Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in

Economia e Gestione delle Arti e delle attività culturali

D.M. 270/04

Tesi di Laurea

Musica Trap

Estetica e critica

Relatore
Ch. Prof. Daniele Goldoni

Correlatore
Ch. Prof. Fabrizio Panozzo

Laureando
Manfredi de Bernard
Matricola 865985

Anno Accademico
2018 / 2019

Indice

Introduzione

1. Storia

    1.1 Southern Rap

    1.2 Golden Age della trap

2. Estetica Contemporanea

    2.1 6ix9ine: selfbranding ed effetto freak

    2.2 Lil Pump: ripetizione e confusione

    2.3 Lil Yachty e il mondo di internet: postmodernismo e post regionalismo

    2.4 Yung Lean, XXXTentacion e l'emotrap

    2.5 Future: autotune, mumble e Xanax

        2.5.1 Autotune

        2.5.2 Mumble

        2.5.3 Xanax

3. La trap come comunicazione

    3.1 Mittente

    3.2 Destinatario

        3.2.1 Disagio giovanile

            3.2.1.1 Social Media

            3.2.1.2 Perfezionismo

                3.2.1.2.1 Neoliberismo e competizione

                3.2.1.2.2 Meritocrazia

3.2.1.2.3 Pratiche genitoriali alterate

3.2.1.2.4 Perfezionismo crescente e psicopatologie

4. Critical Marketing

4.1 FOMO e Always on lifestyle come norma sociale

4.2 Richiamo all'etica: critical marketing

Conclusione

Bibliografia

Sitografia

Materiali Multimediali

Introduzione

Il presente lavoro inizierà, nella volontà di chiarire contenuto, forma e ragioni del successo del genere più spiccatamente pop degli ultimi anni, con una revisione della storia della trap, a partire dalla sua infanzia fino all'estetica contemporanea.

La vita della musica trap sarà così percorsa per parti: la prima si occuperà del player più giovane nella lotta geografica tra i poli del rap, il "Dirty South", formula il cui significato sfaccettato verrà esso stesso approfondito insieme agli autori che questo abbraccia, ma che in sintesi raccoglie stati come Georgia e Florida, che, fino ai primi anni Novanta, erano rimasti nascosti nell'ombra gettata sull'America e sul suo mercato hip hop dalle due coste, quella della California e di New York, culle del genere e dei suoi artisti più noti. Questa sezione sarà la più strutturata, perché il southern rap, fiero della propria cultura Sudista, con tutte le macchie di cui si è sporcata, (in primis il razzismo duro da eliminare, inevitabile conseguenza di una fascia di Stati capace di scendere in guerra civile pur di difendere il proprio diritto alla schiavitù), ha già subito una certa storicizzazione ed è stato quindi possibile per gli autori a cui si farà di seguito riferimento, selezionare brani, album e artisti con una sicurezza che solo vent'anni possono permettere.

Ancora mancante di una letteratura adeguata, la seconda parte vivrà invece di una struttura che prosegue per concerti e incontri che hanno portato alla nascita del sound e degli artisti che oggi vengono etichettati con trap. Già nel secondo momento della revisione storica dell'ultimo hip hop si spiega il peso dato alla prima apparizione del Sud, e in particolare di Atlanta, nel radar della musica hip hop: è proprio nella capitale della Georgia che appare il termine trap e tutta la sequela di significati che andrà ad incarnare, ed è là che vedrà la luce la quasi totalità della musica che oggi domina le classifiche. Il termine viene utilizzato per le prime volte negli anni Novanta, proprio dalla Dungeon Family e dai rapper e collettivi che hanno arricchito per primi la scena atalantina con un sound diverso da quello a cui l'America degli anni Ottanta si era abituata, ma vedrà il successo commerciale solo durante gli anni Dieci, grazie a figure come Lex Luger che, dopo aver prodotto i brani più di successo di Waka Flocka Flame, ha ottenuto la condizione di produttore più desiderato d'America e padre delle sonorità odierne: sono gli anni in cui la musica trap – ampissima definizione a ombrello che avremo modo di approfondire – ha finito per dominare su tutta la musica popolare.

L'estetica contemporanea verrà poi definita tramite un sistema a più dimensioni, con ogni asse rappresentativa di una caratteristica ritenuta fondamentale per comprendere la musica

trap e le sue sonorità che, a sua volta, viene esemplificata con uno o più artisti che si fanno confini di un'area all'interno della quale è possibile inserire la restante massa di artisti da loro influenzati.

L'attenzione sarà qui tutta sulla *New School* della trap americana, che presenta un forte elemento di rottura con la precedente generazione: sebbene sia indubbio che è sempre ad Atlanta che la quasi totalità dei giovanissimi artisti che infiammano le classifiche è nata, la loro musica non racconta e non respira l'aria pesante della città georgiana o l'umidità delle paludi della Florida, perché preferisce invece la vita su internet, di cui si raccontano riferimenti e mitologia. Questo tipo di recentissima corrente, non più vecchia di quattro anni, è colorata quanto criptica con delle peculiarità *groundbreaking* per il panorama hip hop americano e non solo.

Proprio come il genere, così la sua storia si muove inizialmente per città, attori e dati chiari, ben definiti, granitici come i grattacieli dalla cui ombra è gemmata la poesia urbana del rap, per poi maturare dei contorni sempre più sfumati e resi vaghi dalla rapidità con cui tutto ora si muove, con personaggi e date che perdono quasi di senso con la contemporaneità totale che permea il mondo della cultura online, permettendoci solo di guardare la corsa sfrenata di un genere che dopo New York, Los Angeles e Atlanta, ha scelto Internet come nuovo ambiente in cui crescere.

Si proseguirà poi in una revisione storica e sociologica del contenuto dell'hip hop e di ciò che di questo resta nella trap degli anni Dieci, sottolineando tanto la presenza di alcuni temi quanto l'assenza di altri, cercando di capire perché alcuni topoi siano sopravvissuti alla selezione naturale di un genere in evoluzione mentre altri invece sono tramontati per lasciare spazio ad elementi innovativi portati, soprattutto, dalla diffusione totale di internet.

Una volta spiegate le ragioni del primo capo del dialogo "trap-ascoltatori", si proseguirà indagando quelle dei secondi, cercando di dedurre dalla musica ciò di cui si fa specchio: dopo aver chiarito che molta della trap più popolare venga costruita con in mente l'obiettivo della facile popolarizzazione e commercializzazione più becera, e che quindi non risulta utile per delle considerazioni sugli aspetti più "immediati" della società, il focus si sposta sulla frangia più indipendente della trap, l'emo trap; quest'ultima si rivelerà capace di far emergere punti nascosti e dolorosi della società occidentale, gettando luce sulla sofferenza psicologica dei suoi membri più giovani, sempre di più vessati da sintomi depressivi e ansia patologica.

Si tireranno così le somme in merito alle posizioni dell'accademia sulle ragioni dietro a questa palpabile sofferenza; così, si proseguirà con una revisione della letteratura prodotta sui rapporti tra social network e depressione e tra quest'ultima e il costrutto psicologico del perfezionismo, due delle ipotesi più diffuse e meglio sostenute nel dibattito accademico e pubblico sulla questione.

L'ultimo capitolo concluderà l'elaborato con una serie di critiche artistiche, sociali e strutturali alla trap e al sistema che la produce e legittima, attingendo al lavoro di Tadajewski e al *critical marketing*, fino alle sue radici nella Scuola di Francoforte. Si richiamerà all'etica un settore che, tanto quante le quantificabili emissioni inquinanti di un'azienda manifatturiera, è capace di produrre danni tangibili alla società che rifornisce dei propri prodotti.

1.Storia

1.1 Il Southern Rap

Le curiose e coloratissime derive della trap si sono aggiunte all'immaginario già ipertrofico dell'hip hop più tradizionale. Dalla prospettiva italiana è difficile cogliere, però, la storia, non solo cronologica, ma geografica del genere che ormai domina tutto il web e non sembra avere intenzione di mollare la presa. Infatti, sebbene l'hip hop sia nato e cresciuto all'ombra degli immensi grattacieli di New York o tra le larghe e calde strade di Los Angeles, non è a queste giungle di cemento che dobbiamo i natali della musica trap e delle influenze che ha sparso per tutta la musica popolare. Infatti il sound trap nasce dalla Georgia, dal Dirty South, terzo player nella storica contesa del "vero rap" negli Stati Uniti, che ha iniziato a farsi sentire verso la fine degli anni Novanta, riempiendo una scena musicale americana ormai ristagnante, dalla vena creativa che, evidentemente, aveva trovato la sua fine. Sicuramente ha influito anche il fatto che i due storici rivali e artisti della West e della East Coast, erano da poco spariti, uccisi apparentemente entrambi dalle gang rivali: 2Pac e Notorious BIG infatti, erano morti ad un anno di distanza poco tempo prima, 1996 il primo e 1997 il secondo. Nonostante sia restio a caricare sulle spalle di due singoli artisti la portata di un movimento musicale dall'impatto sulla cultura pop sconosciuto dai tempi del primo rock, è indubbio che all'hip hop ormai ipercommercializzato e standardizzato allo sfinimento, con l'immagine dell'*urban thugh* che sembrava aver stufato anche gli ascoltatori più fedeli, servivano dei nuovi volti e delle nuove voci.

Le nuove voci arrivarono dal profondo Sud, lo "sporco Sud" della Georgia e di Atlanta, città che è andata a sostituire negli anni successivi New York o L.A. nell'immaginario diffuso dell'hip hop americano.

Non essendo l'elaborato interessato a ricostruire la storia dell'hip hop dalle sue forme più primordiali, ma non potendo esulare da una definizione storica per inquadrare le derive più recenti, ho deciso quindi di partire da un punto "comodo" per raccontare la storia del southern hip hop che negli anni si è evoluto fino alla trap: il momento in cui, nella seconda metà degli anni Novanta, il Sud ha fatto sentire la sua voce e l'hip hop ha iniziato a scorrere per le strade di Atlanta.

Il presente paragrafo si muoverà fondamentalmente sulla ricostruzione storico-musicale fornita da Gren[1], centrale perché capace di gettare luce sulla storia dell'hip hop dello Sporco Sud fino ai primi anni Dieci, chiarendo un percorso senza il quale sarebbbe stato difficile avere una visione completa del genere oggetto della tesi.

-

Durante l'estate del 1995 il duo rap di Atlanta OutKast (Big Boi e Dre) vedeva il loro primo album "Southernplayalisticadillacmuzik" superare il milione di copie vendute e la certificazione di disco di platino. Questo gli meritò il premio di "Best New Group" dalla rivista The Source e un invito per partecipare alla premiazione annuale a New York. Nel viaggio con loro, Goodie Mob, un secondo gruppo di Atlanta.
Big Gipp ricorda che "*When Big Boi and Dre [of OutKast] got out there at those Source Awards, everybody was like, 'boooo, boooo, boooo.' I remember it was just OutKast and the four Goodie Mob members and I was like, man… Don't nobody even give a fuck about us folk*"[2] e che quando lasciarono New York e la premiazione di The Source, i due gruppi si promisero che un giorno *"they're gonna have to fuck with us"*[3]. Nei dieci anni successivi gli OutKast e i Goodie Mob e la scia di rapper del Sud che li seguirono nella crescita musicale che le nuove città della scena, capitanate da Atlanta, travolsero l'ambiente della musica hip hop, arrivando a superare i traguardi raggiunti dai loro colleghi di Los Angeles e New York, ponendosi così a capo della produzione musicale e culturale americana (e all'industria che la muoveva).
Così, quando gli OutKast nel 2004 vinsero sei Grammy, tra cui "Album dell'anno" per il multiplatino "Speakerboxx/The Love Below", nessuno nel pubblico fece fatica a credere a quello che avevano gridado dal palco nove anni prima, "*the South got something to say"*[4].

Il "Dirty South" e la sua industria nascente erano il segno che i tempi erano maturi per la comunità afroamericana non solo per abbracciare le proprie (difficili) origini, ma per iniziare a venderle. Attraverso gli anni Novanta l'industria discografica iniziò a promuovere un nuovo tipo di rap, proveniente proprio dallo "Sporco Sud": una fusione fortunata tra precedenti stili di rap ma con temi, musicalità e accento del Sud, che rappresentava una decisa presa di posizione di tutti coloro che si sentivano esclusi dall'economia e dalla crescita di Atlanta, così come erano esclusi dal mercato della musica rap, dominata dai giganti di New York e Los

[1] Grem, Darren E. ""The South Got Something to Say" Atlanta's Dirty South and the Southernization of Hip-Hop America." *Southern Cultures* 12.4 (2006): 55-73.
[2] Ibid.
[3] Ibid.
[4] Ibid.

Angeles. Al volgere degli anni Novanta, l'unione dell'identità razziale e geografica aveva ormai guadagnato l'attenzione tanto dal pubblico quanto dalla critica e gli veniva riconosciuta la capacità di innovare una cultura hip hop che viveva ormai solo di rendita.
La nuova generazione di artisti del Sud contribuì anche a cambiare il significato di "Dirty South", che iniziò ad alleggerirsi del proprio sofferto passato, fatto di schiavismo (e reticenza ad abbandonarlo), diventando un concetto più ampio e inclusivo e, soprattutto, un brand lucrativo. La vittoria degli OutKast ai Grammys nel 2004 segò l'innalzamento della bandiera del "Dirty South" sotto cui sempre più artisti iniziarono a riconoscersi e veniva così ufficializzata la *southernization* dell'industria multimiliardaria dell'hip hop.

L'importanza dell'industria del Sud risulta significativa solo in relazione al più ampio contesto della musica rap in America. Durante gli anni Settanta e Ottanta, i problemi quotidiani della vita nei ghetti neri fornirono argomenti e furono la spina dorsale del rap americano e, sebbene numerosi critici ridussero la rappresentazione dell'identità razziale ad una puerile ode alla violenza, al sessismo e all'avidità, il messaggio della East e della West Coast fu capace di registrare un immenso successo, tanto nella gioventù nera quanto in quella (voyeuristica?) bianca. Durante gli anni Ottanta e i primi anni Novanta, le vendite di artisti newyorchesi come Run-DMC, Eric B. & Rakim, LL Cool J, Public Enemy, Wu-Tang Clan e i losangelini Tupac Shakur, N.W.A, Dr.Dre e Snoop Dogg furono milioni e il trend non si arrestò nonostante le lamentele dei conservatori: gruppi di protesta e persino delle generazioni precedenti di afroamericani si scagliarono contro la sessualità pornografica e la violenza dipinta nei brani, ma l'hip hop restò saldamente seduto sul trono della produzione dell'immaginario *popular*.
Negli stessi anni i rapper del Sud, più che distinguersi per una produzione caratteristica, si limitarono ad emulare l'identità delle due *coast*: I 2 Live Crew a Miam, Master P a New Orleans, Geto Boyes a Houston, Eightball & MJG e i Three 6 Mafia a Memphis sono solo alcuni esempi.

L'adozione dei temi tradizionalmente legati alle due coste fin dentro Atlanta fu facilitato grazie (o a causa) dei fallimenti delle politiche federali e statali post-lotta per i diritti civili. Basti pensare come lo stipendio medio di un bianco fosse circa il doppio di quello di un afroamericano e che la città stava vivendo una fuga peggiore di quella da Detroit o Newark. In linea con questo trend la fascia media e quella alta tendevano ormai a trasferirsi in massa,

lasciando indietro i cittadini neri nei quartieri morenti; la criminalità, la segregazione spaziale e la povertà di matrice razziale erano tra le più alte in tutti gli Stati Uniti[5].

Inoltre, nel 1995 l'amministrazione di Atlanta, in vista delle Olimpiadi del 1996, decise di demolire le abitazioni popolari, erette nel 1932 all'interno di un progetto che poteva vantare il primato in America. La politica locale e le agenzie immobiliari spinsero verso questo rinnovo per migliorare l'immagine della città in vista delle olimpiadi del 1996, sebbene mascherato come una manovra a favore degli abitanti. L'Atlanta Housing Authority (AHA) affermò infatti: *"Public housing was warehousing the poor without providing hope of any kind for a better life*"[6].

Manovre compensative, come i voucher governativi, finivano per escludere persone dal passato criminale. Queste e altre condizioni resero Atlanta sempre più divisa in ghetti, in cui finivano per essere segregati, prevedibilmente, quasi solo afroamericani. Il settimanale cittadino Creative Loafing, osservò che una larga parte di coloro che persero l'abitazione post demolizione si rifugiarono in dieci dei quartieri più poveri della città e un professore della Georgia State University scoprì che questi quasi tutti afroamericani poveri[7].

Già dagli anni Ottanta nei club hip hop di Atlanta qualcosa si stava muovendo, intorno a figure come Mojo, Kilo e Raheem e, anche fuori da quei club, con Sammy Sam, Kriss Kross, Tag Team e Arrested Developement che raggiungevano delle vendite discrete; ma Atlanta non riusciva nemmeno a sfiorare la medaglia di *rap Mecca,* perché la capitale georgiana non riusciva a competere con le scene della East e West Coast, venendo ignorata dai fan del rap mainstream che al massimo gli concendeva l'ascolto per un singolo, ma senza aspettarsi che potessero in alcun modo stabilire una tendenza. Quello che più serviva al Sud era un business leader capace di rompere le barriere locali e raggiungere un mercato più ampio.
Il ruolo di avanguardia commerciale fu assunto dalla LaFace Recors, fondata nel 1989 da Antonio "L.A." Reid e Kenneth "Babyface" Edmonds che già nei cinque anni successivi alla fondazione aveva raggiunto il nome de "la Motown del Sud" (casa discografica leader nel settore della musica leggera che aveva prodotto artisti del calibro di Micheal Jackson o Marvin Gaye.)

[5] Ibid.
[6] Ibid.
[7] Ibid.

Quando Edmonds andò a Los Angeles nel 1994 fu Reid a farsi carico delle responsabilità amministrative, concentrando gli sforzi della casa discografica in particolare sui due gruppi di artisti citati all'inizio del paragrafo: gli OutKast (Dre e Big Boi) e i Goodie Mob (Cee-Lo, T-Mo, Big Gipp e Khujo), riuniti in frequenti collaborazioni sotto lo pseudonimo di "The Dungeon Family". Quello che è importante notare è che questi autori non si limitavano a rifarsi agli artisti delle due coste, ma preferivano affrontare tematiche peculiari della vita del Sud, spingendo proprio sulla differenza tra New York, Los Angeles e Atlanta. Musicalmente era facile ritrovare delle influenze del luogo, in particolare il gospel, il rock e il blues su cui poggiava un testo biascicato con l'accento del luogo; su questo, buffa l'osservazione di uno dei membri dei Goodie Mob *"We cut words off. We're lazy with our tongue. We really don't give a damn about your diction... So, you know, you're going to have to rewind it a few times"*[8], che non faceva del loro strano modo di parlare una vergogna, anzi, la rendevano una caratteristica propria che non doveva essere cambiata, con la volontà di fare del Sud un marchio di fabbrica. Negli anni che seguirono, questa si rivelò una scelta fortunata tanto artisticamente quanto sul piano commerciale.

Infatti, sebbene il *cosa* restasse vicino a ciò che raccontavano i loro colleghi delle coste, il *come* era diverso: una volta che gli artisti del Sud decisero di non ignorare il proprio bagaglio geografico-culturale, lasciarono che la musica soul scivolasse dai propri avi fin dentro le loro canzoni e si distinsero dal sound di New York e di Los Angeles.
L'album che per primo minò il protagonismo delle coast fu il primo disco degli OutKast: "Southernplayalisticadillacmuzik", introducendo in un mercato più ampio di quello locale le complessità della musica del Sud. Sotto il profilo della glorificazione della violenza, del *partying* e della sessualità maschile aggressiva, non si distanziava da quanto era venuto prima, rimarcando ancora e ancora la figura del *pimp*, inserendo tutto però in un panorama diverso fino a quel momento trascurato dagli ascoltatori mainstream, che era quello della vita quotidiana di un nero e della sua cultura ad Atlanta.

Interessante, oltre alla decantata superiorità artistica del Sud rispetto alle altre "Scuole" che Dre ripete in più canzoni, era l'enfasi posta dagli OutKast sul perché si sentissero, appunto, *outcast*, emarginati. Il pubblico viene invitato a

[8] Ibid.

"Step in my Cadillac, let's ride through the hood
Eh, why don't you roll that window down so you can see it real good
And take a look at all the pimps and all the pushers and all the players
That's livin' on a whim, thin ice and a prayer"

La descrizione della città passa per una rappresentazione non diversa da quanto raccontato da altri artisti di diverse metropoli americane, ma tutto è contaminato dal loro disprezzo per la versione "whitewashed" che il Sud bianco faceva della storia, suggerendo all'elite bianca di Atlanta che voleva "put that [confederate] flag up" ma avrebbe dovuto

"Work a little bit faster
Because of the shit that I done been through
I shall never call you master
You D-E-V-I-L."[9]

Fu però solo quando "Southernplayalisticadillacmuzik" superò le vendite da platino, che la critica iniziò a dare il giusto peso al movimento che saliva dal Sud, incrementato anche da "Soul Food" dei Goodie Mob, che reiterava l'identità nera della comunità afroamericana del Sud già affrontata dagli OutKast. Inoltre il brano "Dirty South" coniò un termine che si inserì nell'immaginario musicale popolare (e non solo) negli anni a seguire. Il termine era già in uso nei club della zona, in cui il "dirty" aveva però un'acceazione sessuale o criminale, mentre l'uso che ne viene fatto da Goodie Mob vuole essere quasi educativo, dove lo sporco è quello del difficile passato storico degli stati del Sud e di Atlanta, fatto di razzismo e schiavismo, così come sporco era anche il corrotto sistema giuridico, che pendeva verso il piatto bianco della bilancia. Nell'album si preferisce quindi il lato più sporco di Atlanta, dove le madri faticano a crescere i figli, gli adolescenti sono senza futuro e gli adulti più giovani vivono tra le gang, tutto nella cornice di una città governata da "white devils" in cui i Goodie Mob si sono chiesti "*if the gate was put up to keep crime out or keep our ass in.*"[10]
Nonostante gli ostacoli ambientali e culturali, il messaggio cerca una certa positivtà, perché tutte le difficoltà diventano per Goodie Mob "*food for my soul*."[11]

---

[9] Outkast, "D.E.E.P"
[10] Goodie Mob, "Cell Therapy".
[11] Grem, Darren E. ""The South Got Something to Say" Atlanta's Dirty South and the Southernization of Hip-Hop America." *Southern Cultures* 12.4 (2006): 55-73.

Sebbene parte della critica riconobbe le capacità degli Outkast e dei Goodie Mob di raccontare la vita nel Sud e nonostante il supporto promozionale della LaFace, il pubblico comunque li fischiò ai The Source Awards del 1995, considerandoli intrusi in un ambiente che non gli apparteneva. Questa idea che il Sud e i suoi artisti non avessero spazio in una cultura (e in un mercato) dell'hip hop era spinta anche dai *media conglomerate,* che vedevano profitto sicuro nella East e West Coast con la naturale conseguenza che le radio non mandavano in onda ciò che i rapper di Atlanta avevano da dire. Allo stesso modo le riviste di settore non gli dedicavano lo spazio che invece veniva garantito ad artisti di New York e Los Angeles, lasciandoli a margine di servizi più ampi.

Il perché il mondo del rap ignorasse, fino all'evitare consapevolmente, il Sud e la sua produzione musicale si spiega con la tendenza a spingere tutta la musica del Sud nel suo stereotipo *country* (nella sua accezione negativa *country*, che in italiano può essere reso *campagnolo*), sebbene i rapper fossero per la maggior parte nati in città.
Questo portava chiunque vivesse fuori dal Sud a pensare l'uomo medio del Sud come *"un-urban, unsophsticated"*[12] e quindi incapace di creare del "vero rap", anche se il rapper in questione fosse nato e cresciuto nei peggiori ghetti urbani, cosa che alla fine sembrava essere l'unico requisito essenziale per un rapper.
Col proseguire degli anni Novanta, però, essere un rapper del Sud e l'atmosfera "country" che veniva richiamata divennero entrambe dei meriti. Lo "spirito del Sud" promosso da Reid divenne il più forte asset dell'industria musica del Sud, che poteva contare su questo per portare un sound e un contenuto fresco sul mercato di massa. Grem nota che era proprio la "*regional identity, as much as racial Identity*"[13] a far vendere il rap del Sud.

Con "Atliens" (gioco di parole tra ATL, slang per Atlanata e aliens, alieni, che richiama il nome stesso del gruppo) gli OutKast tornano a glorificare la *southern way of life*.
Ancora, il ritornello della canzone da cui l'album prende il nome, ATLiens, richiama volutamente l'accento del Sud con il più classico invito ad alzare le braccia e a ondeggiarle al ritmo della canzone con:

"Throw yo hands in the ay-ur
And wave 'em like you just don't cay-ur

[12] Ibid.
[13] Ibid.

And if you like fish 'n' grits and all that pimp shit
Everybody let me
hear you say oh-yay-yur!"[14]

Negli anni successivi la presenza dei rapper del Sud si fece sempre più ingombrante, facilitati soprattutto dallo spazio lasciato dall'omicidio di Tupac nel 1996 e di Notorious BIG nel 1997, losangelino il primo e newyorchese il secondo, che avevano lasciato i fan del genere alla ricerca forse di un'icona prima che di un cantante, di una nuova tendenza che riuscisse a spiccare su tutti gli epigoni che cercavano il successo dopo la scomparsa dei re delle due Coste.
ATLiens beneficiò di questo vuoto, debuttando al secondo posto della Top 100 di Billboard.
Rolling Stones recensì in modo entusiasta sia "ATLiens" che "Aquemini", l'album successivo del duo atlantino, di cui la rivista riconobbe proprio le capacità degli autori di raccontare la vita di Atlanta aggirando i clichè tipici del *coastal rap* e di incarnare il miglior esempio di chi non deve "*that you don't have to sell out to sell records*"[15] e fu una delle dimostrazioni che gli OutKast e il Sud erano arrivati alle orecche del grande pubblico.

Gli sforzi della LaFace Records, e dell'uomo che la presiedeva, Reid, erano congiunti al lavoro della Dungeon Family verso una ridefinizione di ciò che "Dirty South" richiamava alla mente dell'America tutta.
Si vede con "World Party" dei Goodie Mob un primo passo deciso verso questo obiettivo, lasciando intatta la prima rappresentazione della vita difficile nel Sud, che si accompagna però ad un sentimento universale e ottimista su ciò che sarebbe potuto diventare ("*no titles, no limitations, no restrictions, no separatism, one nation under a groove*"); questa spinta positiva dà all'album un'atmosfera estremamente diversa rispetto a quelle dei lavori precedenti, con le difficoltà dell'afroamericano di Atlanta che sembrano svanire con l'invito a
"*Let the music take your mind*
Leave the worries of the world behind"[16]
o ancora con
"Get high, get fly, 'til you get it, getting' by
Don't switch, get krunk, get drunk, get rich."[17]

---

[14] Outkast, "ATLiens".
[15] S.H., Fernando Jr. "Aquemini", 04/09/1998, https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/aquemini-192576/
[16] Goodie Mob, "World Party".

Inviti che però non furono ben accolti dalla critica, che vedevano in questa svolta così ottimista, la fine della vena creativa dei Goodie Mob, funzionali solo in un contesto di una cupa narrazione semi-giornalistica della vita nelle strade di Atlanta.
Nel 2000 però la critica dovette ricredersi: si entusiasmò infatti per "Stankonia", degli OutKast, sempre sotto bandiera LaFace, disco che chiarì la direzione che i due artisti avevano intrapreso: il disco dimostrava non solo le capacità di costruire con tecnica ottimi brani rap con un forte accento del Sud, ma di raccogliere più influenze musicali possibili. Le tematiche erano sì cupe ("Mrs. Jackson" e "Toilet Tisha" su tutte), ma per la maggior parte il tono dell'album era sereno e rilassato.

Per la prima volta, radio mainstream trasmettevano un album degli OutKast ed emittenti televisive mandavano a rotazione i video dei loro pezzi; merita segnalare il commento di USA Today che ammise la difficoltà di catalogare "Stankonia", visto l'alto numero di generi toccati, riconoscendo però senza dubbio l'anima hip hop del progetto: il giornalista scrisse infatti "*High energy first single B.O.B. draws from the quirky drum 'n' bass dance style, as well as country and heavy metal, but like all of OutKast's music, it remains distinctly hip-hop. Its view of what hip-hop can be happens to be a little broader than almost everybody else's"*[18].
Un commento di questo tipo segnala già una certa libertà degli artisti del Sud nel rovistare nell'ampio bagaglio musicale e culturale che la loro difficile terra gli aveva lasciato e che, guardando le recentissime derive del genere che - se non si può considerare figlio, sicuramente gli è quantomeno nipote – non ha più abbandonato questo atteggiamento inclusivo nella scelta dei generi a cui attingere.
Con "Stankonia" gli OutKast ufficializzavano inoltre la loro lotta all'autolegittimazione del rap delle due coste, sgomitando per inserirsi nel panorama musicale hip hop "ufficiale" da cui erano esclusi da troppo tempo. E se "Stankonia" significava per gli OutKast "*the place from which all funky things come*[19]*"*, a guardare le vette delle classifiche degli ultimi anni in cui gli artisti sono quasi tutti rapper del Sud, è possibile dire che Dre e Big Boi avevano fatto, involontariamente, anche una previsione.

Dopo "Stankonia" e il gruppo di artisti del Sud ormai fieri di rivendicare le proprie origini "country", fu possibile osservare un altro cambiamento per l'hip hop americano, conseguenza

---

[17] Goodie Mob, "Get Rich to This".
[18] Jones, Steve. "Outkast visits new territory on 'Stankonia'", 31/10/2000, https://web.archive.org/web/20001109081200/http://www.usatoday.com/life/music/music351.htm
[19] Oukast, "Intro"

diretta della messa in discussione dell'infallibilità e del protagonismo di New York e Los Angeles: la legittimazione di rapper non provenienti dalle realtà urbane.
È un buon esempio di questa corrente Field Mob, duo di Albany, orgogliosi di provenire dal posto più "country" che popolava l'immaginario americano, un posto dove la vita trascorreva tra "watermelon, beer can, and peaches" con "country" che arrivava a significare proprio "rurale". Bubba Sparxxx, rapper bianco, riuscì a raggiungere una certa visibilità rappresentando la "southern way of living" fino all'estremo, rappando con banjo e muggiti sullo sfondo.

L'evento che segnò definitivamente l'ascesa di Atlanta tra i poli dell'hip hop americano fu l'acquisizione nel 1999 della LaFace dentro la major Arista, acquisizione che lasciò un cospicuo vuoto nel mercato musicale della città (con il suo allontanamento di fatto) che fu rapidamente occupato dalle etichette indipendenti che avevano costruito, già dai primi segni di vita della scena hip hop della città, rapporti con i piccoli artisti locali e che, al momento dell'allontamento della LaFace, avevano maturato abbastanza esperienza per riempire il vuoto di mercato. Secondo Grem, la forte competizione che si andò a creare tra major ed etichette indipendenti, con queste ultime che garantivano spesso un trampolino di lancio per artisti capaci di ingolosire le major, spinse gli autori della zona a innovare e reinterpretare ancora e ancora l'immaginario del Dirty South.
I principali benefattori di questa competizione furono gli artisti "crunk"; il crunk, a differenza del lavoro più "conscious" degli OutKast e dei Goodie Mob, o del "ruralismo" di Bubba Sparxxx, era musica aggressiva da club; frenetica, ricca di bassi e nostalgica nel suo uso delle pratiche di "call and response" dell'hip hop più tradizionale, la musica crunk nasce con il solo scopo di divertire la folla alle feste.
Lil Jon & the East Side Boyz, sempre di Atlanta, sono i fautori della popolarizzazione del genere crunk e, come tutti gli artisti e i collettivi visti fin'ora, Lil Jon sottolineava la propria "southerness"; anche solo nell'album di debutto, "Put Yo Hood Up", i rapper sono avvolti nella bandiera Confederata.
Il carisma del frontman e le sue capacità di esperto venditore gli garantirono l'attenzione delle emittenti radio e delle major che cercavano dalla Virginia al Texas artisti crunk e altri personaggi, che si dimostrassero interpreti dello spirito del Sud (a cui veniva proposto un contratto però solo dopo aver dimostrato, con i numeri delle vendite, di raggiungere un buon

numero di ascoltatori/acquirenti) e che spesso raggiunsero i risultati dei primi OutKast, con milioni di copie vendute e una base di fan in continua espansione.

Quello che i fan compravano, però, non era più un Dirty South fatto di scene di difficile vita vissuta, di una comunità nera schiacciata dalle discriminazioni razziali radicate nella storia di Atlanta o altre scomode questioni sociali, ma un Dirty South orgoglioso della propria "southerness"; "Dirty South" negli anni aveva mostrato sempre più facce che lasciavano al panorama hip hop del Sud massima libertà d'azione nella scelta di quale aspetto prediligere: che fosse il lato più crunk e festaiolo degli Ying Yang Twins, il ruralismo dei Nappy Roots del Kentucky e il loro album "Watermelon, Chicken and Gritz" o le tematiche pornografiche di Ludacris (per cui "dirty" erano le perversioni delle donne del Sud).
Il "Dirty South" era ormai diventato un trademark, un brand riconoscibile che rendeva vendibile tutto ciò che finiva sotto questa definizione ad ombrello: poco dopo l'uscita di "Stankonia" gli OutKast fondarono l'OutKast Clothing che inevitabilmente finiva col competere con altre linee d'abbigliamento fondate dai rapper delle due Coasts, come Snoop Dogg, Russell Simmons e Sean Combs; Lil Jon commercializzò sulla linea del proprio successo la Crunk!!!, una bevanda energetica simile alla Red Bull.

L'abuso della labilità del Dirty South e soprattutto nell'uso che ne veniva fatto per vendere prodotti e accessori ad esso associati, portò tanti fan a chiedersi se ci fosse ancora della creatività o se fosse ormai solo una macchietta per il marketing che continuava a mungere gli stereotipi del Sud, dal duro da strada al campagnolo.

Diversi giornalisti espressero i propri dubbi (e il proprio risentimento) per un genere che ormai sembrava solo impacchettato e venduto per le masse e che era una perfetta incarnazione di tutto l'hip hop che si era commercializzato, tanto da essere indistinguibile dalle sue emanazioni nel mercato dell'abbigliamento o dei prodotti alimentari.

Sebbene la legittimità delle critiche sia, anche a distanza di anni, indiscutibile, c'è però da riconoscere ad Atlanta e a tutto il Sud il merito di aver strappato alle coste il ruolo di centro del rap americano (e forse mondiale), raggiungendo, anche solo nelle vendite, dei picchi che né la California né New York erano mai riusciti a raggiungere contaminando tutto l'immaginario hip hop e vedremo a breve, tutta la produzione musicale che negli anni

successivi arriverà a dominare la musica popolare mondiale, mutando ancora nel genere su cui si concentra questo elaborato, che non può però esimere dal ripercorrere tutta la strada del southern rap: la trap.

1.2 La Golden Age della trap e il suo sound

La ricostruzione della trap segue ora un doppio percorso: il primo legato alla nascita del termine trap e del significato che gli veniva assegnato, da un primo riferimento alle trap *house,* case dello spaccio delle strade di Atlanta e che quindi indicava un posto reale, concreto e tangibile (e doloroso), ben chiaro nella mente, ancora una volta, degli afroamericani dei sobborghi poveri di Atlanta, e tutte le attività che ruotavano intorno alle trap *house*, dalla produzione della droga fino allo spaccio e al consumo della stessa e al più generale stile di vita di un nero povero che fin troppo spesso restava trap*ped,* intrappolato nell'abuso, preparazione o spaccio di sostanze; il secondo invece risale fino al Bronx degli anni Ottanta e all'utilizzo di un particolare attrezzo, la Roland TR-808, drum machine che guadagnò fama da Planet Rock degli Afrika Bambaataa, tra i padri dell'hip hop come lo conosciamo oggi, singolo uscito nel 1982. Il particolare loop aggressivo degli hihats utilizzato dalla trap è diventato un marchio di fabbrica tanto forte che quasi ogni brano trap, o trap influenced, lo utilizza lungo tutta la durata del brano.

La musica trap raccoglie talmente tanti artisti dagli stili tanto diversi che è utile (se non necessario) aggrapparsi alle costanti nella musica trap a livello di sound che, anche con tutti i personalismi del produttore, lo rendeva e la rende riconoscibile come tale: il cuore della TR-808, l'abuso di bassi e una scarica rapida di hihats.
Drumma Boy (Gucci Mane, Rick Ross, 2 Chainz) ha affermato che il mood suggerito dalla trap è importante, chiarendo a DJ Mag che "Trap *is a lot like trance music, but it's southern trance music, and most* trap *has scary music or some type of ambience [sic]. Sometimes it makes me think of The Twilight Zone. It makes you feel like you're in a dark dungeon, like you're in the* trap *itself"*[20] suffragando il mio approccio (e dei giornalisti a cui questo si appoggia) nel cercare lo scheletro nella musica hip hop popolare di oggi nel suo sound, oltre che nel suo immaginario.

L'articolo a cui si fa qui riferimento si chiede proprio "How Trap Music Came to Rule the World"[21] e la sua risposta finisce nella ricostruzione della vita di un suono quasi quarantenne: è necessario tornare indietro fino al 1980, anno in cui la Roland Corporation mette in commercio la sua drum machine più popolare. La TR-808 si distanziava dagli altri prodotti

[20] Redazione Dj MAG, "Trap Music: Under Lock and Key", 28/02/2103, https://djmag.com/content/trap-music-under-lock-key
[21] Setaro, Shawn. "How Trap Music Came to Rule the World", 14/02/2018, https://www.complex.com/music/2018/02/how-trap-music-came-to-rule-the-world

della Roland, azienda attiva già dagli anni Sessanta, per un punto fondamentale: non cercava il realismo e non suonava assolutamente come una batteria. Sfortunatamente, quando uscì la TR-808 chi comprava una drum machine si aspettava suonasse effettivamente come una batteria, così l'808 fu un insuccesso clamoroso e, nel 1983, la Roland ne cessò la produzione.

Ma due istanze portarono la TR-808 a nuova vita, entrambe merito dell'hip hop: primo, gli Afrika Bambaataa e il produttore Arthur Baker la utilizzarono nel 1982 per la hit Planet Rock, uno dei singoli più influenti nella scena hip hop di allora e, secondo, il falimento di mercato della TR-808 portò inevitabilmente ad un crollo del prezzo che rese la macchina accessibile ad un'intera generazione di ragazzini che le utilizzarono per produrre i beat più iconici degli anni Ottanta e Novanta e che oggi, ormai adulti, vantano il ruolo di padroni della della musica mainstream.

Uno di questi ragazzini era Greg Broussard, un musicista, produttore e DJ di Los Angeles, adolescente quando Planet Rock conqusitò le classifiche mondiali e che ebbe la fortuna di incontrare il collaboratore e apprendista degli Afrika Bambaataa, Afrika Islam, che lo portò ad un concerto del gruppo proprio nel picco del loro successo. Dopo il live Broussard restò così folgorato che corse subito a comprare la propria TR-808.
In pochi anni Broussard aveva scoperto un modo per far suonare l'808 come un sintetizzatore e sotto lo pseudonimo di Egyptian Lover copriva un ruolo di spicco nella scena elettronica di Los Angeles con il brano "Egypt, Egypt", del 1984.

Dopo aver viaggiato da New York a Los Angeles, la 808 arrivò al Sud, dove avrebbe cambiato il volto della musica popolare. A metà degli anni Ottanta, Broussard andò a Miami per uno show organizzato da un concert promoter di nome Luther Campbell. Mentre era in città, Broussard condivise la propria passione e le proprie conoscenze sull'uso della 808 con Campbell e il suo amico e collaboratore David "Mr. Mixx" Hobbs, membri della 2 Live Crew. Anche grazie a che Broussard condivise con lui, Campbell avrebbe fatto sue le influenze culturali di Miami – i bassi profondi del reggae, i ritmi rapidi del calypso, le perussioni latine – per creare quella che sarà poi chiamata bass music (o Miami bass, per non confonderlo con l'omonimo genere elettronico dell'Inghilterra dei primi 2000). Già nel singolo del 1986 "Throw The D" del duo in cui componeva Campbell, i 2 Live Crew, si può sentire il distintivo *kick drum* della TR-808.

Curioso come la bass music riuscì a "potenziare" i bassi, spingendo l'effetto "decay" oltre il suo normale utilizzo, rendendo i suoni prodotti con la 808 ancora più innaturali. Questo sound divenne famoso grazie a Aldrin Davis, meglio conosciuto come DJ Toomp, che proprio in quegli anni scoprì come ottenere dalla propria drum machine l'effetto dai bassi che si impresse a fuoco nell'estetica a venire.
Già nei suoi lavori meno noti come produttore di alcuni brani bass al finire degli anni Ottanta ad Atlanta si può notare l'uso frequente dell'effetto "decay" mai utilizzato in quel modo in nessun brano hip hop. L'uso del sound arriverà a maturazione quando DJ Toomp si metterà al lavoro sulla musica di T.I., arrivando a definire cosa la musica trap sarebbe diventata.

Un giovane DJ di New Orleans di nome Mannie Fresh stava raccogliendo questi suoni, i bassi potenziati e l'uso degli hihats, e li stava facendo suoi e, quando nel 1983 incontrò i fratelli Williams che gli chiesero di diventare produttore discografico per la loro Cash Money Records[22], quei suoni non potevano che diventare i protagonisti del panorama musicale mondiale.

Nel 2005, aiutato dai concerti negli stripclub e e nei nithgtclub, Jeezy diventa la prima superstar di Atlanta: il suo album di debutto "Let's Get It: Thug Motivation 101", pubblicato con la Def Jam, viene certificato disco di platino nel primo mese dall'uscita. Per Jeezy la trap non chiudeva porte, ma ne apriva:
"I used to hit the kitchen lights
cockroaches er'where
Now I hit the kitchen lights, there's marble floors er'where."[23]

C'è da ammettere che il successo di Jeezy non sembra sia stato casuale, visti i suoi rapporti con i fratelli Flenory, coppia di criminali a capo di una gang che una volta trasferita ad Atlanta fu ufficializzata col nome di Black Mafia Family.
Le informazioni qui riepilogate sugli eventi che coinvolgono la gang provengono fondamentalmente dal documentario sull'organizzazione criminale in questione "Death Before Dishonor", tredicesimo episodio della settima stagione della serie prodotta da History

[22] Sanneh, Kelefa. "Set to Put New Orleans Rap Back on Top", 6/12/2005, https://www.nytimes.com/2005/12/06/arts/music/set-to-put-new-orleans-rap-back-on-top.html
[23] Young Jeezy, "Let's Get It: Thug Motivation 101".

Channel "Gangland"[24], che raccoglie documenti e testimonianze dei più vicini collaboratori dei fratelli Flanory. Utili in particolare i commenti di Mara Shalhoup, autrice del libro omonimo sulla BMF presente nel documentario.

Come sopra accennato, negli anni Duemila i due fratelli di Detroit si spostarono ad Atlanta, città in crescita economica, dopo aver maturato denaro come piccoli spacciatori nella città natale, riuscendo ad ingrandire il proprio business verso dimensioni più competitive ed arrivando ad un traffico di circa 270 milioni di dollari al momento dell'arresto della DEA nel 2005.

È interessante il ruolo di Big Meech e della Black Mafia Family, o BMF (nome che probabilmente nacque dalle iniziali del suo fondatore, Big Meech Flenor) nella scena hip hop di Atlanta; Big Meech, man mano che il profitto cresceva, iniziò ad investire in una delle sue passioni, l'hip hop, fondando nel 2003 la BMF Entertainment, etichetta discografica che spinse, ufficialmente, un unico artista, Bleau Da Vinci.

La Shalhoup non ha dubbi che il denaro provenisse dalla cocaina, ma, come rivela in un'intervista rilasciata per il Miami New Times[25], è convinta che Big Meech cercasse una sincera legittimazione al di fuori della criminalità organizzata.

Big Meech non nascose mai il denaro che entrava nelle casse della BMF: regalava a chiunque entrasse ai party di Flanory consumazioni illimitate e gratuite, oltre a sfrecciare con Ferrari e Lamborghini, a porre all'ingresso della città un enorme manifesto della BMF Entertainment e a portare nel club, dove si svolse il suo trentaseiesimo compleanno a tema "Big Meech of the Jungle", tigri e persino un elefante[26].

Big Meech partecipò anche ad un brano e al relativo video di Da Vinci, "We Still Here", a volto scoperto e in linea con l'ostentazione che non lo ha mai abbandonato, su macchine da corsa e con l'atteggiamento del più tipico *hustler*.

Sebbene Bleau Da Vinci non sia una figura rilevante, è qui importante ricordare le testimonianze di collaboratori di Big Meech che dichiarano, sotto identità celata, che molti artisti non sarebbero arrivati dove sono arrivati senza che il CEO della Black Mafia Family non li avesse fatti performare alle sue feste, elencando oltre Da Vinci artisti di ben più ampio

---

[24] *Gangland*. History Channel, 2001-2007.
[25] Pajot, Sean. "Young Jeezy, Big Meech, the Black Family Mafia, and a Hundred Thousand Kilos of Coke", 06/05/2010, https://www.miaminewtimes.com/news/young-jeezy-big-meech-the-black-family-mafia-and-a-hundred-thousand-kilos-of-coke-6550582
[26] *Gangland*. History Channel, 2001-2007.

respiro come Fabolous, Jay Z, ma soprattutto T.I. e Young Jeezy, due componenti della *Holy Trinity of Trap*.

Nell'intervista alla Shalhoup viene espressamente chiesto se, dietro ad un accordo ufficiale tra Jeezy e la BMF Entertainment (che di fatto non c'è mai stato, visto che il rapper firmerà con la storica Def Jam fino ad aprire una propria etichetta, la CTE) ci fosse un supporto da parte del criminale nei confronti dell'amico. La risposta è affermativa, con un supporto (verificato) che arrivava al rapper sotto forma di gioielli e di auto sportive da mostrare nei video musicali e spazio per le sue performance alle feste; forte di interviste in carcere a Big Meech, l'autrice riporta persino una dichiarazione secondo cui il punto più alto della sua carriera da criminale sia stato proprio il supporto dato a Jeezy[27].

È facile immaginare quindi che, se non fosse stato per l'aiuto che il mercato della cocaina e il suo gestore hanno garantito a Jeezy e T.I. (sebbene per quest'ultimo non siano reperibili fonti oltre alle dichiarazioni di un membro della BMF e ai post che confermano l'amicizia che lega il rapper al maggiore dei fratelli Flenory, è legittimo supporre che dei contatti ci siano effettivamente stati, anche se è impossibile verificarne l'intensità) la musica trap non sarebbe arrivata in cima alle classifiche e il panorama musicale popolare sarebbe diverso.

La droga e il suo traffico per le strade di Atlanta, possibili solo per le sue infrastrutture, hanno ancora una volta un ruolo centrale nello sviluppo della musica degli ultimi vent'anni. Senza la passione di Meech per l'hip hop e per il retroscena culturale e musicale della capitale georgiana, sicuramente oggi non avremmo nessuno degli autori di cui tratta la tesi a dominare le classifiche, confermando ancora che lo spaccio e il consumo di droga non hanno solo ispirato la trap e costituito il suo immaginario, ma l'hanno letteralmente sostenuta.

Visto il successo dell'uso della 808 e degli hihats "alla Mannie Fresh" (che per quegli anni erano una vera novità), questi non potevano restare ignorati da altri musicisti; infatti il produttore atlantino Shawty Redd, negli anni in cui il successo di Fresh era ormai nazionale, stava lavorando su uno dei progenitori più noti della trap moderna, "Causin' Drama", album del 2000 di Drama.
Un anno dopo l'uscita di "Causin' Drama", Shawty incontrò Young Jeezy, primo membro della "trinità" della musica trap insieme a T.I. e Gucci Mane, e insieme realizzarono "Let's Get It:

[27] Pajot, Sean. "Young Jeezy, Big Meech, the Black Family Mafia, and a Hundred Thousand Kilos of Coke", 06/05/2010, https://www.miaminewtimes.com/news/young-jeezy-big-meech-the-black-family-mafia-and-a-hundred-thousand-kilos-of-coke-6550582

Thug Motivation 101", primo album da solista che in poche settimane raggiunse le vette delle classifiche.

Ormai giunti ai primi anni Duemila, lo stile era ormai mainstream e trovò un nome nell'album, "Trap Muzik", del 2003, di T.I. con Toomp:
"The album was called Trap *Muzik because he was rapping about the lifestyle of* trap*ping and being out here in the streets, getting some of that extra money*," disse Toomp, "*but the album's sound—including, yes, the aggressive hi-hats—caught peoples' attention. People could really just identify me and Tip's sound from anywhere—like, 'Yo, that's that Toomp and Tip shit. So people just started calling it '*trap *music'*"[28].
Quindi l'accezione di trap era quella dello stile di vita delle strade di Atlanta, casa di T.I., delle trap house, come già detto, case di spaccio e consumo, prima che di un genere musicale particolare.

Già Big Boi spiegava nel 1998 su "SpottieOttieDopalicious" che si stava lontani dalla trap: ultima spiaggia per i disoccupati del Sud

"The United Parcel Service and the people at the post office
didn't call you back because you had cloudy piss
So now you back at the trap *just that,* trap*ped*
Go on and marinate on that for a minute."[29]

Dieci anni dopo, però, gli uomini intrappolati in quelle case avevano iniziato a farsi sentire. La critica e il pubblico iniziarono a legarli al gangsta rap delle coste, in particolare avvicinandoli agli NWA, ma gli artisti stessi si dichiararono "figli" del southern rap degli OutKast e della Atlanta del crack e della cocaina, infelice conseguenza della "war on drugs" di Reagan.
Caso volle che il sound di Fresh, Toomp e Broussard non avesse ancora un nome, così trap gli si appiccicò addosso.

Siamo nel 2001, in pieno successo degli OutKast, quando TI pubblica il suo primo album, "I'm Serious", gettando luce sulla triste vita dello spaccio tra le strade di Atlanta.

---

[28] Setaro, Shawn. "How Trap Music Came to Rule the World", 14/02/2018, https://www.complex.com/music/2018/02/how-trap-music-came-to-rule-the-world
[29] Outkast, "SpottieOttieDopalicious".

Jeezy, Gucci Mane and TI – tutti uomini neri in America, e santa trinità della trap – ricevevano spesso domande in merito alla presunta glorificazione di atteggiamenti tossici e stili di vita criminali o autodistruttivi, come del resto si diceva avesse fatto il gangsta rap. *"I don't rob or sell dope, I don't do anything illegal anymore,"* Disse TI a Ozone nel 2004 *"But if I had to choose between selling dope or my children starving, guess what I'm going to be doing? It's not realistic to expect someone to make that choice"*[30].

Gucci Mane nel 2009 rilasciò "The State Vs Radric Davis", uno dei suoi album dal maggior successo commerciale. TI e Jeezy apparirono persino in diretta nazionale ai BET Awards. La musica trap stava diventando sempre più difficile da ignorare.

Il genere rapidamente iniziò ad intrecciarsi con l'EDM e col pop, alleggerendosi del suo contesto sociopolitico. I maggiori produttori di trap iniziarono a rendersi riconoscibili per dei sound personali e distintivi e si legarono inoltre ai tre membri della *holy trinity* con cui collaboravono: Dj Toomp lavorava per TI, Zaytoven per Gucci Mane e Shawty Redd per Young Jeezy.

Sebbene la musica che iniziava ad essere nota come trap stesse riscuotendo un buon successo, ancora non toccava i numeri strabilianti di vendite che potè vantare nel momento in cui apparse sulla scena Lex Luger, produttore che nel 2009 mandò alcuni suoi beat a Waka Flocka Flame che apprezzò il lavoro del producer (che non a caso includeva nelle proprie influenze principali proprio Toomp e Shawty Redd) e ne incluse tre nel suo mixtape "Salute Me or Shoot Me 2".
Dopo che "Hard in Da Paint" di Waka Floka Flame divenne una hit nel 2010, chiunque nella scena volle una base di Lex Luger: Rick Ross, Kanye West, Jay Z, Snoop Dogg, Souljia Boy.

Nel 2011 Waka Flocka Flame rese famoso con "Hard in Da Paint" il suo produttore Lex Luger. È con i brani di Waka e di Luger che si fa iniziare la "Golden Age" della trap, lungo la quale si strinsero rapporti sempre più stretti con il mondo delle discoteche e della musica elettronica.

[30] Lee, Christian. "Trap kings: how the hip-hop sub-genre dominated the decade", 13/08/2015, https://www.theguardian.com/music/2015/aug/13/trap-kings-how-hip-hop-sub-genre-dominated-decade

Il "massimalismo[31]" di Luger era richiesto fondamentalmente dai party per i bianchi. I produttori così iniziarono a campionare testi e riferimenti alle crack houses e il crimine che le circondava, senza però mai citarle direttamente, iniziando un percorso che porterà la vita delle trap house ad essere degradata a semplice immaginario musicale; questo era anche l'inizio della fine del dominio sulla trap di coloro che le trap house le vivevano: la trap ormai era uno stile, tanto che "Dark Horse" di Katy Perry, popstar bianca affermata da anni, con la collaborazone di Juici J, uscito nel 2014, fu etichettato come appunto trap.

Con il pop che divenne "trap-minded", tutto l'hip hop iniziò a lanciarsi sul sottogenere e le sue star.
Nel 2012 emergono due nuove trap stars: 2 Chainz diventa il nuovo pupillo dela Def Jam, non per la sua personale rappresentazione dello spaccio, ma per le sue rime comiche. Nello stesso momento il rapper oggi conosciuto come Future molla il precedente pseudonimo, Meathead, cambio cementato non tanto dalla firma con la Epic, ma con un cambio stilistico decisivo, virando verso un uso sfrenato dell'autotune, elemento che diventerà, non solo la firma di Future, ma un elemento ricorrente nella trap tutta.
Quando divennero "major-label commodities" sbucarono figure ancora più strane, Rich Homie Quan, i Migos e Youg Thug.

Spesso questi rapper usavano i topoi della trap come scusa per rappare, come elementi con cui giocare. Questi esperimenti divennero moda, anche grazie al remix di Versace dei Migos fatta dal re del pop, Drake, creando un numero illimitato di epigoni. *"I don't know who created it, if it was Future or Migos, but all them niggas sound the same*"[32] dirà Snoop Dogg nel suo talk show su GGN, imitando e prendendo in giro il flow del trio di Atlanta.

"So where does trap *head next?"*[33] Si chiede Lee nel suo articolo sul Guardian.
Si tenterà di dare una risposta nel capitolo seguente, partendo da esempi per arrivare ad una loro astrazione così da avere, al termine dell'elaborato, un'idea più chiara di cosa sia la trap e chi siano i suoi paladini.

---

[31] Ibid.
[32] Caswell, Estelle. "How the triplet flow took over rap", 18/09/2017, https://www.vox.com/2017/9/18/16328330/migos-triplet-flow-rap
[33] Lee, Christian. "Trap kings: how the hip-hop sub-genre dominated the decade", 13/08/2015, https://www.theguardian.com/music/2015/aug/13/trap-kings-how-hip-hop-sub-genre-dominated-decade

2. Estetica contemporanea e temi generali

Alle soglie ormai del 2015, la ricostruzione storica, con l'accuratezza vista fin'ora, fatica a proseguire: non solo sarebbe arduo cercare di creare una linea temporale e l'impatto culturale delle pubblicazioni degli ultimi anni (visto che ancora non si può parlare di una storicizzazione dell'ultima musica popolare e tantomeno della trap in particolare) ma anche perché nessun autore, sia questo amatoriale o accademico, ha ancora tentato una raccolta lungo una linea temporale dei giovanissimi rapper della *New School* e dei loro brani.
Quest'ultimo paragrafo di riepilogo sarà quindi una raccolta di ascolti e visioni delle canzoni e dei loro video, cercando di ricostruire tutte le facce dell'estetica dell'ultimissima musica trap.

Il percorso tracciato fino a questo punto non tiene conto della piattaforma protagonista degli ultimi anni, che non ha i natali nelle soffocanti strade d'Atlanta, ma nel nord Europa: SoundCloud.
Siamo infatti alla fine del 2015 quando la trap è ormai pop e, dalle nuvole d'etere di SoundCloud, inizia a nascere un'intera nuova generazione di rapper, alcuni nemmeno maggiorenni, dalla potenza culturale immensa; questi hanno finito per guidare veterani come Future o la Trinità della Trap, Gucci Mane, T.I. e Young Jeezy (spesso produttori e finanziatori delle nuove leve).
Sebbene il cambio culturale sia in evidente continuità con il passato, con degli artisti con un sound più tradizionale che continuano a produrre brani e ad avere un successo enorme (Migos, Cardi B) così come non è solo da SoundCloud e da internet che sboccia la *New School*, è indubbio che il salto tra il "prima" e il "dopo" sia stato enorme; questo è evidente soprattutto tenendo conto di quanto poco tempo sia passato dalla "nascita mediatica" di alcuni dei rapper che sono approfonditi in questo capitolo e il momento in cui hanno raggiunto la popolarità.

Dal 2015 iniziano quindi ad apparire su SoundCloud giovanissimi artisti che non proseguono l'eredità lasciata dagli artisti prima di loro se non per il giro di hihats, che resta l'unica, chiara, linea di collegamento tra la trap della golden age e quella contemporanea. Cambiano anche le sostanze assunte dagli artisti, non c'è più crack e le strade non sono più quelle di Atlanta: la nuova trap è fatta di sciroppo per la tosse e Xanax e vive per le vie colorate di internet che la copre di toni lisergici e di un umorismo nosense, fatto di riferimenti a cartoni animati e videogiochi a cavallo tra gli anni Novanta e gli anni Duemila.

Tutto vive una fortissima "infantilizzazione", forse dettata appunto dai riferimenti pop a cui attinge: sesso e droghe sono avvicinati in una assurda pastiche di citazioni a Spongebob o Adventure Time creando un universo alternativo strano e colorato.

Ritengo importante ricordare in una brevissima parentesi un rapper estraneo alla trap, che però ha influenzato moltissimi dei trapper: a Lil B viene ricondotta la paternità del futurismo di molti degli artisti contemporanei, padre indiscusso del nonsense che fa da spina dorsale a parte dei suoi rappresentanti e della fortissima ridiscussione ontologica del medium hip hop, di cui si rivedono componenti fondamentali come impianto narrativo, carattere politico e persino rime e allitterazioni. Lindsay nel suo articolo su Paper, in cui lo definisce *"one of the most influential rappers alive"*[34], ponendolo come risposta alla domanda che sarà sorta a molti degli ascoltatori della trap moderna: *"is this shit serious?"*[35].

Questa *Nuova Scuola* di rapper futuristi ha poi la voce filtrata dall'autotune, effetto che ha visto l'esplosione con Future e che sembra imprescindibile per moltissimi artisti degli anni Dieci.
L'hip hop popolare, ripensando anche al gangsta rap degli anni Ottanta e alla trap della *holy trinity*, non è più cupo, il pubblico non è più interessato alla vita nel ghetto fatta di spaccio o di violenza (e l'industry non ha più interesse a mostrare quel lato del genere) preferendo nettamente questa sua deriva da parco giochi virtuale dove non c'è spazio per la cupezza, ma solo per un infinito party sfrenato.

La nuova scuola della trap è poi estremamente "visuale": oro e rosa shocking è l'unica palette a cui i trapper attingono, pellicce e gioielli, tatuaggi sul volto e personalità esagerate rendono questo genere imprescindibile dai social, in particolare Instagram.
Per quanto possa sembrare assurdo inserire un social network tra gli elementi quasi centrali di un genere musicale, non ho dubbi nell'affermare che senza Instagram, il volto della musica popolare oggi non sarebbe questo. La musica hip hop, da sempre legata all'ostentazione, in seguito inserito proprio tra i topoi che definiscono il genere, non poteva che trovarsi perfettamente a suo agio sul social fotografico per eccellezzenza, dove questo atteggiamento ha mangiato la maggior parte degli account.

---

[34] Lindsey, Drew. "Why Lil B Is One of the Most Influential Rappers Alive", 01/07/2016, http://www.papermag.com/lil-b-influential-1896944576.html
[35] Ibid.

Viene esacerbata la tradizione del campionamento oltre i limiti storicamente percepiti: il nero Juice WRLD campiona Sting e Lil Yachty realizza un intero album dove ogni brano è di un genere diverso dall'altro, facendo chiamare alla "fine dei generi musicali"[36] o ancora Lil Peep che si rifà a Kurt Cobain e al pop punk anni duemila, tutto disteso sulla classica base trap. Il campionamento va a perdere il suo valore di omaggio all'artista ripreso, riducendosi più spesso ad un semplice pescare nell'infinito database di brani disponibili online.

La trap recente ha però un secondo volto meno colorato e decisamente meno felice: ai trapper in pelliccia rosa si è affiancato il gruppo crescente di emotrapper intimisti che raccoglie delle community che, anche quando non raggiungono i numeri dei colleghi più positivi, sono sicuramente più fedeli ai propri bienamini. Le influenze raccolte sono quelle di un certo tipo di emo e della sua attitudine emotiva, mescolati con un mood hip hop e parte dei suoi riferimenti. Sebbene, come ci sarà modo di approfondire in seguito, l'hip hop non sia nuovo a delle modalità "confessionali" in cui i rapper mettono da parte il lato più duro per raccontare difficoltà e momenti di vulnerabilità, ciò in cui si distingue questa nuova ondata di giovanissimi *sadboys* è che, a differenza dei rapper criminali tristi per la morte dei propri amici vittime di rivalità tra gang o per la propria vita ai margini della società, soffrono di una tristezza che sembra immotivata, condizione prima che conseguenza. I personaggi sono sempre bizzarri, dai capelli viola e dal volto tatuato, ma i racconti non sono d'ostentazione ma di depressione, ansia sociale e istinti suicidi.

La difficoltà di fare una selezione degli autori più rappresentativi del genere deriva dell'immenso numero di autori hip hop che tenta la ribalta negli ultimi anni Dieci, alimentato dal fatto che la trap, senza la volontà di delegittimarla, risulta semplice da produrre (sebbene sia difficile risultare originale) e capace, come sopra detto, di essere lanciata su internet al grande pubblico senza alcun tipo di mediazione. Ho così scelto di effettuare una scrematura secondo indici di popolarità (principalmente views su Youtube, ascolti su Spotify e certificazioni della RIIA) e secondo la presenza di peculiarità che hanno innovato il genere e influenzato i trapper contemporanei.

[36] Alovisi, Elia. "Lil Yachty e la fine dei generi musicali", 19/06/2017, https://noisey.vice.com/it/article/newkzm/lil-yachty-teenage-emotions-fine-generi-musicali-rizoma

Questo tipo di scelta è necessario perché, nonostante sia chiaro a chiunque ascolti la radio o faccia anche solo saltuariamente zapping alla televisione cosa sia la trap, perché è ormai l'elemento intorno a cui si snoda tutta la cultura di massa (dalla moda, alla pubblicità, alle tecniche di marketing tutto attinge al pool di riferimenti gettati dalla trap) riuscire a definire in modo schematico, non solo portando degli esempi, ma ricercando degli elementi ricorrenti o un'estetica diffusa, risulta complicato.
Così il paragrafo si svolge partendo sì dagli esempi, ma da questi si è cercato di astrarne gli elementi dell'estetica trap.

2.1. 6ix9ine: selfbranding ed effetto freak

Come iniziare a parlare dello sconfinato *freak show* che è la scena hip hop contemporanea senza partire da 6ix9ine? C'è infatti una precisa ricerca dell'esagerazione da parte di un'enorme fetta degli artisti hip hop commerciali, esagerazione che ha assunto sempre forme diverse col passare degli anni e delle correnti dominanti nel genere. Basti pensare al periodo, tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, in cui era il genere gangsta a fare da padrone, nato da Ice T e proseguito con 2Pac o i N.W.A: artisti il cui stesso pseudonimo richiama aggressività e crudeltà (Ice T è di ghiaccio perché spietato assassino) che raccontavano la vita nei *ghettos* con testi estremamente violenti e minacciosi, non volendo nascondere niente della loro esistenza travagliata all'America bianca e benestante che li ha ignorati seguendo logiche classiste. Iconica è "Fuck Tha Police" dei N.W.A., brano che parodizza un processo in cui Ice Cube, MC Ren ed Eazy-E hanno i ruoli di "avvocati", mentre Dr. Dre è un "giudice" che guida il processo degli "N.W.A contro la polizia":

"Beat a police out of shape
And when I'm finished, bring the yellow tape
To tape off the scene of the slaughter"

o ancora

"Huh, a young nigga on the warpath
And when I'm finished, it's gonna be a bloodbath
Of cops, dyin' in L.A"

Sono ottimi esempi del grado di aggressività promessa dagli N.W.A verso la polizia e, sebbene siano inseriti in un contesto comico e artistico, non stupisce perché il brano abbia avuto tanto successo quante critiche al momento dell'uscita.

Attirare l'attenzione quindi non è assolutamente una novità nell'hip hop (e forse nemmeno nella musica popolare), sono però cambiate le modalità con cui questo viene fatto: se anni fa era la violenza a fare da padrone tra i modi con cui un rapper riusciva ad essere inquadrato dalle telecamere e mandato in radio, oggi la situazione è in parte diversa; viene preferito, anzitutto, l'aspetto "visivo" della produzione artistica di un rapper; è tanto importante la

costruzione del proprio personaggio quanto la produzione dei suoi brani, non potendosi più esimere dall'aspetto visivo della nostra vita sui social e su YouTube che svantaggerebbe sicuramente un rapper dall'aspetto anonimo.

Treccine e capelli colorati, tatuaggi sulla faccia, gioielli vistosi e spesso personalizzati[37], e la predilezione per capi d'abbigliamento volutamente kitsch sono il lato più evidente dell'estetica della musica contemporanea. Sembra che a braccetto con la carriera di musicista vada sempre un'estetica personale accecante ai limiti del fastidioso e il re di questa tendenza è l'ingombrante 6ix9ine (da leggersi "six nine").

All'anagrafe Daniel Hernandez, nasce nel 1996 a Brooklyn, New York, vive un'infanzia segnata dalla criminalità e dalla violenza come altre artisti del genere prima di lui; il padre portoricano viene assassinato nel 2009 e Hernandez, già espulso da scuola, inizia a spacciare per mantenere la madre[38].
Nel 2014 inizia a produrre le prime canzoni sotto la F*CK THEM, etichetta della Slovenia, stato dove ottiene il primo seguito, ancora sotto lo pseudonimo di Tekashi 6ix9ine. L'estetica aggressiva di un rap quasi urlato – stile figlio delle influenze di band heavy metal come Parkway Drive e A Day to Remember (che Hernandez ha dichiarato di aver ascoltato fin da piccolo[39]) – e video dal forte impatto visivo già facevano prevedere quale sarebbe stato lo sviluppo dell'arte e del personaggio di Hernandez. Il primo pseudonimo e l'immaginario che richiama nelle prime canzoni, come Scumlife, Yokai e Hellsing Station, sono prevalentemente giapponesi e della cultura pop con cui l'autore è cresciuto: gli yokai sono gli spiriti, i demoni della tradizione giapponese, Hellsing è un manga scritto e disegnato da Kito Hirano del 1998 e nei video delle canzoni il 6ix9ine rappa inframezzato da scene di anime come Bleach, Naruto o videogiochi come Tekken o Twisted Metal.
Sebbene le prime canzoni raggiungano un buon livello di visualizzazioni su YouTube, è nel momento in cui la sua estetica si trasforma, da una più classica da rapper tatuato *[Figura 1]* ad una esagerata e lisergica *[Figura 2]*, che i suoi ascolti decollano: i colori nei capelli e nei vestiti aumentano di pari passo alla risonanza e alla popolarità di 6ix9ine.

---

[37] Fumo, Nicola. "Meet the 4 Jewelers Famous for making Rap's iciest Chans", 31/07/2017, https://fashionista.com/2017/08/rap-hip-hop-jewelry-jewelers
[38] No Jumper, "The 6IX9INE Interview", 21/07/201, https://www.youtube.com/watch?v=nIfXo2SbruU
[39] C.M., Emanuel. "The Break Presents: 6ix9ine", 01/12/2017, http://www.xxlmag.com/news/2017/12/tekashi-6ix9ine-interview-the-break/

Figura 1

Figura 2

Viene sicuramente aiutato dall'uscita di POLES1469 del collega Trippie Redd prodotto da Pi'erre Bourne (noto per essere l'uomo dietro la hit Magnolia di Playboi Carti), primo video in cui raggiunge un significativo numero di visualizzazioni[40]. In futuro sia il produttore che il collaboratore finiranno per prendere le distanze da 6ix9ine per le controversie legale che caratterizzeranno l'artista di Brooklyn negli anni successivi.[41]

Oltre che per la sua produzione musicale, 6ix9ine diventa rapidamente famoso come meme. La foto postata il 5 luglio 2017 dove sono esposti le decine di "69" tatuati su viso e mani, i capelli color arcobaleno e il *grill* coordinato (un *grill*, o *grillz*, è un tipo di gioiello che si indossa sui denti, spesso d'oro o coperta di pietre preziose[42]) diventa estremamente virale su Instagram e su Reddit.

Gummo, singolo di successo di 6ix9ine, viene rilasciato il 10 novembre di quell'anno raggiungendo il dodicesimo posto nella Billboard Hot 100[43] e sarà poi certificato, il 14 dicembre 2018 dalla RIAA, multiplatino[44].

Un mese dopo esce il suo primo mixtape, Day69, che conferma in tutto e per tutto la sua estetica. Il gioco di 6ix9ine sembra essere sempre lo stesso: aggressività, visiva e musicale, in cambio di risposta immediata dal pubblico. La copertina dell'album conferma persino la sua volontà, ormai manifesta, di diventare quanto più possibile un cartone animato: l'artista è

[40] Guan, Frank. "How Fast Can 6ix9ine Paint Himself Into a Corner?", 23/02/2018, https://www.vulture.com/2018/02/how-fast-can-6ix9ine-paint-himself-into-a-corner.html
[41] Ibid.
[42] https://www.urbandictionary.com/define.php?term=grillz
[43] https://www.billboard.com/charts/hot-100/2017-12-30
[44] https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab_active=default-award&se=gummo&col=certification_date&ord=desc#search_section

infatti rappresentato in copertina come fosse un personaggio della fortunata serie animata di Pendleton Ward, Adventure Time *[Figura 3]*.

Figura 3

Figura 4

I richiami al mondo dei bambini sono numerosi, dalla copertina dell'album a quello dei singoli successivi (che oscillano sempre dalle grafiche à la Adventure Time, fino a quelle in stile Pucca *[Figura 4]* e che mai più torneranno a rappresentare in modo realistico il rapper), così come i titoli delle canzoni, sebbene siano spesso slang o espressioni latine, sembrano versi di un neonato: "BILLY", "GUMMO", "RONDO, "KEKE", "DOOWEE", "KOODA", "BUBA", "MOOKY", "GOTTI".

Nel luglio 2018, il sedicente Re di New York[45] trova una regina in Nicky Minaj, come annuncia nel singolo realizzato insieme con la produzione di Murda Beatz, "FEFE". Il brano è il primo per 6ix9ine a raggiungere la top five della Billboard Hot 100 e al momento della redazione dell'elaborato raggiunge oltre i 460 milioni di visualizzazioni su YouTube e quasi i 300 milioni di ascolti su Spotify.

Di nuovo, il video è coloratissimo, a metà tra l'aggressivo e l'infantile, tra i richiami sessuali espliciti e i giocattoli. 6ix9ine e Nicky Minaj si muovono in un ambiente artificiale fatto di plastica e palloncini (che potrebbe benissimo essere la scenografia di uno show per bambini, come Barney o i Teletubbies), mangiando gelato e giocando al battimani.

[45] Zidel, Alex. "Tekashi 6ix9ine: I'm The King Of New York", 01/03/2018, https://www.hotnewhiphop.com/tekashi-6ix9ine-im-the-king-of-new-york-news.44898.html

Il contrasto è quindi fortissimo quando entrano una coppia di modelle in bikini che 6ix9ine aproccia alle spalle mentre dichiara

"Turn around and hit it from the back, back, back
Bend her down then I make it clap, clap, clap"

Dopo aver fatto riferimenti espliciti alla fellatio con

"Pussy got that wet, wet, got that drip, drip
Got that Super Soaker, hit that, she a Fefe
Her name Keke, she eat my dick like it's free, free
I don't even know like "Why I did that?"[46]

e aver accompagnato l'uso delle pistole ad acqua con riferimenti alle armi e agli omicidi, seguendo la tradizione più gangsta dell'hip hop americano.

Il video lisergico è l'incarnazione perfetta dell'estetica di 6ix9ine e di una importante tendenza dell'hip hop moderno. Numerosissimi rapper cercano di attirare l'attenzione il più possibile, di colpire l'ascoltatore/spettatore nel modo più forte, utilizzando pornografia, colori accesi, tatuaggi e violenza. Non siamo assolutamente nella situazione del rap del passato come "CNN della gioventù nera americana"[47], in cui questi elementi avevano un fine quasi politico, associativo e narrativo. Sebbene Hernandez abbia il curriculum in regola per poter vestire i panni del gansta rapper, (visto che è stato effettivamente associato alla Scum Gang di Flatbush, Brooklyn, e vicino alla gang newyorchese dei Bloods, i cui esponenti sono presenti proprio in "GUMMO"), i riferimenti reali non sembrano interessargli, quantomeno non dopo il primo successo.

Sicuramente anche per le risorse limitate, i video e l'immaginario fino a "GUMMO" erano coerenti con i testi cupi e aggressivi di chi ha vissuto nei sobborghi di New York, figlio di latini e orfano di padre, ma con il successo e i contratti multimilionari sottoscritti con diverse etichette discografiche (ultima delle quali la Create Music Group nel settembre del 2018[48]) il realismo è diventato quasi accessorio nei video dell'artista che, sebbene non siano tutti

[46] 6ix9ine, "Fefe".
[47] Williams, Stereo. "Is Hip-Hop Still 'CNN For Black People?'", 24/03/2015, https://www.thedailybeast.com/is-hip-hop-still-cnn-for-black-people
[48] King, Ashley. "Embattled 6ix9ine Signs a Multi-Million Dollar Publishing Deal with Create Music Group", 11/09/2018, https://www.digitalmusicnews.com/2018/09/11/6ix9ine-multi-million-deal-publishing/

ambientati in un felice mondo di plastica, ma in ambientazioni reali, sono distorti da effetti video e filtrati con toni che spostano tutto verso una dimensione diversa dalla nostra (è il caso di "GOTTI", in cui sono presenti transizioni, effetti cartoon e distorsioni che trasformano 6ix9ine in un mostro) oppure seguono il tradizionale, e sempre attuale format del party frequentato da donne formose e dai fianchi enormi che ballano sulle note del brano, che poco hanno a che vedere con una situazione ordinaria.

A questo punto della sua produzione artistica, è possibile leggere gli spezzoni di videogiochi dei primissimi video di 6ix9ine come una dimensione virtuale, animata, che aspettava solo il denaro per esplodere ed invadere, fino a divorare completamente, quella reale.

Come se non bastasse, 6ix9ine non è noto al mondo intero "solo" per la sua estetica fiamminga, per l'aggressività tanto vocale quanto testuale dei suoi brani, ma per una serie di controversie legali che hanno sollevato un numero enorme di polveroni mediatici.

Il reato a cui viene più spesso associato è sicuramente quello per cui si è dichiarato colpevole nell'ottobre del 2015, ovvero l'aver preso parte ad una "sexual performance" con una minorenne[49]. A questo seguono altri reati che vedono coinvolto 6ix9ine: l'11 luglio 2018 viene arrestato a New York per aver strangolato un sedicenne[50]; in seguito a delle provocazioni rilasciate sui social ai rapper e criminali di Chicago[51], finisce coinvolto e indagato per una sparatoria ai danni del padre della drill, Chief Keef, rapper della città già indagato per omicidio e altri reati gravi[52]. I reati hanno avuto risonanza mediatica anche per tutta una serie di dichiarazioni di 6ix9ine in merito: dall'essersi definito un "libero e felice stupratore" in un video snapchat[53], alle dichiarazioni contrastanti in merito al suo coinvolgimento nella "sexual performance", passando per provocazioni gratuite ad altri rapper della scena, in particolare si ricorda la volta in cui Hernandez ha accompagnato ad un negozio di Gucci la *baby mama*[54] di Chief Keef, postando ovviamente il momento su Instagram così come, sempre su Instagram, ha

[49] Juzwiak, Rich. "Details in Child Sex Complaint Against Rapper 6ix9ine Contradict His Public Comments", 14/12/17, https://jezebel.com/details-in-child-sex-complaint-against-rapper-6ix9ine-c-1821245294
[50] Strauss, Matthew. "6ix9ine Arrested for Allegedly Choking 16-Year-Old", 11/07/2018, https://pitchfork.com/news/6ix9ine-arrested-for-allegedly-choking-16-year-old/?verso=true
[51] Copeland, Corey. "Tekashi 6ix9ine Goes on a Troll Tour Across Chicago", 13/06/2018, http://thesource.com/2018/06/13/tekashi-6ix9ine-chicago/
[52] Coleman II, C. Vernon. "Chief Keef Shoot at Outside New York City Hotel", 02/06/2018, http://www.xxlmag.com/news/2018/06/chief-keef-shot-at-outside-new-york-hotel/
[53] Mench, Chris e Morel, Jacques. "Here's What You Need To Know About Controversial Brooklyn Rapper 6ix9ine & His Breakout Hit "Gummo"", 15/11/2017, https://genius.com/a/here-s-what-you-need-to-know-about-controversial-brooklyn-rapper-6ix9ine-his-breakout-hit-gummo
[54] Urban Dictionary, *Baby mama,* https://www.urbandictionary.com/define.php?term=baby%20mama

postato un video in cui è a letto con l'ex fidanzata di Trippie Redd, Ayleks, ex collaboratore dell'artista[55].

Questa sequela di gossip, faide e controversie legali non fanno che alimentare il personaggio del *troll* di Hernandez che ormai è sparito sotto i morsi di 6ix9ine.

La ricerca della comunicabilità ad ogni costo, della visibilità quasi fine a sé stessa, l'atmosfera colorata e lisergica, i tatuaggi in faccia, fanno di 6ix9ine l'incarnazione perfetta della musica trap. Qualunque cosa 6ix9ine dica, faccia o canti è così tanto ingombrante e esagerato da farsi non ignorabile. Che si ascolti o meno hip hop, aprendo una pagina internet si fa sempre più probabile imbattersi nella bocca da squalo arcobaleno di 6ix9ine. Pur di arrivare alle orecchie e sotto gli occhi di tutti è riuscito persino ad affiancarsi a Nicki Minaj *[Figura 5]*, una delle cento persone più influenti secondo il Time[56], la cantante con più brani nella top 5 di Billboard[57] e ad aver venduto di più nella storia della musica[58], artista con cui condivide estitica colorata, artificiale, lisergica e pornografica che, sicuramente per queste caratteristiche, ha raggiunto un successo di portata epocale.

Figura 5

Le ultime collaborazioni di 6ix9ine sembrano volte a farsi grande quanto il mondo intero, uscendo dai confini anglofoni appoggiando il nuovo astro nascente della musica popolare: la trap latina. A Daniel Hernandez, latino di nascita, questo riesce senza fatica, saltando dall'inglese allo spagnolo quando la sua egemonia lo richiede. BEBE, video che si può tranquillamente definire porno soft, realizzato insieme al portoricano Anuel AA, ha raggiunto in appena due mesi circa 450 milioni di ascolti tra YouTube e Spotify.

[55] Berry, Peter A. "6ix9ine Shows Up in Bed with Trippie Redd's Ex-girlfriend Ayleks", 03/11/2018, http://www.xxlmag.com/news/2018/11/6ix9ine-bed-with-trippie-redd-ex-girlfriend-ayleks/
[56] Redazione Rap-up, "Nicki Minaj & Kendrick Lamar Named Time's 100 Most Influential People", 21/04/2016, https://www.rap-up.com/2016/04/21/nicki-minaj-kendrick-lamar-named-time-100-most-influential-people/
[57] Trust, Gary. "Nicki Minaj Passes Aretha Franklin for Most Billboard Hot 100 Hits of Any Female Artist", 20/03/2017, https://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/7728788/nicki-minaj-passes-aretha-franklin-for-most-billboard-hot-100
[58] McNeilage, Ross. "nicki minaj breaks the internet with raunchy paper cover", 16/11/2017, http://www.mtv.co.uk/nicki-minaj/news/nicki-minaj-breaks-the-internet-with-raunchy-paper-cover

E ancora, con “International Gangstas”, 6ix9ine raccoglie due rapper tedeschi, Farid Bang e Capo, e un francese, SCH, e li porta nel suo mondo a cartoni (come si vede nella copertina del singolo *[Figura 6]*), marciando ancora sulla sua internazionalità, anche questo elemento sempre più frequente della musica hip hop popolare.

Figura 6

Non serve uscire dall’Italia per individuare questo fenomeno, limitandosi ad ascoltare la versione international di Rockstar di SferaEbbasta, che raccoglie collaborazioni con diversi artisti americani o, sempre del rapper di Milano, brani come Pablo realizzato con Rich the Kid o il più recente Ice con Marty Baller, A$AP Ferg e Rich the Kid, che Noisey Italia definisce proprio “*un nuovo gradino della scalata di Sfera Ebbasta al rap americano*”[59].

Questa presenza soffocante sui social e sui giornali porta al curioso (quanto inevitabile) effetto di rimuovere la terra sotto ai piedi dell’artista e renderlo, prima che un abitante di Brooklyn o un ragazzo latino, una creatura di internet. Ritengo che l’espansione lungo tutta internet come liquidi in un barattolo sia capace di rimuovere le barriere geografiche (che, come appena visto, è una peculiarità del rapper di Brooklyn) e che si assista ad una sorta di implosione, con l’ubiquità che coincide con la sparizione.

Ricapitolando, Daniel Hernandez esiste solo agli ufficiali giudiziari, mentre 6ix9ine, colorato e spaventoso, fa leva sulla paura e sulla seduzione per gonfiarsi di views e ascolti.

Quindi quello che più merita notare di 6ix9ine e della sua estetica, elemento di cui si fa esempio, è quello che si potrebbe definire con “effetto freak”. Oltre alle vicende legali in cui è coinvolto l’artista che inevitabilmente lo fanno finire sotto i riflettori (sembra quasi in modo programmato visto la costanza con cui commette reati o finisce coinvolto in controversie varie) 6ix9ine è la figura più memorabile di tutto il panorama musicale moderno, raggiunto non a caso forse solo da Nicky Minaj.

E come potrebbe altrimenti? Capelli arcobaleno e grillz coordinati, il numero sessantanove nel nome, nel titolo dell’album di debutto, nelle collane d’oro che porta al collo e tautato su tutto il

[59] Redazione Noisey, “Sfera è su una canzone con Marty Baller, A$AP Ferg e Rich the Kid”, 30/10/2018, https://noisey.vice.com/it/article/nega9z/marty-baller-sfera-ebbasta-ice-asap-ferg-soundcloud

corpo oltre duecento volte[60]. Così, come l'enorme fetta della musica popolare che è l'hip hop, con la sua esagerazione 6ix9ine rende leggibili i meccanismi dietro queste scelte: prima di essere un rapper (e sicuramente prima di essere una persona vera e propria) 6ix9ine è un brand. Questa caratteristica però non è una sua esclusiva, essendo caratteristica diffusa un po' in tutto il genere: le treccine rosse di Lil Yachty o quelle arcobaleno di Dani Faiv, i capelli rossi e la pelliccia rosa di Sfera Ebbasta, i tatuaggi sul viso di Post Malone, Mike Highsnob o Young Signorino o il personaggio di Scarlxrd per intero, esagerato quasi quanto 6ix9ine. Tutti questi sembrano seguire i precetti insieme di un character designer e di un brand manager: sono esagerati, memorabili, alla ricerca di un elemento visivo prima che uditivo che resti in testa ai fan e che venga ribadito fino alla saturazione purchè si marchi a fuoco la loro identità quasi fumettistica.

È evidente anche ad una visione, seguita da un ascolto, superficiale che "FEFE" di 6ix9ine e Nicky Minaj sia cento volte più "potente" in video piuttosto che come brano musicale. Anche se non si trova il video o gli artisti di proprio gusto, è indiscutibile come se ne resti inevitabilmente catturati. Questo discorso è valido per quasi ogni brano di 6ix9ine che sebbene presenti un sound sicuramente unico nel genere, con il contrasto tra le minacce di morte e il rosa confetto che lo rende meritevole di aver coniato una certa estetica, ha prodotto della musica estremamente omogenea, non rilevante a livello artistico quanto lo è a livello mediatico. C'è una significativa (quanto prevedibile) discrepanza tra i suoi meriti e il livello di ascolti che questo genera, condizione fondante della *celebrity* boorstiniana[61].

6ix9ine è stato scelto come modello descrittivo la musica popolare contemporanea, sebbene in una posizione borderline del genere, perché incarna perfettamente il "freak" a cui sempre più artisti tendono, nell'affannata ricerca di liberarsi delle spoglie umane per ascendere a brand.

[60] Rochira, Riccardo. "L'odiatissimo 6ix9ine", 13/03/2018, https://www.dudemag.it/musica/lodiatissimo-6ix9ine/
[61] Boorstin, Daniel J. The image: A guide to pseudo-events in America. Vintage, 2012.

2.2 Lil Pump: ripetizione e confusione

Seguendo la stessa ratio che ha portato ad approfondire chi sia 6ix9ine, che musica faccia e perché incarni l'"effetto freak", il presente paragrafo si occupa di Gazzy Garcia, in arte Lil Pump *[Figura 7]*.

Garcia nasce a Miami, Florida nel 2000, da una coppia di colombiani. Grazie al cugino entrerà in contatto con Omar Pineiro, in arte Smokepurrp, con il quale inizierà ad associarsi e a collaborare.

La carriera di Lil Pump inizia proprio grazie a Smokepurrp, che lo convincerà a realizzare un freestyle su una base prodotta da lui, che verrà pubblicata nel 2016 su SoundCloud, con il proprio pseudonimo come titolo, "Lil Pump". Rapidamente il singolo viene seguito da altri brani, come "Elementary", "Ignorant", "Gang Shit" e "Drum$tick". Il primo successo gli garantirà l'attenzione della scena underground della Florida.

Figura 7

La popolarità del ragazzo, ancora minorenne, cresce esponenzialmente nel 2017, anno in cui rilascia, sempre sulla piattaforma SoundCloud, "D Rose" e "Boss". La popolarità di "D Rose" gli garantirà la direzione del video musicale del brano da parte del regista Cole Bennett, noto per il suo canale YouTube Lyrical Lemonade, "Il Regista" dell'hip hop contemporaneo, padre di una certa estetica comune distorta e colorata ormai diffusa e della garanzia, per chi dovesse avere la fortuna di averlo come regista e quindi di vedere il proprio brano caricato sul suo canale YouTube, di riscuotere sicuro successo[62]. Il video viene rilasciato il 30 gennaio e conta ad oggi 156 milioni di views. Il 9 giugno 2017 Lil Pump firma un contratto con la Tha Lights Global e con la Warner Bros. Records. Quest'ultimo verrà annullato perchè ancora minore al momento della firma[63].

Il 27 agosto dello stesso anno rilascia su SoundCloud (quattro giorni dopo viene reso disponibile per acquisto e streaming digitale) il singolo che più di tutti lo ha reso famoso,

[62] Carera, Diego. "Il Caso Cole Bennet", 26/10/2017, https://www.rapologia.it/2017/10/26/il-caso-cole-bennett/
[63] Sutz, Colin. "Lil Pump Now Free Agent, Contract Voided With Warner Bros", 11/01/2018, https://www.billboard.com/articles/columns/hip-hop/8094047/lil-pump-free-agent-contract-voided-warner-bros

"Gucci Gang", brano che fa riferimento al collettivo che Smokepurrp definisce come "*So that's me and Pump, and like our other homies that be rapping from like Florida. And we just mad ignorant*"[64]. Il brano ottiene un successo fuori scala, svettando al terzo posto nella Billboard Hot 100 l'8 novembre e ricevendo i mesi successivi la certificazione dalla RIAA di triplo platino nella sola America, oltre ad altre certificazioni analoghe in altri stati (come platino in Francia e in Italia); il 6 novembre 2018, tra YouTube e SoundCloud, raggiunge un numero di ascolti complessivi di circa un miliardo e duecentosettanta milioni.

L'album uscirà ufficialmente il 6 ottobre 2017, con la collaborazione di diversi altri autori: oltre allo stretto collaboratore Smokepurpp, figurano anche Gucci Mane, Lil Yachty, Chief Keef, Rick Ross e 2 Chainz.

L'annullamento del contratto della Warner Bros. Records e il tangibile successo dell'artista portano ad una crescita nella competizione tra le etichette e artisti (tra cui spiccano Gucci Mane e DJ Khaled[65] [66], che desideravano Lil Pump nella propria scuderia) che si conclude, con una cifra di otto milioni di dollari[67], a favore ancora una volta della Warner Bros. Records, contratto firmato ufficialmente il 12 marzo 2018.

L'artista floridian prosegue senza tregua a rilasciare singoli, da "Eskeetit" ad aprile, "Drug Addicts" a luglio e "I Love It" con Kanye West a settembre, raggiungendo centinaia milioni di persone, in particolare con il primo e col terzo brano.

Ancora una volta si ripete il fenomeno per cui i topoi dell'attuale musica popolare si fanno chiari grazie all'esagerazione con cui vengono proposti da una manciata di artisti del panorama musicale, che astraggono senza fatica dei leit motiv ricorrenti tra i loro colleghi.

Lil Pump e la sua musica hanno raggiunto la mostruosa risonanza che hanno raggiunto per una certa dose di "ignoranza", considerato, non con l'accezione tradizionale, ma con un significato sempre più usato, soprattutto su internet, che si potrebbe indicare a metà tra il

---

[64] Redazione Noisey, "Reading This Interview with Lil Pump and Smokepurpp Will Make You Stupider", 08/08/2017, https://noisey.vice.com/en_ca/article/kzze73/reading-this-interview-with-lil-pump-and-smokepurpp-will-make-you-stupider

[65] Lamarre, Carl. "Gucci Mane Wants to Sign Lil Pump: 'U Name the Price'", 01/17/2018, https://www.billboard.com/articles/columns/hip-hop/8094724/gucci-mane-lil-pump-1017-records-instagram-comment

[66] Berry, Peter A. "Dj Khaled Wants to Sign Up Lil Pump to We The Best Music", 25/01/2018, http://www.xxlmag.com/news/2018/01/dj-khaled-sign-lil-pump-we-the-best-music/

[67] Aswad, Jem. "It's Official: 'Gucci Gang' Rapper Lil Pump Re-Signs With Warner Bros. Records", 13/03/2018, https://variety.com/2018/music/news/lil-pump-gucci-gang-rapper-record-contract-warner-bros-records-1202722117/

grezzo e il menefreghismo, accezione con la quale gli stessi Lil Pump e Smokepurpp definiscono sé stessi e la scena di Miami nella già citata intervista[68].

Questo oltre ad esaltare gli ascoltatori che si ritrovano (o che vogliono ritrovarsi) nel manifesto dell'assenza di pensieri che è la musica di Lil Pump, ha infastidito enormemente i suoi detrattori, che accusano il rapper di Miami di produrre musica ripetitiva, a tratti insensata perché artisticamente insulso e incapace e non per una precisa volontà artistica.

Senza voler entrare nella spinosa questione di indagare sulla consapevolezza dell'artista nella sua produzione e nell'ancor più spinoso interrogativo se questa possa o meno incidere sulla qualità del prodotto finale, intendo affrontare il lavoro di Lil Pump con la meritata attenzione perché, volente o nolente, che ci sia o meno un disegno dietro, Garcia è un enorme tassello del quadro della musica contemporanea dei tardi anni Dieci e merita, almeno in questo elaborato, che gli venga garantita la giusta dignità, senza preoccuparsi della direzione consapevole o meno della sua produzione.

Di seguito verrà indicato il testo di due canzoni di Lil Pump, entrambe all'interno dell'album omonimo. Queste sono, rispettivamente, "Gucci Gang"

"Gucci Gang, ooh, yeah, Lil Pump, yeah, Gucci Gang, ooh
Gucci gang, Gucci gang, Gucci gang, Gucci gang
Gucci gang, Gucci gang, Gucci gang (Gucci gang!)
Spend ten racks on a new chain
My bitch love do cocaine, ooh
I fuck a bitch, I forgot her name
I can't buy a bitch no wedding ring
Rather go and buy Balmains
Gucci gang, Gucci gang, Gucci gang (Gucci gang!)
Gucci gang, Gucci gang, Gucci gang, Gucci gang
Gucci gang, Gucci gang, Gucci gang (Gucci gang!)
Spend ten racks on a new chain
My bitch love do cocaine, ooh
I fuck a bitch, I forgot her name, yeah
I can't buy no bitch no wedding ring

[68] Redazione Noisey, "Reading This Interview with Lil Pump and Smokepurpp Will Make You Stupider", 08/08/2017, https://noisey.vice.com/en_ca/article/kzze73/reading-this-interview-with-lil-pump-and-smokepurpp-will-make-you-stupider

Rather go and buy Balmains, aye

Gucci gang, Gucci gang, Gucci gang

My lean cost more than your rent, ooh

Your mama still live in a tent, yeah

Still slanging dope in the jets, huh

Me and my grandma take meds, ooh

None of this shit be new to me

Fucking my teacher, call it tutory

Bought some red bottoms, cost hella Gs

Fuck your airline, fuck your company

Bitch, your breath smell like some cigarettes

I'd rather fuck a bitch from the projects

They kicked me out the plane off a Percocet

Now Lil Pump fly a private jet

Everybody screaming "fuck West Jet!"

Lil Pump still sell that meth

Hunnid on my wrist sippin on Tech

Fuck a lil bitch, make her pussy wet

Gucci gang, Gucci gang, Gucci gang, Gucci gang

Gucci gang, Gucci gang, Gucci gang (Gucci gang!)

Spend ten racks on a new chain

My bitch love do cocaine, ooh

I fuck a bitch, I forgot her name

I can't buy a bitch no wedding ring

Rather go and buy Balmains

Gucci gang, Gucci gang, Gucci gang (Gucci gang!)

Gucci gang, Gucci gang, Gucci gang, Gucci gang

Gucci gang, Gucci gang, Gucci gang (Gucci gang!)

Spend ten racks on a new chain

My bitch love do cocaine, ooh

I fuck a bitch, I forgot her name

I can't buy no bitch no wedding ring

Rather go and buy Balmains, aye

Gucci gang, Gucci gang, Gucci gang

Lil Pump, yeah, Lil Pump, ooh"[69]

ma soprattutto "D Rose"

"Lil Pump, D Rose

100 on my wrist, Lil Pump, 80 on my wrist

D Rose, D Rose

Ey, ey

100 on my wrist, 80 on my wrist, what

100 on my wrist, 80 on my wrist

100 on my wrist, 80 on my wrist

100 on my wrist, 80 on my wrist

D Rose, D Rose, D Rose, D Rose

D Rose, D Rose, D Rose, D Rose

D Rose, D Rose, D Rose, D Rose

D Rose, D Rose, D Rose, D Rose

80 on my wrist, 100 on my wrist, what

80 on my wrist, 100 on my wrist

80 on my wrist, 100 on my wrist

80 on my wrist, 100 on my wrist

D Rose, D Rose, D Rose, D Rose

D Rose, D Rose, D Rose, D Rose

D Rose, D Rose, D Rose, D Rose

D Rose, D Rose, D Rose, D Rose

100 on my wrist, bitch I'm feelin' like D Rose

Pop 4 xans now I'm feelin' like a hero

(Superman!) Lean got me like Rio

And my auntie on PO

100 on my wrist, 80 on a brick

Lil Pump never spendin' money on a bitch

Never trust a nigga cause he actin' like a bitch

Take a nigga bitch to the Motel 6

I just broke my wrist cause I'm whippin' in the kitchen

---

[69] Lil Pump, "Gucci Gang"

Pass a brick to my mom and I told her whip it (whip)
4 bands in the kitchen
9 bands in the kitchen
I just fuck your bitch (what?)
I just broke my wrist (okay)
I just fuck your bitch
I just fuck your bitch (okay)
D Rose, D Rose, D Rose, D Rose
D Rose, D Rose, D Rose, D Rose
D Rose, D Rose, D Rose, D Rose
D Rose, D Rose, D Rose, D Rose
D Rose, D Rose, D Rose, D Rose
D Rose, D Rose, D Rose, D Rose
D Rose, D Rose, D Rose, D Rose
D Rose, D Rose, D Rose, D Rose
80 on my wrist, 100 on my wrist, what
80 on my wrist, 100 on my wrist
80 on my wrist, 100 on my wrist
80 on my wrist, 100 on my wrist
D Rose, D Rose, D Rose, D Rose
D Rose, D Rose, D Rose, D Rose
D Rose, D Rose, D Rose, D Rose
D Rose, D Rose, D Rose, D Rose (and my auntie on PO)"[70].

In entrambi i brani, il termine che viene ripetuto più volte è il titolo del pezzo: cinquantatré volte nei due minuti e dieci di "Gucci Gang" e ottantaquattro volte nei due e quindici di "D Rose".

Vista quindi la durata dei brani e il numero di volte con cui si ripetono le due formule è evidente come questi si esauriscano proprio in queste due espressioni. La produzione di Big Head e Terrotuga (di Gucci Gang il primo e di D Rose il secondo) è estremamente essenziale e sintetizza due elementi "storici" della musica trap: nella prima la base è dominata da bassi

[70] Lil Pump, "D Rose".

profondi, gli stessi di Broussard e Campbell, la seconda dal giro di hi-hat a cui ormai il genere non sembra poter fare a meno, entrambi figli della TR-808 di cui è già stata approfondita la storia.

Con i testi sott'occhio è evidente come la poetica di Lil Pump sia tutta incentrata sulla ripetizione, sull'energia e sull'autocelebrazione. L'autocelebrazione è una pratica tradizionale, il *boasting* o il *braggadocio*[71] sono radicate nell'hip hop fin dalle sue origine, quindi non c'è da stupirsi se Lil Pump dice di "rompersi i polsi" per i troppi gioielli, perché è quello che l'hip hop ha sempre fatto, con innumerevoli esempi passati e presenti a dimostrazione.

La ripetizione, però, in un genere musicale in cui le capacità tecniche, dall'abilità negli "incastri", nel rimare al termine delle parole o a metà, nel cercare di uscire dalla rima baciata per andare in quella a catena e ritorno, nel *rappare* in extrabeat o in outbeat (tutto poi da unire con una storia da raccontare, fatta tanto di ostentazione e di comedy quanto di vita vissuta e di esperienze significative[72]) ha un peso diverso che in un qualsiasi altro genere musicale. Non per niente Dave Grohl, frontman dei Foo Fighters (e più in generale, simbolo del "rock vero che fu") ha definito Lil Pump "*il futuro del punk rock*":

"*I guess for me punk rock is about a state of independence and if that's Lil Pump then so be it. It's about being free to do whatever the hell you want to do"*[73].

Il perché Lil Pump sia punk per Dave Grohl è evidente considerando quanto appena affermato e leggendo i testi dei suoi brani e (si avrà modo di approfondirlo nel paragrafo dedicato a Lil Yachty) Lil Pump, come altri giovanissimi artisti della *New School,* si disinteressa della tradizione, dei canoni e di quello che è venuto prima di lui, non per un'arroganza superiore a quella di altri rapper prima di loro - visto che persino l'arroganza è un topos del rap - ma perché, figli di internet, è naturale che non percepisca il "rispetto dovuto agli adulti": con l'accesso illimitato ad ogni canzone non c'è differenza tra un brano hip hop degli anni Novanta, un pezzo techno dei primi Duemila o di uno swing degli anni Cinquanta, sfumandosi una certa gerarchia di matrice storica tra artisti di età e percorsi differenti.

Lil Pump non è un figlio di internet solo "anagraficamente" (ovvero nativo digitale, classe 2000) ma perché, artisticamente, fa/ha fatto parte dell'ondata di rapper gemmati su SoundCloud, i *SoundCloud rapper* appunto, degli ultimi anni.

---

[71] Urban Dictionary, *Braggadocio*, https://www.urbandictionary.com/define.php?term=braggadocio
[72] Salaam, Mtume ya. "The aesthetics of rap." African American Review 29.2 (1995): 303-315.
[73] Murphy, Sam. "Dave Grohl Reckons Lil Pump Could Be The Future Of Punk Rock", 01/05/2018, https://musicfeeds.com.au/news/dave-grohl-reckons-lil-pump-future-punk-rock/

Certo risulta curioso che in una forma ai limiti del poetico[74] si ripetano in modo così intenso delle espressioni come fa Lil Pump in "D Rose" e "Gucci Gang" al di fuori dallo spazio che gli è normalmente concesso, ovvero il ritornello. Lil Pump soprattutto ha sollevato fin da subito ondate di polemiche, dalla community online[75] e dalla critica[76] lamentandosi della componente "reazionaria" edonistica e consumistica e della (presunta) assenza di ispirazione artistica e qualità musicale. Ritengo che il lavoro di Lil Pump riesca in uno strano modo ad essere interessante, soprattutto per la carica energetica e distruttiva contro ogni canone di un genere come quello dell'hip hop che, nonostante difenda con orgoglio una propria carica "antisociale" e rivoluzionaria, è subito pronto a scattare contro chi esce dagli schemi rivelando un tradizionalismo ferreo: dal già citato Waka Flocka Flame che "bandisce" dall'hip hop il giovanissimo Lil Xan perché reo di aver definito noioso una figura mitologica come 2Pac[77] oppure il già citato Lil Yachty e il "caso Notorious Big"[78].

La recensione dell'album di Lil Pump di Pitchfork, con la quale mi trovo d'accordo anche in merito alle considerazioni estetiche e al tiepido 6,9/10 che viene dato al disco, coglie uno dei motivi del successo che in parte tocca quanto già approfondito nel paragrafo su 6ix9ine.

"In truth, even the most well-financed A&R team could only dream about creating a rapper as shareable as Pump, who at first glance can seem less like a real artist than a computer's too-perfect aggregation of what rap looks and sounds like at this precise moment. He's got Lil Yachty's sense of flamboyant style and adventurous hair and Lil Uzi Vert's taste in drugs, designers, and bright, cartoony cover art."[79]

Questa frase suffraga anche la mia scelta nell'individuare Lil Pump come rappresentativo di diversi aspetti della musica hip hop popolare moderna, visto che Pitchfork arriva a definire il rapper di Miami come qualcuno che "*can seem less like a real artist than a computer's too-*

---

[74] McWhorter, John. "Americans Have Never Loved Poetry More—But They Call It Rap", 29/96/2014, https://www.thedailybeast.com/americans-have-never-loved-poetry-morebut-they-call-it-rap
[75] VesperalLight, "What the hell is the Gucci Gang?", 05/12,2017, https://www.reddit.com/r/OutOfTheLoop/comments/7hq12o/what_the_hell_is_the_gucci_gang/
[76] Eror, Aleks. "Why Lil Pump's "Gucci Gang" Represents Everything Wrong in the World", 21/01/2018, https://www.highsnobiety.com/p/lil-pump-gucci-gang-meaning/
[77] Lamarre, Carl. "Waka Flocka Flame Says Lil Xan Is 'Banned From Hip-Hop' After Calling Tupac's Music 'Boring'", 07/03/2018, https://www.billboard.com/articles/columns/hip-hop/8235941/waka-flocka-flame-lil-xan-tupac
[78] Stutz, Colin. "Lil Yachty Apologizes for Calling Notorious B.I.G. 'Overrated'", 28/11/2016, https://www.billboard.com/articles/columns/hip-hop/7588970/lil-yachty-apologizes-notorious-big-overrated
[79] Rytlewski, Evan. "Lil Pump, *Lil Pump"*, 12/10/2017, https://pitchfork.com/reviews/albums/lil-pump-lil-pump/

perfect aggregation of what rap looks and sounds like at this precise moment"[80], sogno irraggiungibile di un team di talent scout (gli A&R team citati nella recensione).

La recensione si conclude riassumendo il nocciolo di Lil Pump e della sua musica*: "it's just a signifier of volume and excitement"*[81].

L'errore dei detrattori di Lil Pump sta infatti nel considerare completamente senza significato i suoi testi che, secondo un certo punto di vista, effettivamente mancano di un significato esprimibile a parole; manca un referente chiaro a cui riferirsi, Lil Pump non parla di niente se non di sé in toni esageratamente autocelebrativi, della sua vita promiscua e carica di Xanax e di tutti i soldi che questa gli ha portato e di come lui sia il più giovane a fare questo ("Youngest Flexer", usando le sue parole). Ma un significato, dietro questo significante, c'è, ed è bello grosso: l'eccitazione, la confusione, l'esagerazione sempre e comunque, tutto calato nel contesto edonista e iperconsumista della musica popolare degli anni Dieci. Le parole sono solo un pretesto per richiamare questo mood, e la ripetizione è il miglior strumento, che porta il rap a mutare in melodia e la voce a mutare in uno strumento prima che in un veicolo di significati; se infatti si cerca ostinatamente di decodificare i testi di Lil Pump c'è veramente poco da capire, poiché lo spessore narrativo è quasi nullo.

La ripetizione è, non a caso, lo strumento principale della trasformazione delle parole in suoni, che meglio delle prime riescono a trasmettere sensazioni faticose da esprimere altrimenti. Si fa qua riferimento al fenomeno individuato da Diana Deutsch nel 1995 dello "Speech to song illusion"[82] secondo cui, ripetendo una frase o una parola più volte, questa inizia a sembrare cantata e non più parlata. Con la ripetizione ossessiva di formule, Lil Pump rende labili i confini tra un discorso, quale è quello del rapping, che nella sua versione più "tradizionale" è distinto dal canto in modo netto[83], e un cantato vero e proprio, più abile nel veicolare sensazioni, prima che concetti.

A fianco di questo fenomeno si richiama qui quello della "semantic satiation" o "semantic saturation"[84], termine usato per la prima volta nella discussione del dottorato di Leon Jakobovits James nel 1962, per indicare il fenomeno psicologico per cui, ripetendo una frase o

---

[80] Ibid.
[81] Ibid.
[82] Deutsch, D., Henthorn, T., and Lapidis, R. Illusory transformation from speech to song. Journal of the Acoustical Society of America, 2011, 129, 2245-2252.
[83] Emelda M.,"Difference Between Rapping and Singing.", 05/06/2011, http://www.differencebetween.net/miscellaneous/culture-miscellaneous/difference-between-rapping-and-singing/
[84] Das, Jagannath Prasad. "Verbal conditioning and behaviour". Elsevier, 2014.

una parola a lungo, questa perde di significato per l'ascoltatore, diventando una serie di suoni senza senso.

Sia la "speech to song illusion" che la "sematic satiation" vengono qui presi come fenomeni che possono suggerire delle motivazioni "tecniche" che potrebbero spiegare l'effetto che può avere la ripetizione ossessiva all'interno di un medium così testuale come l'hip hop. Anche in forza di quanto suggeriscono i due fenomeni è possibile affermare che il focus nella musica hip hop sia sempre meno il testo e sempre di più il "mood" evocato da queste. Sebbene questo sia scontato in altri generi, non lo è affatto nell'hip hop.

Sono diversi gli attori e la loro estetica, nell'hip hop e ai suoi confini, che stanno spingendo verso la detronizzazione del testo e del suo protagonismo nei brani rap, a partire dal già citato Lil B e dai suoi testi ad associazione libera.

Persino più popolare, ma indubbiamente più capace, Kanye West ha negli anni sempre più volutamente ignorato la distanza tra rap e canto. Vox, ricostruendo il percorso e lo sviluppo artistico di West[85], trova imperante la scelta del rapper di utilizzare la voce umana come lo strumento principe della sua musica: dall'uso di cori gospel ai sintetizzatori dai suoni quasi umani, in brani come "Ultralight Beam" contenuto in "The Life of Pablo", la considerazione di Vox si fa condivisibile.

Restando sulla ripetizione, oltre a Lil Pump, altri autori ripetono all'infinito le stesse formule: indimenticabili per esempio i Migos e il brano che li ha fatti decollare ai vertici delle classifiche, "Versace"; prodotto da Zaytoven e uscito nel 2013, la parola "Versace", celebre brand italiano di lusso che copre i tre rapper di Atlanta e le modelle che li accompagnano nel video, viene ripetuta centosessantatre volte, costituendo il 32% di tutto il testo[86].

Senza spostarsi dalla capitale della Georgia, Future, con il suo brano più famoso "Mask off", ripete nel suo accento borbottante del sud e filtrato dall'autotune, alcuni tra le droghe/farmaci più diffusi nell'immaginario hip hop e pop: *molly*, ovvero MDMA, una droga psicoattiva, e *percocets* un forte antidolorifico a base di paracetamolo e ossicodone, ultimo dei quali è un oppioide. Oltre a queste ritorna spesso il titolo del brano nel ritornello.

Come ogni artista selezionato per tracciare i confini del panorama trap, gli elementi caratteristici di Lil Pump torneranno nei lavori di altri artisti qui approfonditi; così come la

[85] Caswell, Estelle. "Kanye deconstructed: the human voice as the ultimate instrument", 01/09/2016, https://www.vox.com/2016/9/1/12735222/kanye-west-human-voice-instrument
[86] Migos, *Versace,* Genius, https://genius.com/Migos-versace-lyrics

ricerca dell'attenzione di 6ix9ine e il suo infuriato self branding ritornano in Lil Pump, la ripetizione e la più generale detronizzazione del testo nel mondo dell'hip hop saranno centrali anche perr l'artista di seguito approfondito: Lil Yachty.

2.3 Lil Yachty e il mondo di internet: postmodernismo e post regionalismo

Una delle figure più rappresentative del panorama musicale odierno è sicuramente Lil Yachty *[Figura 8]*, pseudonimo di Miles Parks McCollum, trapper di Mableton, Georgia; tra i giovanissimi della New School Americana è forse una delle figure più rappresentative tra i SoundCloud rapper.

Lil Yachty è preso come rappresentante esemplare di un trend a cui ho già fatto riferimento e che ritengo potrà vantare maggiore longevità tra tutti quelli che sono approfonditi nel presente lavoro di tesi: Yachty incarna un intero universo puramente nato su internet, da cui prende riferimenti, immagini e suoni, con un cambio di rotta drastico dal localismo più spiccato del rap, verso un "post regionalismo"[87] di chi è nato e cresciuto con internet e la sua community.

Figura 8

McCollum è tanto legato al medium internet e in particolare ai social, da aver incontrato la musica in modo quasi casuale, partendo invece da una prima, tentata carriera su Instagram. Lungo il 2016, Yachty si è dato un nickname nautico e un look distintivo, composto da abbigliamento marittimo vintage che ha recuperato su eBay, Etsy, mercatini e negozi dell'usato. Ha passato poi l'estate a New York a casa di un amico, cercando di entrare in contatto con i suoi eroi della street fashion – come Luka Sabbat, che al momento della redazione della tesi, supera il milione di follower sul solo Instagram - confermando la dichiarata aspirazione ad entrare nel mondo della moda, prima che in quello musicale.

La sua strategia, per quanto semplice, era chiara:

"I mapped out all of the core internet kids, like popular kids that I wanted to meet, 'cause I knew if I met them, I could get them to distribute my music, cause the cool kids have all the cool followings. Everyone looks up to them, you know what I mean? Whatever they're doing is cool"[88].

[87] Pearce, Sheldon. "Lil Yachty, *Lil Boat"*, 17/03/2016, https://pitchfork.com/reviews/albums/21736-lil-boat/
[88] Kramer, Kyle. "Lil Yachty's Bubblegum Trap Is Sailing the Rap Internet's Uncharted Waters", 04/03/2016, https://noisey.vice.com/en_us/article/rmjwbx/lil-yachty-interview-bubblegum-trap-2016

L'aver dato priorità ad una costruzione di contatti, prima che ad una produzione artistica, si è rivelato vincente in un universo senza gatekeeper come quello online; questo suffraga anche la mia convinzione, ampiamente approfondita nell'ultimo capitolo dell'elaborato, per cui nella musica pop degli anni Dieci, i social abbiano un ruolo non marginale, non di mera pubblicità, ma strettamente fondante, oltre che l'estetica, l'esistenza stessa della musica di certi artisti, quest'ultima che assume il ruolo di una delle componenti che portano un trapper al successo, popolare per la popolarità stessa, prima che per le proprie capacità musicali o di scrittura.

Al termine dell'estate, Lil Yachty tornerà poi in Georgia con una personalità nota su Instagram e inizierà così a scommettere su una carriera musicale, con una brandizzazione che ha quindi preceduto la definizione di un sound[89].

La sua produzione musicale è fatta di brani volutamente spogli, accompagnati da un flow cantilenante e dal sapore amatoriale, ricchi di riferimenti al soft entertainment dei ragazzi della sua generazione: in "All Time" altera la sigla del cartone animato in onda su Nickeloedon "Rugrats", in "Run/Running"; la melodia campionata è quella di Super Mario, continuando poi con riferimenti a Charlie Brown o alla melodia del GameCube[90].

Facile capire quanto la sua produzione sia carica di "antitradizione" e di disinteresse totale per la storia hip hop e i suoi attori, cosa che lo ha portato più volte a finire al centro di critiche feroci nella community più tradizionalista; ottimo esempio il suo già citato commento sul mostro sacro Notorious BIG[91].

"It's not like I'm a hardcore rapper," ha spiegato Yachty "*I do, like, bubblegum* trap *beats"* [92]. Ad aver coniato il termine *bubblegum* trap è stato Burberry Perry, amico e produttore delle basi per i brani più di successo dell'artista, facendo riferimento, ancora una volta ad un cartone animato, le Powerpuff Girls (le "Superchicche" in italiano):

---

[89] Wiener, Jonah. "Lil Yachty, il rapper preferito di Kanye West", 12/02/2017, https://www.rollingstone.it/musica/interviste-musica/lil-yachty-il-rapper-preferito-di-kanye-west/351160/
[90] Wiener, Jonah. "How Lil Yachty Went From Instagram Whiz to Kanye West Collaborator", 09/11/2016, https://www.rollingstone.com/music/music-features/how-lil-yachty-went-from-instagram-whiz-to-kanye-west-collaborator-111789/
[91] Stutz, Colin. "Lil Yachty Apologizes for Calling Notorious B.I.G. 'Overrated'", 28/11/2016, https://www.billboard.com/articles/columns/hip-hop/7588970/lil-yachty-apologizes-notorious-big-overrated
[92] Kramer, Kyle. "Lil Yachty's Bubblegum Trap Is Sailing the Rap Internet's Uncharted Waters", 04/03/2016, https://noisey.vice.com/en_us/article/rmjwbx/lil-yachty-interview-bubblegum-trap-2016

"*I always thought it was if you sat down and you watch Powerpuff Girls or something like that, and you try to throw that on* trap *drums, so it could be bubblegum* trap*, I guess you could say that"*[93].

Non stupisce sapere che le basi di Burberry Perry fossero snobbate dai suoi coetanei prima che un "*social media-adept artist"*[94] come Yachty ne vedesse le potenzialità, tanto sono distanti dall'aggressività di chiunque avesse fatto rap prima della coppia vincente Yachty/Perry.

La popolarità di Yachty decolla con il successo su SoundCloud di "1Night", possibile grazie ad un tweet dello stesso trapper, arricchito poi da un video lisergico e coloratissimo. Il suo manager Coach K, figura centrale nella storia dell'hip hop recente, già agente di Young Jeezy e Gucci Mane e attuale manager dei Migos, dichiarerà già nel 2016 che l'account SoundCloud del suo protetto raggiungeva oltre i 400.000 ascolti giornalieri[95].

La carriera del giovanissimo trapper georgiano procede poi con un moto verticale passato per la messa sotto contratto della Capitol, la collaborazione con Chance the Rapper nel suo album "Coloring Books" e con i Migos in "Minnesota", trasmessa poi dal re del pop in persona, Drake, nel programma da lui presentato, Beats 1[96].

Lil Yachty realizza musica dai testi positivi, allucinati e frutto dell'associazione libera – in linea con il trend protagonista della trap contemporanea, iniziato dal già citato Lil B[97] – definiti da Noisey persino "*nursery rhyme delivery"*[98], ed è controverso perché in diretta controtendenza con le generazioni precedenti, duri e spietati artisti da strada che poco hanno a che vedere con il goffo e sereno trapper dalle iconiche treccine rosse. Le tecniche di scrittura improvvisate e banali, i riferimenti ai cartoni animati e ai videogiochi, il post regionalismo per cui nessuna via, quartiere o città fa da protagonista (e forse nemmeno da comparsa) in tutta la sua produzione, e soprattutto la conclamata fine dei generi musicali di cui il suo "Teenage Emotions" fa da presagio[99] sono tutte dirette conseguenze del luogo in cui Lil Yachty vede la luce.

---

[93] Ibid.
[94] Ibid.
[95] Ibid.
[96] Ibid.
[97] Sheldon Pearce, Sheldon. "Lil Yachty, *Lil Boat*", 17/03/2016 https://pitchfork.com/reviews/albums/21736-lil-boat/
[98] Kramer, Kyle. "How Lil Yachty Became the Future of Music", 09/02/2017, https://noisey.vice.com/en_us/article/ypxmgg/how-lil-yachty-became-the-future-of-music
[99] Alovisi, Elia. "Lil Yachty e la fine dei generi musicali", 19/06/2017, https://noisey.vice.com/it/article/newkzm/lil-yachty-teenage-emotions-fine-generi-musicali-rizoma

Non Mableton, Georgia, ma internet.

Yachty e internet esemplificano il postmodernismo culturale di un momento storico in cui la cultura è completamente a disposizione di chiunque negli infiniti strati di internet, liberando le influenze di un artista dai vincoli che fino a venti anni fa il naturale scorrere del tempo avrebbe impedito: gli anni Dieci sono gli anni dell'electroswing, rilettura digitalizzata della musica da ballo dei ruggenti anni Venti, della "new retro wave", che riprende un certo tipo di sound ed estetica anni Ottanta, fatta di sintetizzatori e theremin dei film di fantascienza di quegli anni, e di tanti altri neonati generi musicali realizzati da frange di artisti che hanno raccolto influenze scegliendo correnti e movimenti come fossero (e di fatto, lo sono) sullo stesso piano di disponibilità. Attingere alle sonorità coreane, fino a pochi anni fa, non sarebbe stato possibile per un occidentale, per limiti geografici, ancor prima che linguistici; oggi invece, lo stesso Lil Yachty, fan come una gigantesca porzione di internet del Kpop e dei suoi *idol,* improvvisa un freestyle sulle base dei brani dei Big Bang, boyband coreana dall'enorme successo[100]. Gli esempi possono essere diversi e sempre più curiosi (Scarlxrd, ad esempio, è un giovane rapper nero ed inglese autore di brani a metà tra il rap e lo scream metal americano e che si copre il volto come il protagonista della fortunata serie anime giapponese "Tokyo Ghoul" *[Figura 9]*), ma ciò che è importante notare è che, come Lil Yachty dimostra meglio di altri, spazio e tempo non sono più limitanti come potevano essere prima dell'avvento di internet.

Figura 9

Il postmodernismo e il post regionalismo, aiutati entrambi dalla fine del protagonismo dei testi di cui si è già parlato, fungono comodamente anche da facilitatori per un ascoltatore non americano, quando persino non anglosassone, perché permettono di esulare dalle esperienze di vita personali, dallo stato e dalla città d'appartenenza, poiché inseriscono i brani di Lil Yachty in un background culturale che i suoi coetanei non faticano a riconoscere indipendentemente dal proprio percorso, necessitando unicamente di un accesso a prodotti d'intrattenimento come i cartoni animati e i videogiochi e ad internet che, da tempo i primi e dalla nascita la seconda, ignorano la geografia.

[100] Lobenfielnd, Claire. "Lil Yachty pays tribute to k-pop boy band BIGBANG as BIGBOAT", 03/08/2016, https://www.factmag.com/2016/08/03/lil-yachty-bigbang-covers/

2.4 Yung Lean, XXXTentacion e l'emotrap

Insieme all'ostentazione feroce, alla pornografia e alla felicità orgiastica e di tutta la narrazione che ne viene fatta sui social media, nell'ultima musica popolare ha raggiunto dei numeri eccezionali una curiosa sfumatura della trap più recente, l'emo.

Gli ultimi due assi del sistema di riferimento che volge al termine con il presente e il prossimo capitolo, riguardano gli aspetti meno mediati dall' *industry* e più aderenti alla vita "fuori da internet" del pubblico hip hop.

Ci tengo a precisare come non si parla di un fenomeno di nicchia; guardando le views su YouTube si può percepire la sua estensione: "XO Tour Lif3" di Lil Uzi Vert ha raggiunto quasi trecento milioni di ascolti, "SAD!" di XXXTentacion cinquecentosettanta milioni e "Jocelyn Flores", dello stesso artista, trecentoventi, mentre il compianto Lil Peep, forse il più interessante degli artisti emo post 2015 e che, secondo più di una testata di settore, poteva essere il futuro del genere se non di tutto il pop[101] [102], ha raggiunto circa un centinaio di milioni di ascolti nella manciata di brani più noti. La risonanza di questi e di altri artisti, che a breve verranno indicati come emo trapper, merita di essere valutata anche (e forse, soprattutto) secondo gli ascolti su SoundCloud essendo, ognuno di questi, partito con brani autoprodotti e spesso registrati in camera, poi postati sul social arancione.

Per comprendere un'ampia fetta del sound di questi artisti underground che ha contaminato molta della produzione contemporanea (anche popolare) viene di seguito fatto un rapido excursus sul cloud rap, etichetta che spesso viene avvicinata a questa "scuola": da Yung Lean e i SadBoys, a Lil Uzi Vert e Juice WRLD, fino a Lil Peep e tutto il suo collettivo, la Gothboiclique, tutti sono stati indicati almeno una volta come cloud rappers.

Sebbene il genere sia nato e esploso su SoundCloud, non è dal social che prende il nome ma, sembra venga invece da un'intervista del 2009 del giornalista hip hop Noz a Lil B, che, indicando un dipinto di un quadro raffigurante un castello tra le nuvole, disse "*That's the kind of music I want to make"* espressione che piacque ai social e alla blogosfera e finì con l'imporsi e ad entrare nel vocabolario di SoundCloud, MySpace e BandCamp[103].

---

[101] Horowitz, Steven J. "Tears of a Dirtbag: Rapper Lil Peep Is the Future of Emo", 09/01/2017, https://pitchfork.com/features/rising/10001-tears-of-a-dirtbag-rapper-lil-peep-is-the-future-of-emo/
[102] Caramanica, Jon. "Lil Peep Died Before Becoming Pop Royalty. His New Music May Change That", 21/10/2018, https://www.nytimes.com/2018/10/31/arts/music/lil-peep-archives-come-over-when-youre-sober.html
[103] Amarca, Nico. "Cloud Rap: The Spacey, Cyber-Born Hip-Hop Subgenre", 25/06/2015, https://www.highsnobiety.com/2015/06/25/cloud-rap-yung-lean-lil-b/

Il tipo di estetica di Lil B, che faceva fondamentalmente riferimento a *catchphrases* di Twitter (*swag* su tutte) e a elementi della cultura di internet dove era nato, si è arricchito nel tempo grazie al sound comune di produttori come Clams Casino, Eric Dingus e Shlohmo che hanno portato ad un genere caratterizzato da suoni (dell'immancabile 808) rallentati e distorti, melodie ambient e sintetizzatori trance.

Figura 10

L'artista che più incarna il genere è senza dubbio Yung Lean *[Figura 10]*. Svedese, classe 1996, Jonatan Leandoer Håstad, conosce Yung Sherman e Yung Gud nel 2012 a Stoccolma e, con la passione per la musica da fare da campo comune, diventano amici e collaboratori[104] , al punto di fondare, insieme ad altri amici, gli Hasch Boys. Lean, Sherman e Gud si ritrovarono rapidamente ad essere gli unici membri attivi del collettivo, decidendo così di creare un secondo collettivo, i Sad Boys, di cui Yung Lean è il leader de facto[105].

L'album di debutto di Yung Lean, "Uknown Death" 2002, viene inserito da Vibe nei *10 Most Overlooked Debut Rap Mixtapes of 2013*[106] e la descrizione che viene data dall'autore dell'articolo è qui ritenuta calzante*: "Relying less on concise lyrics, Yung Lean is a natural progression from the freely associative, often nonsensical rhymes of Lil' B with a keener sense of melody"*[107]. Ritorna la questione già emersa nei paragrafi precedenti della perdita di interesse del testo della *New School* americana.

Sarà lo stesso Håstad a confermare il nonsense di alcune rime e testi in un'intervista rilasciata dai tre SadBoys nel 2014 a The Fader[108]. Quando il giornalista chiede spiegazioni in merito ai riferimenti ad alcuni prodotti di consumo americani spesso ricorrenti nei brani di Yung Lean (i biscotti Oreo, l'Arizona Iced Tea e il Gatorade) e se questi derivino da una fascinazione per

---

[104] gunyoong, "Guide to Sad Boys", 10/02/2014, https://www.reddit.com/r/sadboys/comments/1xjpky/guide_to_sad_boys/
[105] Borrelli-Persson, Laird. "Swedish Rapper Yung Lean Talks Style and Shares His New Track "AF1's" Exclusively Here", 03/02/2016, https://www.vogue.com/article/yung-lean-warlord-song-release
[106] Weinstein, Max."The 10 Most Overlooked Debut Rap Mixtapes of 2013", 05/12/2013, https://www.vibe.com/photos/10-most-overlooked-debut-rap-mixtapes-2013/lean-mixtape
[107] Ibid.
[108] Friedlander, Emilie. ""Taking Arizona Iced Tea and Making It Cry": An Interview with Yung Lean and the Sad Boys", 16/07/2014, https://www.thefader.com/2014/07/16/taking-arizona-iced-tea-and-making-it-cry-an-interview-with-yung-lean-and-the-sad-boys

la cultura americana, il trio risponde *"No. It's not about culture, it's more like individuals. If we see someone doing something in the US, making music and stuff, we get excited about that person; it's not about the whole American culture. All the Arizona and Gatorade and stuff, that's just not something we can get in Sweden, so it becomes something fun to talk about, cause it doesn't make any sense really"*[109].

Yung Gud aggiunge *"I feel like something that is kind of us is taking a specific product and taking it out of its context—like taking Arizona Ice Tea and making it cry. Taking brands and specific parts of maybe American culture and just ripping it apart"* atteggiamento che potrebbe essere avvicinata al solito, strano, postmodernismo.

Torna quanto già visto con altri autori trap: il nonsense, i riferimenti a internet e alla cultura pop dei ragazzi nati verso la fine degli anni Novanta e alla droga, ma è il non esaurimento dell'estetica di Yung Lean (e di altri) solo in questi elementi, solo nel "puro immaginario", a rendere l'emo trap interessante. La potenza e l'intrusività della cultura di massa degli ultimi venti anni sembra essere tale da non poter essere esclusa da un genere "spaziale" come l'hip hop, che spesso si limita a raccontare quanto ha intorno, e Yung Lean, nato nel 1996, non rimane estraneo al fenomeno.

Gli ingredienti della trap in Yung Lean ci sono quasi tutti, dai riferimenti allo Xanax e al Percocet, allo sciroppo per la tosse alla codeina passando per l'immancabile giro di hi-hats, così come il mood e il gergo internettiano; ma il leader dei SadBoys cala tutto in un più pacato realismo, uscendo come anticipato dal più puro citazionismo fine a sé stesso, che porta in altri rapper e in altri progetti artistici a lasciarsi dietro un testo puramente vestigiale.

Anche solo per il tipo di atmosfera evocata da Yung Lean, il mood non è quello dell'ostentazione orgiastica o del nonsense coloratissimo, ma più di un quotidiano confessionale di un ragazzo che ha sofferto e soffre, oltre che di dipendenze da Xanax, lean e cocaina, di un'emotività instabile che lo ha costretto a soli diciannove anni nel letto di un ospedale psichiatrico[110]

Nell'aprile del 2015, infatti, morirà in un incidente d'auto il manager e amico ventisettenne di Håstad, Barron Machat (dalla testimonianza dello stesso Lean che lo aveva chiamato proprio

[109] Ibid.
[110] Biazzetti, Claudio. "Yung Lean non è uno da interviste", 08/11/2017, https://www.rollingstone.it/musica/interviste-musica/yung-lean-non-e-uno-da-interviste/390535/

per chiedergli di portargli il suo hard disk, guidava sotto gli effetti dello Xanax), il giorno immediatamente successivo ad una grave crisi dell'artista svedese[111].

Questa manciata di eventi della recente (e sofferta) vita di Yung Lean non sono qui portati col fine di "oscurare" i difficili trascorsi di altri artisti della scena hip hop americana, di cui Yung Lean fa parte, visto lo scarso successo riscosso in patria[112]. Lo scopo di questa finestra biografica è quello di trovare un riferimento reale di una sofferenza che i Sad Boys hanno scelto addirittura come nome e che, quando non è schiacciato dall'immaginario euforico del partying più sfrenato o degli abusi di farmaci a solo scopo ricreativo o dell'ingombrante presenza delle marche di lusso, si fa davvero reale.

La voce monotona di Yung Lean e le sue basi minimali ai limiti della trance e dell'ambient collaborano a comporre questa delicata narrazione di intima sofferenza personale che ha così lo spazio di assumere il ruolo di protagonista nella sua estetica e, forse, nel vissuto di tutta una generazione.

-

Coprotagonista, insieme a Yung Lean, del presente capitolo sull'emotrap è XXXTentacion *[Figura 11]*, indicato spesso con la sola lettera X: vero e proprio terremoto, tra i trapper più noti degli ultimi anni, si è posto di traverso a più generi, partendo dalla trap per toccare i toni morbidi e ipnotici dei SoundCloud rapper, ballate alla chitarra e tristi pezzi al pianoforte, in pieno ibridismo degli anni Dieci.

Figura 11

Jahseh Dwayne Ricardo Onfroy nasce nel 1998 a Plantation, Florida, passa però la sua infanzia a Lauderhill. Come dirà in un'intervista per il podcast hip hop No jumper, che ad oggi raccoglie oltre i dieci milioni di views, *"I've been fighting since I was a kid"*[113], X presenta un carattere aggressivo e violento, incoraggiato da un ambiente familiare difficile in cui la madre non era

[111] Cooper, Duncan. "Yung Lean's Second Chance", https://www.thefader.com/2016/06/16/yung-lean-warlord-interview
[112] Friedlander, Emilie. ""Taking Arizona Iced Tea and Making It Cry": An Interview with Yung Lean and the Sad Boys", 16/07/2014, https://www.thefader.com/2014/07/16/taking-arizona-iced-tea-and-making-it-cry-an-interview-with-yung-lean-and-the-sad-boys
[113] No Jumper, "The XXXTentacion Interview", 27/04/2016, https://www.youtube.com/watch?v=PV7Q2teRLPc&t=62s

nelle condizioni di prendersi cura di lui. Ricorda come a sei anni tentò di pugnalare un uomo che stava infastidendo sua madre e, sempre perché coinvolto in situazioni violente, finì per essere espulso dalle superiori[114].

Da adolescente sviluppa un forte interesse per la musica, soprattutto attirato tanto dal rap quanto dal nu-metal e dall'hard rock (due anime che conviveranno in tutta la sua produzione musicale) e inizia un percorso da pianista e chitarrista autodidatta. Supportato dalla zia e dalla madre, inizia a frequentare il coro della scuola, da cui verrà però espulso per aver aggredito un compagno.

Tra il 2012 e il 2014 XXX si iscriverà e abbandonerà la Piper High School di Sunrise. È in questi anni che inizia a registrare in modo amatoriale, pubblicando un primo brano, forse "Nees/Flock*"[115] di cui però non si ha più traccia online.

Le questioni legali dell'artista si aggravano quando viene arrestato per possesso d'armi e costretto in un carcere minorile per circa un anno. Durante la detenzione incontrerà il rapper Ski Mask the Slump God con cui collaborerà per più di un progetto.

Nel marzo 2014 pubblica su SoundCloud il suo primo brano "ufficiale" (senza quindi considerare altre tracce cancellate dal suo profilo[116]) "Vice City" e, da quel momento, la sua produzione si fa intensa, rilasciando due EP realizzati con Ski Mask the Slump God, "Members Only Vol.1" e "Members Only Vol.2" ma è con "Look at Me" pubblicato il 31 dicembre 2015 che XXXTentacion scoppia, diventando rapidamente un successo online[117] e ricevendo poi la certificazione di disco di platino[118].

Il primo album di XXXTentacion pubblicato dalla Empire Distribution e dalla Bad Vibes Forever nell'agosto di quell'anno, sarà "17", contenitore di brani inediti, che raggiunge rapidamente il secondo posto nella Billboard200, il debutto più di successo nella storia della EMPIRE[119] e che, due anni dopo, riceverà la certificazione disco di platino.

---

[114] Burford, Corinna. "The Complete History of XXXTentacion's Controversial Career", 19/06/2018, https://www.vulture.com/2018/06/a-complete-timeline-xxxtentacions-controversial-career.html
[115] Genius, "News/Flock*", https://genius.com/Xxxtentacion-news-flock-lyrics
[116] Genius, "Vice City", https://genius.com/Xxxtentacion-vice-city-lyrics
[117] Richards, Chris. "The brutal distortion of XXXTentacion's 'Look at Me' is changing the sound of the Hot 100", 24/03/2017, https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/the-brutal-distortion-of-xxxtentacions-look-at-me-is-changing-the-sound-of-the-hot-100/2017/03/24/fa6a3e8e-0fe9-11e7-ab07-07d9f521f6b5_story.html?noredirect=on&utm_term=.34046cc6b862
[118] RIAA, XXXTentacion, "Look at Me", https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab_active=default-award&ar=XXXTENTACION
[119] Rys, Dan e Karp, Hannah. "XXXTentacion Signs With Capitol Music Group's Caroline: Exclusive", 19/10/2017, https://www.billboard.com/articles/business/8006688/xxxtentacion-signs-deal-capitol-music-group-exclusive

L'autunno di quell'anno firma un contratto con la Capitol Records, del gruppo Universal Music Group[120], di sei milioni di dollari.

"?", il secondo album di X, esce il 16 marzo 2017, pubblicato dalla sua etichetta, la Bad Vibes Forever, e dalla Carolina Records, sussidiaria della Capitol Records, raggiungendo la prima posizione della Billboard album chart, vendendo 131.000 unità nella prima settimana dell'uscita e, a sottolineare l'importanza del fenomeno SoundCloud rap e del social arancione in generale nella produzione della musica popolare degli anni 10, per la prima volta è un disco figlio di un artista nato su SoundCloud a raggiungere il primo posto della classifica Billboard[121].

La trasparenza e l'assenza totale di mediazione ricercata da X si legge anche in "17", album di natura confessionale, come spiegato, appunto in "The Explanation", prima registrazione dell'opera:

"17. A collection of nightmares, thoughts, and real-life situations I've lived. 17 is the number tattooed on the right side of my head, my own personal number, soon to be explained in future interviews or instances. By listening to this album, you are literally, and I cannot stress this enough, literally entering my mind. And if you are not willing to accept my emotion and hear my words fully, do not listen. I do not value your money; I value your acceptance and loyalty. Here is my pain and thoughts put into words. I put my all into this in the hopes that it will help cure, or at least numb, your depression. I love you. Thank you for listening. Enjoy"[122]

Il titolo stesso dell'album, il numero 17, indicato come "*my own personal number*" dall'autore, si lega ai suoi diciassette anni: *"A collection of scattered thoughts and memories, "the naked truth", hence the nude photos. My sanity left me, when I was 17, my heart broke beyond repair when I was 17, I realized the pain is and will always be a cycle when I was 17*" spiega nella copertina del disco *[Figura 12]*.

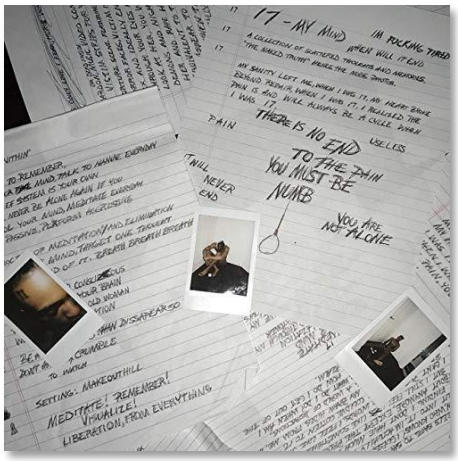

Figura 12

[120] Ibid.
[121] Guan, Frank. "SoundCloud Rap Has Its First No. 1 Album — Now What?", 28/03/2018, https://www.vulture.com/2018/03/xxxtentacion-no-1-album-explained.html
[122] Genius, XXXTentacion, Explanation, https://genius.com/Xxxtentacion-the-explanation-annotated

Sempre nell'intervista per No Jumper dirà di aver scritto l'album, a differenza del brano con cui è diventato famoso "Look at me", per gli ultimi e i depressi, sperando di farli sentire meno soli. In XXXTentacion è centrale l'assenza di mediazione, che forse senza i social e una piattaforma come SoundCloud, non sarebbe stata possibile.

Nel giugno del 2018, XXXTentacion muore in seguito ad una sparatoria, all'età di vent'anni.

Sarà uno degli otto artisti a raggiungere la prima posizione nella Hot 100 nella storia, con "SAD!" tratto da "?", che salta dalla cinquantaduesima posizione al vertice della classifica[123].

L'8 novembre viene annunciata la pubblicazione di un suo album postumo, prevista per il 7 dicembre 2018, "Skins"[124].

Il sound di XXXTentacion è impossibile da raccogliere sotto un'unica definizione: "17" e "?" sono esperimenti di un artista in divenire che ignora completamente le categorie tra generi e ne attraversa molti che, fino a pochi anni fa difficilmente avrebbero comunicato ottenendo questo successo. X fa riferimento allo Warped Tour, serie di concerti che ha raccolto per anni tutti gli artisti punk, screamo e pop punk della scena americana, dove verso la fine degli anni Dieci rap e screamo hanno iniziato a dialogare, fino a lui però, con risultati mediocri.

I brani di XXXTentacion vanno da aggressivi e distorti bassi in linea con la trap come in "Look at Me", ad un rap monotono accompagnato dai campionamenti (non accreditati) di Shiloh Dinasty, chitarrista anonimo dalla bellissima voce che riempie gli spazi lasciati dalla voce di X lungo tutto il disco, che è diventato rapidamente un mito online[125], fino al giro di chitarra in mano ad X stesso che canta della sua depressione in "Depression & Obsession", abbandonando per un momento il rap.

In "XXXTENTACION: A Tormented Mind", ottimo documentario prodotto su YouTube da misteramazing sulla musica e la figura dell'artista floridian[126], l'autore del video evidenzia l'avanguardismo di X nella sua abilità di unire retorica, composizione e immaginario dell'hip hop e del metal e, più a fondo, della cultura africana e di quella cristiana: con i riferimenti a

---

[123] Zeliner, Xander. "XXXTentacion, The Notorious B.I.G. & Other Artists Who Hit No. 1 on the Hot 100 Posthumously", 27/06/2018, https://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/8463015/artists-who-hit-no-1-hot-100-posthumously-xxxtentacion

[124] Daly, Rihan. "First posthumous XXXTentacion album 'Skins' to be released next month", 08/11/2018, https://www.nme.com/news/music/first-posthumous-xxxtentacion-album-skins-released-next-month-2400162#pim0qK9o9kTgJwrT.99

[125] Moore, Jacob. "The Mystery of Shiloh Dynasty, The Beautiful Voice All Over XXXTENTACION's '17'", 30/0/2018, https://www.complex.com/pigeons-and-planes/2017/08/shiloh-dynasty

[126] misteramazing, "XXXTENTACION: A Tormented Mind", 10/01/2018, https://www.youtube.com/watch?v=Q7oDUgFlPhw

lupi e pecore, a demoni e inferno, inseriti in una cornice culturale che è quella dell'hip hop, le figure spesso evocate dalle band metal (e dalla Bibbia) sono al centro della triste narrazione in uno dei brani più toccanti dell'artista, "I spoke to the devil in miami, he said everything would be fine". Sul lato compositivo i due mondi si toccano, con la parte al pianoforte che sfrutta la composizione cromatica, spesso usata da band quali Metallica o Papa Roach, entrambi influenti nello sviluppo musicale di X.

Onfroy è stato, forse superando persino il colorato e aggressivo 6ix9ine, uno degli autori più controversi degli ultimi anni. Le questioni legali che lo hanno coinvolto e le successive incarcerazioni sono state riportate da numerosissime testate di settore e non, visto anche il tipo di crimine che lo ha visto protagonista, ovvero ripetute e violentissime aggressioni nei confronti della sua ragazza durante una gravidanza, tali da doverle richiedere delle operazioni per non perdere la vista[127].

Per le questioni legali che lo hanno visto protagonista, XXXTentacion è stato, per la prima volta dalla nascita del servizio di streaming, escluso dalle playlist di Spotify perché contrario alle *anti-hate policies* dell'azienda[128] insieme a R Kelly (accusato di più di un crimine a sfondo sessuale, l'artista afroamericano ha perso il sostegno del servizio probabilmente per le allora recenti accuse di aver coinvolto tre ragazze in un culto, anch'esso a sfondo sessuale[129]); in seguito a diverse accuse di ipocrisia che si basavano sul fatto che decine di altri artisti sono stati al centro di controversie legali senza ricevere "penalità" nella loro promozione online, Spotify ha reintrodotto i brani degli artisti nelle sue playlist e, dopo la sua morte, ha inserito, in cima alla pagina dei brani di X, una nota con scritto "Rest in Peace, XXXTENTACION (secondo me finendo di confermare le accuse di ipocrisia[130]).

---

[127] Ritschel, Chelsea. "XXXTentacion death: Controversial life of young rapper shot in Miami", 19/05/2018, https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/xxxtentacion-died-shot-how-to-say-dead-domestic-abuse-crimes-miami-florida-a8406541.html

[128] Barnes, Tom. "Spotify reverses anti-hate policy that saw R Kelly's music pulled from playlists", 01/06/2018, https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/spotify-anti-hate-policy-backtrack-reversed-r-kelly-playlists-xxxtentacion-a8379881.html

[129] DeRogatis, Jim. "Parents Told Police Their Daughter Is Being Held Against Her Will In R. Kelly's "Cult"", 17/07/2017, https://www.buzzfeednews.com/article/jimderogatis/parents-told-police-r-kelly-is-keeping-women-in-a-cult

[130] Loughfrey, Clarisse. "Spotify criticised for promoting XXXTentacion's music after removal under old 'hateful conduct' policy", 19/06/2018, https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/xxxtentacion-death-spotify-rapper-playlist-hateful-conduct-policy-florida-shooting-latest-a8406426.html

XXXTentacion è stato un banco di prova per la gestione dell'etica all'interno del genere, con dei goffi tentativi di agire da parte dei player del settore su temi sempre più caldi, come quello degli abusi sessuali nel mondo dell'intrattenimento[131].

È anche stato parte di aggressivi botta-e-risposta con altri rapper (*beef*[132] o *diss*[133] nel gergo hip hop) avvenuto via social: con Drake nel febbraio 2017, accusato di aver plagiato "Look at Me"[134], e con i Migos qualche mese dopo, culminato con un aggressione ai danni di Onfroy dove, secondo la sua testimonianza, è stato picchiato e minacciato con una pistola[135].

Questa lunga introduzione su trascorsi personali di XXXTentacion sono utili per comprendere tutta una produzione musicale tanto rivoluzionaria nel genere quanto sofferta, realizzata da un ragazzo piagato dalla depressione e da un tremendo istinto violento (la freddezza con cui descrive il brutale pestaggio di un ragazzo alle superiori e dello strangolamento di un secondo ragazzo in carcere durante l'intervista per No Jumper è spaventosa[136]) che sembrava lottare contro quella che voglio pensare fosse una sincera volontà di essere una persona migliore e non solo meri tentativi di ripulire la propria immagine mediatica: dalla partecipazione ad un concerto di beneficienza in cui dichiarava proprio di voler migliorare[137], fino agli di eventi di carità, uno dei quali organizzato dopo la sua morte ma annunciato due ore prima dell'omicidio[138].

Si è continuato a discutere della "legittimità" di un artista come XXXTentacion anche per le reazione del suo pubblico, o *fandom,* che sembra sordo alle accuse delle persone colpite dal comportamento distruttivo del rapper, arrivando ad accusare l'ex ragazza di essere una bugiarda[139].

---

[131] Kearse, Stephen. "What the Rise of XXXTentacion Says About Being a Fan Today", 25/06/2018, https://pitchfork.com/thepitch/what-the-rise-of-xxxtentacion-says-about-being-a-fan-today/
[132] Urban Dictionary, Beef, https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Beef
[133] Urban Dictionary, Diss, https://www.urbandictionary.com/define.php?term=diss
[134] Redazione La Stampa, "Quando XXXTentacion accusò Drake di Plagio: il brano incriminato", 19/06/2018, https://www.lastampa.it/2018/06/19/spettacoli/quando-xxxtentacion-accus-drake-di-plagio-il-brano-incriminato-92exT8pKcuLQrjmPnftMBM/pagina.html
[135] Redazion Rap-Up, "XXXTentacion Claims Migos Jumpet and Stabbed Him", 14/11/2017, https://www.rap-up.com/2017/11/14/xxxtentacion-claims-migos-jumped-stabbed-him/
[136] No Jumper, "The XXXTentacion Interview", 27/04/2016, https://www.youtube.com/watch?v=PV7Q2teRLPc&t=62s
[137] Mojica, Nick. "XXXTentacion Performs "Changes" and More at A Helping Hand Concert", 19/03/2018, http://www.xxlmag.com/video/2018/03/xxxtentacion-performs-changes-at-helping-hand-concert/
[138] Saponara, Micheal. "XXXTentacion's Charity Event Feeds More Than 1,000 People in Miami", 25/06/2018, https://www.billboard.com/articles/columns/hip-hop/8462553/xxxtentacion-charity-event
[139] Kearse, Stephen. "What the Rise of XXXTentacion Says About Being a Fan Today", 25/06/2018, https://pitchfork.com/thepitch/what-the-rise-of-xxxtentacion-says-about-being-a-fan-today/

Sempre nell'intervista per No Jumper dirà di aver scritto l'album, a differenza del brano con cui è diventato famoso "Look at me", per gli ultimi e i depressi, sperando di farli sentire meno soli. In XXXTentacion è centrale l'assenza di mediazione, che forse senza i social e una piattaforma come SoundCloud, non sarebbe stata possibile.

XXXTentacion è il volto più noto di questa seconda faccia della musica popolare, che riesce a raggiungere numeri invidiabili da musica ben più frivola della produzione dell'artista afroamericano, toccando temi come la salute mentale e gli istinti suicidi, con un livello d'empatia da parte dei fan estramemnte alto, possibile solo grazie all'assenza di mediatori che piattaforme come SoundCloud e Instagram hanno dimostrato di poter offrire.

-

Come sarà approfondito nel prossimo capitolo, punte di emotività nel mascolino hip hop sono apparse già nelle discografie dei suoi primi artisti, ma sono stati rarissimi gli esempi che, come XXXTentacion, Yung Lean e con loro tanti altri artisti della nuova wave emo, hanno fondato la loro intera narrativa sulla sofferenza e sulle patologie psicologiche.

I due artisti sono tanto distanti geograficamente quanto simili per l'approccio confessionale ed emotivo della propria produzione artistica che li rende rappresentativi di un grosso e significativo movimento che ha fatto leva sull'assenza di mediazione garantita dai social non per fini di mero buzzing (come possono essere le controverse storie su Instagram di 6ix9ine o Lil Pump), ma per creare un legame saldo con il proprio pubblico.

L'emo trap è fondamentale ai fini di una più ampia comprensione del pubblico della musica popolare di oggi perché riesce, a differenza di quasi tutta la produzione musicale citata finora, ad essere specchio di reali e palpabili tendenze dolorose e sotterranee della società occidentali, comuni tanto ad un bianco svedese quanto ad un nero d'America, e non solo una gigantesca e colorata pastiche dell'immaginario di internet e dei personaggi che lo popolano.

2.5 Future: autotune, mumble rap e Xanax

Nayvadius DeMun Wilburn, trapper atalantino dal nome altisonante, oggi noto come Future *[Figura 13]* – il più longevo tra tutti i nomi d'arte scelti dall'artista, che vanno da un primo Meathead fino alle più recenti revisioni di Future, come Future Hndrxx (da leggersi Hendrix) o il più distante The Wizrd ("The wizard", lo stregone) – è forse la figura che da sola ha più generato trend nella musica hip hop – quindi trap – degli anni Dieci.

Figura 13

Per quanto indubbiamente dotato, Future ha infatti avuto dei mentori capaci di tirar fuori il meglio di lui. Wilburn ha avuto la fortuna di passare la propria gioventù insieme alla Dungeon Family, gruppo di artisti che, sebbene con sonorità distantissime dalla trap moderna, si ritiene essere padre spirituale della scena contemporanea. La loro influenza sul giovane Future è stata la forza generatrice di una carica d'innovatività e di sperimentazione musicale che non ha nulla da invidiare a quella di cui loro stessi si fecero portatori a partire dai primi anni Novanta.

Wilburn è infatti cugino di Rico Wade, membro degli Organized Noize, produttori dei già citati Outkast, che permise ad un giovanissimo rapper – che, probabilmente per la sua giovane età, venne chiamato dagli altri membri del collettivo proprio "The Future" – di entrare nel Dungeon, il seminterrato non terminato della madre di Wade[140].

Nella Dungeon Family vigeva l'imperativo dell'innovatività e della sperimentazione, pena l'esclusione dai dischi dei colleghi, che avrebbero scelto altre voci ed altre penne da affiancare alle proprie[141]. Così, una decina d'anni più giovane degli altri artisti, Wilburn iniziò a condividere con la Family non solo uno stile di vita stakanovista, dormendo e mangiando con altre dieci persone in uno studio ricavato in un seminterrato non finito, realizzando incessantemente canzoni su canzoni, ma anche un approccio alla musica sempre volto a

[140] "The Art of Organized Noize", Quincy Jones III, 2016
[141] HipHopDX, "Future & Mumble Rap's Ironic Origin", 25/02/2017, https://www.youtube.com/watch?v=nvlDpbxbr38

forzare i limiti dell'hip hop per portarla in direzioni mai sperimentate; lo stesso approccio che aveva permesso ai membri del collettivo che lo stava crescendo a far rinascere culturalmente, anni prima, l'intero Dirty South.

-

Future è scelto come esempio di più di un elemento della musica trap: dall'aver riportato in auge un certo tipo di uso "massiccio" dell'autotune fino alla criticatissima tecnica di rap (soprattutto la frangia più purista dei fan dell'hip hop) ovvero il mumble rap, o semplicemente mumble, per cui il testo di un brano non è scandito, ma sbiascicato e spesso incomprensibile, "aggravando" il già difficile accento del sud.

Ultimo, ma non ultimo, è l'immaginario delle droghe che è andato a popolarizzare, più distante dalla dope, la cocaina di Gucci Mane, T.I. e Young Jeezy, e fatto invece di Actavis, Percocet, Fentanyl, Xanax e lean (cocktail di sciroppo per la tosse ottenuto dietro prescrizione medica, quindi contenente codeina, bevande frizzanti dolci, solitamente Sprite, e una Jolly Rancher, caramella alla frutta popolare in America[142]) quindi farmaci utilizzati a scopo ricreativo che portano però facilmente alla dipendenza.

2.5.1 Autotune

L'autotune nasce nel 1997 dalla mente dell'ingegnere sonoro Andy Hildebrand, che, dopo aver lavorato per quasi vent'anni nel mercato petrolifero, traduce le proprie conoscenze delle onde sonore in campo sismico in quello della musica pop[143].

È interessante notare come, per anni, l'utilizzo dell'autotune sia stato quasi impercettibile, quando non addirittura tenuto nascosto: infatti l'uso che ne è stato fatto per lungo tempo è fondamentalmente quello di correggere piccole stonature e imperfezioni della voce o di ovviare a problemi logistici; ad esempio, di fronte all'impossibilità di far risuonare un musicista in sala registrazione una coppia di note mal riuscite, l'autotune era capace di rivedere quanto già suonato.

La pitch correction dell'autotune ha vissuto però una seconda vita e Future, se non quasi tutta la trap moderna, ne è un esempio lampante.

---

[142] Vice, "How Lean Became Rap's Most Wanted Drug", 12/12/2018, https://www.youtube.com/watch?v=qoMkgbGDXxQ
[143] Frere-Jones, Sasha. "The Gerbil's Revenge", 16/06/2008, https://www.newyorker.com/magazine/2008/06/09/the-gerbils-revenge

Il lavoro operato dall'autotune, semplificando, si risolve nello spostare il tono di una registrazione vocale verso la nota "corretta" più vicina in una scala scelta dall'utente. Impostando però la velocità con cui questa operazione viene eseguita al minimo, si elimina il "portamento", termine che in musica indica i glissati fra due note nella tecnica vocale, presente naturalmente nella voce umana e che, nel momento in cui viene rimosso, produce un effetto robotico.

Sarà Cher nel 1998 con "Believe" la prima cantante ad utilizzare l'autotune per manipolare la propria voce, non solo per correggerla[144]. Negli anni saranno diversi gli artisti, soprattutto hip hop, ad utilizzare l'autotune in modo sempre più intensivo e alcuni, Lil Wayne e T-Pain su tutti nell'era "pre-trap", ci hanno costruito intere carriere, pubblicando la quasi totalità delle proprie canzoni filtrate dall'effetto autotune.

Sarà proprio T-Pain a criticare l'uso intensivo e, secondo lui, senza fondamenti nozionistici di Future, strumento al quale il primo si è invece avvicinato senza lo studio, l'attenzione e apparentemente un incontro con Hildebrand stesso prima di iniziare ad utilizzarlo[145]. L'autotune è stato criticato duramente lungo gli anni, oltre che da T-Pain, da Jay Z e, fuori dall'hip hop, dai Death Cab for Cutie durante il ritiro di un Grammy, che hanno accusato esplicitamente il suo creatore di aver "*completamente distrutto la musica occidentale*"[146].

Dopo queste affermazioni, persino artisti capaci di creare musica di qualità utilizzando lo strumento con modalità creative come Lady Gaga o i Daft Punk – questi due in particolare hanno costruito un'intera, iconica estetica intorno a tutto ciò che è "*plastic-fantastical*"[147] la prima, e robotico, i secondi - ridussero drasticamente l'uso, insieme a tutti coloro che lo utilizzavano più che per una visione artistica precisa, per il semplice accodarsi ad un trend di successo.

L'esaustivo articolo di Pitchfork "How Autotune Revolutionized the Sound of Popular Music"[148] raccoglie le critiche mosse da tutte le parti agitate per l'uso (e l'abuso) di questo strumento. Ritengo che le grida alla distruzione della musica occidentale siano eccessivamente catastrofiste e soprattutto troppo rigide nel definire i confini di ciò che è e ciò che non è, in ultimo, buona musica. Molte delle critiche, tutte fondamentalmente vicine ad un

---

[144] Ibid.
[145] Reynolds, Simon. "How Auto-Tune Revolutionized the Sound of Popular Music", 17/09/2018, https://pitchfork.com/features/article/how-auto-tune-revolutionized-the-sound-of-popular-music/
[146] Ibid.
[147] Ibid.
[148] Ibid.

certo sentire primitivista e lo-fi, mancano, secondo me, il centro della questione: non è l'utilizzo del mezzo che, a prescindere, condanna un brano o un artista a realizzare brani di cattivo qualità, quanto piuttosto l'uso che ne viene fatto.

Nella musica la tecnologia può essere un'opportunità, non obbligatoriamente un ostacolo o una zavorra verso una poco chiara "buona musica".

Opere come "22, A Million" sono la dimostrazione di come è proprio grazie alle possibilità offerte dalla tecnologia, quando non proprio lo stesso autotune, sia possibile realizzare lavori che, nel caso dell'album di Bon Iver, non fatico, insieme alla critica[149] , a definire un capolavoro.

Inoltre, in un mondo come quello contemporaneo, in cui la tecnologia è un'estensione del corpo umano e dei suoi sensi e in cui un qualunque prodotto, sia questo d'intrattenimento o meno, è pesantemente modificato (e manipolato) dai più disparati e accurati software audiovideo, perché stupirsi dell'uso di effetti digitali come l'autotune?

Spingendo ancora questo pensiero, è possibile affermare che sia quasi più spontaneo l'autotune (ultimo comunque di tutta una serie di altri effetti vocali) che non una voce pulita, non alterata nel mondo contemporaneo, collegato e permeato dalla tecnologia in ogni sua forma.

Vero è che, dopo il successo di Future, sono seguiti una serie infinita di epigoni: nel mercato italiano in particolare, sembra impossibile realizzare un brano hip hop senza alterare la voce dell'autotune, causando un percepibile appiattimento nelle voci che passano, letteralmente, per un filtro che tende a renderle tutte estremamente simili.

Nel caso di Future, l'autotune è però capace di aggiungere un elemento distintivo ad un sound che si fa tutto personale: l'esasperazione del lamentio ubriaco e drogato del trapper di Atlanta, è accentuato dall'innaturalezza garantita dall'effetto digitale, immergendo l'ascoltatore ancora di più nell'universo nichilista e rallentato dalle benzodiazepine dove vive Wilburn.

2.5.2 Mumble

Seconda caratteristica che ha fatto di Future il capofila della Nuova Scuola, a cavallo tra la Holy Trinity of Trap e lo scoppio della bolla di SoundCloud, successo possibile, come appena detto, grazie ai migliori mentori di tutta l'Atlanta hip hop, la Dungeon Family, è il *mumblin*,

[149] Petrusich, Amanda. "Bon Iver, *22, a millionI",* https://pitchfork.com/reviews/albums/22420-22-a-million/

ovvero rappare borbottando e aggravare il già sbiascicato accento del sud in un mugolio incomprensibile per gli stessi americani.

Il mumble rap è ad oggi considerato un sottogenere del rap che ormai conta tutti i trapper più di successo degli anni Dieci: dopo Future, i Migos, Lil Uzi Vert, Young Thug, Lil Yachty, Plaiboy Carti e tanti altri hanno realizzati brani dal successo mondiale senza che, nemmeno dopo un ascolto ripetuto, sia comprensibile il testo.

Nella difficoltà nel risalire alla paternità del mumble rap – rivendicata ora da Gucci Mane, ora da T.I, ora dal rapper di Chicago Chief Keef[150] – la testata di settore HipHopDX fa risalire il primo, consapevole utilizzo del mumble proprio a Future[151] con il brano "Tony Montana", dove il nome del protagonista del celebre film "Scarface" è poco più che uno strano uggiolio.

Sembra ironico parlare di consapevolezza con "Tony Montana", visto che Future dichiarerà in un'intervista per Complex

"*I remember being so f**kin' high on this song, I couldn't even open my mouth. When I listened back to it the next day, I was like man, what the f**k is this? But I loved it. Like, that sh*t sound raw, though"*[152]

che individua quindi il trend più curioso e groundbreaking nella musica hip hop degli ultimi decenni come nato dall'incapacità di articolare le parole perché sotto effetto di droghe.

Il talento di Future, educato dal collettivo più sperimentale dell'Atlanta di fine anni Novanta, è stato però proprio nel riconoscere la qualità di un tipo di rapping molto lontano da quello fatto fino a quel momento. È proprio la cultura del forzare i limiti del proprio medium musicale della Dungeon Family che spiega l'innovatività portata nel genere e nel mercato da parte di Future. In un'intervista con HipHopDX, George Clinton, meglio noto come il "Re del Funk"[153], partendo da delle considerazioni sulla sperimentazione della Family, dirà di essersi trovato a dover realizzare musica dopo un Hendrix che aveva spinto la sofisticazione musicale ad un punto tale che la messa in discussione passava proprio per la semplificazione, motivo

[150] Parizot, Matthew. "Chief Keef Takes Credit For Inventing Mumble Rap", 18/04/2018, https://www.hotnewhiphop.com/chief-keef-takes-credit-for-inventing-mumble-rap-news.48081.html
[151] HipHopDX, "Future & Mumble Rap's Ironic Origin", 25/02/2017, https://www.youtube.com/watch?v=nvlDpbxbr38
[152] Ibid.
[153] TMZ, "We Talk To The King Of Funk George Clinton! | TMZ", 03/11/2014, https://www.youtube.com/watch?v=5kDWffDh3zI

per cui in uno dei suoi brani più di successo, "Atomic Dog" del 1982, i testi lasciano spazio a dei più semplici vocalizzi[154].

Nonostante il parere di un mostro sacro come George Clinton – oltre che a moltissime esperienze nella musica passata che hanno ricordato come il testo sia una componente di un brano musicale a cui può essere dato più o meno peso, a partire dallo scattin del jazz[155] – il mumble rap ha ricevuto un numero elevatissimo di critiche, che lamentano una fine dei virtuosismi e il sospetto che questo sia utilizzato per coprire delle mancanze di tutti i mumble rappers, molte volte però smentita, rivelando quindi una scelta precisa nello "sbiascicare" il testo dei propri brani. Un buon esempio viene da Lil Yachty, che nonostante scelga testi infantili per i propri pezzi, abbia più volte dimostrato di come le sue capacità nel *rapping* siano tenute in realtà nascoste[156].

Lasciando da parte la discussione in merito alla dignità e al valore artistico da dare ai mumble rappers, che si può ridurre anche ad una semplice questione di gusti, è forse più interessante approfondire il perché una scelta tanto "antitradizionale" come quella di non rendere chiaro il testo in un genere in cui il testo è effettivamente il nodo centrale di un brano, abbia poi riscosso il successo strabiliante dimostrato dai numeri, oltre che di Future, di tutti i suoi colleghi mumblers sopracitati.

Interessante il commento di Ellis nel suo essay su VIBE sul mumble rap, in cui afferma che "*In the age of information, "I just can't understand them" is no longer an excuse"*[157]. In sintesi, il giornalista dichiara che, con l'immediatezza con cui è possibile reperire il testo di una canzone su piattaforme come Genius, dotate anche di eventuali interpretazioni del testo di un brano da parte della comunità quando non addirittura dall'artista stesso, l'ascoltatore è dotato di un altro strumento, oltre alle proprie orecchie e alla propria capacità interpretativa, per capire cosa effettivamente stia dicendo, ad esempio Desiigner nella sua hit "Panda", che permette ai rapper di non essere obbligati alla chiarezza esecutiva nei propri testi.

Mi sento di aggiungere che, nella folla di nuovi trapper più o meno noti, più o meno capaci, e nella piena di testi scritti e pubblicati che attingono al medesimo immaginario hip hop

---

[154] HipHopDX, "Future & Mumble Rap's Ironic Origin", 25/02/2017, https://www.youtube.com/watch?v=nvlDpbxbr38
[155] Ellis, Stacy-Ann. "Let's Ask Ourselves, Is Mumble Rap Really A Thing?", 06/06/2017, https://www.vibe.com/featured/mumble-rap-essay
[156] Millard, Drew. "15 Songs That Prove Lil Yachty Can Actually Rap", 31/05/2017, https://www.redbull.com/us-en/lil-yachty-best-lyrics
[157] Ellis, Stacy-Ann. "Let's Ask Ourselves, Is Mumble Rap Really A Thing?", 06/06/2017, https://www.vibe.com/featured/mumble-rap-essay

dell'urban thug, molte delle penne contemporanee sono tanto scontate che il preparato ascoltatore postmoderno, familiare con l'hip hop e le sue tecniche, sa già che il nuovo trapper che gli capita tra le mani, con tutta probabilità, ostenterà ancora una volta la propria ricchezza e la propria vita sessuale promiscua, e che, quindi, non merita più ascoltare con attenzione un testo estremamente simile a migliaia di altri testi, già scritti e già ascoltati.

Il mumble rap può essere letto come un'estensione a tutto il genere della saturazione semantica già vista con Lil Pump: a forza di ripetere (salvo qualche interessante parentesi) le stesse formule degli stessi temi cari all'hip hop per decenni, chiunque, anche solo vagamente familiare con l'immaginario rap, può fare tranquillamente a meno di ascoltare il testo, così da permettere ai trapper di non sforzarsi a scriverlo o, in questo caso, a renderlo comprensibile.

Inoltre è possibile che, nell'epoca moderna dell'ascoltatore distratto dei servizi streaming – i dati di Spotify indicano che quasi la metà dei suoi ascoltatori salta la canzone prima che questa finisca e un quarto di questi non arriva ai primi cinque secondi[158] – un contenuto sotto forma di testo costituisca quasi un ostacolo in più per chi punta ad una diffusione massiva.

Delle abitudini d'ascolto del mercato e delle conseguenze sul medium trap si parlerà in maniera più approfondita nell'ultimo capitolo della tesi.

2.5.3 Xanax

Anche solo dai pochi spunti gettati nel presente paragrafo, si dipinge un quadro chiaro sulle abitudini non sane e non equilibrate di Future. A partire dall'approccio definito *workhaolic*[159] , stakanovista, di dedizione totale alla musica - la sua discografia conta sei album in studio, diciotto mixtapes, sessantuno singoli e quarantuno featuring, oltre a trentatré video musicali[160], oltre alle "thousands of songs" che ancora non hanno visto la luce[161] che fanno dell'artista il più prolifico sicuramente della scena e forse di tutto l'hip hop – fino all'abuso di sostanze. Come c'è già stato modo di accennare, le sostanze di cui abusa, manifestandolo nelle canzoni, nei video, nei titoli degli album e persino nelle dirette Instagram, sono quasi tutte farmaci assunti in dosi oltre quelle raccomandate. A partire dal suo album "Dirty Sprite 2", che

[158] Lamere, Paul. "The Skip", https://musicmachinery.com/2014/05/02/the-skip/
[159] Philips, Yoh. "Future's Drug Addiction is Killing Him & We Love It", 21/10/2015, https://djbooth.net/features/2015-10-21-future-drug-addiction
[160] Discogs, Future, https://www.discogs.com/it/artist/221673-Future-4
[161] Weingarten, Cristpher R. "Future: How Hip-Hop's Paranoid Android Became a Robocroon Superstar", 15/04/2014, https://www.rollingstone.com/music/music-news/future-how-hip-hops-paranoid-android-became-a-robocroon-superstar-232180/

fa appunto riferimento alla lean, Future ha prodotto un numero elevatissimo di brani realizzando un immaginario doloroso e insieme ovattato dall'Actavis e dallo Xanax.

"Mask Off", brano più popolare dell'artista che dalla pubblicazione il 17 febbraio 2017 ha raggiunto lo strabiliante risultato di cinque dischi di platino nella sola America[162], si apre proprio con una coppia di droghe, una delle due appunto *prescriptional:*

"Percocets
Molly, Percocets
Percocets
Molly, Percocets"[163]

tutto borbottato sulla base ipnotica del flauto campionato del brano del 1978, "Prison Song" di Tommy Butler[164].

Future è indubbiamente un'anima tormentata, sofferente forse prima che dipendente, e il suo abuso di Actavis e Percocet non ne è che una triste conseguenza, che si traduce poi nella sua musica. Come già è stato affermato, la trap è composta da due facce: l'ostentazione del lusso e del successo economico e sessuale da un lato, e la sofferenza emotiva e l'ansia e la depressione dall'altro, mondi collegati proprio dalla droga di cui fa uso tanto la trap quanto l'emotrap: ad una festa i primi e isolati in casa i secondi, sono le stesse sostanze quelle di cui abusano, rivelando quindi una profonda necessità, frutto poi della dipendenza, di uno stato di dissociazione emotivo-sensoriale che si tenterà di spiegare di seguito. Future, a rimarcare la sua centralità nella musica pop degli ultimi anni, incarna perfettamente questa doppia condizione: belle donne e macchine di lusso si alternano, sostenute dal mugolio robotico del trapper di Atlanta, a riflessioni dolorose sulla propria condizione psicologica, fisica ed emotiva.

L'uso dei farmaci a fini ricreativi, però, non è rimasta nei testi di depressi e poveri afroamericani del sud, ma si è estesa in America e in tutto il mondo anglosassone con una portata spaventosa.

---

[162] RIAA, Future, *Mask Off*, https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab_active=default-award&ar=Future&ti=Mask#search_section
[163] Future, "*Mask Off".*
[164] Witmer, Phil. "A Brief History of That Kickass Flute Sample on Future's "Mask Off"", 24/02/2017, https://noisey.vice.com/en_uk/article/jpkwg7/a-brief-history-of-that-kickass-flute-sample-on-futures-mask-off

In un brillante articolo su mass appeal, il giornalista arriva ad affermare "*Future's "Mask Off" may be the song of 2017, and it's primarily about Molly and Percocet. There's a national opioid crisis going on, and "Mask Off" is like the national anthem*"[165] riflettendo sull'evidente ruolo da protagonista che le prescriptional drugs stanno avendo negli ultimi anni nella trap e, quindi, nella musica pop.

Vice ha realizzato un documentario che affronta la questione della lean, risalendo nel tempo la sua storia, che affiora per la prima volta negli anni Novanta, in cui gemma una prima fama nel Sud, e che ha portato poi alla popolarità epidemica che maschera la gravità di un abuso di oppioidi[166] . Viene poi intervistata Emilia Vilaire, attiva come Prevention Specialist, che parla di una vera e propria "opiod emidemic", che si traduce nella spaventosa cifra di due morti al giorno per overdose di lean nella Broward County, Florida.

Interessante come la sua diffusione passi sicuramente per il successo sui social, perché associata a tutti i trapper di successo che ne ostentano l'uso sulle medesime piattaforme degli adolescenti che ne emulano l'atteggiamento, forzando un legame causa-effetto tra il loro lussuoso mondo e le droghe che lo popolano. Nella ricostruzione fatta da Vice, si evidenzia il fatto ironico di come la lean venisse utilizzata come sostituto per droghe più costose, rubato dallo scaffale dei medicinali dei genitori o dei nonni, ma che oggi invece arriva a costare cifre tanto alte da portare a rapine armate in farmacia per avere grosse confezioni di Actavis, poi vendute illegalmente tramite lo stesso Instagram.

Il ruolo che i social hanno nel consumo della sostanza ha portato la lean quindi a diventare un prodotto di lusso, ostentata in modo non diverso da scarpe Loboutin o l'ultima Lamborghini di Lil Pump.

Esistono poi comunità su piattaforme "emerse" come Reddit (quindi diverse dall'internet "sommerso" di piattaforme di compravendita di sostanze illegali, come fu per l'ormai chiuso SilkRoad) che, oltre a raccogliere le esperienze degli utenti con gli oppioidi e le benzodiazepine, suggerendo dosi e modalità d'assunzione, codificano e diffondono dei canoni, delle immagini, associate a quelle che sono senza dubbio le droghe degli anni Dieci, che le rendono indiscutibilmente pop: così il cocktail dall'inconfondibile colore ha tinto di viola video musicali ("X0 Tour Lif3" di Lil Uzi Vert), copertine degli album (nell'album omonimo di

[165] Matson, Andrew. "What's Behind Hip Hop's Fascination With Prescription Drugs?", 21/11/2017, http://archive.massappeal.com/hip-hop-prescription-drugs/
[166] Vice, "How Lean Became Rap's Most Wanted Drug", 12/12/2018, https://www.youtube.com/watch?v=qoMkgbGDXxQ

Lil Pump, il suo alter ego impugna un bicchiere di lean *[Figura 14]*) se non addirittura i capelli di moltissimi musicisti contemporanei, e va bevuto rigorosamente in una double cup (una coppia di bicchieri bianchi di carta, uno dentro l'altro); allo stesso modo lo Xanax, già prodotto nell'iconica *tablet*, ha visto la propria fama decollare con la produzione di un gergo a suo sostegno (ad esempio *bar* è la compressa, *Xanman* è il perfetto livello d'intossicazione da benzodiazepine, a un passo dal collasso[167]) e grazie a più di un trapper che ne ha fatto un marchio di fabbrica, a partire dal giovanissimo Lil Xan, o Lil Pump che ha festeggiato il milione di follower su Instagram con una torta a forma di *bar* di Xanax[168].

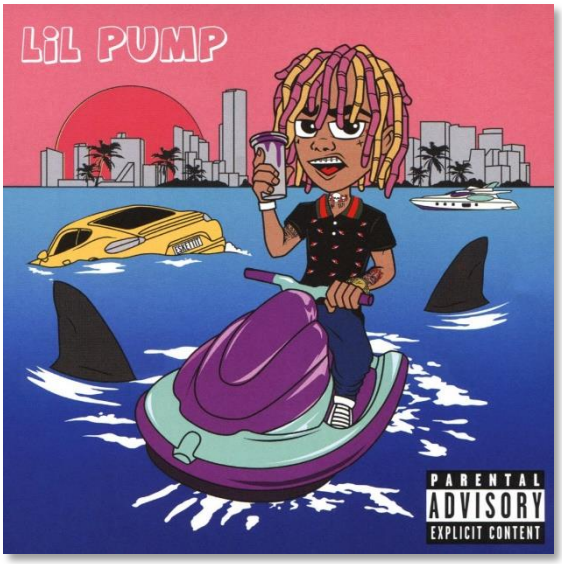

Figura 14

Concordo pienamente con Matt Shea, il giornalista di Vice nel sopracitato documentario, nell'ammettere che la lean ha influenzato l'hip hop più di quanto l'eroina abbia fatto con il rock n roll: le percussioni aggressive degli hihats trap sono spesso immersi nella melassa viola, rallentata e onirica provocata dagli oppioidi e dalle benzodiazepine. Lil Uzi Vert, Yung Lean, Lil Xan, sono solo alcuni dei nomi che hanno sviluppato un sound e un mood evidentemente condizionato da questo tipo di droga e alcuni di questi ne hanno anche vissuto la peggiore delle conseguenze sulla propria pelle: il 15 novembre 2017 Gustav Elijah Åhr, in arte Lil Peep, muore di overdose di Xanax e Fentanyl a soli ventun anni[169] , dopo aver pubblicato la sera prima del decesso foto e una storia su Instagram in cui si immortala mentre assume la coppia di farmaci[170].

È fondamentale notare come nessuna di queste droghe sia in alcun modo stimolante, ma induca il già citato effetto di dissociazione emotivo-sensoriale. In particolare, l'effetto delle

[167] Nolan, James. "We Need to Talk About Our Generation's Xanax Problem", 23/08/2017, https://www.vice.com/en_us/article/evvama/we-need-to-talk-about-our-generations-xanax-problem
[168] Coleman II, C. Vernon. "Lil Pump Celebrates Reaching 1 Million Followers on Instagra With Xanax-themed Cake", 17/06/2017, http://www.xxlmag.com/news/2017/06/lil-pump-celebrates-1-million-followers-instagram-xanax-themed-cake/
[169] Britton, Luke Morgan. "Lil Peep's cause of death revealed", 11/12/2017, https://www.nme.com/news/music/lil-peep-death-cause-revealed-2169907
[170] Rolli, Bryan. "See Lil Peep's Final Instagram Posts", 11/16/2017, https://www.billboard.com/articles/columns/hip-hop/8039164/lil-peep-final-instagram-posts-struggles

benzodiazepine si sostanzia sopprimendo i neurotrasmettitori che interpretano la paura[171], fondamentalmente rendendo incapace l'utilizzatore di avvertire pericolo, paura e ansia.

Per quanto forte possa essere l'influenza dei giganti dell'hip hop sugli adolescenti, un'epidemia di un fenomeno che va tanto a fondo, emotivamente e chimicamente, non può che trovare un sostegno esterno alla musica d'intrattenimento.

Questo può essere legato ad una spaventosa declinazione del consumismo capitalista volto al perfezionamento dell'imperfetto umano dal respiro quasi transumanista: la società contemporanea non insegna ad accettare emozioni negative come parte dell'esistenza umana, ma le demonizza come difetti correggibili con i prodotti presenti sul mercato, così come fa con corsi in palestra e prodotti dietetici per avere la pancia piatta. In un passaggio interessante nel suo articolo su "Psychology Today", Smith sintetizza perfettamente questo pensiero:

"*Practically everything that is marketed to young people is aimed at engineering the self and the environment to fit more perfectly with every wish and preference. Fake body parts will bring happiness. A swipe of the finger does away with anyone whose looks aren't perfect. If it feels good, do it, otherwise why bother? If we include a person's bloodstream as part of their environment, then think of the ads kids are exposed to promoting chemicals that promise greater comfort or happiness. What offering won't make life easier, cheaper, quicker, more fun, or more comfortable"*[172] così come allo stesso modo, il sottotitolo di un articolo sui primi segni dell'epidemia di Xanax nell'America del 2012 è "*How America learned to stop worrying about worrying and pop its pills instead"*[173].

Questa narrazione "del prodotto per ogni situazione" e i danni che continua a fare alla cultura occidentale, in ambito farmacologico è stato sostenuta da pratiche al limite del (e occasionalmente oltre il) legale, applicate nei rapporti tra case farmaceutiche e medici. Con valore metonimico viene preso il caso OxyContyn, farmaco distrubuito dalla Purdue Pharma che, nei suoi cinque anni di vita, ha avuto modo di stringere il mondo anglosassone *"in the Grips of an Opiod Crisis"*[174].

---

[171] Miller, Lisa. "Listening to Xanax", 18/03/2012, http://nymag.com/news/features/xanax-2012-3/
[172] Smith, Jeffery S. "The Real Reason Behind Teen Anxiety and Depression", 16/10/2017, https://www.psychologytoday.com/intl/blog/healing-and-growing/201710/the-real-reason-behind-teen-anxiety-and-depression
[173] Miller, Lisa. "Listening to Xanax", 18/03/2012, http://nymag.com/news/features/xanax-2012-3/
[174] Werb, Dan. "How North America Found Itself in the Grips of an Opioid Crisis", 31/10/2016, https://www.vice.com/en_us/article/wdbxx9/how-north-america-found-itself-in-the-grips-of-an-opioid-crisis

L'OxyContin viene lanciato sul mercato nel 1996 come rapido e controllato rilascio di ossicodone, appunto oppioide utilizzato per trattare il dolore medio e grave, inizialmente destinato ai pazienti affetti da cancro. Nel suo primo anno sul mercato, le sue vendite raggiungono i 48 milioni di dollari e, quattro anni dopo, queste sono ormai 1,1 miliardi, aumentando quindi di circa il 2200%[175]. Sarà poi rimosso nel 2013.

Parte del successo è da spiegare oltre il naturale risultato dell'efficacia dell'OxyContin come antidolorifico. La Purdue, infatti, investì milioni in azioni di marketing volte a catturare la propria base d'utenza (i medici), ad esempio finanziando quaranta conferenze divulgative (delle quali è stato documentato il forte valore propagandistico) per più di cinquemila figure professionali tra medici, farmacisti e infermieri; oppure stanziando 40 milioni di dollari per i bonus dei propri rappresentanti nei primi cinque anni in cui il farmaco era sul mercato. Si superò il ridicolo con la creazione del jingle "*Get in the Swing with OxyContin*"[176].

Le azioni proseguirono estendendo il target dai pazienti affetti di cancro – mercato relativamente stabile – a quello dei pazienti individuati dalla nebulosa definizione di "*chronic non-malignant pain*"[177], mercato in espansione negli anni Novanta. Questo portò quasi a decuplicare il numero di prescrizione dell'OxyContin in America da 670000 a 6,2 milioni l'anno, dimostrando a tutto il settore farmaceutico le possibilità di guadagno nel mercato degli oppioidi: la Purdue poteva vantare un reddito di quasi tre miliardi nei soli cinque anni di vendita del farmaco.

La Purdue proseguì ancora con pratiche di marketing tragicomiche, come la fornitura ai medici, di cui era già stata individuata l'alto numero di prescrizioni del farmaco, di coupon per una prova gratuita di trenta giorni di prescrizioni di OxyContin.

È facile pensare che, come afferma Werb, "*it also opened up the possibility, if not the probability, that Purdue Pharma was pushing doctors who were already over-prescribing OxyContin to ramp their prescriptions up even further*"[178].

"Il farmaco come droga" è un concetto la cui popolarità è stata resa possibile anche da Future e i suoi colleghi che sono però, prima che trapper, esseri umani e cittadini americani, vittime quindi di un certo tipo di cultura capitalista che si fa tangibilmente pericolosa quando arriva a

[175] Van Zee A. The promotion and marketing of oxycontin: commercial triumph, public health tragedy. Am J Public Health. 2009;99(2):221-7
[176] Ibid.
[177] Ibid.
[178] Werb, Dan. "How North America Found Itself in the Grips of an Opioid Crisis", 31/10/2016, https://www.vice.com/en_us/article/wdbxx9/how-north-america-found-itself-in-the-grips-of-an-opioid-crisis

permeare, come dimostra il caso OxyContin, un settore delicato come quello farmaceutico e che, più in generale, ha normalizzato le prescrizioni e l'uso oltre il necessario di farmaci "impattanti" come quelli elencati finora.

È centrale notare che le droghe degli anni Dieci, sciroppo per la tosse da un lato e ansiolitico dall'altro, per quanto forniscano il proprio effetto per vie differenti, perché appunto oppioide il primo e benzodiazepina il secondo, inducano lo stesso tipo di stato di dissociazione emotivo-sensoriale; un ansiolitico come lo Xanax è utilizzato per combattere gli attacchi di panico, è uno psicofarmaco che non "potenzia" l'immaginazione come gli allucinogeni del rock psichedelico e della musica trance, e nemmeno esalta come le droghe sintetiche della techno, ma invece ottunde ed immerge nell'ovatta l'utilizzatore in una condizione serena che, forse, tende ad essere sempre meno frequente.

Il prossimo paragrafo si occuperò quindi di approfondire lo stato della serenità delle coorti demografiche più giovani della società, che sembra mostrare una salute mentale sempre più debole e sempre più sensibile, piagata da depressione e da ansia patologica che fonti accademiche in ambito psicologico ritengono essere in parte condizionata dal ricorrente sistema e cultura capitalista occidentale.

3. La trap come comunicazione

Cosa sia la trap e chi la produca è stato chiarito nel capitolo precedente, ma resta irrisolto il perché la trap oggi abbia questo successo sconfinato.

Quando l'hip hop era ancora quello del duro da strada, del criminale violento, l'audience era composta prevalentemente da gioventù bianca, lontani in tutto e per tutto dai ghetti urbani e dalle situazioni che lo componevano.

Dalla ricerca di una finestra su una comunità sconosciuta fino al voyeurismo perverso, tanti autori hanno tentato di dare una risposta a questo strano incontro tra interlocutori che parlano lingue completamente diverse.

E oggi? Dove si incontrano mittente e destinatario? Perché la trap è *proprio così* ma soprattutto perché *è proprio così* che il suo pubblico la vuole?

Di seguito tento quindi un'opera di decodificazione, atta a capire le motivazioni alla base di un incontro tra artisti e loro pubblico che, per quanto rapido e intermittente possa essere, di fatto c'è.

3.1 Mittente

L'hip hop non ha mai avuto così poco contenuto come oggi ma, nella pochezza che svetta nelle classifiche, i brani comunque mantengono il nucleo duro dei più classici topoi, che di seguito si andrà a ricordare ed approfondire.

Risulta utile partire da "*Social context and musical content of rap music"*[179]: ai fini di una ricerca che si propone di trovare un legame tra contenuto e contesto della musica rap nella finestra temporale indicata nel titolo dell'articolo, gli autori fanno riferimento al lavoro di classificazione del rap in sottogeneri da parte di Krims[180], basata su quattro elementi distintivi che sono ritenuti utili per indicare i nodi senza i quali si fatica ad individuare un brano come hip hop. I quattro elementi che Krims individua sono *Flow, Musical style, Rhythmic style* e *Semantic content*.

[179] Lena, Jennifer C. "Social context and musical content of rap music, 1979–1995." Social Forces 85.1 (2006): 479-495.
[180] Krims, Adam. Rap music and the poetics of identity. Vol. 5. Cambridge University Press, 2000.

I primi tre sono stati descritti ampiamente nel paragrafo sulla storia della trap, ricostruita appunto secondo gli elementi ritmici e melodici, fioriti da un'affezione per la TR-808, per i suoi bassi *decayed* e per il suo distintivo giro di *hihats*. Il flow distintivo della trap è marchiato dall'accento sbiascicato della Georgia e della Florida (ricordiamo quello che disse un membro dei Goodie Mob proprio sul buffo accento del Sud: "*We cut words off. We're lazy with our tongue. We really don't give a damn about your diction... So, you know, you're going to have to rewind it a few times"*[181]*).* Tutto è poi rappato in *triplets*, metrica resa famosa e consolidata dal successo di "Versace" dei Migos nel 2013[182] .

Nel quarto elemento individuato da Krims, il contenuto semantico, l'autore inserisce oltre dieci topoi testuali e narrativi del genere, che sebbene si riferiscano alla finestra 1979-1995, possono servire come elenco, che non ha la pretesa di essere esaustivo, per chiarire quali siano gli argomenti principali dell'hip hop e come si è sviluppato il suo immaginario.

"Sex, love, violence, gender roles, politics, race, partying, money, comedy/parody and boasting"[183] sono i topoi trovati dall'autore nell'hip hop e nella sua narrazione. La lista non ha la pretesa di essere esaustiva, ma fornisce un ottimo spunto per procedere nella ricostruzione di significato dei testi inseriti nella moderna musica hip hop.

Politics e *race* sono i grandi assenti nell'hip hop popolare di oggi, sostituiti dal tema che si è fatto via via più ingombrante, ovvero l'ostentazione di denaro e beni di lusso: da Gucci a Versace fino a Loboutin, i trapper non smettono mai di elencare marche su marche e prodotti dai prezzi vertiginosi, misurando la propria abilità da artista in paia di scarpe e denaro accumulato.

La musica hip hop non ha mai nascosto una curiosa assonanza tra volontà artistica e ricerca del denaro. Dal senso comune, fino alla quasi totalità degli altri generi musicali e correnti artistiche di altri media, il denaro – o forse sarebbe meglio dire "il desiderio di denaro" – ha sempre rappresentato uno spauracchio da evitare, reo di piegare la propria arte alle più becere logiche di mercato, corrompendo inevitabilmente il suo contenuto, quando non addirittura il suo status di arte.

---

[181] Grem, Darren E. ""The South Got Something to Say" Atlanta's Dirty South and the Southernization of Hip-Hop America." Southern Cultures 12.4 (2006): 55-73.
[182] Caswell, Estelle. "How the triplet flow took over rap", 18/09/2017, https://www.vox.com/2017/9/18/16328330/migos-triplet-flow-rap
[183] Krims, Adam. Rap music and the poetics of identity. Vol. 5. Cambridge University Press, 2000.

Nell'hip hop, invece, si crea un cortocircuito: nel momento in cui il denaro e tutta la relazione che l'artista vive con lui – dal primo desiderio, all'ottenimento, al suo accumulo fino alla più marcata ostentazione – diventa un topos del genere, un elemento cardine della sua produzione e che sembra degradare l'arte ad un gradino inferiore – da fine a mezzo – non si può più parlare della corruzione del denaro, perché il denaro è esattamente lì dove deve essere. Si individua quindi un cambio di paradigma: produzione artistica e denaro non sono antagonisti, ma vanno a coincidere.

Nella musica hip hop arricchirsi e ricordarlo a tutti è essenza stessa del medium.

È interessante notare come il materialismo e l'ostentazione sono tanto centrali nei brani (e nella testa) dei rapper, che, secondo la tesi di Hunter[184] , vanno ad assumere la qualità di mediatore tra uomo e donna, quando non arriva direttamente a sostituirla.

È evidente come l'ostentazione di ricchezza sia parte fondamentalmente di una narrazione materialista. Il fenomeno del materialismo acquisì l'attenzione della letteratura tanto di marketing, quanto di psicologia, verso la metà degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, attirata dalla curiosità verso individui sommersi dalla cultura dei consumi[185]. È in questi anni che ne viene tentata una prima formalizzazione del concetto, da Belk[186] e da Richins e Dawson[187]. Il modello di Belk e quello di Richins e Dawson non sono mutualmente esclusivi, ma si concentrano su due aspetti differenti del costrutto: il materialismo secondo Belk viene definito come l'importanza che viene data ai possessi mondani, che occupano un ruolo centrale nelle loro vite e che si aspetta sia la più grande fonte di soddisfazione o frustrazione; Richins e Dawson invece sottolineano come il materialista ponga al centro della propria vita i beni materiali e la loro acquisizione, essenziali alla propria soddisfazione e felicità, giudicando il proprio successo e quello degli altri in base alla quantità e alla qualità dei beni accumulati. Quindi Belk concettualizza il materialismo come un complesso psicologico, composto da invidia, avarizia e possessività, mentre invece Richins e Dawson lo definiscono in termini di valori che dirigono la scelta delle persone e i loro comportamenti nelle diverse situazioni.

---

[184] Hunter, Margaret. "Shake it, baby, shake it: Consumption and the new gender relation in hip-hop." Sociological Perspectives 54.1 (2011): 15-36.
[185] Górnik-Durose, Małgorzata E., and Irena Pilch. "The dual nature of materialism. How personality shapes materialistic value orientation." Journal of Economic Psychology 57 (2016): 102-116.
[186] Belk, Russell W. "Materialism: Trait aspects of living in the material world." Journal of Consumer research 12.3 (1985): 265-280.
[187] Richins, Marsha L., and Scott Dawson. "A consumer values orientation for materialism and its measurement: Scale development and validation." Journal of consumer research 19.3 (1992): 303-316.

Nel suo articolo Davis principia con la gravissima crisi economica affrontata dalla città di New York negli anni 70, che portò anche alla richiesta nei confronti del Presidente Geral Ford di un *federal bailout* (pratica in cui, con diverse modalità, il debito di una città viene coperto da fondi federali) per evitare la bancarotta, che venne però rifiutata. Questo portò ad una gravissima crisi di tutti i servizi sociali che proseguì lungo gli anni Ottanta e che, unita all'influenza di fattori economici strutturali e fenomeni demografici, portò all'inevitabile acuirsi delle disuguaglianze e della distribuzione di ricchezza[188].

Una volta individuato questo panorama socioeconomico, è facile convincersi della tesi di Davis che trova in queste condizioni, unite alla discriminazione razziale che non ha mai smesso di stringere la comunità afroamericana, la naturale culla della musica rap, le cui prime esperienze vengono individuate proprio in quegli anni.

La premessa storica sulle condizioni del contesto di nascita della musica rap si rivela necessaria non appena si ricollega allo studio di Lomansky e Swan sul rapporto povertà/ricchezza[189] che evidenzia come soggetti in condizioni di estrema povertà vedono nell'acquisizione la prima modalità di fuga da una condizione di sofferenza.

La già citata ricerca di Gòrnil-Durose e Pilch[190] si muove anch'essa in questa direzione.

Anche solo con la demolizione dell'edilizia popolare e della conseguente redistribuzione della comunità afroamericana degli *zip codes* più poveri della città, che ha alimentato uno spontaneo fenomeno di ghettizzazione, oltre alla storia travagliata della Georgia e della Florida, fatta di schiavismo e razzismo duro a morire, si fa evidente come la trap non vanti una culla più serena di quella del rap newyorchese anni Settanta, anzi. Con poche pennellate storiche e sociali e una manciata di dati sul tasso di occupazione degli afroamericani[191]**,** con in mente le suddette definizioni del costrutto materialista e dalla sua origine, si può capire anche perché nell'hip hop si parli ancora così tanto di soldi.

Anche a voler considerare questo come un topos "calcificato", entrato nella tradizione dell'hip hop (tanto da renderlo spesso uno degli indiscutibili argomenti di cui parlare se si vuole essere considerati dei rapper), si deve ricordare che quasi tutti i rapper che popolano le

---

[188] Davis, Kristine Ann., "Get Rich or Die Tryin': A Semiotic Approach to the Construct of Wealth in Rap Music" Baylor University, ProQuest Dissertations Publishing, 2011. 1498331.
[189] Lomasky, Loren, and Kyle Swan. "Wealth and poverty in the liberal tradition." The Independent Review 13.4 (2009): 493-510.
[190] Górnik-Durose, Małgorzata E., and Irena Pilch. "The dual nature of materialism. How personality shapes materialistic value orientation." Journal of Economic Psychology 57 (2016): 102-116.
[191] Bureau of Labor Statics, https://www.bls.gov/news.release/empsit.nr0.htm

classifiche sono latini o afroamericani, modellati da un contesto socioeconomico come l'America che, nonostante la narrazione che ne viene fatta, resta ostile o comunque svantaggia significativamente chi non è bianco e benestante.

Lil Pump, XXXTentacion, i Migos, Young Thug, Cardi B, 6ix9ine, sono tutti latini o afroamericani e tutti ostentano la propria ricchezza che, nei loro brani, esula dalla sua dimensione più puramente materiale andando ad assumere delle caratteristiche salvifiche.

-

La condizione sociale di partenza degli autori spiega anche il perché dell'ipersessualizzazione della donna, secondo ed eterno macrotema nell' hip hop: questa viene rappresentata sempre in ruolo passivo, anch'esso inserito nell'estetica dei rapper in chiave d'ostentazione.

Diversi studi condotti nei *ghettos* neri e nei *barrio* latini hanno infatti dimostrato come, nel momento in cui vengono negate le fonti principali di autostima, questa viene ricercata tramite modalità "sconvenienti" e non convenzionali per ottenere rispetto; una su tutte è la violenza, seguita dalla dominazione economica e fisica della donna,[192] confermando che lo sfruttamento della donna resta uno degli strumenti con cui si formano i rapporti tra generi. Bourgois nel suo studio etnografico sul *barrio* portoricano a New York[193], in cui gli uomini erano privati delle vie comuni di affermazione della propria dignità, vivevano in una sottocultura caratterizzata dalla celebrazione di abitudini sessuali promiscue, della figura del gigolò, della vita da parassita economico alle spalle della propria compagna, fino agli abusi fisici sulla stessa.

Buona parte dell'accademia è concorde nel riconoscere una rappresentazione diffusa della virilità come ipersessualizzata, misogina e violenta nel *rap,* non trovando sempre un punto comune in merito all'origine di questa rappresentazione. Ad esempio, il lavoro di Adams e Fuller[194] riconduce la rappresentazione oggettificata e umiliante della donna nei brani rap alla più ampia ideologia della società bianca, patriarcale e capitalista che permea l'America in ogni suo aspetto.

Gli autori individuano solamente verso la fine degli anni Ottanta la presenza di riferimenti misogini nella musica rap, riconoscendo che, una volta inseriti nella musica e nella più ampia

[192] Liebow, Elliot. "Talley's corner." Boston: Little, Brown 3.3 (1967).
[193] Bourgois, Philippe. "In search of masculinity: violence, respect and sexuality among Puerto Rican crack dealers in East Harlem." The British Journal of Criminology 36.3 (1996): 412-427.
[194] Adams, Terri M., and Douglas B. Fuller. "The words have changed but the ideology remains the same: Misogynistic lyrics in rap music." Journal of Black Studies 36.6 (2006): 938-957.

cultura hip hop, ne sono diventati una caratteristica tipica. La misoginia viene definita dagli autori come *"[...] is the hatred or disdain of women. It is an ideology that reduces women to objects for men's ownership, use, or abuse"*[195] e richiamando una citazione di Joan Smith, ricordano come "*Misogyny wears many guises, revels itself in different forms which are dictated by class, wealth, education, race, religion and other fac- tors, but its chief characteristic is its pervasiveness*"[196], tanto che il rap, come ammesso dagli autori, è solo uno dei tanti generi musicali in cui la misoginia trova rifugio.

In forza dell'affermazione di Roberta Hamilton "*Misoginy is not a word useful simply for describing particularly nasty bits of behavior but rather it directs us to a set of relations, attitudes, and behaviors that are embeded within all other soial relations"*[197] gli autori individuano nella misoginia dell'hip hop la punta di una più diffusa misoginia sistemica nella società americana che, fin dagli sbarchi dei primissimi schiavi africani in America, ha prodotto una narrazione culturale atta a giustificare il trattamento che veniva riservato agli schiavi.

Il punto dell'articolo di Adams e Fuller è che il continuo e canonico riferimento alle *bitches* e alle *whores* nella musica rap non è altro che un cambio di lessico, figlio del passare del tempo per individuare comunque gli stessi stereotipi prodotti dai bianchi americani schiavisti che hanno finito per essere interiorizzate dalla comunità afroamericana e che è possibile leggere nella loro produzione culturale più popolare, il *rap*. Le donne afroamericane, nel dramma di trovarsi in due comunità vittime entrambe di marginalizzazione e oppressione, hanno finito per essere il bersaglio più colpito tanto dagli uomini bianchi quanto dagli uomini neri.

Toni Morrison[198] nella sua critica alla letteratura americana "*Playing in the dark*" riconosce nella schiavitù nera il terreno fertile sul quale il moto creativo della letteratura americana autocelebrativa ha potuto crescere nella direzione di un'America bianca (e quindi di una sua letteratura) e fiera di esserlo, con delle caratteristiche "onorevoli" proprie, che venivano individuate prendendo le distanze dagli afroamericani; l'autrice afferma che la costruzione della *blackness* non si trovava solo nel *not-free,* ma soprattutto nel *not-me,* ovvero che la produzione della mitologia nera, di tutti gli stereotipi di cui ancora si leggono le tracce, si basava non solo sulla più evidente divisione tra le razze legata alla libertà (*noi* americani liberi contro *loro* africani schiavi), ma anche sul fatto che il diverso, *l'altro*, incarnava tutta una serie

[195] Ibid.
[196] Smith, Joan. "Misogynies: Reflections on Myths and Malice." New York: Fawcett-Columbine (1991).
[197] Hamilton, Roberta. "Does Misogyny Matter? Its reproduction and its consequences for social progress." Studies in Political Economy 23.1 (1987): 123-139.
[198] Morrison, Toni. Playing in the Dark. Vintage, 2007.

di predisposizioni genetiche e/o culturali decisamente negative che l'americano bianco, comodamente, non possedeva. Nello stesso modo, nella lotta per l'emancipazione della donna bianca, le donne afroamericane hanno ancora una volta coperto il ruolo del più comodo: un *loro* – White in "*Ar'n't I a Woman"*[199] *spie*ga come la donna nera fosse in ogni suo aspetto la controparte negativa della donna bianca di metà diciannovesimo secolo – da cui prendere le distanze all'interno di una lotta contro la società patriarcale a cui, paradossalmente, avrebbero dovuto far parte.

È da questo processo, secondo Adams e Fuller, che sono nati gli stereotipi della donna nera aggressiva e dominatrice (*sapphire* nell'immaginario tradizionale e vicina alla *bitch* nel rap) o ipersessualizzata e lussuriosa ai limiti dell'animalesco (*jezebel* nell'immaginario tradizionale e vicina alla *ho* o *whore* nel rap) capace di fornire una giustificazione alle aggressioni fisiche e verbali nei loro confronti che non venivano così trattate con lo stesso peso di quelle nei confronti delle donne bianche.

Tristemente, questo tipo di stereotipo, che si ribadisce essere stato prodotto dalla comunità bianca schiavista americana a danno di quella nera schiava africana, è stato internalizzato dalla comunità afroamericana – difficile non avvertire qui l'eco dell'"*Ideologia Tedesca*[200]*"* di Marx e del passaggio sulle idee della classe dominante – influendo sulle modalità di relazione tra i due sessi al suo interno. Oltre alla già citata "evoluzione degli stereotipi", gli autori affiancano altre due motivazioni principali per l'uso ripetuto e diffuso nell'hip hop dei termini *bitch* e *whores*: primo, la misoginia è un elemento necessario all'affermazione a livello narrativo e testuale della mascolinità del cantante e, secondo, la misoginia nei brani, oltre ad indignare, vende. Questo può essere supportato dallo studio di Salaam[201] secondo cui, con il passaggio avvenuto dopo il 1989 di una consistente parte del mercato musicale hip hop da un sistema fondamentalmente articolato su compagnie indipendenti ad uno su major, è possibile osservare un calo di qualità artistica e creatività a fronte di un aumento dei profitti, che ha spinto i riferimenti alla violenza e dall'immaginario sessualizzato ai limiti della pornografia nei testi degli autori che questo finanziava. Herd, in altro senso ma con un risultato simile, individua un aumento di riferimenti alla violenza nei brani rap: dal 27%, dal 1979 al 1984, al

[199] White, Deborah Gray. "Ar'n't I a woman?: Female slaves in the plantation South". WW Norton & Company, 1999.
[200] Marx, Karl, and Friedrich Engels. Ideologia tedesca. Giunti, 2014.
[201] Salaam, Mtume ya. "The aesthetics of rap." African American Review 29.2 (1995): 303-315.

60% dal 1994 al 1997[202], crescita che può fungere da efficace dimostrazione al terzo punto di Adams e Fuller.

Questi studi non sono gli unici a ripercorrere le radici della questione sotto un profilo storico e sociologico: è possibile infatti affiancare loro gli studi di Stephen e Phillips[203], i quali esaminano quali siano i modelli sessuali della gioventù nera, proseguendo fondamentalmente la ricostruzione sociostorica di Adams e Fuller, concordando sulla paternità degli schiavisti bianchi nella produzione, ma spingendosi oltre. L'elaborato si chiede infatti come sia possibile che, nonostante il passare del tempo, siano ancora perfettamente riconoscibili degli stereotipi nell'immaginario comune delle donne afroamericane tanto potente da influenzare il comportamento e la definizione del sé della gioventù femminile della comunità nera in America e di come questi *script* siano fondamentalmente gli stessi prodotti durante il primo schiavismo, (gli stessi individuati da Adams e Fuller[204]). La conclusione dello studio coincide col precedente nell'ammettere tristemente che tali ruoli previsti per gli afroamericani sono stati interiorizzati, sebbene prodotti da una comunità "ostile", ma prosegue nel tentare di ricostruirne il percorso, individuando un preciso passaggio di potere nella produzione delle immagini, dai neri ai bianchi, che avvenne nella principale fucina d'immagini dell'America della seconda metà del Novecento: la televisione.

Alla ridiscussione dei rapporti tra neri e bianchi, possibile grazie alla desegregazione razziale, si affiancò l'ascesa e l'istituzionalizzazione nell'universo dei media culturali americani della televisione. A queste due istanze si affiancò l'emergere del rock'n'roll, movimento che prendeva dalla tradizione musicale nera più di un'influenza, ponendo gli afroamericani nella paradossale posizione di essere, da un lato, i padroni della produzione di immagini popolari nell'America del tempo, dall'altro sfruttati dalle case discografiche ed insieme discriminati e ghettizzati nella vita pubblica e sociale. Questo portò effettivamente all'apertura delle porte ai neri dell'impero mediatico bianco, ma solo lungo delle linee che potevano adattarsi all'immaginario dell'America bianca, che gli autori individuano negli stereotipi su cui si sposta poi il focus dell'articolo, di cui la *jezebel* e la *sapphire* sono solo due degli esempi. Le lotte all'interno della cultura veicolata dai media e quelle al loro esterno, raccolte sotto il movimento per i diritti civili degli afroamericani, segnarono la fine della predominanza bianca

[202] Herd, Denise. "Changing images of violence in rap music lyrics: 1979–1997." Journal of Public Health Policy 30.4 (2009): 395-406.
[203] Stephens, Dionne P., and Layli D. Phillips. "Freaks, gold diggers, divas, and dykes: The sociohistorical development of adolescent African American women's sexual scripts." Sexuality and Culture 7.1 (2003): 3-49.
[204] Adams, Terri M., and Douglas B. Fuller. "The words have changed but the ideology remains the same: Misogynistic lyrics in rap music." Journal of Black Studies 36.6 (2006): 938-957.

nella produzione culturale nera, finendo però, quantomeno sotto il fronte culturale, a seguire il percorso già tracciato.

In sintesi, quindi, la prima produzione degli stereotipi è di matrice coloniale, nata per giustificare e sostenere l'istituzionalizzazione schiavista (la costruzione della già citata *blackness* come *otherness* è facilmente avvicinabile ai meccanismi evidenziati da Said in "*Orientalismo"*[205]*,* secondo cui la costruzione dell'Oriente da parte degli europei imperialisti, colonialisti e neocolonialisti è stato volto pesso consapevolmente, a giustificare interventi economici o politici col fine preciso di dominare sulla popolazione) è stata poi interiorizzata dalla comunità nera che, anche una volta ottenuto un ruolo di potere nell'industria delle immagini, in parte per il condizionamento avvenuto precedentemente, in parte per le "condizioni" con cui questo potere fu concesso nella seconda metà del Novecento, ha proseguito con la tradizione lasciata dai loro padri (e padroni) bianchi così da garantirne la sopravvivenza fino ad oggi.

-

Ricapitolando, i trapper parlano di poche cose e ne parlano male: sesso e soldi restano i temi a cui più gli artisti hip hop restano affezionati.

È possibile ricostruire la rappresentazione della donna in modalità pornografica e dominata dall'uomo lungo la storia travagliata della ricezione e della produzione della mitologia afroamericana nei secoli, che è arrivata, in ultimo, a dominare la produzione culturale di massa tutta, a fianco di uomo nero troppo spesso unidimensionale e stereotipato.

Si è provato poi a spiegare l'ostentazione di denaro e beni materiali come conseguenza di un "costrutto materialistico", presente nei primi rapper della storia, condizione che ha portato a rendere i beni mondani, in particolare di lusso, ad essere un *leti motiv* ormai quarantennale nel genere hip hop, comunque sempre familiare ai trapper che, spesso afroamericani, non possono vantare una condizione sociale migliore della comunità nera di quarant'anni fa.

Il perché dell'immaginario legato alle droghe e al loro consumo non stupisce: la droga è stata nella vita tanto dei primi trapper quanto in quella degli ultimi e il suo ruolo è così da protagonista che, senza la BMF e Big Meech a finanziare e sponsorizzare una (se non due) delle tre teste della trap americana, forse non si parlerebbe tanto della musica trap oggi.

[205] Said, Edward W. Orientalismo. Vol. 279. Feltrinelli Editore, 1999.

In questo paragrafo si è quindi tentato di chiarire il ruolo di mittente in questa comunicazione artista-ascoltatore: soldi, donne e droga, gli elementi più criticati nel dibattito pubblico, sono rimasti nella trap degli anni Dieci ben oltre i limiti della saturazione, senza radicali cambi di rotta per circa quarant'anni, mentre è venuta drammaticamente a mancare la rivendicazione di peso sociale da parte delle categorie etniche eternamente svantaggiate nell'America liberista (le stesse tanto degli artisti anni Ottanta quanto di quelli contemporanei); questo enorme vuoto è stato riempito dal nonsense, dalla ripetizioni ipnotica e dalle citazioni a là Lil Yachty: cartoni animati e videogiochi sopperiscono alla mancanza delle rivendicazioni delle proprie radici africani o islamiche, dell'associazionismo della comunità nera.

Questo (criticabile) cambio tra il "prima" e il "dopo" ricorda il nocciolo più duro di un genere che ha compiuto quasi cinquant'anni come l'hip hop: questa forma di narrazione in rima, sebbene non abbia mai vissuto una ridiscussione come in questi anni, è restia ad abbandonare la sua natura di "spugna culturale", di testimone ad un tempo che, oggi come ieri, continua a lasciare la comunità latina e afroamericana là dove le avevamo lasciate nel rap del passato, ma ha rinunciato agli intenti più nobili di manifesto etnico e politico per abbracciare il più *soft* dell'*entertainment.*

3.2 Destinatario

Cosa il pubblico abbia da sempre apprezzato nella cultura hip hop, sebbene spesso bianco e benestante, lontano quindi dallo spaccato sociale da cui il rap attinge, vive e ha vissuto diverse interpretazioni.

David Foster Wallace con Mark Costello in "*Signifyng rappers"*[206] riconduce la passione e il criticismo degli WASP verso il rap perché, da un lato è soddisfatto da un perverso voyerismo capitalista, sereno di sentire la vita difficile degli afroamericani alla giusta distanza, dall'altro è però spaventato e indignato se la rappresentazione esula da quanto atteso e si mostra pericolosamente rumorosa e rivelatrice dei meccanismi di classe di matrice razziale nell'America benestante.

Questo viene in parte confermato anche dalla precedente ricostruzione della storia della sessualità aggressiva nell' hip hop, dove il ruolo dell'America bianca è centrale in ogni sviluppo (e sempre in maniera negativa).

Le tesi dello scrittore americano sono confermate da ricerche interne all'accademia. A suo favore infatti volge il lavoro di Yousman[207], in cui sostiene insoddisfacenti teorie in cui i media fanno da mezzo per l'integrazione sociale tra coetanei, per quanto condivisibili, integrandole con l'ammirazione che la cultura popolare ha nei confronti delle celebrities nere, come forme di *domestic Orientalism* (semicitando Said) nella volontà di mantenere chiaro un "Altro" secondo le proprie aspettative. Viene citato anche il lavoro di Hooks in questo senso, che introduce il concetto di "*eating the other"*[208], ovvero di mercificare culture non occidentali per il piacere dei bianchi. Con i riferimenti a Debord e Baudrillard l'autore fondamentalmente va a sostenere la tesi, frutto di osservazioni e ricerca sul campo di Wallace e Costello, secondo cui il rap sembra essere concesso dall'America bianca per il proprio voyeurismo.

Ma quando si va a guardare l'internazionalità del successo degli artisti hip hop, che spopolano anche in situazioni radicalmente meno urbanizzate rispetto alle metropoli americane e con un contesto sociale diverso, le questioni sul voyerismo bianco, per quando valide sul territorio americano, fatto di contraddizioni e del razzismo che, quando non è manifesto resta latente nelle istituzioni, non può essere esportato in toto all'estero.

---

[206] Costello, Mark, and David Foster Wallace. Signifying rappers. Back Bay Books, 2013.
[207] Yousman, Bill. "Blackophilia and blackophobia: White youth, the consumption of rap music, and white supremacy." Communication Theory 13.4 (2003): 366-391.
[208] Cocks, Joan. "Eating the other: Desire and resistance." Media and cultural studies (2009): 366.

Indubbiamente la capacità del rap di intercettare i sentimenti e la poetica di persone che hanno vissuto in contesti urbani, ai margini di grosse città, resta. Basti pensare al panorama italiano, in cui l'hip hop è stato traghettato dall'America negli anni Novanta e fatto attraccare, non nelle piccole province, ma nei centri sociali bolognesi[209], spesso centri di produzione culturale facilmente definibile come, appunto, urbana. Ad oggi i centri del rap continuano ad essere le città più popolate d'Italia (Roma, Milano e Napoli a fare da capofila) a cui si annettono, per delle politiche urbanistiche spesso accentranti, periferie dimenticate e difficili, dove la cultura hip hop suona familiare.

Non è un caso, per esempio, che in Europa sia la Francia e le sue *banlieu* nere a raccogliere il maggior numero di artisti rap. Stato dal passato colonialista in Africa, la Francia deve adattare ben poco l'hip hop al proprio contesto sociale che, seppur con le giuste differenze, non si discosta radicalmente da quello americano, viste le ampie comunità di africani in Francia da generazioni ma comunque spinte nella periferia delle città e della società.

Se l'hip hop oggi suona familiare ormai a chiunque anche fuori dall'America, è perché all'ascoltatore europeo, in particolare nella fascia 16-34 e dei giovanissimi, che raccoglie il maggior numero di fan del rap[210], è stato fornito negli anni dalla cultura più spiccatamente pop, tutta una serie di riferimenti, di nomi, di volti e di luoghi che, dopo decenni, non possono che risultare familiari.

L'hip hop è in crescita dagli anni Ottanta e dal 2017 ha superato il rock come genere leader nella musica in America[211], secondo un trend fortunato di cui la trap non è che l'ultima punta.

Come già detto da Stephen e Phillips, è dagli anni del rock che l'immaginario della cultura musicale e di ciò che si porta dietro è nelle mani degli afroamericani. Questo è stato reso possibile grazie alle suddette logiche classiste e di matrice razziale ed è sempre per questo, a sentire Wallace e Yousman, che hanno riscosso il successo di cui siamo testimoni. L'America, per anni indiscussa regina della produzione musicale, cinematografica, fumettistica e videoludica, ha coperto tutto il mondo con un certo tipo di cultura pop che raccontava una versione esaltata e magnificata di un contesto sociale che era sotto gli occhi dei suoi autori.

---

[209] "*Numero Zero: Alle origini del rap italiano",* Enrico Bisi, 2015
[210] Statista, "Favorite music genres among consumers in the United States as of July 2018, by age group", https://www.statista.com/statistics/253915/favorite-music-genres-in-the-us/
[211] McIntyre, Hugh. "Report: Hip-Hop/R&B Is The Dominant Genre In The U.S. For The First Time", 17/07/2017, https://www.forbes.com/sites/hughmcintyre/2017/07/17/hip-hoprb-has-now-become-the-dominant-genre-in-the-u-s-for-the-first-time/#1846e2115383

Un certo tipo di America ha finito così per risultare familiare anche ai non americani, con la proposta di un "pacchetto" che comprendeva il *black thug* e le *bitches* e le *hoes* proprie dell'hip hop, oltre ad un tipo di ostentazione "alla rapper" ricordando costantemente che questo fosse *cool*.

Il post regionalismo e un testo incomprensibile agli stessi Americani sono stati sicuramente fattori rilevanti per l'internazionalità del genere, che ha potuto così superare ogni barriera geografica.

Oltre alla figura del rapper, ad essere diventato familiare è l'universo di citazioni al mondo dei videogiochi, degli anime e dei cartoni animati, background culturale globalizzato che attira ragazzi della stessa età, tanto in Europa, quanto in America e in Asia.

La proposta è suffragata dal fatto che il primo rivale nella cultura pop viene dall'Asia, nello specifico il Giappone. Da Mazinger Z, Ken Shiro fino a Dragon Ball e i Pokèmon, nei fumetti, videogiochi e film d'animazione, l'arte nipponica ha sempre tenuto testa alla produzione americana e, non a caso, il riferimento immediatamente successivo a quello americano è quello giapponese: dalla maschera di Scarlxrd, ai primi video di 6ix9ine, passando per il più esplicito "Japan" di Famous Dex, sempre più artisti pescano dall'immaginario pop giapponese elementi per costruire la propria estetica, indipendentemente dalla propria origine (i tre artisti citati sono infatti, in ordine: inglese, latino e afroamericano, nessuno dei tre è asiatico). Così come non sono asiatici Lil Peep, Yung Lean e tutto l'ampio parco di rapper che non è però autore di un predatorio istinto di appropriazione culturale, ma anzi racconta quella che è la propria cultura, che negli anni si è globalizzata, con dei riferimenti sonori e visuali che sono noti a tutti.

Questo è uno dei punti che ritengo fondanti la condivisibilità della trap: torna ancora l'hip hop come "spugna", che non ha perso la propria anima narrativa e continua anche a distanza di quarant'anni tutto quello che vede e sente e, oggi, in tutto il mondo grazie alla tecnologia, vediamo e sentiamo, con le giuste, innegabili differenze, più o meno le stesse cose.

Ciò che quindi unisce gli ascoltatori della trap più rilassata, oltre al piacere generato da un mood divertito e *ignorant*, è il gioco che nasce dal riconoscere riferimenti alla cultura di massa, siano questi contemporanei o del recente passato. L'industria dell'intrattenimento non è mai stata così prolifica e sembra avere la tendenza ad autocitarsi in continuazione (Lil Yachty e il brano sulla melodia del Game Cube o "Fortnite", popolarissimo videogioco, di Dani Faiv non ne sono che due esempi).

Non tutto ma sicuramente molto, viene quindi ricondotto ad una questione di linguaggio, di "citazionismo per il citazionismo" che si è affermato in un genere che ha avuto la fortuna di vivere una crescita proprio quando la tecnologia rendeva tutto più facilmente comunicabile.

Questa esistenza recente fatta di "puro linguaggio" la rende però anche estremamente "fabbricabile".

È evidente di come l'industria hip hop spinga la spensieratezza e l'immediata riconoscibilità dei suoi artisti, richiedendo (o imponendo) dei cambi di estetica che, con la rapidità con cui ci si aspetta avvengano, finiscono per essere tanto bruschi da svelare una forte invasività del reparto A&R.

Ci sono inoltre altri elementi marginali nell'hip hop che, ritengo abbiano giocato un ruolo nella "vittoria" dell'hip hop nella cultura popolare di questi anni. A partire, come già visto, dalla simpatia del mondo del rap per il denaro che li rende "pratici" per un settore come quello musicale (che non ha mai visto una crescita come quella degli ultimi anni[212]) per continuare con la rapidità di sviluppo di un artista che non deve impiegare anni per formarsi nell'esecuzione di uno strumento e può iniziare già giovanissimo a produrre brani dal bassissimo costo di produzione, perchè ormai anche il più modesto set di registrazione garantisce ottimi risultati. In ultimo penso che un certo tipo di retorica individualista, competitiva ed edonista sia ciò che meglio riesce a rappresentare i valori dominanti di una cultura e della società a cui risponde, sempre più sfiduciata dal collettivismo e dalla sua narrazione, preferendo il perfezionamento di sé con le modalità che il mercato fornisce.

Tutto ciò però non sembra arrivare senza un costo: l'emotrap, rivelatrice di una gioventù sofferente, sembra avere meno da gioire dei loro colleghi in pellicce rosa shocking. Questa evita i toni esaltati e lisergici del volto colorato della trap (che sembra facile supporre sia ciò che viene richiesto con la firma di un contratto multimillionario con una delle tre major o delle loro sussidiarie) e lo tsunami mediatico che le loro risorse garantiscono, e si limita a fare ricorso a del semplice *word of mouth* e ai social che un qualsiasi utente di internet possiede, riuscendo comunque a decollare e raggiungere l'ecosistema musicale popolare, dichiarando così un legame, un sentimento comune con il proprio pubblico.

[212] Show, Lucas. "Music Industry Sees Fastest Growth in More Than 20 Years", 22/03/2018, https://www.bloomberg.com/news/articles/2018-03-22/music-industry-sees-fastest-growth-since-hootie-was-hot

Certe dinamiche della società contemporanea, esposte nel prossimo paragrafo, in particolare in quella americana, evidenziano una fragilità in crescita (che nello specifico sembra colpire i membri più giovani della società) e riescono a spiegare il successo di questo tipo di musica.

3.2.1 Disagio giovanile

Come già detto, non ho dubbi nel ritrovare nella "quota" più colorata e arrogante della trap, la ricerca del soft entertainment più soft possibile: logiche viral, scarsa innovazione estetica e un pool di argomenti a cui attingere tanto ristretta da aver spinto, come visto, una parte degli artisti alla scelta "antistorica" di rifiutare il testo o di giocarci come uno strumento musicale.

Quello che però più mi ha incuriosito, come già introdotto nella definizione dell'estetica della trap, è l'affiancarsi dell'emotrap. Per quanto temi e mood siano diversi da quella dei "colleghi", restano tutta una serie di scelte stilistiche e di riferimenti e citazioni della recente e contemporanea cultura pop che evidentemente è stata tanto martellante da contaminare la maggior parte della produzione musicale degli anni Dieci. È chiaro anche che il pubblico degli ascoltatori più giovani ormai è ghiotto di questi riferimenti e predilige artisti dal personaggio colorato ed esuberante, anche quando i temi poi non sono quelli della sessualità pornografica o del lusso più sfrenato, ma quelli della depressione o degli istinti suicidi.

Come ricostruito da HipHopDX[213], l'intimismo non è una novità nel genere, ma prima di poter vantare la centralità che ha raggiunto oggi, ha dovuto seguire un percorso graduale perché si diffondesse nell'ipervirile e aggressivo hip hop.

"I Need Love" di LL Cool J dell'87 forse è il primo brano hip hop in cui un rapper mette da parte il personaggio e la retorica dell'*urban thug* per lasciarsi andare all'emotività. Con l'aprirsi di un primo spiraglio negli anni che seguirono, furono in diversi i rapper ad affrontare tematiche come la tristezza o gli istinti suicidi: "Dead Homies" di Ice Cube, "Never Seen a Man Crying" di "Scarface", "So Many Tears" di 2Pac e, sempre di 2Pac, "Dear Mama", che con la sua coppia di platini viene fatto coincidere dalla testata a cui si fa riferimento il momento in cui un artista spiccatamente hardcore (2Pac era un *gangsta* di nome e di fatto, visti i suoi trascorsi con le gang criminali) si mostra vulnerabile, dopo il quale *"thug tears flew freely in the streets"*.

Al volgere degli anni Novanta artisti di nicchia, come gli Atmosphere (di cui Slug sarà anche il primo a utilizzare il termine "emo hip hop" nel 1997), e rapper che invece saranno sempre più famosi come Eminem fecero sempre di più dell'emotività la propria bandiera, in un mood

[213] HipHopDX, "Emo Rap Over Everything?", 16/09/2017, https://www.youtube.com/watch?v=qEjj21-dHgc

meno *gangsta*. “Marshal Matters” di Eminem, ad esempio, sarà un successo, confermando l’intimismo come un trend sentito nell’hip hop. Nello stesso filone si inserisce un altro gigante del mainstream, Kanye West, che nel 2008 pubblica il suo quarto album, “808s and Heartbreak”, in cui il cuore infranto è nel titolo stesso dell’album (affiancato alla ormai iconica drum machine di cui si è ampiamente discusso nei capitoli precedenti, la TR-808), frutto di un anno sofferto in cui West perse la madre e chiuse la relazione con la compagna. L’album ottenne la certificazione di disco di platino a due mesi dall’uscita.

È significativo come gli emo trapper di oggi non debbano distanziarsi dal personaggio del duro da strada per una momentanea apertura emotiva: Lil Peep e la Gothboiclique, così come Yung Lean e i Sadboys e in parte tutta la new wave emo, fanno dell’emotività e dell’intimismo, della narrazione dell’ansia e della depressione, non un momento, ma la loro intera poetica.

Questo potrebbe essere indice di una apprezzabile decostruzione dell’uomo “tutto d’un pezzo”, con la figura del maschio nella società occidentale che si arricchisce di elementi come l’introspezione e la fragilità (trend che stupisce soprattutto in un genere come l’hip hop); il presentarsi di questi come di altri elementi di novità nella costruzione di una nuova virilità degli anni Dieci (come Young Thug o l’italiano Achille Lauro e il suo produttore Boss Doms, che indossano abiti femminili senza però cadere nell’intrattenimento *drag* o in tematiche LGBTQ, o senza negare la propria eterosessualità, spesso persino ostentata) non spiegano però completamente il successo di questi artisti.

Autori osservano, inoltre, che il tema della tristezza e della depressione è sempre più presente in cima delle classifiche[214] con delle osservazioni scientifiche (una tendenza che osservo da tempo).

Scavalcando il dibattito storicamente acceso sulla misura in cui un prodotto d’intrattenimento sia o meno specchio di tendenze nella società, ritengo che, a maggior ragione per questa corrente della trap, così amatoriale e *bedroom produced*, scevra delle invasive logiche di popolarizzazione delle major che potrebbero (e che spesso riescono) ad alterarne radicalmente forma e contenuto, riesca a pizzicare delle corde del suo pubblico.

Quindi, partendo da questa premessa, mi sono posto una “semplice questione”: visti i tantissimi ragazzi che ascoltano tanta musica emo trap da portarla in cima alle classifiche,

[214] Interiano, Myra, et al. "Musical trends and predictability of success in contemporary songs in and out of the top charts." Royal Society open science 5.5 (2018): 171274.

community definite addirittura "di culto"[215], quindi mosse da un'affezione oltre quella dell'ascoltatore distratto, è ragionevole aspettarsi che siano effettivamente tristi?

Anche nella più rapida delle ricerche è inevitabile incontrare l'enorme quantitativo di articoli dedicati, da testate di settore e non, alla Generazione Z e alla loro salute mentale.

I giovanissimi ascoltatori della trap fanno quasi tutti parte della Generazione Z, coorte demografica successiva alla Y. Nota anche come postmillennial, plurals, iGen, questa raccoglie tutti gli individui nati dalla metà degli anni Novanta in poi (la linea viene tracciata in modo diverso da autore e autore, partendo ora dal 1996, ora dal 1994).

Le considerazioni che vengono fatte sulla Generazione Z, per quanto le si riconoscano delle qualità positive (come appunto la ridotta propensione alla discrimazione in ogni sua forma), sono perlopiù preoccupate per il loro stato di salute mentale.

Non che i millennial stiano vivendo una condizione nettamente migliore. La rivista Vox li definisce "*a generation on edge*"[216]. È stato stimato che oltre 5 milioni di studenti del college soffre di *anxiety disorders.* Si fa riferimento ad un report in cui si afferma che più del 25% degli studenti universitari soffre di disturbi mentali clinicamente certificabili.

Secondo un sondaggio del NAMI, National Alliance on Mental Illness, circa l'11% degli studenti del college ha sofferto di *anxiety disorder*[217]*.* Inoltre, il 64% di coloro che hanno abbandonato gli studi, che raccoglie sia millennials che post millennials, lo ha fatto a causa di *mental disorders*.

Secondo un report dell'Office for National Statistics sulla popolazione britannica, la fascia 16-24, a cavallo tra i millennial e i postmillennial, tende a sentirsi più soli del resto degli inglesi[218]. Sotto il profilo dei disturbi mentali, quindi, gli ultimi millennial non sembrano distanziarsi dai postmillennial che li hanno seguiti.

Negli ultimi anni l'ansia ha superato la depressione nelle motivazioni alla base dei contatti tra studenti e servizi di consulenza psicologica. L'American College Health Association, grazie al suo sondaggio annuale tra gli studenti, ha individuato un aumento significativo – dal 50% nel

---

[215] Mr Hobbes, "Flashback: XXXTentacion Explains How He Has a Cult Fanbase", 29/06/2018, https://moakent.com/flashback-xxxtentacion-explains-how-he-has-a-cult-fanbase/
[216] Heck, Laura. "A generation on edge: A look at millennials and mental health", 19/11/2015, https://www.voxmagazine.com/news/features/a-generation-on-edge-a-look-at-millennials-and-mental/article_533c1384-fe5b-5321-84ae-8070ec158f17.html
[217] Ibid.
[218] Olsen, Akira. "Anxiety Epidemic among Millennials and Gen Z", 10/10/2018, https://medium.com/@akiraolsen/anxiety-epidemic-among-millennials-and-gen-z-8f9617ea7a9b

2011 al 62% nel 2016 – di undergraduate che dichiarano di soffrerire di *overwhelming anxiety*[219].

Inoltre, l'Higher Education Research Institute della U.C.L.A. ha segnalato che coloro che davano una risposta affermativa alla domanda se si sentissero "*overwhelmed by all they had to do"*, è salito dal 18% nel 1985 al 41% nel 2016[220].

Sebbene sia difficile separare quanto di questo derivi da una maggiore consapevolezza del disturbo e dal crollare del suo tabù sociale, questi numeri – combinati al numero di adolescenti ricoverati per pensieri o atti suicidi nella fascia 5-17 anni che è più che raddoppiato dal 2008 al 2015 (con la fascia 14-21 che resta la più a rischio)[221] con il picco durante la fine dell'estate, al rientro a scuola[222]– dipingono un quadro non rassicurante dello studente americano medio.

Secondo il National Institute of Mental Health, quasi un terzo degli americani, sia adolescente che adulto, soffre d'ansia. Nel 2015, circa 3 milioni di ragazzi tra i 12 e i 17 anni hanno avuto almeno un *major depressive episode* durante l'anno, secondo Department of Health and Human Services. Più di due milioni dichiarano di accusare sintomi depressivi che ostacolano il normale svolgimento delle loro attività quotidiane. Circa il 30% delle ragazze e 20% dei ragazzi – per un totale di 6,3 milioni di persone – soffre di *anxiety disorder*, secondo i dati del National Institute of Mental Health[223].

Gli esperti sospettano che queste statistiche siano solo la punta dell'iceberg, poiché moltissime persone non cercano aiuto per ansia e depressione, tanto che un report del 2015 del Child Mind Institute ha scoperto che solo il 20% dei giovani si sottopone a delle cure per il proprio *anxiety disorder*[224].

---

[219] Heck, Laura. "A generation on edge: A look at millennials and mental health", 19/11/2015, https://www.voxmagazine.com/news/features/a-generation-on-edge-a-look-at-millennials-and-mental/article_533c1384-fe5b-5321-84ae-8070ec158f17.html
[220] Denizet-Lewis, Benoit. "Why Are More American Teenagers Than Ever Suffering From Severe Anxiety?", 11/10/2017, https://www.nytimes.com/2017/10/11/magazine/why-are-more-american-teenagers-than-ever-suffering-from-severe-anxiety.html
[221] O'Donnell, Jayne e Saker, Anne. "Teen suicide is soaring. Do spotty mental health and addiction treatment share blame?", 19/03/2019, https://eu.usatoday.com/story/news/politics/2018/03/19/teen-suicide-soaring-do-spotty-mental-health-and-addiction-treatment-share-blame/428148002/
[222] Bear, Drake. "Why Teen Suicides Go Up When the School Year Begins", 14/09/2017, https://thriveglobal.com/stories/teen-suicides-school-year/
[223] Denizet-Lewis, Benoit. "Why Are More American Teenagers Than Ever Suffering From Severe Anxiety?", 11/10/2017, https://www.nytimes.com/2017/10/11/magazine/why-are-more-american-teenagers-than-ever-suffering-from-severe-anxiety.html
[224] Schrobsdorff, Susanna. "Teen Depression and Anxiety: Why the Kids Are Not Alright", 27/10/2016, http://time.com/4547322/american-teens-anxious-depressed-overwhelmed/

Quindi, in pochi anni, sono stati prodotti un numero di dati tali da poter affermare che ci sia un problema sociale dalla portata significativa. Vista la breve vita del fenomeno, però, non si è ancora individuata una ragione principe dietro il presentarsi di questo fenomeno. La ricerca ha però tentato diverse vie, due delle quali ritengo che siano, non solo le più plausibili, ma quelle che più s'intrecciano con le logiche dietro il successo della musica trap.

Come già chiarito, sono convinto che musica trap, senza internet, ma soprattutto senza i social, non sarebbe arrivata nella posizione di vertice che può vantare. Così, anche incuriosito dall'attenzione che numerose testate giornalistiche gli hanno dedicato gli ultimi anni, nel loro rapporto con ansia e depressione, ho proceduto con una revisione di letteratura sui social network e sugli effetti, reali e presunti, che questi possono avere sui fruitori.

Tra le tante ipotesi paventate, in seconda battuta, il mondo del giornalismo si è concentrato sull'"ansia da prestazione" che i giovani sembrano provare anche per le attività più banali: fomentato anche dall'onnipresenza sulla piazza dei social, sembra per tutti inevitabile praticare confronti con gli altri che si concludono troppo spesso con una sonora delusione.

Mi sono chiesto se la vita all'ombra dello status festoso dei coetanei su Instagram o di quello dei trapper che ostentano tanto la propria ricchezza sui social, da permettere a Noisey di scrivere una rubrica in cui raccoglie i migliori post della settimana[225], potesse arrivare ad essere tanto dolorosa. Con questo quesito è possibile mantenere una linea che passa per la prima via, quella dei social, lungo la seconda, in cui, ancora una volta, si prosegue con una revisione e commento di letteratura, verificando se ci sia effettivamente stato un aumento di quello che la psicologia chiama *perfezionismo* nelle fasce più giovani della società e se questo si possa legare a dei disturbi psicologici.

3.2.1.1 Social Media

Dal momento in cui il 90% dei giovani adulti in America usa i social media, e la maggior parte li visita almeno una volta al giorno, si palesa l'influenza che questi possono avere su individui in un momento critico del proprio sviluppo, fase in cui viene definita la propria identità e stabilite norme sociali[226].

---

[225] Iandoli, Kathy. "What Musicians Were Wearing and Sharing on Instagram This Week 10/30", 30/10/2016, https://noisey.vice.com/en_us/article/wdjz9z/what-musicians-were-wearing-and-sharing-on-instagram-this-week-1030

[226] Lin, Liu Yi, et al. "Association between social media use and depression among US young adults." Depression and anxiety 33.4 (2016): 323-331.

Più di uno studio identifica dei legami tra social media e salute mentale dei più giovani. Richards, Caldwell e Go individuano un impatto principalmente nell'area dell'autostima e del benessere, con problematiche gravitanti intorno al cyberbullsimo e alla "Facebook Depresion", con un legame evidente tra social media, autostima e *body image issues*[227].

Lo studio di Lin et al.[228] individua un forte e significativo legame tra l'uso dei social media e la depressione in un campione rappresentativo della degli Stati Uniti. Il rapporto tra l'uso dei social media e la depressione risulta infatti di dipendenza lineare.

Data la metodologia con cui si è svolto lo studio non è possibile definire un certo rapporto causa-effetto, restando possibile il caso di individui già depressi e dalla scarsa autostima che, utilizzando i social media per ottenere l'approvazione degli altri, restano invischiati in un circolo vizioso. Oppure di individui depressi e anedonici che, vista la facile accessibilità dei social media e la loro possibilità di intrattenere relazioni in una situazione controllata, potrebbero preferirlo a delle interazioni faccia a faccia.

Oppure potrebbe essere effettivamente che un rapporto causa effetto ci sia e che, come sostenuto da più di uno studio[229] [230] [231], i social media provochino un sensibile calo d'umore, di benessere generale e di soddisfazione di vita.

Una delle spiegazioni in questo senso potrebbe essere la rappresentazione idealizzata che si trova sui social dei propri contatti, che incentiva sentimenti invidiosi alimentati dalla falsa convinzione che gli altri conducano vite più felici e di successo della propria. La naturale conseguenza di un uso prolungato dei social media porta a bassa autostima e depressione[232].

Inoltre, il significativo aumento del tempo passato su internet – in particolare sui social – ha spinto in diversi al riconoscimento di una vera e propria "Internet Addicition", condizione psichiatrica strettamente legata alla depressione[233] [234]. In ultimo, Lin et al. adducono come

---

[227] Richards, Deborah, Patrina HY Caldwell, and Henry Go. "Impact of social media on the health of children and young people." Journal of paediatrics and child health 51.12 (2015): 1152-1157.
[228] Lin, Liu Yi, et al. "Association between social media use and depression among US young adults." Depression and anxiety 33.4 (2016): 323-331.
[229] Kross, Ethan, et al. "Facebook use predicts declines in subjective well-being in young adults." PloS one 8.8 (2013): e69841.
[230] Chou, Hui-Tzu Grace, and Nicholas Edge. ""They are happier and having better lives than I am": the impact of using Facebook on perceptions of others' lives." Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking 15.2 (2012): 117-121.
[231] Sagioglou, Christina, and Tobias Greitemeyer. "Facebook's emotional consequences: Why Facebook causes a decrease in mood and why people still use it." Computers in Human Behavior 35 (2014): 359-363.
[232] Krasnova, Hanna, et al. "Envy on Facebook: A hidden threat to users' life satisfaction?." (2013): 1477-1491.
[233] Block, Jerald J. "Issues for DSM-V: Internet addiction." (2008): 306-307.

ultima motivazione possibile l'aumento del rischio di cyberbullismo conseguente al tempo speso online[235].

Twenge et al.[236] hanno effettuato una ricerca sull'effetto di attività legate allo schermo, evitando una differenziazione tra una modalità d'uso e l'altra. Come già ricordato, la Generazione Z negli anni Dieci passa molto più tempo comunicando con dispositivi elettronici rispetto alle generazioni che li hanno preceduti alla loro stessa età; gli autori ricordano inoltre che l'architettura neurale umana si sviluppa tramite il ripetuto e semi-costante contatto con altri individui (includendo contatto visivo, uditivo e olfattivo) suggerendo quindi che l'inserimento massiccio (quando non addirittura primario) di relazioni mediate dalla tecnologia, quindi non "faccia a faccia", potrebbe condizionare tutto il *social brain network*.

Inoltre, interazioni" di persona" sembrano proteggere dalla solitudine, mentre l'uso dei social sembra incentivarla. Quello che lo studio evidenzia è che tante più sono le ore passate di fronte allo schermo, tanto più alta è la possibilità del presentarsi in un *suicidal outcome*. L'effetto negativo viene mitigato da attività *off-sceen*, rendendo quindi gli individui costantemente sui social e non impegnati in alcun tipo di attività fuori da questo, i più a rischio.

Complessivamente i risultati mostrano un rapporto chiaro tra le attività che coinvolgono uno schermo e i sintomi depressivi: tutte le attività associate con un'alta frequenza di sintomi depressivi coinvolgono uno schermo e tutte quelle associate ad una bassa frequenza di sintomi depressivi non coinvolgono schermi.

In termini di rischio relativo, adolescenti che utilizzano dispositivi elettronici per tre o più ore al giorno presentano una possibilità il 34% più alta di incorrere in almeno un evento *suicide-related* rispetto a coloro che lo usano due o meno ore al giorno. Gli adolescenti che usano i social media ogni giorno presentano il 13% di possibilità in più rispetto a chi ne fa un uso meno frequente di riportare *high levels of depressive symptoms.*

Nello studio si confuta la correlazione positiva tra tempo speso sui compiti scolastici e i sintomi depressivi, così come viene rifiutata l'ipotesi di una dipendenza diretta tra recessione

---

[234] Morrison, Catriona M., and Helen Gore. "The relationship between excessive Internet use and depression: a questionnaire-based study of 1,319 young people and adults." Psychopathology 43.2 (2010): 121-126.
[235] Lin, Liu Yi, et al. "Association between social media use and depression among US young adults." Depression and anxiety 33.4 (2016): 323-331.
[236] Twenge, Jean M., et al. "Increases in depressive symptoms, suicide-related outcomes, and suicide rates among US adolescents after 2010 and links to increased new media screen time." Clinical Psychological Science 6.1 (2018): 3-17.

economica, depressione e suicidio, individuando anzi un rapporto di correlazione negativa tra occupazione media e suicidi.

Gli autori del paper qui esaminato più che trovare nelle attività *on-screen* i principali responsabili delle *mental issues* nel campione studiato di per sé, evidenziano come sia la sottrazione da parte di queste ad attività lontane dagli schermi il centro del problema.

Buon parte del dibattito pubblico si è però lasciata trascinare da facili moralismi, tanto da aver spinto scienziati e ricercatori a sottoscrivere nel 2017 una lettera, resa pubblica dal Guardian, in cui si chiedeva, in particolare ai media e all'opinione pubblica, di non cadere in allarmismi non sostenuti da un corpus di letteratura valido, criticando, per esempio, anche solo la scelta di valutare gli effetti dello *on-screen time*, unità di misura che se non espansa nelle modalità in cui il tempo agli schermi è effettivamente passato, rischia di risultare priva di significato[237].

La stessa Twenge è stata criticata per la pubblicazione di un testo divulgativo che, secondo i suoi detrattori, è reo di operare del *cherry picking* nei dati, scelti solo se a favore delle convinzioni a monte dell'autrice[238]. Merita sottolineare che, nelle pubblicazioni accademiche, le posizione dell'autrice non sono così nette e, per quanto sia palese un'antipatia verso questo tipo di dispositivi, non è tale da inficiare le sue pubblicazioni.

Tra i firmatari della lettera, la psicologa Odgers su Nature critica la tendenza a scaricare la responsabilità del disagio giovanile completamente sugli smartphone e i social media, ridimensionando il fenomeno. Secondo l'autrice, infatti, il legame tra sintomi depressivi e uso degli smartphone è significativo solo per individui già svantaggiati offline, con un effetto dei dispositivi elettronici che sarebbe più "potenziante" che "creatore" dei disturbi.[239]

Lo status socioeconomico sembra infatti essere determinante negli effetti dannosi che l'uso intensivo dei dispostivi elettronici può avere sugli adolescenti (probabilmente anche solo perché, con un controllo genitoriale che tende ad essere più assente più si scende nelle fasce sociali, è facile passare da uso ad abuso degli smartphone), oltre a delle già presenti fragilità emotive che rendono l'individuo più predisposto a ricevere feedback negativo sui social, non

[237] Redazione The Guardian, "Screen time guidelines need to be built on evidence, not hype", 06/01/2017, https://www.theguardian.com/science/head-quarters/2017/jan/06/screen-time-guidelines-need-to-be-built-on-evidence-not-hype
[238] Quinn, Annalisa. "Move Over Millennials, Here Comes 'iGen' ... Or Maybe Not", 17/09/2017, https://www.npr.org/2017/09/17/548664627/move-over-millennials-here-comes-igen-or-maybe-not
[239] Odgers, Candice. "Smartphones are bad for some teens, not all", 21/02/2018, https://www.nature.com/articles/d41586-018-02109-8

regolarsi con il tempo passato online e a cadere in un uso passivo dei social (*lurking*) invece di sfruttare le potenzialità relazionali del social stesso[240]. Tra le ipotesi suggerite da Lin et al. figura infatti l'uso passivo dei social[241], piuttosto che l'uso in generale di questi.

L'autrice suggerisce l'emersione di un nuovo "digital divide" che va ad esasperare problematiche offline, siano queste individuali o socioeconomiche, riconoscendo ai social la capacità di esercitare degli effetti positivi in termini relazionali per i suoi fruitori.

Data quindi la conflittualità di tali risultati e delle posizioni degli accademici in merito, ho proceduto con la lettura delle prime *systematic review,* possibili dopo circa dieci anni dalla pubblicazione delle prime ricerche in merito al rapporto tra social media e *mental issues.*

Tra queste noto subito come in "Social Networking Sites, Depression, and Anxiety: A Systematic Review"[242] si ritrovano studi a cui la Odgers fa implicito riferimento, che confermano che un certo tipo di uso dei social network può avere degli effetti positivi sugli individui. Nella revisione di 70 articoli, gli autori individuano studi che riconoscono per alcuni tipi di utenza e con alcuni tipi di pratiche online, degli effetti negativi sulla salute mentale degli individui.

In linea con le affermazioni della Odgers, in caso di individui già affetti da sintomi depressivi o d'ansia, gli usi benefici dei social network vengono attenuati quando non invertiti. Gli effetti negativi sono fondamentalmente associati a confronti negativi, dipendenza dai social o comunque un loro abuso, a interazioni sociali percepite come negative e al *ruminating.*

Sono però presenti altri studi che invece riconoscono degli effetti positivi ai social network: interazioni positive, connessione e supporto sociale sono associati a bassi livelli di depressione e ansia. In particolare, per individui che soffrono di ansia sociale, connettersi con altre persone in un contesto dove possono evitare confronti di persona, può essere particolarmente positivo.

Quindi gli studi esaminati confermano il dibattito in corso nella ricerca che, per questioni di metodologia e della definizione di partenza di social media e di social network, porta a dei risultati opposti con dei campioni tuttavia simili.

---

[240] Underwood, Marion K., and Samuel E. Ehrenreich. "The power and the pain of adolescents' digital communication: Cyber victimization and the perils of lurking." American Psychologist 72.2 (2017): 144.
[241] Lin, Liu Yi, et al. "Association between social media use and depression among US young adults." Depression and anxiety 33.4 (2016): 323-331.
[242] Seabrook, Elizabeth M., Margaret L. Kern, and Nikki S. Rickard. "Social networking sites, depression, and anxiety: a systematic review." JMIR mental health 3.4 (2016).

In “Social Networking Sites and Addiction: Ten Lessons Learned”[243] gli autori rivedono la letteratura pubblicata in merito ai rapporti tra social network e mental issues astraendo punt utili per la futura ricerca e che possono spiegare dei risultati tanto differenti.

L’articolo principia ricordando che social media e social network sono diversi: il secondo è un particolare tipo di social media, sebbene in diversi studi vengano trattati come sinonimi e si tenda a confrontare dati e statistiche in merito agli effetti di queste due categorie, rischiando di male interpretare i dati.

La revisione procede poi evidenziando che trattare i social network come un’unica categoria rischia di portare a deduzioni di carattere tanto generale da essere di scarsa rilevanza: Facebook, Instagram o Snapchat prima che essere dei social network estremamente diversi, alimentano delle logiche sociali altrettanto differenti.

Interessante poi il richiamo ai social network come “*way of being always on*”, ovvero come uno stile di vita all’interno dei social fatto di costante connessione online che è una norma sociale del gruppo di appartenenza, tanto più forte quanto è più presente l’uso dei social come mediatore delle relazioni tra individui. Considerare i social network e l’uso che ne viene fatto come *cultural norm* li sposta dalla cima al fondo della scala dei bisogni di Maslow, poiché in risposta a bisogni primari di socializzazione e di appartenenza.

L’*always on lifstyle* rischia di scivolare facilmente nella dipendenza (sebbene con dei dubbi se riconoscerla come dipendenza vera e propria o più come dei comportamenti simili ma non patologici, come la compulsione[244]); a questo si può collegare il corpus di letteratura che suggerisce che più che l’uso dei social possano essere fenomeni come la FOMO (fear of missing out), la *nomophobia* (paura di restare senza smartphone) o la *ringxiety* (l’attesa di ricevere un messaggio che mantiente in costante stato d’ansia) a collegarsi con i disturbi psicologici.

La meta analisi di Huang[245] di 67 studi con 19,652 partecipanti totali, sebbene riveli una correlazione negativa tra il tempo passato sui social network e la salute mentale, questa è molto debole (-0.07). Al termine dell’articolo Huang invita ad abbandonare il tempo trascorso sui social network come variabile in questo tipo di ricerca, suggerendo piuttosto delle

[243] Kuss, Daria J., and Mark D. Griffiths. "Social networking sites and addiction: Ten lessons learned." International journal of environmental research and public health 14.3 (2017): 311.
[244] Ibid.
[245] Huang, Chiungjung. "Time spent on social network sites and psychological well-being: A meta-analysis." Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking 20.6 (2017): 346-354.

considerazioni della natura e della qualità del tempo trascorso su questi, nettamente più eloquente come elemento.

Il lavoro massiccio di Baker e Algorta[246] che ripercorre i risultati di trenta studi in questo senso con 35,044 individui complessivi, giunge alle medesime conclusioni: sembra essere più la natura del tipo di esperienze vissute online, prima che variabili associate alla frequenza d'uso, che determina un legame tra *mental issues* e social network (restando comunque non chiaro quali tra i due elementi sia causa e quale conseguenza).

-

Limitato da una formazione che non è di tipo psicologico, mi sono limitato a presentare le due parti nel dibattito. Nelle ricerche meno allarmiste, come sono quelle richiamate dalla Odgers, comunque si riconosce, come suddetto, un effetto potenziante delle problematiche già presenti negli individui che fanno uso degli smartphone e dei social.

Se questo sia inseribile tra le cause principali della crescita di fenomeni depressivi, è ancora presto per dirlo.

Ho deciso di concentrarmi sui social network perché componente fondantementale della musica popolare degli anni Dieci che, come già detto, non sembra poter fare a meno di operare logiche virali e provocatorie per sopperire alla competizione estrema tra rapper per l'attenzione degli ascoltatori. È evidente che astenersi dalla pubblicazione dei propri brani su internet (e quindi sui social network) significa, di fatto, non esistere.

Richiamando la "Società Eccitata" di Turcke[247], che adatta il *cogito ergo sum* di Cartesio in una sua versione contemporanea, in cui l'individuo esiste solo se comunica e viene comunicato, ci si può spingere ad affermare, appoggiandosi all'aforisma di Berkeley dell'albero che cade[248] "se suoni fuori da internet, hai veramente suonato?"

[246] Baker, David A., and Guillermo Perez Algorta. "The relationship between online social networking and depression: a systematic review of quantitative studies." Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking 19.11 (2016): 638-648.
[247] Türcke, Christoph. "La società eccitata." Filosofia della sensazione (2012).
[248] Berkeley, George; Turbayne, Colin Murray (1957). A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge. Forgotten Books. ISBN 978-1-60506-970-8

3.2.1.2 Perfezionismo

Viste le difficoltà della sociologia e della psicologia nel dare una risposta definitiva al rapporto sintomi depressivi-social network, con delle metodologie di ricerca che non sembrano ancora adatte all'estrema variabilità del panorama dei social e dell'uso che ne viene fatto, come annunciato, ho tentato una seconda strada nel tentare di spiegare un disagio che in parte della musica popolare trova un suo riflesso.

Se, come già visto, molte testate adducono i social network come causa probabile di un tangibile disagio nelle fasce più giovani della società**,** altrettante richiamano il debilitante perfezionismo in crescita.

In un articolo del Washington Times si afferma "*youth are increasingly under the gun to be perfect and achieve the highest of standards"*[249].

Viene da pensare alla visione di Emerson[250] ed è triste notare come da un'idea ottimista e fiduciosa nelle potenzialità umane, capaci di avvicinare l'uomo a Dio con una condotta, appunto, "perfezionista", questa sia sfuggita di mano all'uomo contemporaneo, per sfociare in un perfezionismo non morale ma maniacale, fenomeno forse dovuto al fiato sul collo della performance economica a cui "il Dio in rovina" che è l'uomo deve attendere.

Di seguito quindi, come fatto con i social network, mi sono rifatto alle systematic review per riassumere le decine di studi fatti negli ultimi anni.

-

Se la natura della relazione tra social network e *mental issues* non è ancora chiara, il rapporto tra queste ultime e il perfezionismo sembra essere meno fumoso; sebbene infatti si riconosca la difficoltà nel confrontare i 29 studi nella meta analisi, pubblicati tra il 1980 e il 2007, per la diversa definizione data a perfezionismo (secondo la scala a sei dimensioni di Frost o quella a tre di Hewitt e Flett, se non con altre definizioni meno diffuse) e per quella data a *suicidality*[251], O'Connor nella sua systematic review[252] individua un legame sicuro tra i due elementi.

---

[249] Cheryl K. Chumley, "Millennials, Gen Z depressed and sad -- boo freaking hoo", 04/01/2018, https://www.washingtontimes.com/news/2018/jan/4/millennials-gen-z-depressed-and-sad-boo-freaking-h/
[250] Emerson, Ralph Waldo, Joel Porte, and Saundra Morris. "Emerson's Prose and Poetry: A Norton Critical Edition." (2001): 56.
[251] The Department of Mental Health, "Suicidality", http://www.health.gov.au/internet/publications/publishing.nsf/Content/mental-pubs-m-mhaust2-toc~mental-pubs-m-mhaust2-hig~mental-pubs-m-mhaust2-hig-sui

Curran e Hill inoltre, partono domandandosi se ci sia stato un aumento nel tempo del perfezionismo tra i più giovani, nelle tre dimensioni individuate, arrivando ad una risposta positiva dopo uno studio condotto su 164 campioni e 41,641 individui americani, inglesi e canadesi[253].

Dopo aver appurato che nella finestra temporale indicata, dal 1989 al 2016, c'è stato un effettivo (e significativo) aumento del perfezionismo negli studenti del college, in particolare nella sua dimensione "socialmente prescritta", gli autori si spingono nell'ipotesi che questo possa essere un fenomeno culturale, alimentato da tre cause principali: l'affermarsi del neoliberismo come cultura dominante, la sua visione e narrazione della meritocrazia e l'alterazione delle pratiche genitoriali come conseguenza dei primi due punti.

Si ricorda che il *socially prescribed perfectionism* è una delle tre dimensioni del modello di Hewitt e Flett[254], insieme al *self-oriented perfectionism* e al *other-oriented perfectionism:* quando autodiretto, l'individuo lega un'importanza irrazionale all'essere perfetti, avendo delle aspettative irrealistiche di sé ed essendo severi nell'autovalutazione; quando socialmente prescritto, gli individui credono che il proprio contesto sociale sia eccessivamente esigente, che gli altri li giudichino duramente e che per questo devono mostrarsi perfetti per assicurarsi la loro approvazione; in ultimo, quando eterodirette, le aspettative perfezioniste portano l'individuo ad avere aspettative irrealistiche sugli altri e sul loro comportamento, valutandoli in modo critico.

Sulla base di modelli già presenti in letteratura[255], che richiamano l'mportanza del contesto relazionale nello sviluppo del perfezionismo, i due autori ritengono ragionevole considerare il ruolo di più ampie norme sociali come fattori d'influenza in questo senso. Fatta questa considerazione, gli autori avanzano l'interessante proposta di tre fattori che potrebbero aver facilitato il trend crescente del perfezionismo nelle fascie giovani della società, trattandolo di fatto come un fenomeno culturale.

---

[252] O'Connor, Rory C. "The relations between perfectionism and suicidality: A systematic review." Suicide and Life-Threatening Behavior 37.6 (2007): 698-714.
[253] Curran, Thomas, and Andrew P. Hill. "Perfectionism Is Increasing Over Time: A Meta-Analysis of Birth Cohort Differences From 1989 to 2016." (2017).
[254] Hewitt, Paul L., et al. "The Multidimensional Perfectionism Scale: Reliability, validity, and psychometric properties in psychiatric samples." Psychological Assessment: A Journal of Consulting and Clinical Psychology 3.3 (1991): 464.
[255] Hewitt, Paul L., Gordon L. Flett, and Samuel F. Mikail. Perfectionism: A relational approach to conceptualization, assessment, and treatment. Guilford Publications, 2017.

Si ribadisce che il risultato chiave della ricerca è che ad aver vissuto l'aumento più deciso negli anni è stato il *socially prescribed perfectionism*, presa di coscenza al quale segue un riferimento al più ampio e già individuato legame tra questo e le psicopatologie:

"This finding suggests that young people are perceiving that their social context is increasingly demanding, that others judge them more harshly, and that they are increasingly inclined to display perfection as a means of securing approval. We highlight the salience of this finding because of the size of the comparative increase, twice that of the other two dimensions, and the larger association between socially prescribed perfectionism and psychopathology"[256].

Gli elementi della storia recente che potrebbero, secondo gli autori, aver incentivato questo misurabile trend, sono tre: l'emersione del neoliberismo e della competizione, la crescita della narrazione della meritocrazia e le sempre più diffuse pratiche genitoriali ansiose e iperprotettive.

3.2.1.2.1 Neoliberismo e competizione

Con i giovani che internalizzano norme e valori culturali del neoliberismo, sicuramente la cultura dominante dell'ultimo secolo, le variazioni sotto il profilo dello sviluppo della propria personalità sono evidenti sotto più profili: il più evidente secondo gli autori è la centralità del collettivismo che si perde a favore di un individualismo competitivo, il quale si manifesta in più alti livelli di narcisismo, in una minor empatia nei confronti degli altri o nel preferire attività volte alla realizzazione personali o utili per uno scopo altro invece di attività di gruppo con scopi ludici.

Nello stesso senso gli autori rileggono studi che individuano un livello di materialismo e dei beni mondani come mezzo di confronto tra individui in crescita già tra la generazioni nate tra gli anni Sessanta e Settanta e quelle nate negli anni Ottanta.

Oltre alla insoddisfazione per ciò che hanno, i più giovani sembrano inoltre essere insoddisfatti per ciò che sono. Si ritorna ancora sul ruolo dei social network: piattaforme come Facebook, Instagram e Snapchat sono diventate centrali, occupando due minuti ogni cinque passati online[257] ed è utile considerare che la popolarità di queste piattaforme è stata ricollegata anche alla possibilità che viene data nel curare alla perfezionare la propria

[256] Limburg, Karina, et al. "The relationship between perfectionism and psychopathology: A meta-analysis." Journal of clinical psychology 73.10 (2017): 1301-1326.
[257] GlobalWebIndex, 2016

immagine pubblica[258]. Studi indicano inoltre come l'esposizione alla perfetta rappresentazione online di altre persone all'interno dei social media possa intensificare le preoccupazioni sul proprio corpo e il proprio senso di alienazione sociale[259]. Nella stessa direzione si inseriscono dati che indicano gli sforzi (autodistruttivi) dei giovani nel tenere il passo con una cultura visuale che impone standard fisici non realistici, con preoccupanti statistiche in merito ai disturbi alimentari e alle operazioni di chirurgia estetica[260].

In questo senso la ricerca ossessiva quando non patologica della perfezione in ogni aspetto della propria vita psicologica, fisica e relazionale, che viene promessa, in modo più o meno evidente, dagli strumenti del mercato (i già citati antidepressivi, chirurgia estetica o diete debiltanti per appiattire i "difetti" o i social per raggiungere e mostrare il proprio status sociale) assume il ruolo di strategia d'attamento alle aspettative irraggiungibili e soprattutto irreali che ormai il mondo si aspetta in particolare dai più giovani.

3.2.1.2.2 Meritocrazia

Tutta la narrazione neoliberista è possibile grazie alla sua visione della meritocrazia: qualunque risultato nella vita è nelle mani di chi si è impegnato abbastanza per raggiungerlo. Di conseguenza il fallimento, quanto il successo, è completamente nelle mani dell'individuo, colpevolizzato completamente dei propri insuccessi. Inoltre, con tutta l'offerta che il mercato permette per risolvere ogni ostacolo che si intromette nel raggiungimento di una vita serena, se questa non viene raggiunta, è per dei difetti incolmabili dell'individuo o per la sua scarsa motivazione o impegno.

Fondamentale ricordare anche come la dottrina neoliberista connetta il successo accademico, lavorativo e in generale il proprio status sociale, al valore intrinseco dell'individuo; questo ha portato, grazie anche ai sempre più stretti legami tra il mondo lavorativo ed accademico, ad una lotta feroce per il raggiungimento di standard, ancora una volta, irrealistici, in ambito accademico, per evitare il rischio di limitare il proprio valore nel mercato del lavoro[261].

---

[258] Papacharissi, Zizi, and Andrew Mendelson. "12 Toward a new (er) sociability: uses, gratifications and social capital on Facebook." Media perspectives for the 21st century 212 (2010).
[259] Curran, Thomas, and Andrew P. Hill. "Perfectionism Is Increasing Over Time: A Meta-Analysis of Birth Cohort Differences From 1989 to 2016." (2017)
[260] Ibid.
[261] Ibid.

Secondo dati indicati di campioni americani, il numero di studenti che si aspetta di ottenere un *college degree* è aumentato negli anni, ma si è ridotta nettamente la percentuale di coloro che effettivamente riesce a ottenerlo[262].

Le aspettative si dimostrano, quindi, ancora una volta irrealistiche e puntualmente deluse.

È evidente come anche in ambito accademico e lavorativo, la narrazione meritocratica neoliberista è riuscita ad alzare la barra delle aspettative della società ad un punto irraggiungibile per la maggioranza e, poiché viene data per scontata la bontà dei principi di questo tipo di meritocrazia, ci si aspetta che gli individui raggiungano degli obiettivi sempre più irrealistici per dimostrare il proprio valore personale, che si esaurisce però tutto nel loro status e in ciò che lo compone.

3.2.1.2.3 Pratiche genitoriali alterate

Come naturale prosecuzione dei due punti precedenti, la genitorialità si è adattata ad una società che ha iniziato a valutare i figli degli individui come parte del loro stesso successo, caricandoli di altre responsabilità.

L'internalizzazione della preoccupazione per il successo dei propri figli è stata definita *child-contingent self-esteem*[263] ed è una tendenza tanto evidente nel mondo industrializzato da risultare preoccupante[264]. Questo è confermato anche dal fatto che i genitori passano più tempo con i propri figli in attività legate alla scuola di quanto facessero prima, ma di meno in attività come svaghi o hobby.[265]

Queste pressioni dall'alto finiscono per rendere i genitori più ansiosi e, come conseguenza di una naturale introiezione, anche i figli.

3.2.1.2.4 Perfezionismo crescente e psicopatologie

Forti dei dati indicati precedentemente sui disturbi mentali, Curran e Hill trovano ragionevole supporre un legame tra questi e l'aumento del perfezionismo, perché spesso chiave di diversi disturbi, sintomi e sindromi[266].

---

[262] Ibid.
[263] Soenens, Bart, et al. "Raising trophy kids: The role of mothers' contingent self-esteem in maternal promotion of extrinsic goals." Journal of adolescence 42 (2015): 40-49.
[264] Sevilla, Almudena, and Cristina Borra. Parental time investments in children: The role of competition for University Places in the UK. No. 9168. IZA Discussion Papers, 2015.
[265] Ibid.
[266] Flett, Gordon L., and Paul L. Hewitt. "Perfectionism and maladjustment: An overview of theoretical, definitional, and treatment issues." (2002).

Come visto, la dimensione che ha visto la crescita maggiore è quella del perfezionismo socialmente prescritto, che in una recente meta-analisi risulta positivamente correlato con tutta una serie di disturbi psicologici e sintomi (dalla fobia sociale, alla insoddisfazione del proprio corpo, bulimia nervosa fino ai pensieri suicidi) ed è anche quello con la relazione più ampia, tra le tre dimensioni, con la depressione e l'ansia[267].

Limitarsi ad una proposta per le cause dietro il perfezionismo crescente ovviamente non la rende l'unica né tantomeno quella corretta: anche sulla base di esperienze personali e dei propri coetanei inseriti in un contesto universitario o alle porte di un primo contatto con il mondo del lavoro, ho ritenuto le osservazioni di Curran e Hill convincenti e, inoltre, ricollegabili anche alla narrazione (o quello che ne resta) nella musica trap più popolare.

Coprendo un ruolo quasi di manifesto culturale del neoliberismo, la musica trap si limita infatti ad ostentare denaro, corpi perfetti e in generale delle vite alleggerite dai problemi che, al massimo, si trovano alle spalle degli artisti che oggi possono vantare una vita fatta solo di intrattenimenti di vario genere, l'unica che ci viene mostrata. Le capacità dell'artista vengono misurate in base al suo successo, e non viceversa. Dopo cinquant'anni restano valide le osservazioni del 1968 di Boorstin nel suo "*The Image*" che oggi sembrano sempre di più essere una profezia: *"[the celebrity] is nothing more than well-knownness"*[268].

L'opera profetica dello scrittore americano riesce a racchiudere tutto lo spirito del *soft entertainment* moderno, voluto, prodotto e divorato dagli ascoltatori con l'unico scopo di rispondere alle proprie *"extravagant expectations",* aspettative stravaganti, che Boorstin sembra quasi far sorgere dall'essenza più profonda dell'essere umano, come se fossero intrinseci dell'esistenza umana, ma che più probabilmente sono da ritrovarsi nell'entusiasmo neoliberista della società occidentale.

[267] Curran, Thomas, and Andrew P. Hill. "Perfectionism Is Increasing Over Time: A Meta-Analysis of Birth Cohort Differences From 1989 to 2016." (2017)
[268] Boorstin, Daniel J. The image: A guide to pseudo-events in America. Vintage, 2012.

4. Critical marketing

È utile partire da quanto detto nei capitoli precedenti in merito all'evoluzione del contenuto dell'hip hop nei suoi topoi più tradizionali, dall'ostentazione di denaro fino alla rappresentazione della donna in chiave pornografica-passiva. È fondamentale ricordare che diversi autori evidenziano come, nel "passaggio di mano" da bianchi a neri nella produzione musicale di cui si è parlato precedentemente, se non ci fosse stata la volontà di confermare, ad esempio, la visione del maschio nero aggressivo e dominante e la tematica pornografica ad essa legata, forse tutto il movimento avrebbe preso un'altra piega. Tra le considerazioni accademiche in merito all'influenza delle corporates nel contenuto della produzione rap fin dal suo ingresso nel mondo delle major è possibile individuare due gruppi di autori, concordi nel ritrovare l'influenza delle maggiori case discografiche e di una più generale logica del profitto nella produzione rap, ma con posizioni diverse nell'attribuire una maggiore responsabilità alle aziende, in un caso, o agli artisti, nell'altro.

Oltre ad una percezione comune dell'afroamericano nei media popolari, sono il lavoro di Turner[269] e quello di Orbe[270] che tramite degli studi simili giungono alle medesime conclusioni: negli anni del boom dell'hip hop in America, la televisione mostrava ripetutamente lo stesso tipo di immagine monodimensionale di afroamericani in linea con quanto finora discusso. Orbe si spinge oltre affermando che le personalità nere presentate su MTV "*work toward the reification of a syntagmatic code: Black men are to be feared".*[271]

Quindi, pur riconoscendo alla cultura dominante della società e all'ambiente più prossimo all'artista un ruolo forte nel determinare sonorità e tematiche dell'hip hop - i già citati Weitzer e Kubrin ricordano che, più di altri generi, il rap è una "*localized form of cultural expression"*[272] che ha passato la propria fase "d'incubazione" nelle feste in casa della comunità nera, parchi pubblici, case popolari e piccoli concerti e, sebbene l'industria musicale abbia accresciuto la propria influenza, fino a pochi anni fa (e in parte è un elemento ancora presente) il rap ancora veniva considerato lo specchio della vita delle comunità nere e povere in America – tutto passa per una selezione che è in mano alle industrie discografiche.

---

[269] Turner, Jacob S. "Sex and the spectacle of music videos: An examination of the portrayal of race and sexuality in music videos." Sex Roles 64.3-4 (2011): 173-191.
[270] Orbe, Mark P. "Constructions of reality on MTV's "The Real World": An analysis of the restrictive coding of black masculinity." Southern Journal of Communication 64.1 (1998): 32-47.
[271] Ibid.
[272] Weitzer, Ronald, and Charis E. Kubrin. "Misogyny in rap music: A content analysis of prevalence and meanings." Men and Masculinities 12.1 (2009): 3-29.

Già lo studio di Salaam suggerisce un legame forte – che questo evidenzia essere negativamente correlato alla qualità artistica – tra l'espansione delle corporates e tipo di brani prodotti. Oltre a lui, diversi autori hanno individuato dei legami più o meno diretti tra i due elementi, in particolare ricordiamo "*Misogyny in rap music a content analysis of prevalence and meanings"*[273] di Weitzer e Kubrin e la già citata ricerca di Lena[274]. I primi due autori affermano proprio che, in un periodo in cui ciò che vendeva era il *thug* afroamericano e la sua vita violenta, "*Producers not only encourage artists to become "hardcore" but also reject or marginalize artists who go against the grain"*[275] quindi marcando, così come ha trovato nella sua analisi di brani hip hop in una finestra di sedici anni, il ruolo da spartiacque nella più ampia produzione musicale del tempo, prediligendo artisti autori di brani dal contenuto violento e che ribadisse, ogni brano di più, l'ostilità del *ghetto*. L'autrice cita un commento anonimo di un editore di Billboard Magazine in cui afferma che gli investimenti delle corporates nel rap di questo tipo "*because [it] was sleazier as a lure, easier as an enterprise, and more speedily remunerative at the end of the day"*[276].

Alcuni autori evidenziano i legami indiretti che hanno influenzato il lato creativo, passando per mercati "limitrofi", in particolare legando i contenuti sessuali e pornografici ai legami commerciali tra l'hip hop e il mercato della pornografia che si sono andati ad intensificare[277], con più di un rapper che in quegli anni produsse video musicali con la partecipazione di attrici porno.

Estremamente interessanti le ricerche e le affermazioni di autori come Balaji[278] o Miller-Young[279] dalla posizione più sfumata che, sebbene ritrovino nelle corporates una buona quota di responsabilità per la rappresentazione della mascolinità, sottolineano comunque l'importanza delle pratiche di *self-promotion* e *self-branding* degli artisti che "capitalizzano" l'aspetto e l'atteggiamento da "thug" (Miller porta come esempio principale 50 cents[280]).

---

[273] Ibid.
[274] Lena, Jennifer C. "Social context and musical content of rap music, 1979–1995." Social Forces 85.1 (2006): 479-495.
[275] Weitzer, Ronald, and Charis E. Kubrin. "Misogyny in rap music: A content analysis of prevalence and meanings." Men and Masculinities 12.1 (2009): 3-29.
[276] Lena, Jennifer C. "Social context and musical content of rap music, 1979–1995." Social Forces 85.1 (2006): 479-495.
[277] Ibid.
[278] Balaji, Murali. "Trap (ped) music and masculinity: The cultural production of southern hip-hop at the intersection of corporate control and self-construction." (2009).
[279] Miller-Young, Mireille. "Hip-hop honeys and da hustlaz: Black sexualities in the new hip-hop pornography." Meridians (2008): 261-292.
[280] Ibid.

-

Essendo già stata osservata e documentata la presenza ingombrante dell'industry nella definizione del panorama musicale, scremando ora i brani più volgari ora i brani dal contenuto sessuale più esplicito, è lecito aspettarsi che lo stesso sia avvenuto nella trap moderna.

Ma in che direzione?

La direzione verso cui viene deviato il corso della musica contemporanea sembra essere quella di internet e del suo linguaggio, prediligendo quindi tutto ciò che è cartoon, immediato e virale.

Perché l'immaginario dell'internet degli anni Dieci sia così colorato e lisergico è forse da trovarsi nel tipo di comicità – spesso nosense - strettamente legata ai cartoni animati e alla cultura pop degli ultimi anni che viene prodotta su piattaforme come Reddit, 4Chan e gruppi su Facebook, dove vengono creati *meme* e tutti i contenuti virali dei social. Questo tipo di estetica è anche comune a moltissima animazione popolare negli ultimi anni, apprezzabile su più piani di lettura: prodotti come Adventure Time, Regular Show o Rick e Morty possono essere apprezzati tanto da bambini quanto da giovani adulti estendendo il loro grado di viralità. Nella stessa direzione sembra muoversi anche lo tsunami culturale che è il pop coreano, o *kpop,* che spesso viene citato da trapper in modo più o meno esplicito e che a sua volta cita il mondo dell'hip hop americano introducendo le movenze "da rapper" nelle proprie coreografie.

In questa analisi può venire in soccorso una riflessione sul panorama musicale italiano.

Esploso negli ultimi due anni, la rapidità di crescita della popolarità della trap italiana, che ha scavalcato quasi completamente la possibilità di uno sviluppo organico e di un'ibridazione con la cultura musicale italiana, rivela molto dell'adattamento del prodotto trap oltreoceano: alleggeriti di tematiche che sarebbero risultate aliene ad un ascoltatore italiano, i riferimenti alle armi e a livelli di povertà che il welfare italiano per fortuna riesce ad evitare, i trapper a cui è concesso il sostegno delle major sono coloro che parlano il linguaggio lisergico, nosense e virale di internet, ormai comune a tutto il mondo globalizzato e che, in ultimo, dimostrano l'artificialità del movimento nello Stivale.

Una delle dimostrazioni della quasi "astoricità" del genere in Italia passa anche per l'assenza di fonti in merito: ci si limita a far risalire le primissime esperienze trap, che in Italia partono

da “Il ragazzo d’oro” di Gue Pequeno (non a caso uno delle figure più influenti non solo musicale ma soprattutto a livello discografico) pubblicato nel 2011[281]; da allora si salta direttamente alla nuova scuola dei giovanissimi trapper e al primo album di Sfera Ebbasta con la produzione dell’amico e collaboratore Charlie Charles pubblicato per la Roccia Music nel gruppo Universal nel 2015, “XDVR”. L’album riscuote un discreto successo iniziando un trend ascendente che non ha ancora visto un calo.

Il successo e l’incoronazione a “Trap King” di Sfera Ebbasta[282] arriva però con il suo album omonimo, “Sfera Ebbasta”, primo in classifica in Italia e popolare anche in altri stati europei, in primis la Francia[283]. Tra i brani del disco in particolare “Figli di papà” verrà certificato disco di platino dalla FIMI[284]. Con Sfera Ebbasta è evidente l’evoluzione verso toni più colorati a cui si è fatto riferimento prima: dalla cupezza musicale e scarsa riconoscibilità del personaggio *[Figura 15]* si passa negli anni a una maggiore leggerezza e alle pellicce colorate *[Figura 16]*, evoluzione che raggiunge la punta con “Rockstar” nel 2017 che segna l’abbandono del passato sofferto per l’esaltazione del successo ottenuto in solitaria.

Figura 15

Figura 16

Il genere diventa popolare soprattutto grazie alla legittimazione della trap da parte del trapper di Cinisello Balsamo; dopo di lui, infatti, raggiunge la popolarità tutto il resto della scena trap italiana, la Dark Polo Gang su tutti, e con loro Ghali, Tedua, Izi, Capo Plaza, Vegas Jones e Drefgold, OG Eastbull e altri.

---

[281] Ermisino, Maurizio. “Manuale minimo per capire la trap”, 02/06/2018, https://www.wired.it/play/musica/2018/06/02/manuale-minimo-trap/
[282] Castagneri, Alice. “Sfera Ebbasta, quel bravo ragazzo di periferia al numero uno in classifica”, 27/09/2016, https://www.lastampa.it/2016/09/27/spettacoli/quel-bravo-ragazzo-di-periferia-al-numero-uno-in-classifica-M5cUh8tCtqoSvWQE27iLjI/pagina.html
[283] Ibid.
[284] Mastronuzzi, Giampiero. “Sfera Ebbasta segna un nuovo record sul piano delle certificazioni FIMI”, 30/07/2017, https://recensiamomusica.com/nuovo-record-per-sfera-ebbasta/

Per quanto ci siano delle differenze percepibili con la giusta attenzione, il genere resta molto omogeneo. Questo, come fu in America per Fresh, Toomp e Broussard, è forse da ritrovarsi nella centralità di due produttori: Charlie Charles e Sick Luke si sono associati principalmente ai lavori di Sfera Ebbasta il primo e la Dark Polo Gang il secondo, trapper che più di tutti possono vantare di essere il volto del genere in Italia e che hanno finito per definire delle sonorità che si sono imposte nella trap (xilofoni, autotune, testi banali e comicità nosense). Inoltre, la coppia di produttori è estremamente prolifica è ha "rifornito" molti trapper con le loro basi facilitando la diffusione della loro estetica.

Oltre a Sfera Ebbasta in Italia i rapper che segnalano la più generale virata verso il colorato mood di internet sono in diversi: Dani Faiv e le sue treccine colorate ha addirittura ufficializzato la sua trasformazione da hardcore rapper *[Figura 17]* della scuderia Machete a clown colorato *[Figura 18]* con una serie di immagini su Instagram, i suoi brani d'esordio sono un miscuglio divertito di riferimenti ai videogiochi e alle droghe leggere; G.bit nasce come un vero e proprio clown *[Figura 19]* (tanto da tatuarsi come Joker del film "Suicide Squad") e realizza canzoni nosense dai titoli che sono più versi che parole, come "EHII", "YUPPI" o "UAU"; Drefgold *[Figura 20]*, treccine rigorosamente colorate, e un rifiuto quasi categorico e dichiarato delle parole e di un messaggio vero e proprio, in un'intervista invita proprio a "*Non provare a capirla, non faccio cose troppo difficili"*[285]; tha Supreme, sedicenne di Fiumicino già conteso da Sony e Universal, ha prodotto la hit di Salmo "Perdonami" e parte dell'album di Dani Faiv, sembra essere il futuro delle basi della trap e si rappresenta come una versione personalizzata di Rick del celebre show animato "Rick e Morty" *[Figura 21]*, i suoi riferimenti ai videogiochi e ai cartoni animati sono moltissimi, oltre ad un sound scherzoso che richiama questi due mondi.

[285] Alovisi, Elia. "DrefGold è molto di più di una Kanaglia", 05/07/2017, https://noisey.vice.com/it/article/zm8jaa/drefgold-kanaglia

Figura 17

Figura 18

Figura 19

Figura 20

Figura 21

Con un'economia online in cui un prodotto virale, almeno nel breve termine, spesso coincide con un successo economico, l'obiettivo che si palesa in quasi ogni aspetto della musica trap, tanto da quello melodico-contenutistico quanto negli aspetti "satelliti", come l'uso costante di piattaforme social da parte dei trapper, è quello di raggiungere quanto più pubblico possibile nel minor tempo possibile.

Del resto, è difficile biasimare artisti che si interfacciano con un'utenza dalle capacità di attenzione così scarse come quella dell'utente medio di un servizio di streaming. I dati di Spotify indicano infatti che quasi la metà dei suoi ascoltatori salta la canzone prima che questa finisca e un quarto di questi non arriva ai primi cinque secondi[286]. Fondamentale notare come la tendenza allo *skip* di una canzone sia specchio dell'età dell'individuo dietro lo schermo: tanto più giovane è l'utente tanto più di frequente tenderà a saltare una canzone prima della sua conclusione.

[286] Lamere, Paul. "The Skip", https://musicmachinery.com/2014/05/02/the-skip/

A livello musicale infatti Gauvin[287] nell'analisi di 303 *top ten singles* in America dal 1986 al 2015 individua un trend crescente in cinque parametri ritenuti *attention grabber* (*number of words in title, main tempo, time before the voice enters, time before the title is mentioned, and self-focus in lyrical content*[288]) lungo la finestra temporale analizzata, evidenziando quindi una tendenza diffusa nella musica popolare di rendersi quanto più possibile capace di catturare l'attenzione dell'utente, che forse è proprio a causa dell'insistenza dell'industry sui prodotti più immediati che continua a sfuggirgli.

Con l'infinità di prodotti social e più in generale di soft entertainment che gli algoritmi di una qualsiasi tra tutte le piattaforme porta agli occhi e alle orecchie dei più giovani, il tempo dell'utenza viene conteso con ogni mezzo possibile. Non è un caso che Reed Hastings, il CEO di Netflix ha annoverato il sonno dei propri utenti come competitor[289]. Favoriti anche dalla propria natura di media conglomerate, le major si attivano con un attacco su più fronti di cui la musica non è che il pretesto per seguire un trapper che, prima che essere un artista, è un personaggio da seguire sui social. Tutto viene favorito da una rete di ascoltatori/consumatori reattivi e abilissimi nel far rimbalzare qualsiasi cosa esca dalla bocca (o dall'account Instagram) di una di queste celebrities. Esemplare è il fenomeno del *dissing*, pratica storica dell'hip hop in cui i rapper improvvisano insulti e prese in giro, a turno, uno contro l'altro. Questo tipo di pratica ha trovato un ecosistema estremamente favorevole all'epoca dei social network: questa si è tradotta così in stories di Instagram e post di Facebook, che fanno leva sulla polemica per creare del *buzz*. Oltre a tutta la serie di botta e risposta che può raggiungere la doppia cifra e che può proseguire addirittura in singoli che devono essere rilasciati non troppo tempo dopo il litigio virtuale, sostenuto inoltre dall'enorme quantitativo di post e video YouTube che raccolgono la vicenda, la ricondividono e ne allegano un commento che raggiunge visualizzazioni dell'ordine di milioni. Questo è solo uno dei modi con cui i trapper di oggi "fanno parlare di sé"; altri esempi, più curiosi, possono essere la rubrica settimanale di Noisey che raccoglie e commenta cosa i musicisti hanno postato su Instagram[290] o il canale YouTube di GQ che invita i rapper in studio a mostrare i propri gioielli,

---

[287] Léveillé Gauvin, Hubert. "Drawing listener attention in popular music: Testing five musical features arising from the theory of attention economy." Musicae Scientiae 22.3 (2018): 291-304.
[288] Ibid.
[289] Raphael, Rina. "Netflix CEO Reed Hastings: Sleep Is Our Competition", 06/11/2017, https://www.fastcompany.com/40491939/netflix-ceo-reed-hastings-sleep-is-our-competition
[290] Iandoli, Kathy. "What Musicians Were Wearing and Sharing on Instagram This Week 10/30", 30/10/2016, https://noisey.vice.com/en_us/article/wdjz9z/what-musicians-were-wearing-and-sharing-on-instagram-this-week-1030

raccogliendo con i video più popolari, oltre gli otto milioni di visualizzazioni[291], riproponendo un meccanismo tradizionale come il gossip.

Per poter restare nel radar dell'utenza dei servizi streaming servono album che escano spesso, personaggi che facciano scalpore in un modo o nell'altro e che siano costantemente online, pena il muovere gli occhi sulla concorrenza. Per molti di questi, l'obiettivo non è quello di creare un rapporto intimo con gli ascoltatori (salvo per la frangia emo), mediato proprio dal mezzo musicale che più di altri riesce a toccare corde profonde dell'essere umano, ma quello di essere, con una ciclicità il più rapida possibile, il "freak più freak" della situazione, "ciò di cui parlano tutti".

Ovviamente tutto questo è a scapito della qualità artistica.

Il fatto che non siano stati spesi più di quarantacinque minuti per i brani in "Culture II" dei Migos[292] è evidente dalla scarsa ispirazione del disco, aggravata dal meccanismo per cui album lunghi scalano più rapidamente le classifiche[293] che lo rende un disco di un'ora e quarantasei minuti di musica piatta e noiosa. Lo stesso discorso può essere fatto per tanti dei dischi più recenti (e più di successo) dei trapper citati nei capitoli precedenti: l'album d'esordio di Lil Pump, "WRLD on Drugs" di Future e Juice WRLD, "Teenage Emotions" di Lil Yachty, tutti sono album con una punta di creatività che viene spalmata in album di oltre un'ora che risultano troppo omogenei e ripetitivi e che sembrano puntare più alla quantità di materiale rovesciato su internet che alla qualità dello stesso.

Sia per il tipo di ascolto quindi, intermittente e superficiale, per cui non vale la pena spendersi in un prodotto di qualità, che per il tipo di necessità economiche, a cui è necessario sottostare se si vuole raggiungere i volumi d'ascolto della musica più popolare, quest'ultima sta vivendo un alleggerimento in chiave viral finora mai osservato che, nell'hip hop, si traduce in rime scontate, basi banali e canzoni brevi e la drammatica assenza di una qualsiasi forma di associazionismo e militanza politica o sociale, grande assente nella musica hip hop popolare. Dal punto di visto musicale, inoltre, la trap è facilitata e contemporaneamente limitata, dal giro di hihats: se infatti questo risparmia lo sforzo creativo al produttore di dover pensare le

[291] GQ, "Lil Pump Shows Off His Insane Jewelry Collection | On the Rocks | GQ", 19/09/2018, https://www.youtube.com/watch?v=g5Y7VXuFiYU
[292] Zisook, Brian. "Migos Spent No More Than "45 Minutes" Per Song on 'Culture II', According to DJ Durel", 01/02/2018, https://djbooth.net/features/2018-02-01-migos-culture-song-creation
[293] Leight, Elias. "Disco Maratona: perché gli album sono sempre più lunghi?", 11/03/2018, https://www.rollingstone.it/musica/news-musica/disco-maratona-perche-gli-album-sono-sempre-piu-lunghi/404839/

percussioni del brano e al trapper di alterare troppo il proprio ritmo di *flow*, dall'altro fare affidamento sempre e solo allo stesso ritmo, al massimo rallentato o velocizzato, rappresenta una catena molto pesante che limita lo spazio esplorativo degli artisti.

Tutto questo è compensato da personalità ingombranti, tatuaggi sul viso e pellicce rose che devono parlare per una musica che non lo fa da sé, tanto che la trap sembra essere la presa di coscienza definitiva della vittoria dell'occhio sull'orecchio, successo celebrato dall'incoronazione di social visuali come YouTube o Instagram a pilastri di internet e della società contemporanea.

-

Tentare delle riflessioni sulla musica come specchio della società, se mossa a partire dall'ascolto della frangia più positiva e colorata della trap, vista l'evidente e determinante presenza delle major e delle loro logiche di popolarizzazione che ostacola una deduzione di valori e convinzioni del pubblico, risulta difficile se non impossibile. Caso diverso è quello dell'emotrap, descritto nei capitoli precedenti che, non a caso, resta più legato a SoundCloud e alla sua community e che davvero riesce, secondo me, a rivelare delle tendenze sotterranee e dolorose della gioventù, in particolare americana.

Quindi, partendo dalla convinzione che l'ascoltatore della musica trap non sia a questo punto intercettato ma prodotto, è necessario chiedersi che tipo di ascoltatore venga richiesto e creato da questo tipo di musica.

4.1 FOMO e Always on lifestyle come norma sociale

È chiaro a questo punto dell'elaborato che trattare la trap solo come un genere musicale sarebbe riduttivo: la trap è più un movimento culturale che parte dalla musica ma che si trascina dietro account di Instagram logorroici, post su Facebook e video su YouTube e i commenti che generano, inondando tutta internet e i servizi di streaming musicale di freak che raramente valgono più di un ascolto superficiale, vista la tendenza a preferire la quantità alla qualità, per i meccanismi appena visti.

Nella redazione di questo stesso elaborato mi sono reso conto di come restare aggiornati su tutto ciò che succede in questo fiume in piena è una fatica costante che non permette giorni liberi: difficilmente si supera una manciata di ore senza che scatti una polemica e che questa non venga commentata, che non venga postata la preview di un singolo o la copertina di un album, che non si sveli quali *featuring* saranno presenti nell'album in uscita o che qualcuno sia al centro di controversie pubbliche se non addirittura legali (ho dovuto interrompere l'aggiornamento dei crimini commessi da 6ix9ine che lo avrebbe obbligato ad una continua revisione del relativo paragrafo) che non può che scatenare ancora e ancora botta e risposta tra trapper, opinionisti e critica che riassume e commenta il dibattito dei primi due.

È importante ricordarsi che i social network, soprattutto per le fasce più giovani, non corrispondono ad un vizio che la tecnologia può garantire, ma poiché mediano le relazioni personali nei loro gruppi d'appartenenza, si trovano al cuore della piramide dei bisogni di Maslow, subito dopo i bisogni fisiologici e di sicurezza. Considerarli in modo superficiale significherebbe ignorarne il ruolo centrale nella società odierna ma, soprattutto, nella società che verrà.

Di conseguenza, non utilizzare i social network e non essere al corrente di ciò che si muove al suo interno significa essere esclusi dalle dinamiche sociali di base, pena l'isolamento. La partecipazione alle ritualità o il rispetto delle norme sociali sono naturali e proprie di un essere sociale come quello umano, ma oggi sembrano richieste da un modello di mercato, quello online, e suffragate dalla retorica della cultura dominante, liberista, prima che essere spontanee.

Si richiama l'opera di McLuhan "Gli strumenti del comunicare"[294], in cui si demolisce la visione neutrale dei media (definizione che per l'autore canadese raccoglie quasi ogni prodotto

[294] McLuhan, Marshall, and Ettore Capriolo. Gli strumenti del comunicare. Milano: Garzanti, 1986.

dell'essere umano, dai più intuitivi come il telefono fino al denaro o ai vestiti) che non si limitano a trasmettere un messaggio senza alterarne il contenuto, ma che anzi arrivano a definirne il contenuto, fenomeno sintetizzato nella sua massima "il medium è il messaggio".

Partendo dalla formulazione di McLuhan si sostiene ora l'ipotesi per cui sia insito nello stesso medium *social network,* se non addirittura nel medium *smartphone,* l'invito ad un loro uso costante: per la loro immediatezza, interfaccia intuitiva e la garantita ubiquità d'uso è difficile non piegarsi ad un *always on lifestyle*[295] . Però, essendo i social network frutto di uno studio e di una programmazione precisa, artefatta è anche la modalità d'uso costante che viene incentivata: a partire dall'applicazione desktop di Instagram che non possiede moltissime delle funzioni che invece ha quella mobile si palesa la volontà dell'azienda di spingere (quando non di obbligare) l'utenza ad usare l'applicazione sempre e dovunque, essendo lo smartphone ormai un organo inseparabile dell'essere umano. Instagram inoltre, rimuovendo la possibilità di caricare foto e la funzione di istant messaging dall'applicazione desktop, ne impedisce gli aspetti più relazionali, isolando l'utente e relegandolo in una condizione di spettatore passivo.

Ancora una volta torna quindi la paura dell'isolamento dal proprio gruppo sociale come leva per spingere gli utenti ad un uso intermittente ma senza tregua dei propri social network e dei prodotti d'intrattenimento che lo riempiono. Anche uscendo dai social network per approdare al servizio di streaming video Netflix, l'attacco al concorrente "sonno" avviene con la riproduzione automatica delle puntate successive della serie scelta (o suggerita dall'algoritmo) a cui viene tagliato l'intro e l'outro per creare un unico flusso ininterrotto di contenuto.

La centralità data ai prodotti più popolari nelle homepage di tutti i servizi streaming, video e audio, che vengono declinati nelle tendenze di YouTube, nelle playlist che raccolgono tutti i brani più popolari in uno qualsiasi dei generi sulla piattaforma o i più visti su Netflix, calca ancora la mano sulla necessità di essere aggiornati su ciò che sarà pubblicato su Facebook o di cui si parlerà in aula il giorno successivo, per non perdersi niente di tutto quello che è *cool*.

Gli esempi potrebbero proseguire nell'esame delle feature che incentivano un flusso non stop di immagini, video e di musica – gli algoritmi e l'ambiente online che si piega sui gusti dell'utente, la riproduzione automatica al termine di un video e l'intreccio di queste due

[295] boyd, danah. (2011). "Participating in the Always-On Lifestyle." The Social Media Reader (ed. Michael Mandiberg), pp. 71-76.

funzioni – ma ai fini dell'elaborato è importante evidenziare come il tipo di utenza è prodotta, prima che intercettata, e che Netflix vuole un pubblico di *binge watchers*, altrimenti non pubblicherebbe tutte le puntate insieme delle serie che carica, che Instagram vuole utenti con gli occhi sempre sullo smartphone, altrimenti renderebbe identiche le sue applicazioni su ogni dispositivo e che la trap vuole i social network dentro il proprio ecosistema, altrimenti i trapper si limiterebbero a scrivere canzoni e ad evolvere la propria arte, non a lasciarla nello stato stagnante in cui già langue in appena due anni dall'esplosione della Nuova Scuola, e non a postare l'ennesima storia su Instagram.

La paura dell'esclusione non è una novità, nè nella ricerca né tantomeno nel dibattito pubblico. Sono anni ormai che la FoMO, la *fear of missing out*, ha raggiunto una certa popolarità, tanto nel dibattito pubblico quanto nell'accademia.

Definita come *"pervasive apprehension that others might behaving rewarding experiences from which one is absent"*[296] la FoMO si sostanzia spesso nel controllo ripetuto e compulsivo di ciò che i nostri contatti online stanno facendo nella paura di non restare aggiornati, che porta poi spesso ad un senso d'insoddisfazione in ciò che si sta facendo, vista l'enormità di possibilità in cui i nostri contatti sono impegnati e che, apparentemente, sembra migliore. Si avrà la costante impressione di aver fatto la scelta sbagliata nel come passare il proprio tempo[297].

Caterina Fake, fondatrice del servizio di condivisione foto Flickr, ha riconosciuto la ciclicità della FoMO e dei social network, quest'ultimo creatore e cura della prima. Questa ciclicità viene riconosciuta anche dal report del 2012 in merito di JWTIntelligence che, nell'aggiornamento della ricerca sullo stesso fenomeno dell'anno precedente[298], ha somministrato sondaggi a 768 americani e 502 inglesi maggiorenni, oltre a 110 ragazzi nella fascia 13-17 residenti insieme agli adulti intervistati: il 43% di questi dichiara che i social network hanno amplificato la loro FOMO, il 57% dei millennial si sente *left out* quando i propri coetanei stanno facendo qualcosa in cui non si viene inclusi mentre il 46% avverte la sensazione quando i propri coetanei scoprono qualcosa prima di loro e la metà degli intervistati ammette di aver aumentato i propri sforzi per evitare la FoMO[299].

---

[296] Przybylski, Andrew K., et al. "Motivational, emotional, and behavioral correlates of fear of missing out." Computers in Human Behavior 29.4 (2013): 1841-1848.
[297] Wortham, Jenna. "Feel Like a Wallflower? Maybe It's Your Facebook Wall", 09/04/2011, https://www.nytimes.com/2011/04/10/business/10ping.html?mtrref=undefined&gwh=36441AF45DC34D3C3982EFB2BD4A57A0&gwt=pay
[298] JWT, "Fear of Missing Out (FOMO), March 2012 Update"
[299] Ibid.

Più di un giornalista lo riconduce in modo più o meno esplicito e con un legame più o meno stretto ad un pericoloso senso di insoddisfazione dell'uomo contemporaneo[300] [301].

Andrew Przybylski dell'università di Oxford è stato il primo nel mondo accademico a dare una definizione della FoMO, in cui ritrova il motore dei social network e nella sua ricerca empirica, basata su un campione rappresentativo della popolazione inglese[302], l'autore individua una tendenza nelle fasce più giovani, in particolare quelli di sesso maschile, a provare la FoMO. Lo studio prosegue suffragando le speculazioni di Morford e Wortham[303] [304]confermando la preoccupazione che stati emotivi negativi siano associati all'uso dei social network e che questi siano alimentati ed alimentino la FoMO. Per quanto il fenomeno sia stato formalizzato solo in tempi recentissimi, sono presenti già alcuni studi che confermano quanto individuato da Przybylski[305] [306].

Quello che intendo sottolineare, preferendo evitare delle considerazioni che rischierebbero di suonare troppo allarmiste per un fenomeno estremamente giovane, è che sembra che più che per l'offerta di un servizio di qualità, gli utenti dei social network siano "incastrati" da un meccanismo sociale – che comunque affonda le radici negli albori della civiltà[307] – in cui si esaurisce la quasi totalità dell'esperienza da utente.

Lo stesso meccanismo vive nella musica trap, che come ho precedentemente sottolineato, ritengo essere strettamente legata al *buzzing* esterno all'ascolto vero e proprio, che a livello artistico risulta spesso scontato e superficiale.

Per quanto sia chiaro e non necessariamente negativo che l'esperienza dell'ascolto musicale non si esaurisca in sé stesso ma prosegua con la condivisione e il commento dell'esperienza, è

---

[300] Morford, Mark. "Oh my God you are so missing out", 04/08/2010, https://www.sfgate.com/entertainment/morford/article/Oh-my-God-you-are-so-missing-out-2536241.php
[301] Betti, Ilaria. "FOMO, "Fear of missing out": la dipendenza dai social network una nuova ansia sociale", 14/10/2013, https://www.huffingtonpost.it/2013/10/10/fomo-fear-of-missing-out-la-dipendenza-dai-social-network-_n_4078127.html
[302] Przybylski, Andrew K., et al. "Motivational, emotional, and behavioral correlates of fear of missing out." Computers in Human Behavior 29.4 (2013): 1841-1848.
[303] Wortham, Jenna. "Feel Like a Wallflower? Maybe It's Your Facebook Wall", 09/04/2011, https://www.nytimes.com/2011/04/10/business/10ping.html?mtrref=undefined&gwh=36441AF45DC34D3C3982EFB2BD4A57A0&gwt=pay
[304] Morford, Mark. "Oh my God you are so missing out", 04/08/2010, https://www.sfgate.com/entertainment/morford/article/Oh-my-God-you-are-so-missing-out-2536241.php
[305] Buglass, Sarah L., et al. "Motivators of online vulnerability: The impact of social network site use and FOMO." Computers in Human Behavior 66 (2017): 248-255.
[306] Beyens, Ine, Eline Frison, and Steven Eggermont. ""I don't want to miss a thing": Adolescents' fear of missing out and its relationship to adolescents' social needs, Facebook use, and Facebook related stress." Computers in Human Behavior 64 (2016): 1-8.
[307] Quora Contributor, "What's the Psychology Behind the Fear of Missing Out?", 30/09/2015, https://slate.com/human-interest/2015/09/fomo-whats-the-psychology-behind-the-fear-of-missing-out.html

anche vero che concentrare gli sforzi di un'intera etichetta discografica quasi solo su quest'ultimi aspetti – che andranno inevitabilmente ad inficiare l'esperienza *core* dell'ascolto musicale, ovvero il piacere dell'ascolto vero e proprio – risulta dannoso e snaturante la *mission* supposta dell'industria culturale.

Tornando al quesito da cui è partita la riflessione: che tipo di ascoltatore viene creato quando il mercato musicale (quindi internet) è inondato da prodotti che non richiedono un ascolto concentrato ma che addirittura si fa affidamento a questi più per la propria carica virale che alla loro qualità artistica?

Il mercato musicale popolare di oggi ha bisogno di ascoltatori *always on*, costantemente immersi su internet, e sono questi che andrà a produrre. Come confermato dal report di metà 2018 della RIAA[308] il settore musicale americano conta il 75% dei suoi 4,6 miliardi di dollari di reddito originato dai servizi streaming (fondamentalmente frutto degli abbonamenti a pagamento) che non necessitano attività esterne a quelle che possono essere compiute dal proprio smartphone e che fanno inevitabilmente leva sull'estrema interrelazione tra tutte le piattaforme di social media (i brani ascoltati su Spotify possono essere postati su Facebook o possono essere impostati in background ad una storia su Instagram) che vivono così di un beneficio reciproco da quest'uso sinergico. Inoltre, vista l'efficacia delle pratiche recenti – la RIIA individua negli ultimi due anni una crescita significativa dell'industria musicale, da 3,5$ mld a 4,6$ - è lecito aspettarsi che la strategia resterà invariata.

-

A questo tipo di critica al "sistema hip hop" comunque si possono affiancare le critiche più tradizionali che a distanza di vent'anni continuano a restare valide: se infatti è stato già spiegato abbondantemente come la musica trap dia molto meno peso al testo del rap più classico, anche in una forma infantile e banale, i temi restano sempre gli stessi: narcisismo, materialismo, pornografia e abuso di sostanze. Sono pacifico nell'accettare la glorificazione dello stile di vita da *thug* quando questa era la punta di un iceberg di discriminazione ed emarginazione razziale che sarebbe stato grave ammutolire senza preoccuparsi delle questioni socioeconomiche e culturali che permettevano, e che ancora permettono, l'insorgere di intere comunità condannate alla povertà e alla criminalità; oggi la componente di "militanza" via medium musicale sembra sparita o quantomeno drammaticamente ridotta, e la

[308] RIAA, "Mid-year 2018 RIAA Music Revenues Report"

volgarità e il contenuto "controverso" è solo fine a sé stesso e di dubbia utilità (oltre che di dubbia qualità). In un articolo uscito recentemente su Noisey Italia[309] , il giornalista, facendo riferimento ai Migos come ospiti del Carpool Karaoke, sketch comico di The Late Show with James Corden, in cui il presentatore gira in auto ogni volta con delle celebrità diverse, grida proprio "*al fallimento per il rap"*:

"Questa roba del rap si supponeva dovesse sovvertire il processo di appropriazione capitalista e bianca del patrimonio culturale delle classi più povere dei quartieri americani, e invece anche i Migos, i gangster di Atlanta con gli AK-47 in salotto, sono finalmente una macchietta da sketch televisivo."[310]

Come ricorda l'autore dell'articolo, i Migos non sono artisti che non sono scesi a compromessi pur di difendere la propria integrità, anzi, e in linea con quanto appena detto, il contenuto controverso di questo tipo di artisti perfettamente integrati nello show business e in un più ampio sistema che si promettevano di rifiutare, si riduce solo alla loro carica viral.

-

Del resto, queste figure controverse si sono tanto integrate nello show business quanto questo le ha accettate nel proprio sistema. Un ottimo esempio dell'infinita tolleranza del settore musicale è rappresentato da come è stato mal gestito XXXTentacion e la sua produzione musicale, in particolare da Spotify, il cui comportamento si fa metonimico della rapidissima capacità dell'*industry* di chiudere un occhio, quando non entrambi.

Jeremy Gordon, autore di un articolo su The Outliner dal titolo "The music industry is built to boost artist like XXXTentacion"[311] illumina dei meccanismi nella direzione del settore musicale mainstream e delle figure che lo animano (pubblicazioni come Pitchfork e The Fade, emittenti radio come Apple's Beats 1, influencer come Dj Akademiks e No Jumper, servizi streaming come Spotify, Apple Music e Tidal fino all'Universal e alla Warner) che hanno scientemente permesso e facilitato l'ascesa di XXXTentacion. In particolare, dopo tutta la serie di crimini di cui l'artista fu accusato, molti ritenuti dall'opinione pubblica estremamente "sensibili" perché atti di violenza diretti alla ragazza del trapper, incinta e minorenne al

[309] Stefanini, Giacomo. "Il Carpool Karaoke dei Migos è un fallimento per il rap", 14/11/2018, https://noisey.vice.com/it/article/439v9g/migos-carpool-karaoke
[310] Ibid.
[311] Gordon, Jeremy. "The Music Industry Is Built to Boost Artist Like XXXTentacion", 19/06/2018, https://theoutline.com/post/4967/xxxtentacion-death-music-industry?zd=6&zi=n5le6lik

momento delle aggressioni, Spotify annunciò di rimuovere XXXTentacion dalle proprie playlist, limitandone la promozione.

La decisione del gigante svedese spaccò il pubblico e parte degli artisti, diversi dei quali dichiararono pubblicamente il sostegno o meno della scelta.

In particolare, Kendrick Lamar supportò XXXTentacion durante la sua assenza dalle playlist di Spotify e minacciò di ritirare la propria musica dal servizio di streaming, annuncio che, secondo Bloomberg[312], fu il motivo principe dietro il reinserimento in Rap Caviar (la playlist che più influenza la scena pop e che al novembre 2018 conta oltre i dieci milioni di follower) della musica di X.

Quindi, dopo un primo riconoscimento spontaneo e non mediato dell'artista su SoundCloud, il percorso verso il successo ha seguito una traiettoria in cui quasi tutti i gatekeeper che ha incontrato hanno spalancato le porte. L'apprezzabile tentativo di testate musicali come Pitchfork, Noisey o the Fader di affiancare agli articoli di critica, quasi un *reminder* sui crimini commessi dall'artista[313], non ha evidentemente attutito la sua popolarità.

Il riconoscimento di X come valido e legittimo membro dell'ecosistema musicale è arrivato dall'inserimento dei suoi brani nella già citata Rap Caviar, strumento dal valore immenso nella carriera di un autore hip hop contemporaneo e che è figlia di una precisa scelta dei membri del servizio di streaming. Le scelte dell'azienda di Stoccolma in merito alle proprie playlist hanno già ricevuto nel tempo delle aspre critiche perché evidentemente influenzate da delle logiche spiccatamente commerciali, dimentiche della mission della company: "*Our mission is to unlock the potential of human creativity—by giving a million creative artists the opportunity to live off their art and billions of fans the opportunity to enjoy and be inspired by it"*[314] che rivendica in modo esplicito il proprio ruolo di facilitatori culturali, che dovrebbe mirare a far incontrare artisti dalle buone potenzialità con gli ascoltatori che ancora non hanno avuto occasione di scoprirli. Ma quando l'azienda ha messo in copertina di playlist di generi completamente estranei a quello di "Scorpion" del rapper canadese Drake (come "Best of British") album che ha facilmente rotto record di streaming e ha debuttato al primo posto della Billboard 200 album charts vista l'imbarazzante onnipresenza del suo volto per ogni

[312] Shaw, Lucas. "Spotify Plans to Change XXXTentacion Policy After Outcry", 24/05/2018, https://www.bloomberg.com/news/articles/2018-05-24/spotify-said-to-plan-to-restore-xxxtentacion-music-after-outcry
[313] Hogan, Marc. "XXXTentacion's Reported Victim Details Grim Pattern of Abuse in Testimony", 08/09/2018, https://pitchfork.com/thepitch/xxxtentacions-reported-victim-details-grim-pattern-of-abuse-in-testimony/
[314] Spotify, Mission, https://newsroom.spotify.com/company-info/

pagina del servizio[315], è venuto naturale chiedersi che tipo di accordi tra Drake e l'azienda svedese avessero spinto ad un gesto di marketing "becero".

Visti i precedenti, non posso che leggere nella rimozione, ma soprattutto nel reinserimento dei brani di X delle logiche commerciali e un goffo tentativo di accodarsi ad un trend di giusta indignazione verso le molestie sessuale e la violenza delle donne nel mondo dello spettacolo: inizialmente spaventato dalla possibilità che il proprio brand fosse affiancato a quello di una persona sospettata di aver picchiato una ragazza incinta l'azienda ha preso la, per quanto sospetta, ammirevole, decisione di quantomeno non promuovere il rapper (che restava però raggiungibile digitando il nome nella barra di ricerca); ma al momento della minaccia di Kendrick Lamar di abbandonare il servizio streaming, lasciando dietro di se una voragine di diversi miliardi di ascolti (la sola "Humble" sfiora il miliardo di ascolti e l'artista nel 2017 era il quarto artista più ascoltato al mondo[316]) che avrebbe inevitabilmente pesato in una competizione, quella dei servizi di streaming musicale, che viene combattuta anche sotto il profilo della ricchezza della propria libreria, l'azienda svedese ha fatto dietrofront, chiudendo la questione XXXTentacion in una manciata di giorni.

Questa parentesi ha mostrato il fianco di Spotify che evidentemente non aveva preso in considerazione l'eventualità di rimuovere un artista o che quantomeno non era preparato una risposta alle conseguenze che ne sarebbero succedute rivelando inoltre dei dissidi interni, poiché Carter, la figura preposta dall'azienda come collegamento con l'industria musicale, nei giorni dell'"incidente XXXTentacion", sembrava dovesse consegnare le dimissioni[317].

Le logiche competitive se non addirittura la cultura dell'intero ecosistema non possono permettere, nemmeno ad un gigante come Spotify, parte preponderante della lotta tra i servizi di streaming musicali che, insieme, formano il 62% del mercato musicale americano[318], di rimuovere un artista dal seguito tanto grande come XXXTentacion dalle proprie playlist senza dover tornare rapidamente sui suoi passi.

---

[315] Stutz, Colin. "Spotify Subscribers Demand Refunds Over Too Much Drake Promotion", 02/07/2018, https://www.billboard.com/articles/columns/hip-hop/8463896/spotify-drake-subscribers-refunds-scorpion-playlist-marketing

[316] Associated Press, "Ed Sheeran Tops Spotify's 2017 Most-Streamed List", 05/12/2017, https://www.billboard.com/articles/news/8055138/ed-sheeran-tops-spotify-2017-most-streamed-list

[317] Shaw, Lucas. "Spotify Plans to Change XXXTentacion Policy After Outcry", 24/05/2018, https://www.bloomberg.com/news/articles/2018-05-24/spotify-said-to-plan-to-restore-xxxtentacion-music-after-outcry

[318] Olenski, Steve. "The Battle For Supremacy In The Music Streaming Space And What It Means For Marketers", 13/12/2017, https://www.forbes.com/sites/steveolenski/2017/12/13/the-battle-for-supremacy-in-the-music-streaming-space-and-what-it-means-for-marketers/#29dc712574e9

Le testate musicali che hanno affiancato alla critica delle considerazioni non indulgenti sul comportamento tossico di XXXTentacion, hanno preso poi esplicita posizione invitando l'utenza a non ascoltare i brani del rapper, riconoscendo il fallimento (cosciente) dell'industry nel limitare l'espansione di figure influenti, in particolare sui fan più giovani che costituiscono la fetta maggiore di ascoltatori, e facendo uno speranzoso appello proprio al pubblico[319] [320] [321], ultimo e più autonomo attore della catena di relazioni che lo collega al rapper della Florida e al suo account SoundCloud. Parte dell'utenza sembra sia rimasta sorda all'appello poiché almeno R Kelly, artista rimosso dalle playlist insieme a X, ha visto un incremento degli ascolti dopo la rimozione[322].

La legittimazione di XXXTentacion da parte delle playlist e dall'utenza viene coronata dalla firma con la Capitol, rendendo il successo del rapper inevitabile, avendo seguito alla lettera quella che potrebbe essere la "ricetta" per avere successo nell'hip hop popolare, che leggendo anche l'andamento degli ascolti di 6ix9ine, figura tanto controversa quanto Onfroy, non può che fare leva anche sulle controversie legali e la serie di botta e risposta che finiscono con il coinvolgere qualunque figura all'interno del mondo musicale, da altri rapper alle testate fino al pubblico, parte importante nella discussione e nell'elaborazione dei movimenti della musica popolare e dei suoi attori.

Il successo di XXXTentacion non sarebbe stato possibile senza una fanbase ai limiti del culto che ha sostenuto la figura dell'artista, arrivando a giustificare il suo comportamento e i suoi crimini, scaricando pericolosamente la colpa sulle spalle della vittima o gridando al complotto (in linea con due degli atteggiamenti più presenti nella società contemporanea)[323].

XXXTentacion, letto in chiave di fenomeno culturale e di tumulto nell'industry, prima che di artista, rivela non solo un settore dalla moralità estremamente flessibile, ma tutto un percorso i cui gatekeeper hanno spalancato le porte ad un artista che, per quanto artisticamente interessante, viene legittimato nonostante le accuse gravissime di violenze ai danni di una ragazza incinta.

---

[319] Burney, Lawrence. "You Don't Have to Listen to Abusive Rappers", 28/03/2018, https://noisey.vice.com/en_us/article/3kjnn5/you-dont-have-to-listen-to-abusive-rappers
[320] Williams, Aaron."No Matter How Good The Rapper Is, Talent Shouldn't Trump Human Decency", 29/08/2017, https://uproxx.com/hiphop/abusive-rappers-stop-supporting-xxxtentacion-kodak-black-famous-dex/
[321] Hogan, Marc. "XXXTentacion Is Blowing Up Behind Bars. Should He Be?", 07/02/2017, https://pitchfork.com/thepitch/1437-xxxtentacion-is-blowing-up-behind-bars-should-he-be/
[322] Purcell, Carey. "Despite Removal From Streaming Services, R. Kelly's Spotify Numbers Increase", 22/05/2018, https://www.forbes.com/sites/careypurcell/2018/05/22/despite-removal-from-streaming-services-r-kellys-spotify-numbers-increase/#473000951b33
[323] Kearse, Stephen. "What the Rise of XXXTentacion Says About Being a Fan Today", 25/06/2018, https://pitchfork.com/thepitch/what-the-rise-of-xxxtentacion-says-about-being-a-fan-today/

4.2 Richiamo all'etica: critical marketing

Il report di metà 2018 della FIMI[324], così come quello annuale della IFPI[325] evidenziano una crescita del settore musicale come non si vedeva da almeno dieci anni: già i risultati del 2017 non venivano raggiunti dal 2006[326] e l'*annual revenue* migliora, spinto in particolare dagli introiti legati ai servizi di streaming che sono cresciuti dall'anno scorso del 41,4% e un sempre più deciso abbandono della distribuzione fisica.

È ragionevole aspettarsi che la direzione del mercato musicale non cambi radicalmente nei prossimi anni anzi, è probabile che si vadano a perfezionare (e ad inasprire) la pratiche che hanno permesso ai suoi attori una rinascita dell'intero settore: con l'ingresso di nuovi player nella competizione dei servizi streaming – il 2017 ha visto la nascita di YouTube Music, che fa leva sul primato indiscusso di servizio video come ponte per i propri utenti nel mondo musicale – è probabile che ad essere incentivata sarà la pervasività e la capillarità di questi servizi, poiché sul piano della libreria di brani e struttura del servizio le differenze sono marginali.

La musica trap può essere letta come la fotografia delle capacità dell'industria discografica di operare in un ambiente in cui si è adattata rapidamente: in internet, nei social network e nell'uso ininterrotto che ne viene fatto, le tre major hanno trovato un'opportunità per recuperare quanto era stato perso con il crollo della popolarità dei supporti fisici.

Come è stato già detto, la caratteristica principale del medium internet e di tutto ciò che si muove al suo interno è la velocità che, in ambito culturale, si traduce nel mantenere una schedule di output di prodotti molto fitta, nell'aggiornare spesso le pagine social e nel rispondere nel minor tempo possibile agli utenti.

In un qualsiasi manuale di marketing si evidenzia l'importanza delle decisioni di un brand e dei propri prodotti nell'ingresso di un nuovo mercato: l'accesso in un nuovo mercato può richiedere di modificare il prodotto in alcune sue caratteristiche non adatte alla nuova utenza oppure di scremare a monte il proprio assortimento nella convinzione che nessun adattamento potrebbe bastare perché alcuni dei propri prodotti possano avere successo in un mercato diverso da quello d'origine.

---

[324] RIAA, "Mid-year 2018 RIAA Music Revenues Report"
[325] IFPI, Global Music Report 2018
[326] McDermott, Maeve. "The music industry is booming, but artists are losing big with just 12% of the revenue, report claims", 08/08/2018, https://eu.usatoday.com/story/life/music/2018/08/08/music-industry-booming-but-artists-only-get-12-percent-revenue/936711002/

È stato chiarito nei paragrafi precedenti come nella musica trap quali scelte sono state prese sia evidente: il più ampio genere hip hop è stato scremato per favorire una parte della sua produzione complessiva, ovver la trap e la sua frangia più leggera e virale. Inoltre, gli album sono insieme più lunghi ma composti da brani sempre più brevi e con pochissimo tempo dedicato alla loro creazione, "perché internet non aspetta".

La nuova utenza sembra essere insofferente all'attesa, per quanto minima questa possa essere, arrivando a preferire piuttosto dei prodotti d'intrattenimento di qualità inferiore, purché si garantisca un flusso di contenuto il meno intermittente possibile. La tecnologia indubbiamente ha favorito l'emersione di questo atteggiamento – i dischi in vinile, ma anche i più recenti cd, imponevano delle tempistiche che non lasciavano spazio a discussioni – ma è evidente come questo sia stato incentivato da tutto l'ecosistema che è il mercato musicale: non solo le case discografiche hanno operato un brutale adattamento e selezione dei propri artisti, ma il ruolo attivo della distribuzione dei servizi streaming ha accompagnato la direzione iniziata dai player precedenti nella filiera.

Come detto al principio, sotto il profilo economico e finanziario, tutto questo indubbiamente funziona. Quello che però sembra venga completamente trascurato è che tipo di ricadute possa avere un tipo di direzione volta fondamentalmente al profitto.

Perché, per quanto i commenti di Rob Stringer, Sir Lucian Grainge e Max Lousada, i CEO rispettivamente del gruppo Sony, Universal e Warner, in apertura del report della FIMI - ma così come la mission di Spotify sopra citata – facciano riferimento all'attenzione posta sulla qualità e la creatività dei propri prodotti ("*We continue to grow the number of opportunities for artists to reach their audience, whilst ensuring that the standard of the art is equally exciting and challenging"*[327]) e sottolineino il proprio ruolo di "mediatori" tra artisti e fan che ancora non sanno di esserlo ("*Our role is to help turn creativity into careers and to convert fans' access into attention"*[328]) senza dichiaratamente direzionare gli interessi degli ultimi verso una selezione dei primi, le azioni dichiarano una cosa diversa.

Inoltre, il profitto che si è andato a generare è sbilanciato a favore dei mediatori, prima che degli artisti che, per quanto abbiano osservato una crescita della percentuale del profitto

[327] FIMI, Global Music Report 2018
[328] Ibid.

totale a loro garantito – dal 7% al 12% – ancora questo non sembra proporzionato al ruolo che coprono nella filiera produttiva[329].

Nel mercato musicale, osservare l'impatto che delle politiche unicamente *profit oriented* possano avere sulla società non è così immediato come questo può essere in altri settori; il danno ambientale, ad esempio, sia questo nella forma di emissione di gas dannosi o consumo sfrenato delle risorse, è quasi sempre misurabile e permette, a entità nazionali o sovranazionali – o anche dai consumatori stessi – di penalizzare l'operato dell'azienda, che si troverà multata o con una fuga di consumatori.

Nell'industria culturale in generale, niente è così misurabile. In particolare, nell'era della dematerializzazione dei supporti, il più misurabile dei danni, appunto quello ecologico, è ridotto al minimo.

Le conseguenze negative che l'azione iperaccelerata e nevrotica dell'industria culturale sono su un piano sociale, quando non addirittura emotivo, della comunità e, nel caso delle Big Three, le cui produzioni più di successo raggiungono le decine di miliardi di ascolti, la direzione artistica non può e non deve essere sciolta dalla *corporate social responsibility*.

-

La messa in discussione dei principi di marketing presi da sempre come assunti è appannaggio di diversi autori che, nel corso degli anni, hanno individuato una corrente che è quella del critical marketing. Nella convinzione che molti dei principi nobili della disciplina liberista siano validi solo nella teoria, gli autori di critical marketing propongono una visione macro, e non micro: l'assunzione di principi guida solo secondo la loro efficacia a livello aziendale (quindi generatori di profitto) ignora tutta una serie di ricadute sul consumatore a livello sociale o ecologico.

Uno dei principi cardine del liberismo che Tadajewski smonta è la "sovranità del consumatore"[330], secondo cui il mercato si limita a fungere da piazza in cui i desideri dei consumatori si trasformano in domanda che viene raccolta della produzione, in un rapporto di subalternità totale dei produttori.

---

[329] McDermott, Maeve. "The music industry is booming, but artists are losing big with just 12% of the revenue, report claims", 08/08/2018, https://eu.usatoday.com/story/life/music/2018/08/08/music-industry-booming-but-artists-only-get-12-percent-revenue/936711002/

[330] Tadajewski, Mark, and Douglas T. Brownlie, eds. Critical marketing: contemporary issues in marketing. Wiley, 2008.

"Companies produce what consumer wants" viene criticata dall'autore per punti:

- *Consumer wants:* Tadajewsi ricorda la "non individualità" assoluta del consumatore e dei suoi bisogni, che sono influenzati dalle relazioni in cui è l'individuo è coinvolto e, più in generale, dalla cultura dominante nella società. Quindi, la visione del consumatore completamente padrone dei propri desideri è semplificativo, soprattutto tenendo conto del ruolo che hanno le imprese (e forse più di tutte le industrie culturali) nel modellare la cultura dominante;
- *Wants are transformed into market demand*: anche nel caso in cui i desideri raggiungano il mercato, e non vengano quindi soddisfatti con modalità alternative (come può essere quella del regalo) la traduzione di questi in domanda presuppone la capacità d'acquisto del consumatore o, ancora, la disponibilità di tempo per soddisfare tutti i propri bisogni. È più probabile invece che, o per il primo limite o per il secondo, il consumatore sia costretto a scegliere tra una serie di prodotti a cui decide di dare priorità. Altra variabile è quella delle informazioni: raccogliere informazioni è costoso e il consumatore potrebbe non conoscere l'esistenza di prodotti che meglio di altri possono soddisfare i propri desideri. In ultimo, dare per scontato l'efficienza del libero mercato come meccanismo di soddisfazione presuppone un comportamento intelligente e basato su modalità razionali di valutazione da parte del consumatore, qualità facilmente messe in discussione dall'incapacità di tutti di valutare le caratteristiche del prodotto fino in fondo.
- *"Producers respond to demand"*: nell'ultimo passaggio, la creazione di prodotti da parte dell'offerta in linea con la domanda presente sul mercato, vive ulteriori distorsioni. A partire dal non possesso delle risorse necessarie per realizzare ciò che il consumatore desidera fino alla (probabile) predilezione da parte delle aziende del prodotto che più "conviene" ai fini della competizione sul fronte dell'offerta.

Quindi, le distorsioni individuate da Tadajewski sono numerose e invalidano l'assunto liberista della sovranità del consumatore.

Questa riflessione risulta significativa soprattutto se declinata nel mercato musicale e rende difficile una lettura della musica popolare come "specchio della società": l'azione delle case discografiche a monte e dei servizi di streaming a valle, esercita un'influenza tale da direzionare i desideri dei consumatori verso gli artisti che "più funzionano", posizione

aspramente criticata da tutta la disciplina del critical marketing perché, come ricorda Tadajewski, "*Technique is also immoral.*"

Alcune distorsioni, ai fini dell'elaborato, sono più significative di altre: se i servizi streaming ormai hanno raggiunto un prezzo talmente irrisorio da considerarsi accessibile per tutti, per sua stessa natura, il tempo disponibile non è aumentato – anche se recenti studi sulle abitudini del sonno in campioni rappresentativi lo stato americano rivelano un calo delle ore dedicate al sonno[331] – e la scelta da fare tra migliaia e migliaia di artisti, numero in crescita in un tempo come quello attuale in cui un brano di qualità può essere realizzato con strumenti alla portata di tutti, si rende sempre più aspra la competizione tra artista e artista, quindi da casa discografica a casa discografica. In relazione alla considerazione sul costo dell'informazione, è facile aspettarsi che il consumatore medio tenderà così ad ascoltare ciò che è più sponsorizzato dalle etichette e da ciò che più è popolare tra i propri coetanei (due elementi che vanno spesso a coincidere) piuttosto che andare a "scavare" nell'infinità di cantanti e musicisti che più potrebbero incontrare il proprio gusto. La musica trap è la musica più di successo degli anni Dieci soprattutto perché è difficile da ignorare.

È lecito aspettarsi che siano i servizi streaming a farsi carico del costo di reperire informazioni e di raggiungere gli artisti che meglio si adattano ai desideri dell'ascoltatore/consumatore, ma questi sono a loro volta responsabili di altre distorsioni. Il caso dell'album di Drake messo in copertina di playlist che niente avevano a che fare con il rapper canadese ne è un ottimo esempio: azioni di questo tipo, così come potrebbe essere la predilezione di artisti popolari e non di qualità nella composizione delle proprie playlist, alterano (se non annullano) non solo la presunta neutralità del ruolo di mediatore di Spotify, così come di altri servizi streaming, ma qualsivoglia tentativo di dedurre da ciò che è popolare considerazioni in merito alla società e alla musica come specchio di questa. Non a caso l'elaborato nel tentativo di individuare cosa la musica trap manifestasse della società contemporanea, oltre al successo dell'offerta di musica popolare di ottenere l'attenzione del suo pubblico, si è rivolto alla frangia meno mediata e decisamente meno *partying* di quella in mano alle major.

-

Le critiche che possono essere rivolte alla musica trap e al sistema che la sostiene, come già visto, sono diverse: dalla legittimazione di figure che si sono macchiate di crimini tramite

[331] Raphael, Rina. "Netflix CEO Reed Hastings: Sleep Is Our Competition", 06/11/2017, https://www.fastcompany.com/40491939/netflix-ceo-reed-hastings-sleep-is-our-competition

successo sociale ed economico, all'invito ad un uso sfrenato dei social fino alla glorificazione di uno stile di vita materialistico e superficiale affondano tutte nella retorica liberista del profitto per il profitto e della deduzione da questo del valore di un individuo.

Di tutte le critiche mosse alla musica trap, si ritiene centrale riflettere su quali effetti abbia avuto e continui ad avere la glorificazione indiscussa della narrazione mitologica dell'eroe liberista, che poco si distanzia del self made man che è il trapper, sulla società occidentale. Non a caso, nelle considerazioni sul perfezionismo, gli autori delle ricerche citate inseriscono proprio questa cultura tra le motivazioni principali di questo disturbo. In particolare, si ritiene centrale l'individualismo che questo professa e che viene supportato con forza dal tipo di fruizione suggerita dalle modalità d'ascolto: in solitaria ed inserite nella più ampia tendenza di internet ad assorbire il tempo degli individui, arrivando ad erodere quello dedicato al sonno.

La figura dell'ascoltatore che si viene a dipingere con queste poche pennellate è tutt'altro che felice.

Le droghe da banco infestano tanto la musica trap da averne condizionato la funzione, che da stimolo si fa anestesia; accomunare l'aumento di consumatori e dipendenti di benzodiazepide e il successo crescente della musica trap non è da intendere in un rapporto di correlazione positiva, né da un verso né dall'altro, ma piuttosto come motivati dalla stessa ratio: il mercato, sia questo musicale o farmacologico, viene troppo spesso visto come mezzo salvifico per i problemi individuali, in particolare della gioventù americana. Continuare a rifornirla di meccanismi di coping per evitare di affrontare le problematiche che la affliggono, ora psicologiche, ora socioeconomiche, difficilmente sarà capace di andare oltre una superficiale anestesia dei sintomi lasciando intatto il nucleo causa di un disagio che si fa sempre più opprimente.

Anche non volendo gridare al dramma, spero sia chiaro a questo punto della tesi che ci siano dei trend sempre più evidenti nelle fasce più giovani della popolazione occidentale su cui l'industria culturale dovrebbe interrogarsi, e non cavalcare. Infatti, difendendo comunque il ruolo della musica come distrazione, esercitare un dominio *de facto,* per le distorsioni sopracitate, di questo tipo di produzioni musicali, libere dall'associazionismo, dall'emotività, dalla richiesta di un ascolto attento o anche solo da una significativa creatività artistica, non è la strada migliore da percorrere dall'industria culturale di massa che è senza dubbio il più influente degli attori della cultura dominante della nostra società e che dovrebbe spingere

l'ecosistema musicale a pesare meglio quali artisti decide, esplicitamente o meno, di legittimare.

Conclusione

A partire dai primordi della trap nel Southern rap, è stata ricostruita la vita del genere più d'avanguardia nella storia dell'hip hop; mai, fin dalla sua nascita negli anni Ottanta, il rap era stato messo tanto in discussione come in quest'ultima deriva: rime, senso e persino le strade asfaltate hanno perso il protagonismo a cui chiunque si era abituato in quasi quarant'anni di vita, spodestati dal nonsense di internet e dal suo blaterare.

Nelle spoglie di un linguaggio senza più significato, è stata vista un'opportunità ghiotta per il mercato della musica pop, che si è trovato tra le mani un hip hop alleggerito delle sue componenti regionaliste e "nativo internettiano", familiare a chiunque in un mondo ormai completamente interconnesso.

L'assenza di barriere geografiche, linguistiche e di interpretazione ha fatto della trap il prodotto musicale più di massa di questi anni, se non forse di sempre.

Come chiarito nell'ultimo capitolo, il ruolo delle major è stato quello di incentivare la produzione di un prodotto nato pronto per il mercato globale e di esercitare una selezione severa tra gli artisti, esacerbando una tendenza in atto da pochi anni. Allo stesso modo, l'ascesa dei trapper è stata resa possibile dai servizi streaming che li hanno resi visibili nella folla sconfinata di musicisti online, complici del passaggio precedente della filiera.

Con un'ingerenza tale delle logiche di mercato nel percorso musicista-ascoltatore, la musica trap si fa più specchio dei gate keeper del settore musicale piuttosto che del suo pubblico che, oggi, vengono riforniti di prodotti il più possibile immediati, superficiali e, soprattutto, virali.

Non è un caso che proprio nella zona franca di Sound Cloud, culla in cui non riesce ad intervenire la mediazione delle major, è stato possibile trovare musica con un buon grado di aderenza alla realtà fuori da internet: all'ombra del prodotto d'intrattenimento più soft degli ultimi decenni, cresce e scalpita una generazione di giovanissimi artisti che, seppure con lo stesso, strano linguaggio, lamenta la depressione là dove viene normalmente esaltato il successo.

La crescente distanza tra la produzione più indipendente e quella voluta dalle major è tanto più ampia quanto è più forte la volontà di queste ultime, che sembrano decise a realizzare prodotti inevitabili, prima che gradevoli.

Il settore musicale popular, forse perché forte di uno spirito d'intrattenimento soft, forse per la difficoltà a quantificare le conseguenze del proprio operato, sembra essere impermeabile ad una giusta etica che, lentamente, sta raggiungendo sempre più settori.

Data però la centralità sempre più affermata dei prodotti pop nella vita di tutti giorni (che si traduce in sempre più minuti a loro dedicati), è fondamentale considerare che tipo di consumatore e, in ultimo, che tipo di società si vada a creare dominando il mercato con della musica che non è altro che *annual revenue* cantato.

Le critiche mosse alla trap, nell'opinione pubblica, sono state rivolte fondamentalmente al suo contenuto, edonista e superficiale, sorvolando le tempistiche che richiede, l'ascolto che impone e la condivisione che forza, meno palpabili ma più d'impatto di un testo tanto banale quanto vestigiale.

Le fasce più giovani della società occidentale sono meno serene di quanto ci si aspettava le avrebbe rese l'innovazione tecnologica di cui sono testimoni e penso che continuare ad esaltare un genere musicale che glorifica di fatto un rifiuto ad indagare le ragioni alla base di questa sofferenza (tanto nel contenuto quanto nelle modalità di fruizione) sia, prima che non etico, miope.

Con il cambio generazionale della classe dirigente della società, sarà inevitabile confrontarsi con le conseguenze di questa condizione che dovrebbe essere discussa, e non rimandata

Le aziende, parte attiva e fondamentale del sistema economico-sociale contemporaneo, dovrebbero rendere il meno doloroso possibile il momento di confronto con gli spettri della società occidentale, a partire proprio da chi ne legittima o scredita i valori: l'industria culturale.

Bibliografia

Adams, Terri M., and Douglas B. Fuller. "The words have changed but the ideology remains the same: Misogynistic lyrics in rap music." Journal of Black Studies 36.6 (2006): 938-957.

Baker, David A., and Guillermo Perez Algorta. "The relationship between online social networking and depression: a systematic review of quantitative studies." Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking 19.11 (2016): 638-648.

Balaji, Murali. "Trap (ped) music and masculinity: The cultural production of southern hip-hop at the intersection of corporate control and self-construction." (2009).

Belk, Russell W. "Materialism: Trait aspects of living in the material world." Journal of Consumer research 12.3 (1985): 265-280.

Berkeley, George; Turbayne, Colin Murray (1957). A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge. Forgotten Books. ISBN 978-1-60506-970-8

Beyens, Ine, Eline Frison, and Steven Eggermont. "“I don’t want to miss a thing”: Adolescents’ fear of missing out and its relationship to adolescents’ social needs, Facebook use, and Facebook related stress." Computers in Human Behavior 64 (2016): 1-8.

Block, Jerald J. "Issues for DSM-V: Internet addiction." (2008): 306-307.

Boorstin, Daniel J. “The image: A guide to pseudo-events in America”. Vintage, 2012.

Bourgois, Philippe. "In search of masculinity: violence, respect and sexuality among Puerto Rican crack dealers in East Harlem." The British Journal of Criminology 36.3 (1996): 412-427.

Boyd, danah. (2011). "Participating in the Always-On Lifestyle." The Social Media Reader (ed. Michael Mandiberg), pp. 71-76.

Buglass, Sarah L., et al. "Motivators of online vulnerability: The impact of social network site use and FOMO." Computers in Human Behavior 66 (2017): 248-255.

Chou, Hui-Tzu Grace, and Nicholas Edge. "“They are happier and having better lives than I am”: the impact of using Facebook on perceptions of others' lives." Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking 15.2 (2012): 117-121.

Cocks, Joan. "Eating the other: Desire and resistance." Media and cultural studies (2009): 366.

Costello, Mark, and David Foster Wallace. “Signifying rappers”. Back Bay Books, 2013.

Curran, Thomas, and Andrew P. Hill. "Perfectionism Is Increasing Over Time: A Meta-Analysis of Birth Cohort Differences From 1989 to 2016." (2017)

Das, Jagannath Prasad. “Verbal conditioning and behaviour”. Elsevier, 2014.

Davis, Kristine Ann., “Get Rich or Die Tryin': A Semiotic Approach to the Construct of Wealth in Rap Music” Baylor University, ProQuest Dissertations Publishing, 2011. 1498331.

Deutsch, D., Henthorn, T., and Lapidis, R. Illusory transformation from speech to song. Journal of the Acoustical Society of America, 2011, 129, 2245-2252.

Emerson, Ralph Waldo, Joel Porte, and Saundra Morris. "Emerson's Prose and Poetry: A Norton Critical Edition." (2001): 56.

FIMI, Global Music Report 2018

Flett, Gordon L., and Paul L. Hewitt. "Perfectionism and maladjustment: An overview of theoretical, definitional, and treatment issues." (2002).

GlobalWebIndex, 2016

Górnik-Durose, Małgorzata E., and Irena Pilch. "The dual nature of materialism. How personality shapes materialistic value orientation." Journal of Economic Psychology 57 (2016): 102-116.

Grem, Darren E. ""The South Got Something to Say” Atlanta’s Dirty South and the Southernization of Hip-Hop America." Southern Cultures 12.4 (2006): 55-73.

Hamilton, Roberta. "Does Misogyny Matter? Its reproduction and its consequences for social progress." Studies in Political Economy 23.1 (1987): 123-139.

Herd, Denise. "Changing images of violence in rap music lyrics: 1979–1997." Journal of Public Health Policy 30.4 (2009): 395-406.

Hewitt, Paul L., et al. "The Multidimensional Perfectionism Scale: Reliability, validity, and psychometric properties in psychiatric samples." Psychological Assessment: A Journal of Consulting and Clinical Psychology 3.3 (1991): 464.

Hewitt, Paul L., Gordon L. Flett, and Samuel F. Mikail. Perfectionism: A relational approach to conceptualization, assessment, and treatment. Guilford Publications, 2017.

Huang, Chiungjung. "Time spent on social network sites and psychological well-being: A meta-analysis." Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking 20.6 (2017): 346-354.

Hunter, Margaret. "Shake it, baby, shake it: Consumption and the new gender relation in hip-hop." Sociological Perspectives 54.1 (2011): 15-36.

IFPI, Global Music Report 2018

Interiano, Myra, et al. "Musical trends and predictability of success in contemporary songs in and out of the top charts." Royal Society open science 5.5 (2018): 171274.

JWT, “Fear of Missing Out (FOMO), March 2012 Update”

Krasnova, Hanna, et al. "Envy on Facebook: A hidden threat to users’ life satisfaction?." (2013): 1477-1491.

Krims, Adam. Rap music and the poetics of identity. Vol. 5. Cambridge University Press, 2000.

Kross, Ethan, et al. "Facebook use predicts declines in subjective well-being in young adults." PloS one 8.8 (2013): e69841.

Kuss, Daria J., and Mark D. Griffiths. "Social networking sites and addiction: Ten lessons learned." International journal of environmental research and public health 14.3 (2017): 311.

Lena, Jennifer C. "Social context and musical content of rap music, 1979–1995." Social Forces 85.1 (2006): 479-495.

Léveillé Gauvin, Hubert. "Drawing listener attention in popular music: Testing five musical features arising from the theory of attention economy." Musicae Scientiae 22.3 (2018): 291-304.

Liebow, Elliot. "Talley's corner." Boston: Little, Brown 3.3 (1967).

Limburg, Karina, et al. "The relationship between perfectionism and psychopathology: A meta-analysis." Journal of clinical psychology 73.10 (2017): 1301-1326.

Lin, Liu Yi, et al. "Association between social media use and depression among US young adults." Depression and anxiety 33.4 (2016): 323-331.

Lomasky, Loren, and Kyle Swan. "Wealth and poverty in the liberal tradition." The Independent Review 13.4 (2009): 493-510.

Marx, Karl, and Friedrich Engels. “Ideologia tedesca”. Giunti, 2014.

McLuhan, Marshall, and Ettore Capriolo. “Gli strumenti del comunicare”. Milano: Garzanti, 1986.

Miller-Young, Mireille. "Hip-hop honeys and da hustlaz: Black sexualities in the new hip-hop pornography." Meridians (2008): 261-292.

Morrison, Catriona M., and Helen Gore. "The relationship between excessive Internet use and depression: a questionnaire-based study of 1,319 young people and adults." Psychopathology 43.2 (2010): 121-126.

Morrison, Toni. “Playing in the Dark”. Vintage, 2007.

O'Connor, Rory C. "The relations between perfectionism and suicidality: A systematic review." Suicide and Life-Threatening Behavior 37.6 (2007): 698-714.

Orbe, Mark P. "Constructions of reality on MTV's “The Real World”: An analysis of the restrictive coding of black masculinity." Southern Journal of Communication 64.1 (1998): 32-47.

Papacharissi, Zizi, and Andrew Mendelson. "12 Toward a new (er) sociability: uses, gratifications and social capital on Facebook." Media perspectives for the 21st century 212 (2010).

Przybylski, Andrew K., et al. "Motivational, emotional, and behavioral correlates of fear of missing out." Computers in Human Behavior 29.4 (2013): 1841-1848.

RIAA, “Mid-year 2018 RIAA Music Revenues Report”

Richards, Deborah, Patrina HY Caldwell, and Henry Go. "Impact of social media on the health of children and young people." Journal of paediatrics and child health 51.12 (2015): 1152-1157.

Richins, Marsha L., and Scott Dawson. "A consumer values orientation for materialism and its measurement: Scale development and validation." Journal of consumer research 19.3 (1992): 303-316.

Sagioglou, Christina, and Tobias Greitemeyer. "Facebook’s emotional consequences: Why Facebook causes a decrease in mood and why people still use it." Computers in Human Behavior 35 (2014): 359-363.

Said, Edward W. Orientalismo. Vol. 279. Feltrinelli Editore, 1999.

Salaam, Mtume ya. "The aesthetics of rap." African American Review 29.2 (1995): 303-315.

Seabrook, Elizabeth M., Margaret L. Kern, and Nikki S. Rickard. "Social networking sites, depression, and anxiety: a systematic review." JMIR mental health 3.4 (2016).

Sevilla, Almudena, and Cristina Borra. Parental time investments in children: The role of competition for University Places in the UK. No. 9168. IZA Discussion Papers, 2015.

Smith, Joan. "Misogynies: Reflections on Myths and Malice." New York: Fawcett-Columbine (1991).

Soenens, Bart, et al. "Raising trophy kids: The role of mothers' contingent self-esteem in maternal promotion of extrinsic goals." Journal of adolescence 42 (2015): 40-49.

Stephens, Dionne P., and Layli D. Phillips. "Freaks, gold diggers, divas, and dykes: The sociohistorical development of adolescent African American women's sexual scripts." Sexuality and Culture 7.1 (2003): 3-49.

Tadajewski, Mark, and Douglas T. Brownlie, eds. Critical marketing: contemporary issues in marketing. Wiley, 2008.

Türcke, Christoph. "La società eccitata." Filosofia della sensazione (2012).

Turner, Jacob S. "Sex and the spectacle of music videos: An examination of the portrayal of race and sexuality in music videos." Sex Roles 64.3-4 (2011): 173-191.

Twenge, Jean M., et al. "Increases in depressive symptoms, suicide-related outcomes, and suicide rates among US adolescents after 2010 and links to increased new media screen time." Clinical Psychological Science 6.1 (2018): 3-17.

Underwood, Marion K., and Samuel E. Ehrenreich. "The power and the pain of adolescents' digital communication: Cyber victimization and the perils of lurking." American Psychologist 72.2 (2017): 144.

Van Zee A. The promotion and marketing of oxycontin: commercial triumph, public health tragedy. Am J Public Health. 2009;99(2):221-7

Weitzer, Ronald, and Charis E. Kubrin. "Misogyny in rap music: A content analysis of prevalence and meanings." Men and Masculinities 12.1 (2009): 3-29.

White, Deborah Gray. “Ar'n't I a woman?: Female slaves in the plantation South”. WW Norton & Company, 1999.

Young Jeezy, “Let’s Get It: Thug Motivation 101”.

Yousman, Bill. "Blackophilia and blackophobia: White youth, the consumption of rap music, and white supremacy." Communication Theory 13.4 (2003): 366-391.

Sitografia

Alovisi, Elia. “DrefGold è molto di più di una Kanaglia”, 05/07/2017, https://noisey.vice.com/it/article/zm8jaa/drefgold-kanaglia

Alovisi, Elia. “Lil Yachty e la fine dei generi musicali”, 19/06/2017, https://noisey.vice.com/it/article/newkzm/lil-yachty-teenage-emotions-fine-generi-musicali-rizoma

Amarca, Nico. “Cloud Rap: The Spacey, Cyber-Born Hip-Hop Subgenre”, 25/06/2015, https://www.highsnobiety.com/2015/06/25/cloud-rap-yung-lean-lil-b/

Associated Press, “Ed Sheeran Tops Spotify's 2017 Most-Streamed List”, 05/12/2017, https://www.billboard.com/articles/news/8055138/ed-sheeran-tops-spotify-2017-most-streamed-list

Aswad, Jem. “It’s Official: ‘Gucci Gang’ Rapper Lil Pump Re-Signs With Warner Bros. Records”, 13/03/2018, https://variety.com/2018/music/news/lil-pump-gucci-gang-rapper-record-contract-warner-bros-records-1202722117/

Barnes, Tom. “Spotify reverses anti-hate policy that saw R Kelly's music pulled from playlists”, 01/06/2018, https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/spotify-anti-hate-policy-backtrack-reversed-r-kelly-playlists-xxxtentacion-a8379881.html

Bear, Drake. “Why Teen Suicides Go Up When the School Year Begins”, 14/09/2017, https://thriveglobal.com/stories/teen-suicides-school-year/

Berry, Peter A. “6ix9ine Shows Up in Bed with Trippie Redd’s Ex-girlfriend Ayleks”, 03/11/2018, http://www.xxlmag.com/news/2018/11/6ix9ine-bed-with-trippie-redd-ex-girlfriend-ayleks/

Berry, Peter A. “Dj Khaled Wants to Sign Up Lil Pump to We The Best Music”, 25/01/2018, http://www.xxlmag.com/news/2018/01/dj-khaled-sign-lil-pump-we-the-best-music/

Betti, Ilaria. “FOMO, "Fear of missing out": la dipendenza dai social network una nuova ansia sociale”, 14/10/2013, https://www.huffingtonpost.it/2013/10/10/fomo-fear-of-missing-out-la-dipendenza-dai-social-network-_n_4078127.html

Biazzetti, Claudo. “Yung Lean non è uno da interviste”, 08/11/2017, https://www.rollingstone.it/musica/interviste-musica/yung-lean-non-e-uno-da-interviste/390535/

Borrelli-Persson, Laird. “Swedish Rapper Yung Lean Talks Style and Shares His New Track “AF1’s” Exclusively Here”, 03/02/2016, https://www.vogue.com/article/yung-lean-warlord-song-release

Britton, Luke Morgan. “Lil Peep’s cause of death revealed”, 11/12/2017, https://www.nme.com/news/music/lil-peep-death-cause-revealed-2169907

Bureau of Labor Statics, https://www.bls.gov/news.release/empsit.nr0.htm

Burford, Corinna. “The Complete History of XXXTentacion’s Controversial Career”, 19/06/2018, https://www.vulture.com/2018/06/a-complete-timeline-xxxtentacions-controversial-career.html

Burney, Lawrence. “You Don't Have to Listen to Abusive Rappers”, 28/03/2018, https://noisey.vice.com/en_us/article/3kjnn5/you-dont-have-to-listen-to-abusive-rappers

C.M., Emanuel. “The Break Presents: 6ix9ine”, 01/12/2017, http://www.xxlmag.com/news/2017/12/tekashi-6ix9ine-interview-the-break/

Caramanica, Jon. “Lil Peep Died Before Becoming Pop Royalty. His New Music May Change That”, 21/10/2018, https://www.nytimes.com/2018/10/31/arts/music/lil-peep-archives-come-over-when-youre-sober.html

Carera, Diego. “Il Caso Cole Bennet”, 26/10/2017, https://www.rapologia.it/2017/10/26/il-caso-cole-bennett/

Castagneri, Alice. “Sfera Ebbasta, quel bravo ragazzo di periferia al numero uno in classifica”, 27/09/2016, https://www.lastampa.it/2016/09/27/spettacoli/quel-bravo-ragazzo-di-periferia-al-numero-uno-in-classifica-M5cUh8tCtqoSvWQE27iLjI/pagina.html

Caswell, Estelle. “How the triplet flow took over rap”, 18/09/2017, https://www.vox.com/2017/9/18/16328330/migos-triplet-flow-rap

Caswell, Estelle. “Kanye deconstructed: the human voice as the ultimate instrument”, 01/09/2016, https://www.vox.com/2016/9/1/12735222/kanye-west-human-voice-instrument

Chumley, Cheryl K. “Millennials, Gen Z depressed and sad -- boo freaking hoo”, 04/01/2018, https://www.washingtontimes.com/news/2018/jan/4/millennials-gen-z-depressed-and-sad-boo-freaking-h/

Coleman II, C. Vernon. “Lil Pump Celebrates Reaching 1 Million Followers on Instagra With Xanax-themed Cake”, 17/06/2017, http://www.xxlmag.com/news/2017/06/lil-pump-celebrates-1-million-followers-instagram-xanax-themed-cake/

Cooper, Duncan. “Yung Lean’s Second Chance”, https://www.thefader.com/2016/06/16/yung-lean-warlord-interview

Copeland, Corey. “Tekashi 6ix9ine Goes on a Troll Tour Across Chicago”, 13/06/2018, http://thesource.com/2018/06/13/tekashi-6ix9ine-chicago/

Daly, Rihan. “First posthumous XXXTentacion album ‘Skins’ to be released next month”, 08/11/2018, https://www.nme.com/news/music/first-posthumous-xxxtentacion-album-skins-released-next-month-2400162#pim0qK9o9kTgJwrT.99

Denizet-Lewis, Benoit. “Why Are More American Teenagers Than Ever Suffering From Severe Anxiety?”, 11/10/2017, https://www.nytimes.com/2017/10/11/magazine/why-are-more-american-teenagers-than-ever-suffering-from-severe-anxiety.html

DeRogatis, Jim. “Parents Told Police Their Daughter Is Being Held Against Her Will In R. Kelly’s “Cult””, 17/07/2017, https://www.buzzfeednews.com/article/jimderogatis/parents-told-police-r-kelly-is-keeping-women-in-a-cult

Discogs, Future, https://www.discogs.com/it/artist/221673-Future-4

Ellis, Stacy-Ann. “Let's Ask Ourselves, Is Mumble Rap Really A Thing?”, 06/06/2017, https://www.vibe.com/featured/mumble-rap-essay

Ermisino, Maurizio. “Manuale minimo per capire la trap”, 02/06/2018, https://www.wired.it/play/musica/2018/06/02/manuale-minimo-trap/

Eror, Aleks. “Why Lil Pump’s “Gucci Gang” Represents Everything Wrong in the World”, 21/01/2018, https://www.highsnobiety.com/p/lil-pump-gucci-gang-meaning/

Frere-Jones, Sasha, “The Gerbil’s Revenge”, 16/06/2008, https://www.newyorker.com/magazine/2008/06/09/the-gerbils-revenge

Friedlander, Emilie. ““Taking Arizona Iced Tea and Making It Cry”: An Interview with Yung Lean and the Sad Boys”, 16/07/2014, https://www.thefader.com/2014/07/16/taking-arizona-iced-tea-and-making-it-cry-an-interview-with-yung-lean-and-the-sad-boys

Fumo, Nicola. ”Meet the 4 Jewelers Famous for making Rap’s iciest Chans”, 31/07/2017, https://fashionista.com/2017/08/rap-hip-hop-jewelry-jewelers

Genius, “News/Flock*”, https://genius.com/Xxxtentacion-news-flock-lyrics

Genius, “Vice City”, https://genius.com/Xxxtentacion-vice-city-lyrics

Genius, XXXTentacion, Explanation, https://genius.com/Xxxtentacion-the-explanation-annotated

Gordon, Jeremy. “The Music Industry Is Built to Boost Artist Like XXXTentacion”, 19/06/2018, https://theoutline.com/post/4967/xxxtentacion-death-music-industry?zd=6&zi=n5le6lik

GQ, “Lil Pump Shows Off His Insane Jewelry Collection | On the Rocks | GQ”, 19/09/2018, https://www.youtube.com/watch?v=g5Y7VXuFiYU

Guan, Frank. “How Fast Can 6ix9ine Paint Himself Into a Corner?”, 23/02/2018, https://www.vulture.com/2018/02/how-fast-can-6ix9ine-paint-himself-into-a-corner.html

Guan, Frank. “SoundCloud Rap Has Its First No. 1 Album — Now What?”, 28/03/2018, https://www.vulture.com/2018/03/xxxtentacion-no-1-album-explained.html

gunyoong, “Guide to Sad Boys”, 10/02/2014, https://www.reddit.com/r/sadboys/comments/1xjpky/guide_to_sad_boys/

Heck, Laura.“A generation on edge: A look at millennials and mental health”, 19/11/2015, https://www.voxmagazine.com/news/features/a-generation-on-edge-a-look-at-millennials-and-mental/article_533c1384-fe5b-5321-84ae-8070ec158f17.html

HipHopDX, “Emo Rap Over Everything?”, 16/09/2017, https://www.youtube.com/watch?v=qEjj21-dHgc

HipHopDX, “Future & Mumble Rap's Ironic Origin”, 25/02/2017, https://www.youtube.com/watch?v=nvlDpbxbr38

Hogan, Marc. "XXXTentacion Is Blowing Up Behind Bars. Should He Be?", 07/02/2017, https://pitchfork.com/thepitch/1437-xxxtentacion-is-blowing-up-behind-bars-should-he-be/

Hogan, Marc. "XXXTentacion's Reported Victim Details Grim Pattern of Abuse in Testimony", 08/09/2018, https://pitchfork.com/thepitch/xxxtentacions-reported-victim-details-grim-pattern-of-abuse-in-testimony/

Horowitz, Steven J. "Tears of a Dirtbag: Rapper Lil Peep Is the Future of Emo", 09/01/2017, https://pitchfork.com/features/rising/10001-tears-of-a-dirtbag-rapper-lil-peep-is-the-future-of-emo/

https://www.billboard.com/charts/hot-100/2017-12-30

https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab_active=default-award&se=gummo&col=certification_date&ord=desc#search_section

https://www.urbandictionary.com/define.php?term=grillz

Iandoli, Kathy. "What Musicians Were Wearing and Sharing on Instagram This Week 10/30", 30/10/2016, https://noisey.vice.com/en_us/article/wdjz9z/what-musicians-were-wearing-and-sharing-on-instagram-this-week-1030

Jones, Steve. "Outkast visits new territory on 'Stankonia'", 31/10/2000, https://web.archive.org/web/20001109081200/http://www.usatoday.com/life/music/music351.htm

Juzwiak, Rich. "Details in Child Sex Complaint Against Rapper 6ix9ine Contradict His Public Comments", 14/12/17, https://jezebel.com/details-in-child-sex-complaint-against-rapper-6ix9ine-c-1821245294

Kearse, Stephen. "What the Rise of XXXTentacion Says About Being a Fan Today", 25/06/2018, https://pitchfork.com/thepitch/what-the-rise-of-xxxtentacion-says-about-being-a-fan-today/

King, Ashley. "Embattled 6ix9ine Signs a Multi-Million Dollar Publishing Deal with Create Music Group", 11/09/2018, https://www.digitalmusicnews.com/2018/09/11/6ix9ine-multi-million-deal-publishing/

Kramer, Kyle. “How Lil Yachty Became the Future of Music”, 09/02/2017, https://noisey.vice.com/en_us/article/ypxmgg/how-lil-yachty-became-the-future-of-music

Kramer, Kyle. “Lil Yachty's Bubblegum Trap Is Sailing the Rap Internet's Uncharted Waters”, 04/03/2016, https://noisey.vice.com/en_us/article/rmjwbx/lil-yachty-interview-bubblegum-trap-2016

Lamarre, Carl. “Gucci Mane Wants to Sign Lil Pump: 'U Name the Price'”, 01/17/2018, https://www.billboard.com/articles/columns/hip-hop/8094724/gucci-mane-lil-pump-1017-records-instagram-comment

Lamere, Paul. “The Skip”, https://musicmachinery.com/2014/05/02/the-skip/

Lee, Christian. “Trap kings: how the hip-hop sub-genre dominated the decade”, 13/08/2015, https://www.theguardian.com/music/2015/aug/13/trap-kings-how-hip-hop-sub-genre-dominated-decade

Leight, Elias. “Disco Maratona: perché gli album sono sempre più lunghi?”, 11/03/2018, https://www.rollingstone.it/musica/news-musica/disco-maratona-perche-gli-album-sono-sempre-piu-lunghi/404839/

Lindsey, Drew. “Why Lil B Is One of the Most Influential Rappers Alive”, 01/07/2016, http://www.papermag.com/lil-b-influential-1896944576.html

Lobenfielnd, Claire. “Lil Yachty pays tribute to k-pop boy band BIGBANG as BIGBOAT”, 03/08/2016, https://www.factmag.com/2016/08/03/lil-yachty-bigbang-covers/

Loughfrey, Clarisse. “Spotify criticised for promoting XXXTentacion's music after removal under old 'hateful conduct' policy”, 19/06/2018, https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/xxxtentacion-death-spotify-rapper-playlist-hateful-conduct-policy-florida-shooting-latest-a8406426.html

M., Emelda. "Difference Between Rapping and Singing.", 05/06/2011, http://www.differencebetween.net/miscellaneous/culture-miscellaneous/difference-between-rapping-and-singing/

Mastronuzzi, Giampiero. “Sfera Ebbasta segna un nuovo record sul piano delle certificazioni FIMI”, 30/07/2017, https://recensiamomusica.com/nuovo-record-per-sfera-ebbasta/

Matson, Andrew. “What’s Behind Hip Hop’s Fascination With Prescription Drugs?”, 21/11/2017, http://archive.massappeal.com/hip-hop-prescription-drugs/

McDermott, Maeve. “The music industry is booming, but artists are losing big with just 12% of the revenue, report claims”, 08/08/2018, https://eu.usatoday.com/story/life/music/2018/08/08/music-industry-booming-but-artists-only-get-12-percent-revenue/936711002/

McIntyre, Hugh. “Report: Hip-Hop/R&B Is The Dominant Genre In The U.S. For The First Time”, 17/07/2017, https://www.forbes.com/sites/hughmcintyre/2017/07/17/hip-hoprb-has-now-become-the-dominant-genre-in-the-u-s-for-the-first-time/#1846e2115383

McNeilage, Ross. “Nicki Minaj breaks the internet with raunchy paper cover”, 16/11/2017, http://www.mtv.co.uk/nicki-minaj/news/nicki-minaj-breaks-the-internet-with-raunchy-paper-cover

McWhorter, John. “Americans Have Never Loved Poetry More—But They Call It Rap”, 29/96/2014, https://www.thedailybeast.com/americans-have-never-loved-poetry-morebut-they-call-it-rap

Mench, Chris e Morel, Jacques. “Here’s What You Need To Know About Controversial Brooklyn Rapper 6ix9ine & His Breakout Hit “Gummo””, 15/11/2017, https://genius.com/a/here-s-what-you-need-to-know-about-controversial-brooklyn-rapper-6ix9ine-his-breakout-hit-gummo

Migos, Versace, Genius, https://genius.com/Migos-versace-lyrics

Millard, Drew. “15 Songs That Prove Lil Yachty Can Actually Rap”, 31/05/2017, https://www.redbull.com/us-en/lil-yachty-best-lyrics

Miller, Lisa. “Listening to Xanax”, 18/03/2012, http://nymag.com/news/features/xanax-2012-3/

misteramazing, “XXXTENTACION: A Tormented Mind”, 10/01/2018, https://www.youtube.com/watch?v=Q7oDUgFlPhw

Mojica, Nick. “XXXTentacion Performs “Changes” and More at A Helping Hand Concert”, 19/03/2018, http://www.xxlmag.com/video/2018/03/xxxtentacion-performs-changes-at-helping-hand-concert/

Moore, Jacob. “The Mystery of Shiloh Dynasty, The Beautiful Voice All Over XXXTENTACION's '17'”, 30/0/2018, https://www.complex.com/pigeons-and-planes/2017/08/shiloh-dynasty

Morford, Mark. “Oh my God you are so missing out”, 04/08/2010, https://www.sfgate.com/entertainment/morford/article/Oh-my-God-you-are-so-missing-out-2536241.php

Mr Hobbes. “Flashback: XXXTentacion Explains How He Has a Cult Fanbase”, 29/06/2018, https://moakent.com/flashback-xxxtentacion-explains-how-he-has-a-cult-fanbase/

Murphy, Sam. “Dave Grohl Reckons Lil Pump Could Be The Future Of Punk Rock”, 01/05/2018, https://musicfeeds.com.au/news/dave-grohl-reckons-lil-pump-future-punk-rock/

No Jumper, “The XXXTentacion Interview”, 27/04/2016, https://www.youtube.com/watch?v=PV7Q2teRLPc&t=62s

Nolan, James. “We Need to Talk About Our Generation's Xanax Problem”, 23/08/2017, https://www.vice.com/en_us/article/evvama/we-need-to-talk-about-our-generations-xanax-problem

Odgers, Candice. “Smartphones are bad for some teens, not all”, 21/02/2018, https://www.nature.com/articles/d41586-018-02109-8

O'Donnell , Jayne e Saker, Anne. “Teen suicide is soaring. Do spotty mental health and addiction treatment share blame?”, 19/03/2019, https://eu.usatoday.com/story/news/politics/2018/03/19/teen-suicide-soaring-do-spotty-mental-health-and-addiction-treatment-share-blame/428148002/

Olenski, Steve. “The Battle For Supremacy In The Music Streaming Space And What It Means For Marketers”, 13/12/2017, https://www.forbes.com/sites/steveolenski/2017/12/13/the-battle-for-supremacy-in-the-music-streaming-space-and-what-it-means-for-marketers/#29dc712574e9

Olsen, Akira. “Anxiety Epidemic among Millennials and Gen Z”, 10/10/2018, https://medium.com/@akiraolsen/anxiety-epidemic-among-millennials-and-gen-z-8f9617ea7a9b

Pajot, Sean. “Young Jeezy, Big Meech, the Black Family Mafia, and a Hundred Thousand Kilos of Coke”, 06/05/2010, https://www.miaminewtimes.com/news/young-jeezy-big-meech-the-black-family-mafia-and-a-hundred-thousand-kilos-of-coke-6550582

Parizot, Matthew. “Chief Keef Takes Credit For Inventing Mumble Rap”, 18/04/2018, https://www.hotnewhiphop.com/chief-keef-takes-credit-for-inventing-mumble-rap-news.48081.html

Pearce, Shedon. “Lil Yachty, Lil Boat”, 17/03/2016, https://pitchfork.com/reviews/albums/21736-lil-boat/

Petrusich, Amanda. “Bon Iver, 22, a millionI”, https://pitchfork.com/reviews/albums/22420-22-a-million/

Philips, Yoh. “Future’s Drug Addiction is Killing Him & We Love It”, 21/10/2015, https://djbooth.net/features/2015-10-21-future-drug-addiction

Purcell, Carey. “Despite Removal From Streaming Services, R. Kelly's Spotify Numbers Increase”, 22/05/2018, https://www.forbes.com/sites/careypurcell/2018/05/22/despite-removal-from-streaming-services-r-kellys-spotify-numbers-increase/#473000951b33

Quinn, Annalisa. “Move Over Millennials, Here Comes 'iGen' … Or Maybe Not”, 17/09/2017, https://www.npr.org/2017/09/17/548664627/move-over-millennials-here-comes-igen-or-maybe-not

Quora Contributor, “What’s the Psychology Behind the Fear of Missing Out?”, 30/09/2015, https://slate.com/human-interest/2015/09/fomo-whats-the-psychology-behind-the-fear-of-missing-out.html

R. Weingarten, Cristopher. “Future: How Hip-Hop’s Paranoid Android Became a Robocroon Superstar”, 15/04/2014, https://www.rollingstone.com/music/music-news/future-how-hip-hops-paranoid-android-became-a-robocroon-superstar-232180/

Raphael, Rina. “Netflix CEO Reed Hastings: Sleep Is Our Competition”, 06/11/2017, https://www.fastcompany.com/40491939/netflix-ceo-reed-hastings-sleep-is-our-competition

Redazione Dj MAG, “Trap Music: Under Lock and Key”, 28/02/2103, https://djmag.com/content/trap-music-under-lock-key

Redazione La Stampa, “Quando XXXTentacion accusò Drake di Plagio: il brano incriminato”, 19/06/2018, https://www.lastampa.it/2018/06/19/spettacoli/quando-xxxtentacion-accus-drake-di-plagio-il-brano-incriminato-92exT8pKcuLQrjmPnftMBM/pagina.html

Redazione Noisey, “Reading This Interview with Lil Pump and Smokepurpp Will Make You Stupider”, 08/08/2017, https://noisey.vice.com/en_ca/article/kzze73/reading-this-interview-with-lil-pump-and-smokepurpp-will-make-you-stupider

Redazione Noisey, “Sfera è su una canzone con Marty Baller, A$AP Ferg e Rich the Kid”, 30/10/2018, https://noisey.vice.com/it/article/nega9z/marty-baller-sfera-ebbasta-ice-asap-ferg-soundcloud

Redazione Rap-up, “Nicki Minaj & Kendrick Lamar Named Time’s 100 Most Influential People”, 21/04/2016, https://www.rap-up.com/2016/04/21/nicki-minaj-kendrick-lamar-named-time-100-most-influential-people/

Redazione Rap-Up, “XXXTentacion Claims Migos Jumpet and Stabbed Him”, 14/11/2017, https://www.rap-up.com/2017/11/14/xxxtentacion-claims-migos-jumped-stabbed-him/

Redazione The Guardian, “Screen time guidelines need to be built on evidence, not hype”, 06/01/2017, https://www.theguardian.com/science/head-quarters/2017/jan/06/screen-time-guidelines-need-to-be-built-on-evidence-not-hype

Reynolds, Simon. “How Auto-Tune Revolutionized the Sound of Popular Music”, 17/09/2018, https://pitchfork.com/features/article/how-auto-tune-revolutionized-the-sound-of-popular-music/

RIAA, Future, Mask Off, https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab_active=default-award&ar=Future&ti=Mask#search_section

RIAA, XXXTentacion, “Look at Me”, https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab_active=default-award&ar=XXXTENTACION

Riccardo Rochira, Riccardo. “L’odiatissimo 6ix9ine”, 13/03/2018, https://www.dudemag.it/musica/lodiatissimo-6ix9ine/

Richards, Chris. “The brutal distortion of XXXTentacion’s ‘Look at Me’ is changing the sound of the Hot 100”, 24/03/2017, https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/the-brutal-distortion-of-xxxtentacions-look-at-me-is-changing-the-sound-of-the-hot-

100/2017/03/24/fa6a3e8e-0fe9-11e7-ab07-07d9f521f6b5_story.html?noredirect=on&utm_term=.34046cc6b862

Ritschel, Chelsea. “XXXTentacion death: Controversial life of young rapper shot in Miami”, 19/05/2018, https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/xxxtentacion-died-shot-how-to-say-dead-domestic-abuse-crimes-miami-florida-a8406541.html

Rolli, Bryan. “See Lil Peep's Final Instagram Posts”, 11/16/2017, https://www.billboard.com/articles/columns/hip-hop/8039164/lil-peep-final-instagram-posts-struggles

Rys, Dan e Karp, Hannah. “XXXTentacion Signs With Capitol Music Group's Caroline: Exclusive”, 19/10/2017, https://www.billboard.com/articles/business/8006688/xxxtentacion-signs-deal-capitol-music-group-exclusive

Rytlewski, Evan. “Lil Pump, Lil Pump”, 12/10/2017, https://pitchfork.com/reviews/albums/lil-pump-lil-pump/

S.H., Fernando Jr. “Aquemini”, 04/09/1998, https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/aquemini-192576/

Sanneh, Kelefa.“Set to Put New Orleans Rap Back on Top”, 6/12/2005, https://www.nytimes.com/2005/12/06/arts/music/set-to-put-new-orleans-rap-back-on-top.html

Saponara, Micheal. “XXXTentacion's Charity Event Feeds More Than 1,000 People in Miami”, 25/06/2018, https://www.billboard.com/articles/columns/hip-hop/8462553/xxxtentacion-charity-event

Schrobsdorff, Susanna. “Teen Depression and Anxiety: Why the Kids Are Not Alright”, 27/10/2016, http://time.com/4547322/american-teens-anxious-depressed-overwhelmed/

Setaro, Shawn. “How Trap Music Came to Rule the World”, 14/02/2018, https://www.complex.com/music/2018/02/how-trap-music-came-to-rule-the-world

Shaw, Lucas. “Spotify Plans to Change XXXTentacion Policy After Outcry”, 24/05/2018, https://www.bloomberg.com/news/articles/2018-05-24/spotify-said-to-plan-to-restore-xxxtentacion-music-after-outcry

Show, Lucas. “Music Industry Sees Fastest Growth in More Than 20 Years”, 22/03/2018, https://www.bloomberg.com/news/articles/2018-03-22/music-industry-sees-fastest-growth-since-hootie-was-hot

Smith, Jeffery S. “The Real Reason Behind Teen Anxiety and Depression”, 16/10/2017, https://www.psychologytoday.com/intl/blog/healing-and-growing/201710/the-real-reason-behind-teen-anxiety-and-depression

Spotify, Mission, https://newsroom.spotify.com/company-info/

Statista, “Favorite music genres among consumers in the United States as of July 2018, by age group”, https://www.statista.com/statistics/253915/favorite-music-genres-in-the-us/

Stefanini, Giacomo. “Il Carpool Karaoke dei Migos è un fallimento per il rap”, 14/11/2018, https://noisey.vice.com/it/article/439v9g/migos-carpool-karaoke

Strauss, Matthew. “6ix9ine Arrested for Allegedly Choking 16-Year-Old”, 11/07/2018, https://pitchfork.com/news/6ix9ine-arrested-for-allegedly-choking-16-year-old/?verso=true

Stutz, Colin. “Lil Yachty Apologizes for Calling Notorious B.I.G. 'Overrated'”, 28/11/2016, https://www.billboard.com/articles/columns/hip-hop/7588970/lil-yachty-apologizes-notorious-big-overrated

Stutz, Colin. “Spotify Subscribers Demand Refunds Over Too Much Drake Promotion”, 02/07/2018, https://www.billboard.com/articles/columns/hip-hop/8463896/spotify-drake-subscribers-refunds-scorpion-playlist-marketing

Sutz, Colin. “Lil Pump Now Free Agent, Contract Voided With Warner Bros”, 11/01/2018, https://www.billboard.com/articles/columns/hip-hop/8094047/lil-pump-free-agent-contract-voided-warner-bros

The Department of Mental Health, “Suicidality”, http://www.health.gov.au/internet/publications/publishing.nsf/Content/mental-pubs-m-mhaust2-toc~mental-pubs-m-mhaust2-hig~mental-pubs-m-mhaust2-hig-sui

TMZ, “We Talk To The King Of Funk George Clinton! | TMZ”, 03/11/2014, https://www.youtube.com/watch?v=5kDWffDh3zI

Trust, Gary. “Nicki Minaj Passes Aretha Franklin for Most Billboard Hot 100 Hits of Any Female Artist”, 20/03/2017, https://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/7728788/nicki-minaj-passes-aretha-franklin-for-most-billboard-hot-100

Urban Dictionary, Baby mama, https://www.urbandictionary.com/define.php?term=baby%20mama

Urban Dictionary, Beef, https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Beef

Urban Dictionary, Braggadocio, https://www.urbandictionary.com/define.php?term=braggadocio

Urban Dictionary, Diss, https://www.urbandictionary.com/define.php?term=diss

VesperalLight, “What the hell is the Gucci Gang?”, 05/12,2017, https://www.reddit.com/r/OutOfTheLoop/comments/7hq12o/what_the_hell_is_the_gucci_gang/

Vice, “How Lean Became Rap’s Most Wanted Drug”, 12/12/2018, https://www.youtube.com/watch?v=qoMkgbGDXxQ

Weinstein, Max. “The 10 Most Overlooked Debut Rap Mixtapes of 2013”, 05/12/2013, https://www.vibe.com/photos/10-most-overlooked-debut-rap-mixtapes-2013/lean-mixtape

Werb, Dan. “How North America Found Itself in the Grips of an Opioid Crisis”, 31/10/2016, https://www.vice.com/en_us/article/wdbxx9/how-north-america-found-itself-in-the-grips-of-an-opioid-crisis

Wiener, Jonah. “How Lil Yachty Went From Instagram Whiz to Kanye West Collaborator”, 09/11/2016, https://www.rollingstone.com/music/music-features/how-lil-yachty-went-from-instagram-whiz-to-kanye-west-collaborator-111789/

Wiener, Jonah. “Lil Yachty, il rapper preferito di Kanye West”, 12/02/2017, https://www.rollingstone.it/musica/interviste-musica/lil-yachty-il-rapper-preferito-di-kanye-west/351160/

Williams, Aaroon. “No Matter How Good The Rapper Is, Talent Shouldn’t Trump Human Decency”, 29/08/2017, https://uproxx.com/hiphop/abusive-rappers-stop-supporting-xxxtentacion-kodak-black-famous-dex/

Williams, Stereo. “Is Hip-Hop Still ‘CNN For Black People?’”, 24/03/2015, https://www.thedailybeast.com/is-hip-hop-still-cnn-for-black-people

Witmer, Phil. “A Brief History of That Kickass Flute Sample on Future’s “Mask Off””, 24/02/2017, https://noisey.vice.com/en_uk/article/jpkwg7/a-brief-history-of-that-kickass-flute-sample-on-futures-mask-off

Wortham, Jenna. “Feel Like a Wallflower? Maybe It’s Your Facebook Wall”, 09/04/2011, https://www.nytimes.com/2011/04/10/business/10ping.html?mtrref=undefined&gwh=36441AF45DC34D3C3982EFB2BD4A57A0&gwt=pay

Zeliner, Xander. “XXXTentacion, The Notorious B.I.G. & Other Artists Who Hit No. 1 on the Hot 100 Posthumously”, 27/06/2018, https://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/8463015/artists-who-hit-no-1-hot-100-posthumously-xxxtentacion

Zidel, Alex. “Tekashi 6ix9ine: I'm The King Of New York”, 01/03/2018, https://www.hotnewhiphop.com/tekashi-6ix9ine-im-the-king-of-new-york-news.44898.html

Zisook, Brian. “Migos Spent No More Than “45 Minutes” Per Song on ‘Culture II', According to DJ Durel”, 01/02/2018, https://djbooth.net/features/2018-02-01-migos-culture-song-creation

Materiali multimediali

"Numero Zero: Alle origini del rap italiano", Enrico Bisi, 2015

"The Art of Organized Noize", Quincy Jones III, 2016

6ix9ine, "Fefe".

Future, "Mask Off".

Gangland. History Channel, 2001-2007.

Goodie Mob, "Cell Therapy".

Goodie Mob, "Get Rich to This".

Goodie Mob, "World Party".

Lil Pump, "D Rose"

Lil Pump, "Gucci Gang"

Oukast, "Intro"

Outkast, "ATLiens".

Outkast, "D.E.E.P"

Outkast, "SpottieOttieDopalicious".