di una fiaba

¹¹ È interessante ricordare che *L’inchiostro del polipo* è stato poi re-inciso in una “edizione Deluxe” in cui i Kasta duettano, in diversi brani, con molti colleghi famosi, sia russi (Noize MC, Monetočka, Anacondaz...) che ucraini (alyona alyona, Ivan Dorn).

o di un cartone animato. Inoltre, scherzano spesso sulla propria età ormai “avanzata”, specie per gli standard del rap; d'altronde, anche i loro fruitori afferiscono più che altro alla fascia d'età 25-35, o addirittura 35-45 (Veličko 2021). In un pezzo che è un tradizionale “testo rap sul rap” con la descrizione per così dire “metamusicale” di un concerto («Na tom konce» [«Da quella parte»], Kasta 2017), i Kasta dicono non a caso che è il “concerto dei padri” (e nel non meno autoironico videoclip tentano goffamente di indossare, per soddisfare svariati loro fan, le maschere impiegate dai rapper più giovani, ma senza successo, rassegnandosi quindi a essere, semplicemente, se stessi); in un altro brano, «Fotka» ([«Foto»], Kasta 2019), i Kasta ridono degli sforzi profusi nel cercare, invano, di scattarsi una foto accettabile e di postarla su Instagram.

Secondo Šym, uno dei Kasta, il rap è una musica che «deve dire la verità» (Epifanov 2019). I Kasta, effettivamente, si esprimono come dei russi medi e si prefiggono di essere il più possibile autentici, anche perché, differentemente dai loro omologhi anglosassoni, pur essendo famosi non sono certo dei miliardari, motivo per cui comprendono bene i grattacapi dell'uomo della porta accanto (Gorbačëv 2017) e ne parlano in canzoni dove ora si esprimono in prima persona, ora, soprattutto, vestono i panni di diversi tipi umani (in questo sono ovviamente agevolati dal fatto di essere in quattro e di poter trasformare ogni loro brano in una gustosa scena teatrale, laddove Face e Noize, essendo da soli, non potevano che rifarsi all'ipertrofia del proprio ego, autentico o autofinzionale com'è tipico del genere rap). Dunque, i Kasta non soltanto ironizzano sulla propria età, ma decostruiscono la canonica e mitica immagine del rapper sciupafemmine, puntando persino l'accento sullo scarso successo con le donne, anche nelle *app* di incontri (come in «Alënataša» [«Pronto, Nataša?»], Kasta 2017, o in «Ne to» [«Non va»], Kasta 2020). Inoltre, in molte canzoni dei tre album parlano di difficoltà connesse con la paternità, ma non tanto per questioni legate a droghe, soldi e criminalità, quanto a causa di

inettitudini e fastidi comuni a tutto il ceto medio. E lo fanno, ad esempio, rivisitando in chiave comica, in «Stop-Igra» ([«Fermo gioco!»], Kasta 2017), la famosa canzone sovietica per bambini «Papa možet vsë, čto ugodno» [«Il papà sa fare proprio tutto»]: si procede così ulteriormente alla decostruzione del rapper, che non solo non è più un don-giovanni, ma non si dimostra nemmeno un “duro”. Sulla stessa falsariga è «Pod solncem zatusim» ([«Ce ne staremo spaparanzati assieme al sole»], Kasta 2019), una buffa canzone sulle vacanze-non vacanze in spiaggia di un padre di famiglia stressato con due bambini, con tanto di *beat* in cui si ri-arrangia una melodia lettone piuttosto kitsch del 1978 che pare lasciare un retrogusto di *Soviet nostalgia* (ma il videoclip, dove il relax in spiaggia si consuma tra le nevi e i ghiacci, è ben poco idilliaco). Più malinconiche sono canzoni che parlano di piccoli problemi di vita familiare vissuta, soprattutto in seguito a separazioni e divorzi, con la difficile gestione dei figli: ad esempio in «L'organo della cura» («Organ opeki», Kasta 2020), un pezzo dolce, con un ritmo da ninnananna, in cui un padre impacciato cerca di fare del suo meglio. Non a caso, i Kasta sono tutti e quattro dei papà, tanto che nel 2021 hanno addirittura inciso il primo album russo di rap per bambini, *Al'bomba*, pensato per ascoltatori dai 3 agli 8 anni.

Nei tre album vengono quindi messi in scena, con grande dovizia di dettagli prosaici e riferimenti alla vita di tutti i giorni, tanti fastidi quotidiani che però, talvolta, vanno a intrecciarsi a questioni sociali più ampie e a riflessioni più profonde. Questo si vede bene in un pezzo come «Oni» ([«Loro»], Kasta 2017), ispirato ad alcuni seri disagi con le tubature e la rete elettrica in seguito a una nevicata e a una gelata inaspettata a Rostov sul Don. I “loro” del titolo sono i funzionari, i rappresentanti degli enti di Stato, figure quasi mitologiche che, dall'alto della loro posizione, detengono il potere e in realtà fanno ben poco di concreto, ma nella testa dei cittadini sono gli unici che possano prendere delle decisioni, deresponsabilizzando così il russo medio, che non prende l'iniziativa dal basso e si limita a rimanere in attesa di un aiuto

che non arriva.¹² Ma la canzone più brillante della trilogia è senz'altro «Skrepy» (Kasta 2017): le *skrepy* sono, in senso lato, i valori fondanti e imprescindibili che tengono insieme la società russa, anche e soprattutto nell'ottica nazionalista e conservatrice del Cremlino e del Patriarcato di Mosca di oggi. Qui i Kasta, con molta verve satirica, indossano le maschere di alcuni portavoce di questi cosiddetti valori: un viziato esponente dell'élite economica e politica, un poliziotto che si sente un vero patriota, un ragazzotto di periferia che si beve la propaganda sulla grandezza del suo paese, le cui ristrettezze economiche sarebbero solo il risultato delle congiure dei nemici esterni. E queste buffe caricature, molto autentiche anche a livello (socio)linguistico e di codice culturale, sono uno specchio meno deformato di quanto sembri.

Attraverso l'esperienza personale e la satira, dunque, anche i Kasta riflettono sulla specificità del proprio paese, tant'è che hanno addirittura proposto una loro nuova versione dell'inno della Federazione russa (Napolitano 2021): «Naš gimn Rossii» («Il nostro inno russo», Kasta 2019) è una solenne marcia dove, lungi dal procedere a un'esaltazione della patria come avviene tradizionalmente negli inni nazionali, gli errori del passato, i traumi della Storia e i vizi locali vengono elencati uno dopo l'altro in prima persona plurale. Segue però un'utopia sul profilo che, una volta presa coscienza dei propri sbagli e conservata con cura la memoria storica, il “noi” che parla potrebbe assumere. L'inno dei Kasta diventa quindi il papabile canto, collettivo e condiviso, della *prekrasnaja Rossija buduščego*, quella “meravigliosa Russia del futuro” in cui molti oppositori dell'attuale regime non cessano di credere: «Non è proibito

¹² Di questo atteggiamento approfittano, oltre ai funzionari, anche i tanti ciarlatani di un'altra canzone, *Tyrim* (letteralmente *Freghiamo soldi*, Kasta 2019), i quali, con la loro arte manipolatoria, ingannano la gente comune, facendosi pagare per servizi che poi non vengono prestati, ad esempio nel contesto del *remont*, il restauro dei vecchi e fatiscenti appartamenti sovietici, sorta di feticcio per tante famiglie russe: i Kasta ne parlano diffusamente, e si tratta certo di un soggetto piuttosto curioso per una canzone rap.

parlare / Ma tacciamo per non dire qualcosa di troppo / Volevamo mettere al numero 1 la persona / Ma abbiamo ottenuto di nuovo la persona numero 1 / Ci imbeviamo di una grande idea, accogliamo la menzogna / Ed ecco che un nuovo duce ci schiera in colonne» («Govorit' ne zapreščeno / No molčim, kak by ne skazat' lišnego čego / Choteli sdelat' glavnym čeloveka / No polučili sebe snova glavnogo čeloveka / Proni-kaemsja bol'šoj ideej, prinimaem lož' / I vot uže v kolonny stroit nas očerednoj vožd'»); ma poi, nella strofa successiva: «Milioni di persone realizzate e benestanti / E non invadiamo i regni vicini. / Il futuro ha il garante più stabile, / Le persone che ricordano gli errori non li ripeteranno” («Milliony sostojatel'nych i sostojavšichsja / Ne vtorgaemsja v sošednie knjažestva / U buduščego est' samyj stabil'nyj garant / Ljudi, kotorye pomnjat ošibki, ich ne povtorjat»).

Non manca un brano, «Vychodi guljat'» («Vieni a farti una passeggiata», Kasta 2019), dedicato alle proteste giovanili del 2019¹³ care anche a Noize e Face (l'eufemismo “fare una passeggiata”, in gergo, significa partecipare a una protesta non autorizzata), anche se i “vecchi” Kasta stavolta adottano la prospettiva dei giovanissimi, dei diciottenni-ventenni che nella retorica del governo altro non sono che ragazzini indisciplinati, portati a protestare solo per gioco e perché mal sorvegliati dai genitori: nel testo dei Kasta viene così stilizzata, con un chiaro sberleffo ai vertici che sminuiscono il potenziale delle manifestazioni studentesche, la tipologia testuale della filastrocca per bambini, con vari riferimenti a giochi da cortile, anche se il contenuto è ovviamente serissimo. Qui il discorso sociale e quello generazionale si fondono, il che si nota subito nel videoclip, dove vediamo un padre, poliziotto che reprime le proteste, e sua figlia, che scende in piazza senza il suo consenso. Il videoclip, girato nel 2020, è anche un omaggio alle vittime della

¹³ Nell'estate del 2019 sono scesi in piazza molti giovani russi, in primo luogo studenti universitari, per protestare contro l'ingiusta esclusione di alcuni candidati indipendenti dalla corsa elettorale per il consiglio comunale di Mosca e altri organi di governo locali.

violenza della polizia alle proteste bielorusse del 2020 contro la vittoria elettorale falsata di Aljaksandr Lukašënka, che hanno visto anch'esse un'ampia partecipazione giovanile (Mini 2022). In generale, i “grandi vecchi” Kasta ripongono molta fiducia nella generazione post-sovietica, nata e cresciuta dopo gli anni '90, che ha una mentalità diversa, è aperta al mondo e si dimostra meno vulnerabile ai condizionamenti culturali e ideologici imposti dall'alto (Epifanov 2017).

Conclusioni

I recenti lavori di Face, Noize MC e Kasta hanno, come si è visto, degli elementi comuni:

- Il racconto di una vita difficile e ribelle, come vuole il canone rap internazionale;
- L'intreccio tra principio individuale e collettivo (dalla propria esperienza personale si passa infatti all'osservazione più o meno “straniata” della Russia contemporanea e del suo *modus vivendi*);
- La polemica contro la polizia come emanazione di un potere autoritario, tratto tipico del rap di contestazione reso ulteriormente attuale dagli abusi degli agenti e della giustizia nella Russia degli ultimi anni, soprattutto alle proteste di piazza o durante i tanti processi farsa;
- La preoccupazione per il crescente militarismo, per la “guerra civile in sordina” tra cittadini russi antiregime e pro-regime (e/o indifferenti), oltre che per la guerra in Ucraina (sin dal 2014);
- I paralleli storici e i sottotesti letterari più o meno dichiarati;
- Nel *beat*, le reminiscenze musicali delle romanze anni '20-'30 o di altri pezzi d'epoca sovietica, in modo da rafforzare ulteriormente l'intreccio con l'eredità storica.

Nel complesso, il messaggio non certo ottimista, ma comunque resiliente, traslato da tutti gli album esaminati, è ben sintetizzato in «Gody nepravdy» ([«Gli anni della non-verità»], Kasta 2020), brano

che i Kasta dedicano a un amico della band messo ingiustamente sotto processo. Potremmo scorgervi una sorta di bilancio conclusivo del contraddittorio quinquennio che precede il 2022: «Grazie, a tutti quelli che non sono diventati degli infami / Negli anni delle tentazioni. / Grazie, a tutti quelli che non sono diventati degli schifosi / Negli anni della non-verità. / Resisti, amico mio, le cose andranno meglio molto presto, / Prima della fine della condanna che ti è stata inflitta» («Spasibo vsem, kto ne stal mraz'ju / v gody soblaznov / Spasibo vsem, kto ne stal gadom / v gody nepravdy. / Deržis', družok, skoro stanet lučše / Ran'še, čem srok, čto tebe ozvučen»). Nonostante le diverse modalità espressive, dovute anche all'età e all'esperienza pregressa, le idee di questi “padri e figli” del rap russo sono quindi piuttosto affini: d'altronde, anche nel caso di Turgenev un titolo come *Padri e figli* era ambiguo e poteva lasciar intendere sia un contrasto sia un'insperata alleanza tra generazioni.

Bibliografia

- Birger, Georgij, 2018, «Proigrannyj raund. Kak konflikt rèperov i vlasti očertil tranzit v postputinskiju Rossiju», *Carnegie Moscow*, 12/12/2018, <https://carnegiemoscow.org/commentary/77941> (Data ultimo accesso: 16/03/2024).
- Bojčenko, Andrej, Žučkova, Svetlana, 2020, «Čto skryvaet russkij rèp? Tematičeskoe modelirovanie tekstov russkojazyčnoj hip-hop sceny», *Žurnal sociologii i social'noj antropologii*, 23(2), 130-165.
- Denisova, Anastasia, Herasimenka, Aliaksandr, 2019, «How Russian Rap on YouTube Advances Alternative Political Deliberation: Hegemony, Counter-Hegemony, and Emerging Resistant Publics», *Social Media+Society*, 5(2), <https://journals.sagepub.com/doi/epub/10.1177/2056305119835200> (Data ultimo accesso: 16/03/2024).
- Epifanov, Michail, 2017, «Putevoditel' ot Šyma po novomu al'bomu Kasty», *Nacija*, 15/05/2017, <https://nationmagazine.ru/events/putevoditel-ot-shyma-po-novomu-albomu-kasty/> (Data ultimo accesso: 16/03/2024).

- Epifanov, Michail, 2019, «Šym o politike v pesnjach, priččinach èmigracii i novom al'bome Kasty», *V čëm smysl?*, 6/12/2019, <https://www.youtube.com/watch?v=gUlrC7lXxTk> (Data ultimo accesso: 16/03/2024).
- Ewell, Philip, 2017, «Russian Rap in the Era of Vladimir Putin», in Helbig, Adriana, Miszczynski, Milosz (a cura di), *Hip Hop at Europe's Edge*, Bloomington, Indiana University Press, 45-62.
- Face, 2018, *Puti neispovedimyy*, Believe Digital.
- Frolova, Evgenija, 2015, *Rèp kak forma social'no-političeskoj refleksii v sovremennoj rossijskoj kul'ture (2009-2013 gg.)*, Moskva, HSE.
- Gorbačëv, Aleksandr, 2017, «O čëm govoryat mužčiny», *Meduza*, 19/05/2017, <https://meduza.io/feature/2017/05/19/o-chem-govoryat-muzhchiny> (Data ultimo accesso: 16/03/2024).
- Gorbačëv, Aleksandr, 2018, «Nenavist' – èto pervyy èlement hip-hopa», *Meduza*, 30/05/2018, <https://meduza.io/feature/2018/05/30/nenavisteto-pervyy-element-hip-hopa> (Data ultimo accesso: 16/03/2024).
- Gorbačëv, Aleksandr, 2021, «Vychod v gorod vmesto vychoda v okno», *Meduza*, 17/12/2021, <https://meduza.io/feature/2021/12/17/vygod-v-gorod-vmesto-vyhoda-v-okno> (Data ultimo accesso: 16/03/2024).
- Kasta, 2017, *Četyřchglavyj orët*, Respect Production.
- Kasta, 2019, *Ob iz'jane ponjatno*, Respect Production.
- Kasta, 2020, *Černila os'minoga*, Respect Production.
- Kasta, 2021, *Al'bomba*, Respect Production.
- Kukulin, Ilya, 2020, «Playing the Revolt: the Cultural Valorization of Russian Rap and Covert Change in Russian Society of the 2010s», *Russian Literature*, 118, 79-105.
- Leškevič, Vladislav, 2019, «Vladi: Kasta, novaja škola, kontrakty i Maks Korž», *The Flow*, 24/10/2019, <https://www.youtube.com/watch?v=qgYOAP-sAI08> (Data ultimo accesso: 16/03/2024).
- Liebig, Anne, 2020, «No Face, No Case: Russian Hip Hop and Politics under Putinism», *FORUM: University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture & the Arts*, 30, 2-17.
- Mandel'stam, Osip, 2010, «Četvërtaja proza», in Id., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: v 3 t. T. 2*, Moskva, Progress-Plejada, 690-700.
- Mini, Riccardo, 2022, «Ploščad' Peremen, Minsk: arte e canzone come forme di resistenza», *Altre Modernità*, settembre (numero speciale), 32-47.

- Molokov, Kirill, 2018, «Rèp kak al'ternativnaja forma sovremennoj poèzii», *Novaja junost'*, 1, https://magazines.gorky.media/nov_yun/2018/1/rep-kak-alternativnaya-forma-sovremennoj-poezii.html (Data ultimo accesso: 16/03/2024).
- Mongajt, Anna, 2017, «“U nas ne očen' vsë chorošo, poèтому my s narodom”: interv'ju i koncert Kasty», *Dožd'*, 27/12/2017, <https://tvrain.tv/lite/teleshov/liven/kasta-453976/> (Data ultimo accesso: 16/03/2024).
- Napolitano, Martina, 2021, «An Anthem to Evoke the “Serious Strong Feeling” It Should: Kasta’s Rap Provocative Alternative to the Russian National Anthem», *NuBE*, 2, 239-250.
- Nedaškovskij, Andrej, 2018, «Face vsegda byl politizirovan. Prosto vy ne zaměčali», *The Flow*, 14/02/2018, <https://the-flow.ru/features/face-tribununa> (Data ultimo accesso: 16/03/2024).
- Nedaškovskij, Andrej, 2021, «Noize MC – muzykal'nyj geroj-2020, kotoryj ne perestaët udivl'jat'. Bol'šoe interv'ju», *The Flow*, 20/01/2021, <https://the-flow.ru/features/noize-mc-interview-2021-part-1> (Data ultimo accesso: 16/03/2024).
- Nikitin, Andrej, 2017, «“...Face, vot ty fleksiš”: poznamom'tes' s novym rèp-geroem podrostkov», *Afiša Daily*, 29/06/2017, <https://daily.afisha.ru/music/6011--face-vot-ty-fleksish-poznamomtes-s-novym-rep-geroem-podrostkov/> (Data ultimo accesso: 16/03/2024).
- Noize MC, 2018, *Orfej i Èvridika*, Universal Music.
- Noize MC, 2021, *Vychod v gorod*, Universal Music.
- Oxxxymiron, 2015, *Gorgorod*, Booking Machine Agency.
- Rodigina, Natal'ja, Saburova, Tat'jana, 2011, «Pokolenčeskoe izmerenie sociokul'turnoj istorii Rossii XIX veka. Preemstvennost' i razryvy», *Dialog so vremenem*, 34, 138-157.
- Surat, Irina, 2016, «Otkuda “vorovannyj vozduch”?», *Novyj mir*, 8, 184-191.
- Vandever, John, 2024, «Russian Hip Hop and the War in Ukraine: Comparison of Performed Ideologies», *Journal of Popular Music Studies*, 36(1), 124-148.
- Veličko, Nikita, 2021, «Kak Kasta govorit o politike i počemu ne zaciklivaetsja tol'ko na nej», *Meduza*, 23/02/2021, <https://meduza.io/feature/2021/02/23/kak-kasta-govorit-o-politike-i-pochemu-ne-zatsiklivaetsya-tolko-na-ney> (Data ultimo accesso: 16/03/2024).
- Zavališin, Andrej, Kostjurina, Nadežda, 2020, «Russkaja rèp-kul'tura: specifika naučnogo analiza», *Žurnal integrativnyh issledovanij kul'tury*, 2(1), 60-68.

Cinquanta sfumature di Oxxxymiron

MARINA DI FILIPPO - MARIA ANTONIETTA MORZILLO¹

Università di Napoli L'Orientale

Résumé : Définir le rap, phénomène très répandu, n'est pas aussi simple qu'il y paraît. En effet, ce genre musical est beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît, compte tenu de son histoire. Pour certains, il s'agit de « Rythme et Poésie » ; pour d'autres, le verbe « rapper » a un double sens : frapper quelque chose, mais aussi dire quelque chose de manière abrupte et/ou soudaine. Il convient de souligner qu'une interprétation n'exclut pas les autres. Il suffit pour s'en convaincre d'observer son évolution diachronique : d'un simple passe-temps à une « bouée de sauvetage » pour les moins fortunés, puis au phénomène mondial complexe que nous connaissons aujourd'hui. À la recherche d'un cas spécifique pouvant confirmer cette multiplicité d'interprétations, nous trouvons les écrits de l'un des plus célèbres rappers russes, Oxxxymiron, de son vrai nom Miron Janovič Fëdorov, à qui cet article est dédié. L'essai présente une brève biographie et discographie d'Oxxxymiron, son style de langage, son engagement social et établit enfin un parallèle avec le poète russe Osip Mandel'stam.

Mots clés : rap, grime, rappeur-poète, Oxxxymiron, Mandel'stam.

Abstract: definire il rap, per quanto fenomeno diffuso, non è così facile come sembra. Per alcuni sarebbe l'acronimo di “*Rhythm and Poetry*” (ritmo e poesia), secondo altri, invece, il verbo “*to rap*” avrebbe una doppia accezione: tamburellare/picchiettare su qualcosa ma anche pronunciare bruscamente e/o improvvisamente qualcosa. È doveroso specificare che l'una interpretazione non escluda le altre. È possibile constatarlo anche solo viaggiando diacronicamente nella sua evoluzione: da mero passatempo ad “ancora di salvezza” per i meno fortunati, fino poi a diventare un complesso fenomeno mondiale come lo è oggi. Cercando un caso specifico che

¹ Benché il lavoro nasca dalla stretta collaborazione tra le due autrici, a Maria Antonietta Morzillo si devono i capitoli 1-2 e a Marina di Filippo il capitolo 3.

potrebbe confermare questa molteplice interpretazione ritroviamo la scrittura di uno dei più famosi rapper russi, Oxxxymiron, all'anagrafe Miron Janovič Fëdorov, a cui è dedicato questo lavoro. Il saggio delinea una breve biografia e discografia di Oxxxymiron, il suo stile linguistico, l'impegno sociale e traccia infine un parallelo con il poeta russo Osip Mandel'stam.

Parole chiave: rap, grime, rapper-poeta, Oxxxymiron, Mandel'stam.

Introduzione

«Rèp spas moju žizn'», «Il rap mi ha salvato la vita»: così recita uno dei versi della canzone «My vse umrëm» («Moriremo tutti») di Oxxxymiron, forse il più importante dei rapper russi contemporanei. Frase paradossale, se si confronta il significato del verso con il titolo del testo, ma che coglie due aspetti: il punto di vista dell'autore e il significato di rap in quanto genere musicale e testuale.

Questo lavoro quindi corre su due strade parallele: da un lato abbiamo l'onnipresenza del rap, filo conduttore del lavoro, di cui si cercherà di tracciare una introduzione nel primo paragrafo, dall'altro il rapper, poeta e filosofo (n.d.r.) Oxxxymiron, da cui il titolo dell'articolo «50 sfumature di Oxxxymiron» e a cui sono dedicati il secondo e terzo capitolo.

1. Il Rap

Per alcuni, la parola “rap” sarebbe l'acronimo di “Rhythm and Poetry”, (per altri, come i dizionari di lingua inglese, *to rap* significa tamburellare/picchiare su qualcosa, ma anche pronunciare bruscamente e/o improvvisamente qualcosa. Le enciclopedie, come la Treccani ad esempio, lo definiscono “genere musicale affermatosi nella seconda metà degli anni '70 nella comunità afroamericana e ispanoamericana di New York, caratterizzato essenzialmente dal ‘parlare’

seguendo un certo ritmo che viene prodotto alla console dal DJ con alcune tecniche (*turntablist, beatmaking, scratching*)”².

Paola Zukar, manager musicale di alcune pietre miliari del rap italiano³ dà di “hip-hop” nel suo libro (Zukar 2017: 61) la seguente definizione:

l’hip-hop è una potente subcultura urbana, nata dai quartieri-dormitorio afroamericani e ispanici, in grado di stravolgere al meglio la vita degli adolescenti: dai vestiti allo slang, dalla musica al ballo, dall’estetica alla sociologia, con un effetto domino che dal Bronx sarebbe stato in grado di contaminare il mondo. Hip hop significa quindi aggiungere un senso artistico forte alla piatta e cruda quotidianità di qualsiasi parte del mondo.

Collocato quindi in un discorso più ampio, possiamo generalizzare dicendo che il rap sia passato gradualmente dall’essere strumento di divertimento “improvvisato” a mezzo di ribellione (più o meno pacifica) e soprattutto di denuncia verso qualsiasi ingiustizia. Il rap, insieme all’intero movimento “hip-hop”, nasce tra gli anni 1970 e 1980, all’interno del multietnico Bronx di New York. Il genere musicale, che fino ad allora era rimasto un fenomeno di nicchia, usato soprattutto nei *block party*, fu sfruttato/utilizzato per dare voce al disagio e all’umiliazione a cui gli abitanti del Bronx erano sottoposti quotidianamente. Volendo citare un solo esempio, possiamo riportare i versi della canzone «Gangsta’s Paradise» di Coolio del 1995: «Look at the situation they got me facin’/ I can’t live a normal life, I was raised by the street/ So I gotta be down with the hood team»⁴.

² via <https://www.treccani.it/enciclopedia/rap/>

³ Come, ad esempio, Fabri Fibra e Marracash.

⁴ «Guarda la situazione che mi hanno messo di fronte/ Non posso vivere una vita normale, sono cresciuto per strada/ Quindi devo stare giù con la squadra degli incappucciati»

Il rap è quindi diventato uno strumento per raccontare esperienze di diseguaglianza sociale, un modo per avere voce e soprattutto mettere in luce alcune delle più grandi piaghe che colpiscono la società. Con il tempo però ci si è resi conto che quello stile piaceva e poteva essere usato anche per parlare di altro. Come scrive infatti Fabri Fibra (Fabri Fibra 2011: 323-324):

il rap può parlare di tutto, anche d'amore, la cosa fondamentale è essere veri. Il rap non è vivere il sogno di un altro. Vuole rompere gli schemi e ci si è resi conto che per far arrivare un messaggio forte, l'unico mezzo è utilizzare un linguaggio altrettanto forte, che forse darà fastidio, però deve essere sempre un qualcosa che parta da ognuno di noi, non un qualcosa di copiato.

Per fare rap non bisogna avere nessuna particolare capacità, bisogna solo avere qualcosa da dire. La particolarità certo la fa ad esempio una base d'effetto, un linguaggio che colpisca, ma soprattutto tenere sempre bene a mente un concetto che tecnicamente viene chiamato localizzazione. Ancora una volta per capire bene il concetto viene in nostro aiuto il rapper italiano Fabri Fibra (Fabri Fibra 2011: 29, 31), secondo cui

per vivere bene questa cultura (hip-hop nella sua globalità), ogni nazione che se ne appropria deve prima capire che si tratta di un qualcosa preso in prestito; è compito poi del rapper di turno (sia esso italiano, russo, francese, tedesco, giapponese...) metterci del proprio, con riferimento sia alla musica che al messaggio, che deve riguardare il proprio Paese e chi ci vive.

Altro aspetto fondamentale, nella definizione del genere è il linguaggio usato nei testi rap. Sempre più attuali le diatribe sul contenuto esplicito dei testi rap, sulla presenza, anzi, onnipresenza, di lessico triviale,

sessista, classista, ecc. Ma non solo queste forme lessicali, che possono essere definite, all'occorrenza, gergo, ciò che desta scalpore sono proprio gli argomenti trattati. Occorre quindi fare un passo indietro e ragionare su ciò che porta il rap ad affermarsi come fenomeno, non solo musicale. Perché si parla di mezzo di ribellione, di strumento attraverso cui chiunque potesse avere voce? Perché con i *pezzi rap* (così chiamate in gergo le canzoni) si raccontano le condizioni negative in cui vivono in molti, spostando così l'attenzione pubblica, a passi molto lenti, su un problema x. È possibile quindi capire perché il rap non ha potuto, e non potrà mai, avere quella leggerezza tipica di tanti altri generi. Per leggerezza qui si fa riferimento soprattutto alle tematiche e nel 99% dei casi anche al linguaggio, (nonostante non manchino esempi di testi rap altrettanto validi anche se privi di turpiloqui o linguaggio crudo).

Nei primi testi rap viene descritta la quotidianità del ghetto senza riserve, quasi come se fosse una catarsi, per quanto diretto e scomodo fosse; le tematiche principali altro non erano che la realtà dei fatti, violenza, degrado, povertà e rassegnazione (Zukar 2017: 25). I rapper, quindi, rispondono alla violenza, alle angherie, alle ingiustizie, non più con la violenza fisica, ma con quella verbale (si veda ad esempio anche il caso delle *rap battle* e dell'uso metaforico del concetto di battaglia). E questa non è un'invenzione degli ultimi anni: «multo quam ferrum lingua atrocior ferit»⁵. C'è dell'arte nel rap, c'è la volontà di creare stili nuovi per raggiungere un obiettivo, di giocare con la lingua, di far scoprire nuove realtà, di emergere e soprattutto ricevere quell'approvazione tanto agognata. L'obiettivo primario di questo saggio non è tuttavia spezzare una lancia a favore del rap, nonostante sia un passo importante nel raggiungimento dell'obiettivo, la presentazione e l'analisi delle opere di una delle figure più di spicco nel rap russo odierno, Oxxxymiron, relative al suo particolare modo di interpretare, sia concettualmente che artisticamente la musica che espone.

⁵ La lingua ferisce molto più che la spada.

2. Cinquanta sfumature di Oxxxymiron

2.1 Cenni biografici e discografici

Considerato uno dei rapper russi più importanti della scena musicale dall'inizio del secolo, tanto da essere definito «locomotiva dell'industria» (Andrej 2021), Oxxxymiron, al secolo Miron Janovič Fëdorov, nasce nel 1985 a Leningrado (oggi San Pietroburgo). Dopo la pubblicazione del suo primo disco *Večnyj žid* (*L'ebreo errante*) del 2011, viene definito padre del *grime* russo. Il *grime* è un sottogenere del rap che prende spunto dall'*electronic dance music* emersa a Londra nei primi anni del 2000, la quale a sua volta si forma partendo da altri stili musicali di matrice giamaicana come l'*UK Garage* e *jungle*, la *dancehall* da cui deriva anche il *raggamuffin* (o semplicemente raggia) e infine l'*hip-hop*. L'influenza di tutti questi generi per così dire "ritmati" lo si nota nel fatto che lo stile del *grime* è caratterizzato da *breakbeat* rapidi (intorno ai 140 bpm) e solitamente da un suono aggressivo. Lo si definisce come sottogenere del rap poiché presenta argomenti altrettanto grintosi e talvolta aggressivi. I giornalisti iniziarono a definire lo stile *grimy* (sudicio), da cui poi deriva *grime* (sporco, sporcizia). Il concetto di sporcizia venne però sottolineato dagli artisti stessi, i quali nei loro testi raccontavano di "affari sporchi" nelle periferie londinesi.

Miron è apprezzato per la sua scrittura, venendo più volte paragonato a un poeta, per la sua introspezione e per la sua bravura non solo nella composizione di testi musicali, ma anche nelle *rap battles*, rappresentando una figura attiva in questo tipo di gare nel territorio russofono e americano. Tra i segni distintivi della sua attività artistica ciò che colpisce è il suo poliglottismo, come confermato dalle interviste in lingua inglese e tedesca, oltre che russa, e dai testi scritti nelle tre diverse lingue. Colpisce inoltre che non sia legato a una grande etichetta discografica, il che gli permette di rilasciare gratuitamente,

tramite le proprie pagine Internet, i singoli o gli album, come il recente «Ojda» e il disco *Gorogrod*.

Vive in Russia fino ai 9 anni, per poi trasferirsi in Germania, dove il padre avrebbe lavorato all'università di Rüttenscheid. Per Miron non è stato semplice adattarsi: a scuola si parlava solo tedesco e con i compagni aveva un rapporto teso, dato che gli immigrati russi spesso erano emarginati; questa situazione di ostilità lo porterà a scrivere il suo primo testo, «Poslednij zvonok» («Ultima campanella»), sotto lo pseudonimo di Mif, abbreviazione di Miron Fëdorov. La svolta si avrà qualche anno dopo, quando a 15 anni si trasferì con la famiglia in Gran Bretagna nel Berkshire. Qui si appassionò agli studi, mostrando particolare interesse soprattutto verso la lingua e letteratura inglese. Terminò la sua preparazione presso la facoltà di filologia a Oxford, seppur affannosamente a causa del bipolarismo, diagnosticatogli proprio durante quegli anni. A causa del disturbo, infatti, fu espulso, ma riuscì a reinscriversi e a laurearsi nel 2008 in letteratura medievale inglese (Burtsev 2021). Da questi cenni biografici bisogna ricordare due aspetti: il soggiorno londinese e la sua erudizione. Riguardo alla rilevanza del soggiorno londinese, sarà proprio nel territorio britannico che migliorerà e consoliderà la sua attività artistica, mentre per quanto riguarda la sua erudizione, è un tratto caratteristico che lo porterà ad essere definito sia *rapper-poeta* che *rapper-filosofico*.

L'attività artistica di Oxxxymiron affonda le proprie radici nella sua adolescenza. Come esposto precedentemente, tra i primi singoli dell'autore ritroviamo il testo di denuncia verso la situazione tesa provata dallo stesso nel contesto tedesco. Nel ritornello della canzone lamenta «možete veličat' menja iščad'em ada/ možete linčevat' menja, myča kak stado /no na mne net pečati zla, sguščat' ne nado kraski /ja sčastliv, čto ja ne rab meščanskich vzgljadov»⁶, esprimendo fin da

⁶ «Potete chiamarmi la progenie dell'inferno/ potete linciarmi, muggendo come una mandria/ ma io non sono marchiato dal male e non ho bisogno di addensare i colori/ sono felice di non essere schiavo di atteggiamenti borghesi».

subito il proprio stile aggressivo e di protesta. Sotto lo pseudonimo di Mc Mif, o anche Mif, iniziò a scrivere testi in tedesco: provò diverse strade nella musica, non solo rap, ma per mancanza di conoscenza degli altri generi musicali tornò al genere hip-hop. Da 15 anni iniziò a scrivere in russo, pensando di essere l'unico, ma tornando in Russia capì che la situazione era totalmente diversa. All'inizio del nuovo secolo fece uscire anche la prima traccia pubblica (ma attualmente non reperita) «Demo-fristajl v stile bardcor»⁷. Il periodo universitario rappresenterà un momento di intermezzo nell'attività musicale, a cui ritornerà dopo la laurea.

In questo periodo cambierà il nome d'arte in Oxxxymiron, in russo Оксимирон, a cui bisogna dedicare un'esplicazione per poter mettere in luce il suo essere creativo anche nelle piccole cose. Il nome d'arte unisce il nome Miron al termine letterario *oksjumoron*, ossimoro; nella versione non in cirillico spiccano le tre x, sigla che anticipa la presenza nei suoi testi di un linguaggio spinto e ricco di lessico osceno.⁸ Tra le influenze musicali per Miron ritroviamo la scena hip-hop londinese e la discografia dell'americano Eminem, come l'album *The Eminem Show* [Hip-Hop.Ru]⁹. Si ritrovano difatti delle somiglianze tra Slim Shady (l'alterego di Eminem) e Oxxxymiron: entrambi hanno uno stile combattivo e i testi sono aggressivi e pieni di odio nei confronti dei rivali. Per citare la sua attività discografica, ricordiamo la serie di mixtape¹⁰ *miXXXtape* (pubblicato nel 2012), *miXXXtape II: Dolgij put' domoj*¹¹

⁷ «Demo-freestyle in stile bardcore». Il *bardcore* è una tecnica che consiste nel proporre una canzone pop in chiave medievale

⁸ La sigla XXX inizialmente venne usata in Gran Bretagna e negli Stati Uniti per identificare i film vietati ai minori

⁹ via <https://www.hiphop.ru/artists/oxxxymiron/> CONTROLLARE

¹⁰ In ambito hip hop il mixtape assume la connotazione di un album non ufficiale, contenente materiale inedito e prodotto dagli artisti per incrementare l'attesa di un nuovo album, o dare ai propri fan pezzi che non potrebbero altrimenti fare uscire attraverso il normale circuito discografico.

¹¹ «La lunga strada verso casa».

(rilasciato l'anno seguente) e *miXXXtape III: Smutnoe vremja*¹² (pubblicato nel 2021), ma anche dischi. A riguardo, nel 2015 ha rilasciato gratuitamente sulla propria pagina "Vkontakte" l'album *Gorgorod (Città)*, disco definito pietra miliare del rap russo, e che gli farà ottenere il premio letterario dedicato al filosofo Aleksandr Pjatigorskij (Vasilevič 2019: 39), mentre nel 2021 ha pubblicato l'ultimo album fino ad ora pervenuto, *Krasota i Urodstvo (Bellezza e Mostruosità)*. Meritano altrettanto attenzione tutti i singoli rilasciati indipendentemente, come ad esempio «Londograd» (termine utilizzato per riferirsi alla Londra occupata da oligarchi russi), «Ojda» («Oh sì») nel periodo dell'occupazione russa in Ucraina e la partecipazione alle diverse rap-battle organizzate dal canale «Bepcyc» (Versus), da cui è uscito talvolta vincitore, talvolta vinto, come ad esempio quelle contro Johnnyboy (Denis Vasilenko) l'altra contro Gnojnyj/ SlavaKpss (Vjačeslav Valer'evič Mašnov).

2.2 *La lingua di Oxxxymiron*

Oxxxymiron si contraddistingue tra gli altri esponenti della scena rap grazie soprattutto alla sua scrittura. È stato spesso definito come un vero e proprio poeta. Anzitutto, porta nella sua musica esperienze personali (si ricordi la canzone «Poslednij zvonok»), rendendo il rap una personale valvola di sfogo; in secondo luogo, il genere musicale è anche utilizzato come arma di denuncia verso la classe politica russa. Da un punto di vista linguistico, nei suoi testi si ha modo di constatare un nuovo modo di scrivere canzoni, alternando termini ed espressioni letterarie a turpiloqui, offese, volgarismi e slang, come anche dimostrato dallo studio di Yandex del 2018¹³. Da laureato e amante della letteratura, la utilizza come costante riferimento, non solo nel nome

¹² «Tempo dei torbidi».

¹³ via <https://yandex.ru/company/researches/2018/rap>

scelto che, ricordiamo, è un chiaro rimando alla figura retorica dell'ossimoro, ma anche nella stesura testuale. I suoi testi risultano essere, tuttavia, spesso complicati proprio a causa delle continue metafore, allusioni, citazioni, antitesi, ripetizioni, riferimenti extratestuali (considerati dai suoi avversari uno dei suoi punti deboli), citazioni provenienti dal mondo greco e persino doppie rime (dall'inglese *double rhyme*), tecnica presa in prestito da Majakovskij (Burtsev 2021), in cui le estremità delle linee sono le sillabe delle ultime due parole. In realtà, questo modo di fare musica, ossia esporre una certa tesi problematica o tematica, utilizzando in ogni strofa una particolare figura retorica o un rimando esterno, e richiedere una certa attenzione da parte dell'ascoltatore, è non solo un segno distintivo dell'opera di Miron, ma soprattutto un modo per confermare la moderna poeticità del rap.

Oxxxymiron viene a volte definito “rapper-filosofo”, per definirlo come artista che utilizza coscientemente la musica come arma o strumento per veicolare messaggi. Lo fa usando un codice proprio, lontano se si vuole dall'immagine pura della letteratura, restando fedele a uno dei pilastri del rap, l'uso di un linguaggio crudo che sia in grado di arrivare direttamente all'ascoltatore. Volendo riportare un esempio, possiamo citare il testo «Chop-mechanika» («Pop-mechanics»), testo ricco di rimandi letterari e importanti, come per esempio ad Azat Miftachov, il filosofo Nietzsche, il giocatore di scacchi Bobby Fischer, il francese Joseph Beuys e, anche alla «Preghiera della Serenità» del teologo Reingold Nebuhr, che termina con i versi «da ladno, ja stebus', bro/ ne bud' takim ser'ěžnych, ser'ěžnych často ebut v rot»¹⁴. Queste associazioni esemplificano a pieno lo stile di Miron; esse, infatti, creano un effetto inatteso nell'ascoltatore, che non si aspetta un finale del genere in un testo ricco di riferimenti a figure di un certo calibro.

¹⁴ «si va bene brò, ti sto prendendo in giro/ non fare il serio, che di solito ai seri li scopano in bocca».

Le tematiche presenti nella sua discografia sono diverse, da ciò che ha provato sulla propria pelle a fatti socio-politici, dall'amore all'odio che prova o di cui è stato vittima. Rappresenta un caso a parte l'album *Gorgorod*, considerato un vero e proprio album concettuale,¹⁵ al cui interno ritroviamo il racconto di uno scrittore, Mark, e delle sue vicissitudini personali. In un articolo del 2017 scritto da Andrej Nikitin¹⁶ per la rivista online «Afiša Daily» è possibile leggere le impressioni su Oxxxymiron di alcune figure rilevanti della cultura russa, tra cui i giornalisti Roman Super e Michail Idov, il critico cinematografico Anton Dolin, la poetessa Vera Polozkova e il produttore cinematografico Michail Kozyrev. Roman Super, ad esempio, ascoltando i testi di Oxxxymiron, rimase incredibilmente colpito dalla sua tecnica di lettura, dalla qualità letteraria dei testi, dalla sincerità e dalla storia personale dell'artista. Dolin, dal canto suo, ha scoperto Miron grazie al figlio, grande fanatico del rap. Il segreto di tanto successo risiede proprio nella densità dei testi, ricchi di metafore e dal ritmo ben organizzato. La poetessa Polozkova, dopo una fase iniziale di sconcerto ammette di avere un certo interesse verso l'attività "poetico-musicale" del nostro *rapper-poeta*, che definisce «un poeta russo senza il pesante alcolismo obbligatorio, il disprezzo per l'insignificanza, la morbosità, la vulnerabilità e l'ossessione per il proprio genio sopravvalutato». L'aver assorbito una moltitudine di contesti e modi di pensare e la capacità di saperli tradurre in modo vivace, ma anche discontinuo e imprevedibile, rende Miron un grande dono per la cultura russofona e non solo. Per la poetessa, Oxxxymiron altro non è che un poeta riflessivo, preciso, incredibilmente dotato tecnicamente, spietato nei confronti di sé stesso e delle ipocrite convenzioni sociali, paragonabile a figure quali Vladimir Vysockij (cantautore, attore, poeta e dissidente)

¹⁵ Un "album concettuale" è un disco in cui ogni traccia è collegata alle precedenti e alle successive ed è paragonabile ai diversi capitoli di un libro.

¹⁶ Via <https://daily.afisha.ru/music/2089-moskovskie-intellektualy-otkryvayut-dlya-sebya-oksimirona/>.

e Aleksandr Bašlačëv (cantante, chitarrista e poeta). Per Kozyrev sono soprattutto le *battle* e la bravura dell'autore a renderlo paragonabile a un poeta. A colpirlo non sono state solo la base ritmica e le strofe, ma soprattutto l'energia incredibilmente feroce. Infine, per Idov le canzoni di Miron rappresentano un "faro" per l'intelligencija, la quale ha da sempre ammirato la combinazione di fronte alta e vocabolario basso.

2.3 Oxxxymiron e il suo impegno sociale

Miron è noto anche per il suo attivo impegno sociale e difesa dei diritti umani (come ricorda il premio del Gruppo Helsinki di Mosca), portandoli non solo nella sua musica, ma anche nella sua quotidianità, attraverso iniziative come la partecipazione a manifestazioni o esponendo pubblicamente il proprio sostegno a una certa categoria o minoranza. Nella Russia di oggi, però, la democrazia e la libertà d'espressione sono argomenti delicati e la gestione di questi è un fatto discutibile; quindi, esternare la propria idea così esplicitamente potrebbe essere deleterio per chi ci mette pubblicamente la faccia. Oxxxymiron conta diverse denunce e giorni in carcere, ma soprattutto l'accusa di essere un agente straniero, a cui ha anche dedicato la canzone «Agent» del 2021 («odin prokurator namekal/ čto ja agent»)¹⁷. Quest'etichetta sarebbe assegnata a tutti coloro i quali, secondo la Duma, siano impegnati in attività politiche con il sostegno (soprattutto economico) di Paesi esteri, che raccolgano e diffondano informazioni sull'esercito russo e sulla logistica militare o diffondano messaggi a un gruppo ristretto di persone, venendo puniti, nelle eventuali più gravi, con il carcere. Forse il caso più eclatante che ha avuto impatto a livello mondiale è stato l'impegno di Miron nel manifestare il dissenso e lo sprezzo contro l'invasione dell'Ucraina nel 2022. Il

¹⁷ «Un procuratore alludeva/ che sono un agente».

rapper ha organizzato una serie di concerti intitolati «Russians against war» (I russi contro la guerra) e ha lasciato il paese, per poi farci ritorno dopo alcuni mesi comunicandolo nel migliore dei modi, attraverso la canzone «Ojda», in cui l'antagonista è impersonificato da un vecchio stregone, metafora usata per parlare del presidente russo: «gde moj dom/ gde moj staryj dom/ koldunom prokljatyj staryj dom»¹⁸.

3. Oxxxymiron e Mandel'stam

La larga base di consensi che accompagna l'opera di Oxxxymiron, riconosciuta oramai anche da studi scientifici come odierna espressione della poesia postmoderna, sfocia a questo punto del nostro saggio nel paragone aperto tra Oxxxymiron e Mandel'stam. Paragone che si basa sul riconoscimento acclarato del valore letterario del rap, come sbocco naturale della poesia tradizionale e sua alternativa e prosecuzione. Nel testo rap l'esecuzione recitativa si accompagna al testo e si abbina al ritmo e alla base musicale, ma la dominante resta il testo, la parola: «La gente davvero non vedeva il potenziale che aveva il rap in Russia; perché la Russia è una cultura molto basata sulla lingua: siamo molto 'verbocentrici', se questa parola esiste. Noi amiamo la parola, i giochi di parole»¹⁹.

Come è già stato detto a più riprese, il rap di Oxxxymiron è un rap colto, intriso di riferimenti alla tradizione letteraria russa, ai classici della letteratura mondiale attraverso la tecnica delle citazioni, dei rimandi, delle allusioni, dei nomi citati per assonanze o dei paragoni estemporanei. I suoi versi contengono anche commenti sociali, allusioni alla storia contemporanea, alla biografia personale, alle *battles* con i rapper, alle logiche del mercato discografico. Miron attira i suoi

¹⁸ «dov'è la mia casa/ dov'è la mia vecchia casa/ quella maledetta dallo stregone».

¹⁹ Parole pronunziate da Oxxxymiron nel corso di un'intervista. <https://www.youtube.com/watch?v=HLx2boiXAVY> (data ultimo accesso 10.03.2025).

fan, dai ragazzi di strada agli accademici, per la capacità di rappare a ciascuno di loro nel proprio codice e nella propria varietà linguistica, ma sempre con lo sguardo bicipite rivolto alla tradizione letteraria russa e alle pulsioni della vita contemporanea.

Mi ha molto influenzato la poesia del secolo d'argento: Gumilev e Blok (ai due antipodi), Mandel'stam e ancor di più l'intero seguito di esponenti degli anni '10 e '20, quella allegra compagnia che si ritrova, per esempio, nelle memorie di Chodasevič e Ivanov. Non conosco un periodo più interessante e con una concentrazione così alta di creatività²⁰.

Oxxxymiron racconta così la propria filiazione culturale dagli scrittori del Novecento, ne percepisce e ne prosegue l'urgenza creativa, prima che l'urlo si spenga nel silenzio (Bušman 1964: 34), stabilisce una connessione con Mandel'stam con il quale si cimenterà di lì a poco in un dialogo diretto, restituendo la voce alla sua poesia.

L'incontro virtuale tra il rapper e il poeta nasce da un'idea del produttore e sceneggiatore Roma Liberov il quale, per celebrare il 130° compleanno di Osip Mandel'stam, progetta di dedicargli un album-tributo. L'album, diversamente dai comuni audiolibri, avrebbe proposto una maniera alternativa di ascoltare la poesia classica coniugando nuovi linguaggi ibridi, come media visivi e forme musicali, e tramandando, come recita il titolo, ai posteri la voce del poeta. Il 14 gennaio 2021, con il titolo *Sochrani moju reč' navsegda*²¹ (*Custodisci le mie parole per sempre*), escono i ventuno arrangiamenti in musica di poesie scelte di Osip Mandel'stam, eseguite da artisti della scena musicale russa contemporanea.

²⁰ <https://www.hip-hop.ru/forum/bolshoe-intervyu-oxxymira-na-s-andreem-mihevym-dlya-keepitreal-389063/> (data ultimo accesso 10.03.2025).

²¹ Il titolo dell'album è tratto dalla omonima poesia di Osip Mandel'stam del 1931.

Custodisci le mie parole per sempre — non vuol dire imbalsamarle o relegarle nei libri di testo sotto la dicitura di classici della letteratura, e neanche erigere alle parole un monumento che si coprirà di escrementi di piccioni. È solo un vicolo cieco. Ciò che chiamiamo “classici”, o quando diciamo “custodire le parole” intendiamo ciò che risuona per sempre, ora come allora. Così come risuonava cento anni fa continuerà a risuonare fra altri cento anni. (Roma Liberov)²².

Chiude il tributo musicale la rielaborazione dei *Versi al milite ignoto* (*Stichi o neizvestnom soldate*, 1937) di Oxxxymiron che esegue i versi con un suo personale recitativo sullo sfondo di immagini in bianco e nero dall'andamento ipnotico e con un accompagnamento musicale elettronico. Il video è stato girato da Dmitrij Masejkin, regista pluripremiato di clip musicali, che interpreta la sua personale visione dei *Versi* mettendo in scena lo scontro tra le tre principali religioni monoteiste. I templi di cristiani, ebrei, musulmani in una ideale Gerusalemme si ergono su un tappeto di cadaveri di soldati ammucchiati senza volto e senza nome. Tre servitori di Dio, con indosso i simboli delle loro religioni (come la croce e il filatterio), dopo aver reso onore a Dio col gesto rituale dell'adorazione, escono dai rispettivi templi indossando una maschera di gesso, quella stessa maschera simbolo – nella poetica mandel'stamiana – di morte, silenzio o impassibilità delle religioni sulla terra. L'impatto è inevitabile, la maschera cade così come le vesti sacre, il silenzio si fa urlo e i tre uomini di dio ingaggiano un combattimento a mani e piedi nudi ma sono inghiottiti dalla luce – vivifica o mortale – dell'Apocalisse.

Spero che quel raggio di luce che segna la fine di tutti i tempi e l'inizio di un nuovo tempo, cioè l'Apocalisse di cui scriveva Mandel'stam,

²² <https://meduza.io/feature/2021/01/14/oksimiron-agutin-lagutenko-shortparis-noize-mc-napisali-pesni-na-stihi-osipa-mandelshtama-premiera-tribyuta-sohrani-moyurech-navsegda-na-meduze> (data ultimo accesso 10.03.2025).

rappresenti la speranza e la giustizia, e crederci non è una cosa banale. Altrimenti, per che cosa sarebbe morto Mandel'stam e che senso avrebbe il nostro lavoro?!!²³

La scelta del testo a chiusura dell'album non è casuale: i *Versi* furono composti nel 1937, alcuni mesi prima della morte di Mandel'stam nella città di Voronež, ultima tappa del suo esilio. Ma non è questo l'unico motivo che soggiace alla scelta del poema e del suo esecutore Oxxxymiron.

I *Versi al milite ignoto* sono un componimento oscuro, visionario, profetico: è possibile comprenderne il senso e il messaggio attraverso un paziente lavoro di ricostruzione della genesi e delle fasi del suo tormentato processo creativo. Le immagini e le idee sottese compongono uno spesso tessuto poetico a più strati nel quale le metafore e i riferimenti intertestuali rimandano a brogliacci precedenti, a un pensiero poetico in continuo fluire verso un fine mai raggiunto; non a caso i *Versi*, nella forma con cui li conosciamo e ascoltiamo non sono la variante definitiva e sembra che Mandel'stam stesso continuasse a cercare una linea retta di costruzione del significato. Le immagini e i temi di questi versi si affastellano e si attorciano su sé stessi in maniera esasperata, oltre il limite di tolleranza, in un circuito che si fa cortocircuito.

Il tema del “milite ignoto”, pur essendo espresso apertamente solo nel titolo, resta un leitmotiv silente e onnipresente, continuamente suggerito nel testo dai riferimenti alle «sostanze senza nome», al comune destino che unisce le vittime di tutte le guerre, alle immagini dei corpi dei caduti senza identità, senza eroismo. L'universo è solcato dalla luce cosmica che – secondo la teoria astronomica di Flammarion – contiene in sé l'informazione degli eventi cruciali della storia dei

²³ <https://meduza.io/feature/2021/06/30/ya-novoe-ot-menya-budet-svetu-svetlo> (data ultimo accesso 10.03.2025).

popoli come, ad esempio, le battaglie e la disfatta di Napoleone (Mec 1995: 628). Il tema della guerra appena conclusa, la Prima guerra mondiale, si intreccia con l'attesa di una nuova guerra. Il tempo del poema mette in sincronia passato presente e futuro attraverso la poetica delle associazioni: «solo in forza delle associazioni sfilano Napoleone e le sue battaglie, Lermontov e il suo 'oceano aereo' e Shakespeare con il cranio di Yorick» (Gasparov 1995: 55). Allo stesso modo, convergono in un unico tempo e luogo molteplici riferimenti intertestuali: dal poeta Nekrasov – da cui Mandel'stam rileva anche la metrica – al favolista Krylov, al buon soldato Švejka, all'Amleto di Shakespeare, ma anche Chlebnikov, il già citato Flammarion, Puškin, Lermontov, ciascuno con la propria bandiera antimilitarista, contro la «tragedia cosmica della guerra» (Gasparov 1996: 19).

Dal punto di vista del lessico, le parole sono materiche, corporee (non cuore ma «aorta»; non testa ma «cranio») spesso legate tra loro dall'assonanza (*okean bez okna; bezymjannaja manna; svetloj bol'ju i mol'ju nolej, nepodkupnoe nebo okopnoe ...*) da rime inattese, appaiate o a grappolo (*Vaterloo/svetlo; tara/tabora; Švejka/kaleka/veka/semejka ...*) che creano associazioni di senso insospettite. Il numero di sostantivi prevale su quello di aggettivi e predicati, aumentando la sensazione di accumulo affannoso di materiale.

La metrica del verso ricalca l'anapesto di tre piedi di matrice nekrasoviana con rime dattiliche e iperdattiliche (all'inizio, in 1-4 e nella strofa 7) e rime femminili (alla fine, in 5-6 e nella strofa 8). Il passaggio dalla rima dattilica a femminile può essere semanticamente significativo; generalmente questo metro viene associato alla poesia di Nekrasov, e si percepisce come malinconico, lento, lacerato (Gasparov 1996: 48).

L'esecuzione di Oxxxymiron del testo mandel'stamiano si discosta sia dalle sperimentazioni musicali dei suoi colleghi di album che dalla esecuzione originaria dei versi, destinati alla lettura silenziosa: lui non aggiunge musica alla poesia, preferisce invece “oralizzare” il testo

poetico, recitarlo con una personale tecnica vocale, accostandola idealmente alla maniera declamatoria performativa e dinamica del rap. La sua interpretazione sonora proclama la propria parentela con le performance virtuosistiche delle avanguardie, bisognose per esistere di un pubblico, con quei poeti futuristi che affermano il diritto alla trasgressione attraverso l'ipertrofia del parlato, l'urgenza discorsiva, l'insolente gestualità, l'esaltazione dello scandalo e della rissa. Difatti, anche nel video di accompagnamento ai versi l'esecuzione sonora è sostenuta da dinamiche comunicative fatte di immagini aggressive di corpi, di gesti violenti e di lotte affidati ad attori esterni, giacché il rapper non vi compare di persona.

La continuità con il secolo precedente si manifesta anche nella modalità stessa del declamare, nell'uso della voce come strumento per interpretare il testo. Non si dimentichi che gli anni '20 e '30 segnano una grande fioritura di studi teorici sulla poesia sonora di grande portata innovativa, che portano il nome di «*proiznositel'no-sluhovaja filologija*», la «filologia della pronuncia e dell'ascolto»; questi studi, attraverso la voce viva dei suoi esecutori, scandagliano nuove strade interpretative del testo poetico. La declamazione – secondo S. I. Bernštejn – come ogni atto poetico sonoro, arricchisce di nuove sfumature emotive il testo, ne disvela la partitura negata dalla scrittura silenziosa, mette in primo piano l'individualità dell'attore/lettore e la sua emozione (Bernštejn 2018: 27); in tal modo, l'esecuzione diviene una sorta di commento al testo, una interpretazione originale da parte di un attore esterno. Inoltre, la voce dà concretezza e matericità al verso, attraverso la messa in evidenza di elementi come l'accento, i fonemi, il tempo, il ritmo, la melodia (Fedorov 2018: 90). Un attore potrà dunque scegliere di evidenziare alcuni suoni rispetto ad altri facendo emergere nuove combinazioni foniche, di spezzare l'andamento frastico creando nuove associazioni di senso, di velocizzare il tempo del recitativo, di dilatare alcuni suoni vocalici preferendoli ad altri, contro le leggi della metrica.

È in sostanza il lavoro di Oxxxymiron sulla parola di Mandel'stam, la personale interpretazione come suo esecutore. Egli intona una melodia cantilenata, costante e senza variazione di tono, simile alla salmodia liturgica: non a caso l'azione del video si svolge in tre chiese. Ogni sillaba è scandita senza perderne la vocalità, le pause sono irregolari, date dalle prese di fiato o dalla fine del verso, il novenario anfibrachico si perde nella griglia del beat e nella barra a tre accenti. Su tutto prevale un ritmo martellante che tende ad accelerare verso il crescendo dei versi 76-94, le cui parole Oxxxymiron scandisce a grande velocità sfruttando con consumata abilità il suo rappato. In particolare, nei versi 76-81, il ritmo incalzante si accompagna alla sottolineatura vocale di una serie di suoni sibilanti che aggiungono contenuto emozionale al testo, quasi a voler evocare l'ansia, l'asma che tormentavano il poeta in quegli anni. A tutto ciò si aggiunga l'apporto delle tecnologie digitali che, grazie agli effetti sonori e alle immagini, creano straordinarie intersezioni che amplificano la percezione del testo, ne dilatano la semantica e la teatralità.

Conclusione

L'incontro tra i due artisti nasce sul piano extratemporale di comune opposizione al potere che tenta di ammutolirli, di togliere loro la voce. La parabola poetica di Mandel'stam si conclude tragicamente con la morte nel 1938 in un gulag, Oxxxymiron lascia definitivamente la Russia nel 2022, dopo l'inizio della guerra in Ucraina, bollato come "agente straniero". I loro destini si uniscono nella comune aspirazione ad un'arte libera che svela il complesso intreccio delle azioni, che dà il via a impulsi inarrestabili, come suggerisce «Vsë perepleteno» («Tutto si intreccia») dall'album *Gorgorod*. Ancora una volta Oxxxymiron offre un suo personale tributo al poeta intitolando il brano da un verso della poesia «Besšumnoe vereteno» («Fuso senza rumore») di Mandel'stam. L'idea principale di entrambi i testi è che l'universo è

fatto di eventi e singoli destini umani apparentemente isolati, ma in realtà interconnessi e senza coincidenze casuali. Ogni piccolo movimento sortisce un effetto farfalla abnorme e nulla potrà arrestarlo, tutto si intreccia nel destino degli uomini, siano essi potenti, sudditi, gente comune o artisti.

Tutto si intreccia, un mare di fili, ma
Se tiri il filo, ti tiri appresso il gomito
Questo mondo è un fuso, zero coincidenze.
Che tu sia filo o corda o arco di guerra
Tutto si intreccia in un'unica matassa

Bibliografia

- Bernštejn Sergej, Ignat'evič, 2018, «Zadači i metody teorii zvučaščej chudožestvennoj reči», in Zolotuchin V., Šmidt V. (a cura di) *Zvučaščaja chudožestvennaja reč'. Raboty kabineta izučenija chudožestvennoj reči. 1923-1930*, Moskva, Tri kvadrata, 18-21.
- Burtsev, Aleks, 2021, «Biografija Oksimirona – iz Oksforda v russkij reč», 20 gennaio 2020, <https://rumedia.medium.com>
- Bušman, Irina, 1964, *Poëtičeskoe iskusstvo Mandel'stama*, Mjunchen.
- Fabri Fibra, 2011, *Dietrologia*, Milano, RCS Libri.
- Fëdorov Andrej, Venediktovič, 2018, «Semantika deklamacionnoj reči», in Zolotuchin V., Šmidt V. (a cura di) *Zvučaščaja chudožestvennaja reč'. Raboty kabineta izučenija chudožestvennoj reči. 1923-1930*, Moskva, Tri kvadrata, 87-131.
- Gasparov, Michail, Leonovič, 1995, «Poët i kul'tura. Tri poëtiki Osipa Mandel'stama», in Mandel'stam, Osip, *Polnoe sobranie stichotvorenij*, Sankt-Peterburg, Novaja biblioteka poëta, 5-64.
- Мес, Aleksandr, Grigor'evič, 1995, «Kommentarij» in Mandel'stam, Osip, *Polnoe sobranie stichotvorenij*, Sankt-Peterburg, Bibliopolis, 513-681.
- Nikitin, Andrej, 2017a, Московские интеллектуалы открывают для себя Оксимирона, *Afiša Daily*, <https://daily.afisha.ru/music/2089-moskovskie-intellektualy-otkryvayut-dlya-sebya-oksimirona/>

Nikitin, Andrej, 2017b, via <https://histrf.ru/read/articles/ey-didzhey-istoriya-hip-hopa-v-sssr-i-rossii>.

Vasil'evič, Elena, 2019, «Literaturnoe «pokolenie interneta» i rèp-kul'tura: vektory naučnoj i kritičeskoj recepcii», *European journal of literature and linguistics*, 4, 37-41.

Zukar, Paola, 2017, *Rap. Una storia italiana*, Milano, Baldini & Castoldi.

Yandex, <https://yandex.ru/company/researches/2018/rap>.

Sitografia

<https://www.wordreference.com/it/>

<https://www.rapologia.it/cosa-significa-rap/>

<https://www.treccani.it/enciclopedia/rap/>

<https://histrf.ru/read/articles/ey-didzhey-istoriya-hip-hopa-v-sssr-i-rossii>

<https://rumedia.medium.com>

<https://www.hiphop.ru/artists/oxxxymiron/>

Il posto dove vivo. Identità, verità, coraggio

AMALINZE (FRANCESCO NACCHIA)

Università di Napoli L'Orientale

Cosa ho fatto per meritarmelo? È una delle domande che mi sono posto più frequentemente in questi anni in cui la musica mi ha accompagnato ed io ho accompagnato lei. Una domanda che, ad oggi, non trova risposta. Che sia chiaro: non che abbia ottenuto traguardi stratosferici in termini commerciali e di visibilità, ma l'attenzione e l'affetto che ho ottenuto sono stati talmente potenti da valere, per me, più di qualsiasi risultato numericamente quantificabile. Ciò che mi ha colpito profondamente è la consapevolezza di aver lasciato emozioni, sensazioni, riflessioni in chi ha ascoltato i miei brani. Condividere un sogno con chi ti apprezza è qualcosa che non ha prezzo. Ogni persona che, con affetto, ha dimostrato di apprezzare il frutto del mio lavoro, ha dato a me la possibilità di crederci, nel profondo del cuore. Ho avuto la possibilità di visitare posti che altrimenti non avrei visitato, incontrare persone che non avrei incontrato e stringere abbracci il cui calore non avrei mai custodito dentro di me¹. Per darmi una risposta, allora, sono andato a rileggere le (poche) fonti autorevoli sulla mia figura artistica: le motivazioni del premio *Ritratti di Territorio* che ho ricevuto nel 2020, quella del premio *Gatta Cennerentola* che ho ricevuto

¹ Mentre scrivo questo contributo, tra l'altro, il sapore di questi ricordi sa di dolce e di amaro allo stesso tempo; il 2024 ha segnato per me il primo momento di pausa artistica da quando ho cominciato (ufficialmente) a produrre musica e farla ascoltare ad altr*. Non è stato semplice, ma la mole di lavoro e la mole di preoccupazioni ha reso paradossalmente più gestibile la sopportazione della rinuncia alla mia più grande passione. Ho fatto qualche comparsata in giro, senza però tenere concerti interi. Ho riflettuto ed ho anche pensato di chiuderla qui (ipotesi remota che però non mi sentivo di escludere). Allo stesso tempo, ho pubblicato qualche brano inedito in collaborazione ed ho continuato a scrivere cose che forse non saranno più mie in futuro.

nel 2023 ed un saggio dal titolo *Prof. Amalinze: Riflessioni su un professore-rapper e la sua arte* (2022) scritto dallo storico e mio compaesano Gerardo Sinatore.

Di questi, se ne riporta di seguito la versione integrale per quanto riguarda le motivazioni dei premi, ed un breve estratto per quanto riguarda il saggio:

- «La sua musica è l'espressione più pura della personale formazione artistica e culturale che si armonizza privilegiando un continuo legame col borgo natò da cui trae ispirazione per i propri testi che sono ricchi di contenuti emozionali e privi di luoghi comuni». (Ritratti di Territorio 2020)
- «Artista eclettico, cantore raffinato, custode dello spirito della sua terra con l'uso di un linguaggio innovativo si conferma protagonista del recupero della tradizione popolare che attua con una semplicità comunicativa che diventa testimonianza del suo patrimonio culturale». (Gatta Cennerentola 2023)
- «Amalinze rappresenta la tradizione e allo stesso tempo l'avanguardia è l'unico cantautore performer che risveglia il bisogno all'essere di essere un 'essere umano', restituendo al rap, dopo un interminabile vuoto, la sua originaria Nobiltà Popolare». (Sinatoro 2022 p. 9)

Da una rapida analisi si può evincere che ciò che è stato più apprezzato della mia attività artistica è la capacità di raccontare l'essenza del mio territorio attraverso un linguaggio ed uno stile comunicativo contemporaneo ed accessibile. Luoghi che hanno tanto da raccontare, storie vissute, strade calpestare. Luoghi che restano lì, anche quando noi non ci saremo più. E di questi luoghi, che tante storie preservano, ho sentito la necessità di narrare, luci ed ombre. Come un quadro che, a seconda di chi osserva, può essere visto e raccontato, in modo differente, soggettivo. E questo territorio, il mio territorio, è quanto di più puro potessi esprimere. Il tema del territorio si concretizza attraverso l'utilizzo di "borgo natio", il richiamo alla "tradizione (popolare)" e

l'appellativo di “custode dello spirito della sua terra”; il tema dello stile comunicativo, invece, è presente attraverso il riferimento all’“avanguardia” e alla “semplicità comunicativa”.

Riflettendo su questi cardini della mia cifra stilistica, da linguista, ho ricercato poi tre parole che potessero esprimere in maniera sintetica ciò che sono – artisticamente parlando –, così da rendere più semplice la comprensione al lettore poco familiare con la mia storia e questo tipo di contenuti. Seguendo questa linea di riflessione sono arrivato a scegliere le seguenti: “identità”, “verità” e “coraggio”.

Identità

Seguendo l'ordine, e quindi partendo dalla parola ‘identità’, mi viene naturale pensare ai miei inizi – seppur trovare un vero e proprio inizio è impossibile – come “autore di testi di canzoni rap” – per non scomodare termini come “paroliere” o “poeta”, tra cui, tra l'altro, non potrei scegliere.² Ho iniziato a scrivere i primi testi intorno all'età di 15 anni, in secondo superiore: il mio mondo interiore era esploso fin troppo per restare tale. Giornate intere chiuso in camera, a scrivere i brani che mai avrei pensato di far ascoltare ad amici e parenti, figuriamoci al grande pubblico. Ma l'età ha recato in me, com'è giusto che sia, la forte maturità di voler uscire dal guscio e far conoscere tutto ciò che avevo celato, per anni. Ho pubblicato il primo pezzo quando ne avevo 25, ben 10 anni dopo, al primo anno di dottorato. Un ritardo, se così si può definire, dovuto principalmente alla paura di mostrarmi agli altri, di farmi vedere per com'ero veramente e di raccontare la mia identità, nella

² Intendendo paroliere come «[c]hi scrive i versi o le parole per una canzone o per altra composizione di musica leggera; in partic., chi adatta le parole a musica già composta» (Treccani n.d.) e poeta come «[c]hi compone o ha composto poesie, autore di opere poetiche» (Treccani n.d.a) mi viene difficile posizionarmi in una delle due categorie per una motivazione tecnica ed una morale. Innanzitutto, il mio processo di scrittura non segue uno schema ben preciso; talvolta parto dalla musica, talaltra dal testo. In secondo luogo, auto-proclamarmi come l'uno o l'altro non sarebbe obiettivo.

convinzione che essa potesse deludere o semplicemente non essere in linea con la/le identità di qualcun'altra/o. La paura di scontrarsi con un mondo che andava, sempre più, in una direzione diversa rispetto alla mia. La pregiudizievole idea che fosse la leggerezza a colpire l'interesse delle persone, a discapito di tutto ciò che la mia musica rappresentava. La mia timidezza vinse contro la mia identità. Non ricordo il momento esatto in cui decisi di farmi ascoltare pubblicamente, ma ricordo perfettamente la sensazione che ho provato quando sono usciti i primi pezzi, quelli più personali ed autobiografici: rammarico. Attraverso le mie canzoni avevo scoperto non solo che raccontarmi mi faceva stare bene, ma mi accorgevo che faceva stare bene anche quelli che ascoltavano, quelli che riuscivano a rivedersi in me e che non avevano la forza, la capacità, ed il talento di raccontarsi. Avevo capito di essere in buona compagnia: c'era un mondo che faticava a trovare degna rappresentazione. Io potevo essere la voce di tanti che credevano di essere in pochi. Un mondo fatto di persone che volevano andare oltre la superficie, che volevano semplicemente andare "oltre". Così, quelle canzoni mi hanno reso più responsabile e convinto che fosse mio dovere raccontare l'identità mia e degli altri. In questo sono riuscito spontaneamente a tenere fede ad uno dei principi cardine del genere musicale, ovvero quello di Rappresentare (con la 'r' maiuscola), se stessi, un gruppo sociale, un territorio, o qualsiasi altra cosa. Se non si rappresenta, probabilmente non si può parlare di hip hop, ma questo è un altro discorso. Il mio rappresentare è stato prima personale, poi si è esteso alla cerchia di persone che giravano tra le serate con me, fino a prendere sulle spalle la mia città con cui «il legame è viscerale, me l'hanno dato in omaggio / alla nascita e piango se sto più di un giorno in viaggio» («Il posto dove vivo», 2021). Dare al mio territorio un brano identitario è stato sicuramente impegnativo, perché descrivere la tua città natale non sempre positivamente, ti mette inevitabilmente di fronte a delle critiche. Devo dire che, però, nella gran parte degli ascoltatori, il brano ha suscitato ammirazione proprio per la varietà di sentimenti contrastanti che emergono

all'ascolto. Il bello è che questo pezzo in cui parlo, appunto, del posto dove vivo, viene accolto positivamente anche quando lo performo in altre città. In questi anni, oltre ad essere diventato uno dei miei più rappresentativi – o forse “il” più rappresentativo –, è anche quello che la gente canta di più. Il ritornello è composto dalle seguenti quattro barre: «non è invadente però non sta sulle sue / la ‘e’ aperta ci distingue tra i vernacoli / alla stazione non ti sbagli i treni sono due / uno per Salerno, uno per Napoli». Ai concerti non canto l’ultima barra e lascio che sia il pubblico a gridare «uno per Salerno uno per Napoli» e, miracolosamente, questo accade che sia Pagani, Scafati, Nocera, Marina di Camerota, Angri, Pompei, Casal Velino, tra i posti che mi vengono in mente. Da un lato, forse la ragione sta che in molti di questi posti ci sono effettivamente due treni e basta come a Pagani; dall’altro, forse la ragione sta proprio in quel desiderio, magari incompiuto, di gridare la propria identità e nella voglia di rivalsa condivisa con chi abita in Campania o al sud in generale.

Verità

La seconda parola è “verità”. Ci ho pensato più volte se fare o meno questa premessa, visto che solitamente evito discorsi volti a “togliere” qualcosa a qualcuna/o o qualcosa; tuttavia, credo sia utile a far capire quello che intendo, visto che il fenomeno di cui vado a parlare dovrebbe essere più o meno conosciuto ai più. Il rap italiano contemporaneo – e forse la musica italiana tutta –, qualche eccezione a parte, ci ha abituato a pezzi identici per sonorità, per flow, per stile e soprattutto per contenuti. La vena sociale e popolare a cui si è fatto riferimento più volte come principio fondante dell’hip-hop sembra non essere più attraversata da sangue vivo. Quello che si può osservare³ ed

³ L'utilizzo di questo verbo non è casuale dal momento in cui gran parte dell'industria musicale fonda le proprie strategie di mercato sull'immagine tanto quanto (e forse più) della musica stessa.

ascoltare è un appiattimento musicale che riflette un appiattimento socio-culturale in senso lato. I generi musicali come il rap dovrebbero nutrirsi di impulsi sociali; se svuotati di questo, il genere va ad indicare una mera tecnica di canto fatta di rapida emissione di parole in versi di diversi schemi metrici e di rime. Tanti cantanti rappano senza essere rapper; essere rapper tiene conto, dal mio punto di vista, di elementi tematici volti alla trasformazione del sociale. Negli ultimi 15 anni il rap italiano ha subito una svolta, amplificata dall'avvento e dall'affermazione della trap; i risvolti positivi sono tanti quanti quelli negativi, per carità: il mercato va alla grande e il pubblico si allarga costantemente – qualcosa che i pionieri probabilmente hanno sognato all'epoca. Allo stesso tempo, gli “artisti” nel “business” della musica, che sono chiamati a soddisfare quel pubblico e quel mercato, si allontanano dalle proprie vite per raccontare storie che non gli appartengono e cose che non fanno. Spesso sono storie che strizzano l'occhio alla metropoli, anche quando si viene dalla provincia. Sono storie funzionali a rincorrere un sogno individuale a costo di svuotarsi completamente di sé stessi piuttosto che raccontare la verità. Insomma, si emula e ci si omologa per farsi notare mentre l'autenticità si dissolve. Qualche volta funzionerà e avremo una nuova star; il più delle volte, però, non funzionerà, o, almeno, non a lungo. D'altro canto, “il vero riconosce il vero”: quando lo rifiuti, gli altri se ne accorgono; quando lo accogli, lo abbracci e lo racconti, gli altri se ne accorgono. Eccome che se ne accorgono. Semplicemente, quindi, quando scrivo e quando mi esibisco – insomma, quando sono ufficialmente Amalinze – quello che faccio è «spogliarmi in pubblico e farmi guardare / che prendi coraggio e lo capisci che mi puoi imitare» («Iconic», 2022).

Essere veri significa dimostrare agli altri che possono essere veri. Raccontare ciò che viviamo, le esperienze che realmente affrontiamo, i posti che realmente conosciamo, dona veridicità ai brani che eseguiamo, come artisti, ma anche come uomini e donne che hanno voglia di raccontare la personale visione della società.

Coraggio

La terza e ultima parola è “coraggio”. Tra le domande a cui ho dovuto rispondere in questi anni, le più frequenti sono più o meno di questo tipo: «perché non te ne vai da qua? Se vuoi fare rap devi andare a Milano. Che chance hai qui? L'industria musicale è lì: i contatti, le etichette, le serate. Tutte lì». Ed effettivamente, è così. Come fai a dargli torto? C'è pochissimo a Napoli, qualcosa a Roma, tantissimo a Milano. Se vuoi entrare nel business, devi emigrare. La storia recente dei rapper campani “di successo” ce lo insegna. Dall'altro canto, però, tutti quelli che te lo chiedono dimenticano che il motivo per cui fai musica non deve necessariamente essere quello di perseguire un sogno individuale di carriera, ma che la tua volontà di fare musica può essere anche dettata dalla volontà di farti portavoce di un luogo per portarne alla luce le necessità, le carenze e le violenze subite. Tramite il racconto dell'identità e della verità, la tua musica vuole contribuire alla crescita di quel luogo affinché un'intera collettività possa trarne dei benefici concreti. Così, provi a spiegare a quelle persone che ti dicono che forse ti manca il coraggio per andartene che ce ne vuole il doppio di coraggio per non andartene e faticare il doppio per raggiungere la metà dei risultati individuali che raggiungeresti altrove, ma che quella fatica doppia potrà fare – per quanto piccola, minuscola, e impercettibile – una differenza nel posto dove vivi. Fondamentale è quindi agire, indignarsi, prendere posizione, esporsi (con educazione), provando a sconfiggere la paura, come quella che ho avuto io, che per anni ho fatto «il ragazzino chiuso in stanza / che scriveva non lo sapeva neanche la mamma / che tenevo sul pc le cose che volevo dire / e a costo di non dirle le tenevo lì a marcire» («Cacciate 'a voce», 2023). Sinatore ha detto di me una cosa che porto nel cuore e che mi fa tremare ogni volta che la leggo: «Amalinze non “rappa”, rappacifica» (Sinatore 2022, p. 8). Seppure fosse una sola persona al mondo, sapere che il coraggio di farmi ascoltare abbia dato vita ad un pensiero così

meraviglioso, mi ripaga di ogni momento in cui ho creduto di dover stare in silenzio.

In conclusione, io, Francesco Nacchia, sono Amalinze grazie a tre fattori: ho gridato un'identità, ho detto la verità, e, soprattutto, ho trovato coraggio di farlo. Lo stesso coraggio con cui mi sono sempre presentato allo stesso modo in qualsiasi città in cui abbia cantato: io sono Amalinze e vengo da Pagani. E in un mondo che corre sempre più veloce, spesso alla cieca, alla ricerca di chissà cosa, chissà dove, alzo lo sguardo e guardo ciò che ho, a ciò che è essenziale. A ciò che vivo davvero e non per compiacere una società sempre più assetata di ignoto. Alla semplice bellezza dei posti che vivo, della gente che vivo, dei luoghi che racconto e che tanto hanno da raccontare. E il mio cuore è grato.

Bibliografia

Sinatore, Gerardo, 2022, *Prof. Amalinze - Riflessioni su un professore-rapper e la sua arte*, Nocera Inferiore, edizioni Sinatora & Turner.

Treccani n.d. Paroliere. <https://www.treccani.it/vocabolario/paroliere/> (ultimo accesso: 13/01/2025).

Treccani n.d.a. Poeta. <https://www.treccani.it/vocabolario/poeta/> (ultimo accesso: 13/01/2025).

Discografia

Nacchia Francesco (2021), «Il posto dove vivo», in Amalinze *hàbitus* 2021.

Nacchia Francesco (2022), «Iconic», in Amalinze *hàbitus* ICONIC 2022.

Nacchia, Francesco, Tartaglia Andrea, Vastola Alessandro (2022), «Cacciate 'a voce», in Amalinze e Vastiprod *BEYOND* 2023. Red Line Studio 2.0

“Urliamo cose napoletane in italiano”.

Conversazione con *Addolorata*

Di seguito riportiamo la conversazione avuta con Matteo De Marino (in arte *De Marino*), Francesco Caricati (in arte *Sigiu Bellettini*), Pasquale Segreti (in arte *Tha Segreti*) ed Emanuele De Marino (in arte *Esco*), membri del gruppo rap napoletano *Addolorata*, che si sono esibiti all'Università di Napoli L'Orientale in chiusura dei lavori della giornata di studi *Rap! Rime e Ritmi in area romanza e slava* del 20 ottobre 2023.

Prima domanda: chi è Addolorata?

Matteo: *Addolorata* (senza l'articolo) è un progetto nato per canalizzare le nostre energie creative, testare le nostre capacità artistiche e soprattutto per condividere momenti in amicizia. Siamo un gruppo di amici che si sono messi a creare qualcosa che è andata oltre il semplice passatempo. Se prima registravamo canzoni per farle ascoltare ai nostri compagni per divertimento, adesso lo facciamo per un pubblico più ampio (non è un caso che abbiamo stretto rapporti di amicizia con alcuni dei nostri fan). Questo nome è stato scelto per svariati motivi: per l'immaginario religioso della Madonna Addolorata, alla quale Napoli è molto devota; per la simbolicità del dolore; e perché, in ordine alfabetico, siamo i primi artisti a comparire in un elenco. Ma la verità è che, semplicemente, ci piace come suona.

Emanuele: Questa entità è il portavoce di una certa generazione che spesso lavora in nero, con contratti mai visti prima, orari di lavoro terribili e un datore di lavoro che dovrebbe sfogare i suoi problemi altrove e non sul posto di lavoro. Si tratta anche di un'entità che rifiuta la velocità, questo fast velocissimo e la competitività. Parlo per

esperienza personale: questa velocità che ho vissuto dai 18 ai 23 anni mi ha ucciso, l’ho sofferta da morire.

Francesco: Noi non abbiamo iniziato con l’intenzione di rappresentare qualcosa, come una generazione o delle persone. Semplicemente, il parlare di noi stessi ha fatto in modo che altre persone si siano riviste in quello che noi abbiamo scritto. Quindi, è stata un po’ una conseguenza indiretta di questi anni di creazione e produzione musicale.

Pasquale: Una definizione chiara per *Addolorata*: noi siamo la rappresentazione degli artisti indipendenti che fanno musica e lavorano. Fondamentalmente, chi più chi meno, se non lavorassimo, non potremmo permetterci di fare musica e, di conseguenza, per noi non è solo un hobby o un semplice divertimento, ma un impegno. Perché, quando ci vediamo, ci divertiamo, ma lo vediamo sempre come un impegno. Dobbiamo tenerci da parte le serate libere per fare le prove, per fare i concerti, per fare musica e le grafiche. Dobbiamo stare attenti a non spendere più soldi di quelli che guadagniamo. Bisogna essere razionali sulle idee che abbiamo in testa, bisogna vedere se è possibile realizzarle. Quindi, in sintesi, siamo quattro ragazzi affaccendati e sfaccendati. La nostra *bio* su Instagram è brevissima, tipo *Addolorata*: un gruppo di ragazzi sottopagati, che per arrotondare fanno i rapper. E nun je riesce, aggiungerei!

Cosa vi ha spinto a fare rap?

Matteo: Ognuno di noi ha una visione diversa del rap. Abbiamo gusti e background diversi, ma è proprio questo il nostro punto di forza. Per quanto mi riguarda, sono cresciuto principalmente con il cantautorato, che ascoltavano i miei genitori. Durante l’adolescenza, intorno ai 12-13 anni, ho scoperto un linguaggio diverso, molto più esplicito, e me ne

sono completamente innamorato. Da quel momento in poi, ho ascoltato solo rap per tutta la vita. E secondo me, il motivo per cui facciamo rap, anche se potrebbe sembrare offensivo, è perché è più semplice rispetto ad altri generi in cui c'è uno studio diverso nelle produzioni. Nel rap basta semplicemente scrivere delle rime: non importa che tu sappia cantare o che sia un grande liricista o compositore; puoi mettere il tuo pensiero su carta e comunicarlo. È un mezzo di comunicazione alla portata di tutti, anzi uno dei migliori mezzi di comunicazione in circolazione perché, se fai una canzone classica hai dei limiti, ad esempio il fatto che deve essere melodica. Nel rap, invece, non ci sono limiti: puoi inserire più parole nello stesso tempo ed è veloce.

Pasquale: Ma siamo sicuri che sia un bene che sia alla portata di tutti? Perché a me non sembra alla portata di tutti; è andato per la maggiore il *beat* figo, dico due scemenze, c'è il momento di quel pezzo e basta. Sto parlando del rap *nazionalpopolare*. Penso che qualsiasi forma d'arte, qualsiasi genere, quando diventa commerciale, mainstream, perda la sua musicalità e diventi una stupidata. Una volta, quando lo facevano poche persone appassionate, lo facevano con uno spirito e un intento comunicativo ben precisi. Ora è diventato alla portata di tutti e il mercato musicale l'ha completamente abbassato di livello e distrutto. Ormai le produzioni sono tutte uguali, a prescindere da chi canta. Da un lato, il fatto che il rap e la cultura *urban* abbiano influenzato il pop, adattandolo a contenuti diversi, è una novità assoluta nella storia della musica. Prima trattava temi molto diversi, il tema dell'autodeterminazione era il fulcro del rap. Ora, dal 2006, il fulcro della musica è diventato il «ce l'ho fatta», «sono arrivato», «sono ricco, ho successo». Tuttavia, c'è una differenza sostanziale tra un nero di Compton¹ che viene dal degrado e uno in Italia che vuole fare

¹ Città-satellite dell'area metropolitana di Los Angeles, nota per l'elevatissimo tasso di criminalità e per essere il luogo di nascita delle prime vere bande di strada statunitensi.

il nero di Compton. Ci sono ragazzini che vogliono fare i rapper e dicono: «Ho la Corvette», ma non è vero, non è reale. Racconta che scendi giù al parco a giocare a pallone, dà! È più reale. Suonando rap, hip-pop, trap, raccontiamo la *true life*, rispetto alla nostra vita reale. Noi parliamo del fatto di non avere soldi. Quindi, se posso citare Dargen D’Amico, perché, al contrario di altri *neo-rapper* che ora vogliono fare i soldi, ha fatto un pezzo che si chiamava *Il rap per me*, in cui diceva: «Il rap per me è dire cose che non credi, su una musica non tua». BOOM! Esattamente quello che è oggi, più che mai.

Il titolo del nostro evento, “Rime e ritmi”, rappresenta la nostra prospettiva da studiosi: provenendo da ambiti linguistici e letterari, sono questi due aspetti - le rime e i ritmi - che ci colpiscono di più e che scegliamo di analizzare. Da studiosi, quello che ci sfugge un po’ è, pertanto, la dimensione creativa del rap, noi ci concentriamo soprattutto sui testi. Quindi, la domanda è: secondo voi, Rime e ritmi può funzionare come una definizione, anche se parziale, di un testo rap?

Matteo Sì, ci va. Metteremmo anche poesia e racconto! Poesia come fatto tecnico, tecnicamente super poetico. Racconto come contenuto.

Come nasce un pezzo di Addolorata?

Pasquale Facilissimo! Ci sta Bellettini (Francesco), che smanetta un botto a fare le musiche. A volte mi dice: «Senti questa cosa che ho fatto», un po’ come capita. Le mette alla pubblica gogna, le cose che fa, poi arriva un membro di Addolorata, ci fa una cosa, poi ne arriva un altro, ci scrive sopra.

Viene prima il ritmo e poi le rime?

Matteo Non sempre. Ci sono tanti modi in cui nasce un pezzo di Addolorata. A volte, Francesco ci dà un ritmo e noi ci scriviamo sopra

o, in altri casi, prima nasce l'idea. Per esempio, il pezzo *Decathlon* è nato perché io già avevo il ritornello in testa, l'avevo scritta e poi ho chiesto in un secondo momento a Francesco il *beat*, che lo ha creato *ad hoc*. È nato prima il concetto, poi il ritornello e poi il resto.

Emanuele A volte ce ne veniamo con cose come: «Facciamo un pezzo su questa cosa!». La maggior parte delle volte il tutto nasce da «Parliamo di questo!» e poi si trova il *beat* giusto.

Quindi, possiamo dire che alla base di tutto c'è il messaggio? Avete scelto proprio il rap perché, in questo genere, le parole e il testo hanno un ruolo centrale?

Matteo Dipende. Nel caso di un pezzo come «San Domenico», per esempio, Francesco stava scrollando una cartella di suoni e c'era un *sample*, un *loop* di un sintetizzatore. Io, non appena l'ho sentito, ho subito pensato che fosse un pezzo emotivo, che si dovesse chiamare «San Domenico» e che dovessi farlo su questo *loop* di suono, perché mi sentivo ispirato da quell'intenzione emotiva.

Quel sintetizzatore ci dava un'emozione e poi da quel suono ho scritto il ritornello, e in seguito il pezzo. Non c'è per forza una formula per far uscire un pezzo, ce ne sono varie. Però diciamo che, sicuramente, c'è sempre prima una sorta di ritornello, qualcosa del genere. Però per alcuni pezzi, no. Per esempio, per «Fluidi» avevo scritto prima la strofa, poi il ritornello e, infine, tutto il resto. La maggior parte delle volte, c'è un *beat* creato, però l'idea di voler comunicare un concetto, qualcosa c'è sempre e prevale. Quindi, magari, cambia solo la dinamica: o ce l'hai prima, oppure ti viene nel momento in cui senti quel suono che ti stimola. Il fatto è di cercare di evitare la pochezza generale, anche nei *beat*, perché per quanto anche Francesco prenda i suoni fatti, ci aggiunge sempre, non so, la parte di piano o la batteria ecc. Le sue produzioni sono differenti dalla media che trovi in giro.

Quindi, in sintesi, capita che Francesco ci stimoli con un beat pronto e ci scriviamo sopra o, in altri casi, nasce prima l’idea

Pasquale: Stimo molto Francesco musicalmente, da ben prima che iniziasse a fare produzione per farci rap, perché comunque ha fatto punk, poi roba più cantautorale, ha attraversato tante fasi. Quando eravamo più piccoli era bravissimo a fare *freestyle*, facevamo le gare e quando loro hanno iniziato, a me sono piaciuti tanto perché hanno tre modi completamente diversi di affacciarsi al rap. Lui, avendo fatto altri generi musicali, studiato chitarra tanti anni, ha un approccio quasi *scat*, che sarebbe quella cosa che fai nel jazz quando canti come se fossi uno strumento. Poi, man mano, anche Matteo è cresciuto nei testi, ma Francesco è molto “suono”. Il fatto di aver attraversato tanti generi si sente tanto.

*Vorrei tornare un attimo sulla vostra identità come rapper. Studiando i testi rap, ci occupiamo anche dell’enunciazione, cioè di chi prende la parola nel testo. C’è sempre un “io” nel testo. Di solito, i rapper hanno sempre quello che in francese si chiama *blase* - un nickname - che permette in qualche modo di non rivelare il nome vero nello specifico. Nel vostro caso, invece, sembra che abbiate fatto una scelta diversa.*

Matteo Abbiamo proprio i nostri nomi come nome d’arte! Il mio nome d’arte è stato molto *easy*, De Marino è il mio cognome. Il motivo per cui l’ho scelto è perché a scuola le persone a cui non stavo molto simpatico o che mi volevano offendere mi chiamavano per cognome e a me questa cosa dava tantissimo fastidio. Mi sono chiesto: «Che cos’è una cosa che mi dà fastidio? Quando qualcuno mi chiama per cognome!», quindi trasformo il mio cognome nel mio nome d’arte, così se mi chiami per cognome, in realtà, mi stai chiamando col mio nickname da rapper.

Pasquale *Tha Segreti*. Segreti è il mio cognome. Quando mi misi a scrivere, dovevo trovare il nome e ho scelto questo anche un po’ per sfottere *Tha Supreme*, *Tha Segreti*.

Emanuele Il mio è Esco. Non l’ho deciso io! Esco nasce da quando facevamo i graffiti, tutti quanti insieme, e al tempo l’unica frase che dicevo in continuazione era «Mamma, esco!» o semplicemente «Esco!».

Francesco Nel 2012 non avevo ancora nessun social network. Ero fidanzato, ma durante un MacPi – quelle serate che organizzano i liceali – ho conosciuto una ragazza. Era in Basilicata, al liceo. Anche se ero fidanzato, tra noi c’è stato qualcosa. Dopo, però, volevo ricontattarla... ma avevo solo il suo nome e cognome e non volevo chiedere il numero direttamente. Così ho pensato di aprirmi Facebook, tanto lì basta inserire nome e cognome per trovare una persona. Quando ho dovuto scegliere il nome per l’iscrizione, la prima cosa che mi è venuta in mente, così a caso, è stata “Sigiù Bellettini”. Non ci ho pensato troppo, è uscito così, d’istinto. Quel nome poi è rimasto su Facebook per anni, non l’ho mai cambiato. Col tempo ha iniziato a girare anche all’università: la gente mi chiamava proprio così. E allora mi sono detto: «Va bene, mi tengo questo nome».

Vi definite un gruppo napoletano, ma nelle vostre canzoni non utilizzate il napoletano. Eppure, c’è chi sostiene che proprio il napoletano sia particolarmente adatto al rap, perché è una lingua più musicale, più duttile, più ritmica.

Matteo Il primissimo pezzo di Addolorata sta su YouTube e si chiama «Koulibaly», perché volevamo cavalcare l’onda del Napoli, pensando che vincessimo lo scudetto, ma non è successo. È stata la prima cosa che abbiamo *jellato*, lo scudetto del Napoli.

Emanuele È vero che non rappiamo in napoletano ed è vero che il napoletano ha tante parole tronche, quindi te la puoi giocare meglio. Delle volte è più complicato in italiano. Però, c’è un piccolo guadagno: ci ascoltano a Milano!

Pasquale Però c'è da dire che a Milano ascoltano Geolier, che canta in napoletano, ma non capiscono niente! Io non sono mai riuscito ad ascoltare il rap senza capire le parole. Ascolto molto rap in francese, ma vado sempre a cercare la traduzione dei testi.

Matteo Io, personalmente, non sono bravo a parlare in napoletano. Al contrario di Pasquale ed Emanuele, io e Francesco non siamo neanche nati a Napoli. Ovviamente, abbiamo vissuto e conosciamo bene la realtà del centro. E infatti – questo è un piccolo spoiler – il prossimo album che uscirà sarà incentrato completamente su Napoli, sempre in italiano. Questo anche per dare ancora più manforte al fatto dell'appartenenza, il fatto che questa città la viviamo e ci rappresenta pienamente e la rappresentiamo a nostra volta in qualche modo.

Il nostro album, forse, non è proprio indirizzato a un pubblico napoletano, perché gioca su molti luoghi comuni. Il fulcro è, però, una sorta di protesta contro questa cosa dello *sfrutta-Napoli*, del fatto che tutti utilizzano Napoli in un momento floreo, che porta turismo e un sacco di cose. Noi ne parliamo in un modo un po' provocatorio. «Guardateci, siamo di Napoli», ma fondamentalmente parliamo di cose nostre, a modo nostro e parliamo di Napoli anche in maniera negativa.

Pasquale È vero che facciamo musica rap in italiano, ma la connotazione cittadina penso che venga comunque fuori. Anche perché utilizziamo termini mutuati dal napoletano, spesso modi di dire italianizzati come, per esempio, “ti appendo”, che un milanese non capisce. Solo a Napoli lo senti. L'italiano è solo il mezzo per esprimerci, però fondamentalmente Napoli è nei nostri testi. Penso che siamo gli unici da questo punto di vista come rapper. Napoletani che cantano in italiano.

Si può esprimere un'identità napoletana anche in italiano. Un altro elemento che vi distingue rispetto ad altri rapper napoletani è il fatto che veniate

dal centro o che viviate e frequentiate il centro. Almeno in Francia, il rapper è spesso associato alla periferia, alla voce di chi è emarginato.

Pasquale Non è forse la bellezza di Napoli che il centro stesso sia al tempo stesso periferia? Nel senso, credo che noi abbiamo ancora oggi uno dei centri storici più popolari d'Italia, nel contesto delle grandi città. Il centro, per quanto completamente rovinato dalla turistificazione e gentrificazione, è ancora molto popolare. Ovviamente, questo processo di industrializzazione di Napoli è iniziato già da un po', ma gli effetti si iniziano a sentire ora, e ti trovi in situazioni tipo quello che non ti rinnova il contratto, perché qualsiasi buco a terra deve diventare un B&B.

Matteo Però ci sono anche degli aspetti positivi, adesso se vai alla Sanità o ai Quartieri Spagnoli, è un po' più difficile che succedano cose brutte, come avveniva prima. Non significa che non succedano a prescindere, ma succede più raramente. E poi Napoli l'ho vista cambiare, anche il centro, per esempio, quando ero piccolo Napoli non era il massimo, c'erano macchine parcheggiate ovunque, ora è un posto un po' "più vivibile".

Pasquale Sì, ma alla fine, nella concretezza, i problemi restano sempre gli stessi, vengono bypassati con numerose trovate. È fumo negli occhi. Come l'eterna frottola del «a Napoli, potremmo campare solo di turismo». Ma quando mai! Ma chi ci campa col turismo?! Io mi sono impoverito ulteriormente perché alzano i prezzi, alzano tutto. Chi ci campa con questo turismo? Le holding immobiliari che comprano tutto il comprabile per poi metterlo a frutto come B&B? Ma, secondo te, in un posto che sguazza così tanto nella malavita, i soldi degli immobiliari a chi appartengono veramente? Sono del napoletano o della malavita, nascosta sotto una patina più presentabile?

Francesco Comunque, per riassumere, Napoli è la nostra musica: urliamo cose napoletane in italiano.

Pasquale Però le cose cambiano. La musica era una di quelle forze aggreganti; prima, per fare musica, dovevi vederti obbligatoriamente dal vivo, bisognava fare cose insieme, si viveva un contesto. Oggi, non è più così; quelli che mi escono negli sponsor è gente che lavora da sola, perché oggi è veramente alla portata di tutti. Però se tutti possono produrre in un senso artistico, il senso artistico esiste ancora? Io non lo so, non credo. Una grande differenza con altre realtà è che noi abbiamo un pubblico reale, organico, di persone che effettivamente conosciamo e vediamo ai live. Molte persone fanno grandi numeri, senza manco aver fatto un concerto. Cioè, noi abbiamo all’attivo più di 45 concerti, da quattro anni e mezzo a questa parte, da luglio 2021.

Perché noi, quando andiamo a suonare, quando andiamo nei posti questi artisti non li vediamo. Sono artisti che stanno solo sui social. Quando poi vanno a suonare dal vivo, poi si vede la differenza tra noi, che magari lo facciamo da un po’ di tempo e abbiamo meno numeri, rispetto a un artista che magari fa 10 mila follower e poi va a suonare e ci sono 10 persone.

Per chiudere il cerchio: siete, in un certo senso, “anti”. Il vostro rap non segue i canoni tradizionali del genere. Inoltre, voi avete adottato molto spesso la chiave di lettura dell’ironia, che consiste proprio nel far sentire due voci in una sola; la si comprende solo se si riconosce il discorso a cui si fa riferimento e, allo stesso tempo, quello a cui ci si oppone.

Matteo Hai centrato! C’è sempre una doppia chiave di lettura. Siamo ironici, ma, dietro l’ironia, c’è sempre un messaggio, per certi versi “scomodo”, se vogliamo definirlo così.

Uno dei vostri filtri principali è proprio l’ironia. Se da un lato siete espliciti nei vostri messaggi, dall’altro, per capire coglierne davvero il senso, magari

più sotteso, serve un certo background culturale per comprendere contro cosa ci si sta opponendo. Questo contrasto, per esempio contro la produzione mainstream, contro il “voglio fare soldi” emerge chiaramente in alcuni brani. In «Maschio Gamma», decostruite la figura del rapper macho, muscoloso, il classico maschio alpha. In «Mandalorian», invece, dichiarate «Non voglio la gloria».

Matteo Il «non voglio fare i soldi» o «non voglio la gloria» è una sorta di manifesto. Facciamo musica perché ci piace, abbiamo una passione e qualcosa da dire. I soldi, se arrivano, arrivano. Ma non è il nostro fine.

Non avete paura di essere fraintesi?

Matteo Sì! Ma ben venga! Siamo stati abbondantemente fraintesi, anche in positivo. Sul tema “abbasso l’America”, abbiamo fatto questo pezzo, che si chiama «Soviet Dream» e uno o due anni dopo la Russia invade l’Ucraina. Mo’ quel pezzo non c’entra niente con la Russia di oggi e con l’invasione dell’Ucraina, non c’è nessun riferimento alla Russia contemporanea, tranne nella frase «mi vaccino con lo Sputnik», il vaccino russo del Covid. Però arrivammo al punto in cui non sapevamo se fare questo pezzo *live*, perché capitò che ci dovessimo esibire pochi giorni dopo che la Russia aveva invaso l’Ucraina, anche se, ripeto, alla fine parlavamo più dell’Unione Sovietica del passato, che della Russia odierna. Ma, nonostante tutto, eravamo molto indecisi se farla o meno. Poi l’abbiamo fatta ed è stato bello, ci sono state varie persone tra il pubblico che erano un po’ sconvolte da questa cosa, in maniera positiva.

Pasquale Secondo me è interessante, perché mette in luce alcune contraddizioni del mondo capitalista in cui viviamo. Nel nostro pezzo diciamo di sognare di vivere in un posto che, nei fatti, non esiste più e

che sappiamo essere stato peggio di quello in cui viviamo oggi. Eppure, anche solo evocare il desiderio di vivere nell’Unione Sovietica, un luogo stereotipato per essere grigio, triste, spento, finisce per essere, anche involontariamente, una critica agli Stati Uniti e, più in generale, alla cultura occidentale. Quest’idea si contrappone alla “dittatura del buonumore”, al culto della bella vita, che è diventato il cardine principale della società occidentale. Alla fine, il brano mette in luce proprio quello che dicevo prima: l’istupidimento collettivo generale e la ricerca costante e ossessiva della leggerezza.

Già il titolo, «Soviet Dream», è rappresentativo, poiché si pone in contrasto all’*American Dream*, il fatto che l’*American Dream* racconta la favola dell’individuo che parte da zero, si costruisce da solo, supera i propri limiti, diventa un “super-io”, un superuomo capace di raggiungere vette incredibili. Il *Soviet Dream*, al contrario, è il sogno di chi immagina una società orizzontale e non verticale, dove ognuno ha un ruolo, fa la propria parte nella società, ma senza l’ambizione di diventare per forza il capo, il leader, il boss.

Un’ultima domanda. Avete suonato all’università: potete raccontare questa esperienza? Vi ha sorpreso che un ambiente accademico si possa interessare al rap, in generale, e al vostro, più in particolare?

Matteo Che posto bellissimo! La *location* di Palazzo Du Mesnil è spaziale. Se vendessero quel palazzo, magari si potrebbero abbassare le tasse universitarie! No, dài, scherziamo. A parte la *location* bellissima, c’è un forte legame tra Addolorata e l’università. Per esempio, io e Francesco abbiamo studiato all’Accademia delle Belle Arti, quindi è un ambiente che sentiamo nostro. In fondo, noi ci sentiamo ancora un po’ universitari o, almeno, io mi sento ancora così. E anche la performance a Du Mesnil è stata diversa dalle altre: per la prima volta abbiamo suonato con due strumenti, quindi è stato bello portare il nostro modo di fare concerti dal vivo in un contesto completamente

diverso da quello a cui siamo abituati e farlo in modo nuovo, pensato per l'università. C'era anche Nicoletta, la tastierista, che è stata spettacolare. Insomma, tutto sommato, è stata una bellissima esperienza, del tutto positiva. Inoltre, ci ha sentito nuova gente, tra studenti e docenti!

Pasquale Ma poi, io mi sono seduto in grembo a una delle professoressa, a un altro, l'ho baciato sulla fronte. Ci siamo divertiti un mondo!



IL TORCOLIERE • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo
UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE
finito di stampare nel mese di dicembre 2025

