

Miss Impossible: negoziare modelli di genere per la GenZ, tra musica trap e social platform. Il caso di Anna Pepe

Mariella Popolla
Università di Genova

Sebastiano Benasso,
Università di Genova

Corresponding Author: mariella.popolla@edu.unige.it



Citation: Popolla M., Benasso S. (2025), *Miss Impossible: Negoziare modelli di genere per la GenZ, tra musica trap e social platform. Il caso di Anna Pepe*, in «Cambio. Rivista sulle trasformazioni sociali», doi: 10.36253/cambio-17531.

Copyright: © 2025 Popolla M., Benasso S.. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/cambio>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Published Online: 28/06/2025

Abstract: Among the main symbolic referents for Italian Gen Z identified in the literature, trap music and digital platforms emerge as particularly prominent. Trap, the most listened-to musical genre among Italian Gen Z and characterized by the youngest average age of artists in the history of recorded music, conveys complex meanings that require analysis through a trans- and cross-media lens. As a generational response to historical, political, economic, and media transformations, trap music reappropriates and reconfigures elements of hip-hop—especially gangsta rap—emphasizing success, power, and violence as markers of competence traditionally linked to hegemonic masculinity. However, trap culture also constitutes a space in which a number of female artists are currently gaining visibility and engaging in self-representation to an extent previously unseen in the history of Italian hip-hop. Building on this premise, the present contribution explores the trap scene as a gendered space, examining the negotiations, continuities, and ruptures of gender norms enacted within it by female artists. In particular, the analysis will focus on the figure of Anna Pepe, currently the most followed and listened-to female artist on the main digital platforms, and the subject of the highest number of posts.

Keywords: Trap, Gen Z, Violenza di Genere, Crossmedialità, Transmedialità, Piattaforme Digitali

INTRODUZIONE

Dal punto di vista valoriale, la narrazione diffusa dalla musica trap risuona con alcuni degli elementi costitutivi del discorso neoliberale (Kaluža 2018), promuovendo e celebrando la capacità auto-imprenditoriale di chi riesce a raggiungere il successo pur partendo da condizioni di svantaggio, e lo fa performando strategie vincenti in contesti estremamente competitivi. In quanto risposta generazionale a un contesto storico, politico, economico, e mediale segnato da profonde trasformazioni (Attimonelli e Forte 2024), la cultura trap riproduce ed enfatizza alcuni stilemi tipici della sua «cultura madre», l'hip-hop e in particolare il gangsta rap, pur trasfigurandone altri.

Considerato il suo enorme successo tra i giovani italiani, è particolarmente interessante interrogarsi sul «gioco di specchi» che si genera tra il sistema di valori dominante e la sua assimilazione a livello generazionale. Un corpus

ormai piuttosto consolidato di letteratura (ad es. Benasso e Benvenga 2024; Lecce e Bertin 2021; Belotti 2021) esplora questa «relazione elettiva» tra giovani italiani e prodotti della cultura trap¹, considerati come repertorio simbolico fondamentale per la costruzione di immaginari condivisi dalle giovani generazioni (Cuzzocrea e Benasso 2020). In prospettiva intergenerazionale, il valore distintivo del consumo di questi prodotti culturali sembra essere confermato dalla frequenza e dall'intensità con la quale il «discorso degli adulti» (nelle sue declinazioni mediali, ma anche di senso comune) diffonde espressioni di panico morale (Saitta 2023) a proposito della cultura trap, spesso ipocritamente additata come simbolo di una presunta «crisi di valori» proprio per la sua capacità di rappresentare orientamenti egemonici ai quali le nuove generazioni sono state socializzate dallo stesso mondo adulto.

Inoltre, la distanza intergenerazionale percepita è ulteriormente accentuata dalla «naturale» collocazione delle fenomenologie della trap nell'ambiente digitale. Figlia della contemporaneità iperconnessa, questa cultura si è modellata e (ri)contestualizzata in ambito italiano a partire da «impollinazioni» mediate dal web, ha decretato il successo di artisti e artiste che in rete hanno trovato occasioni di produzione e promozione autonome del proprio lavoro, ed è costantemente rielaborata attraverso pratiche di *prosuming*, che attraverso le interazioni sulle piattaforme sociali estendono il potenziale semantico dei suoi contenuti. Inoltre, la trap domina un mercato musicale nel quale la narrazione di sé in attraverso la produzione artistica si intreccia inestricabilmente all'esposizione di aspetti della propria biografia, favorendo pratiche dialogiche con il proprio pubblico.

Se la trap è il genere musicale più ascoltato dai e dalle giovani della Generazione Z (GenZ) in Italia, e il genere musicale di vertice con l'età media di artisti e artiste più bassa nella storia della discografia italiana², i significati simbolici del suo consumo possono essere compresi solo a partire dall'intreccio con le logiche e le grammatiche di piattaforme considerate emblematiche per la GenZ da autori come Twenge (2017), McCrindle (2021), e Turkle (2015). In questi lavori, in particolare *TikTok*, *Youtube* e *Twitch* sono interpretate come contesti non solo di intrattenimento per la GenZ, ma anche come strumenti di costruzione identitaria e partecipazione alla cultura digitale globale. In senso più ampio, l'ascesa della trap si configura come un potenziale volano per una parte significativa di una generazione di giovani che rivendica autonomia e autodeterminazione, applicando i propri mezzi per costruire traiettorie di autoimprenditorialità che spesso funzionano da fattore di emersione rispetto a contesti di svantaggio.

Per molti e molte giovani italiane, dunque l'intreccio tra componente sociale e mediale contribuisce a sovrapporre stile di vita, pratiche e immaginari della Generazione con il consumo di prodotti culturali trap. Ed è all'interno di questo intreccio che andrebbe situata una lettura “demonizzante” della trap da parte del mondo adulto su un tema specifico: quello del rapporto tra i generi e dei copioni relazionali (non solo di ordine sentimentale) promossi e mobilitati dal fenomeno culturale in oggetto.

Secondo tale lettura, la Trap rappresenterebbe per le giovani generazioni uno scenario culturale (Irvine, 2003; Simon, Gagnon; 1986) in cui i rapporti tra i generi sarebbero caratterizzati e attraversati da forti asimmetrie, dalla rivendicazione della violenza come valore e da processi di inferiorizzazione del femminile.

A fronte di questo, la cultura trap rappresenta allo stesso tempo un campo nel quale diverse artiste trovano oggi spazi di autorappresentazione, acquisendo quote di visibilità che nella storia dell'hip-hop italiano non erano mai state raggiunte dalle colleghe più adulte. Partendo da questa considerazione è

¹ In questo articolo ci riferiamo all'ambito della trap in quanto fenomeno culturale e non esclusivamente in quanto genere musicale per poter considerare in modo più completo e multidimensionale le dinamiche della relazione con la sua *audience*.

² <https://www.fimi.it/news/top-of-the-music-2022-un-anno-di-musica-italiana.kl>

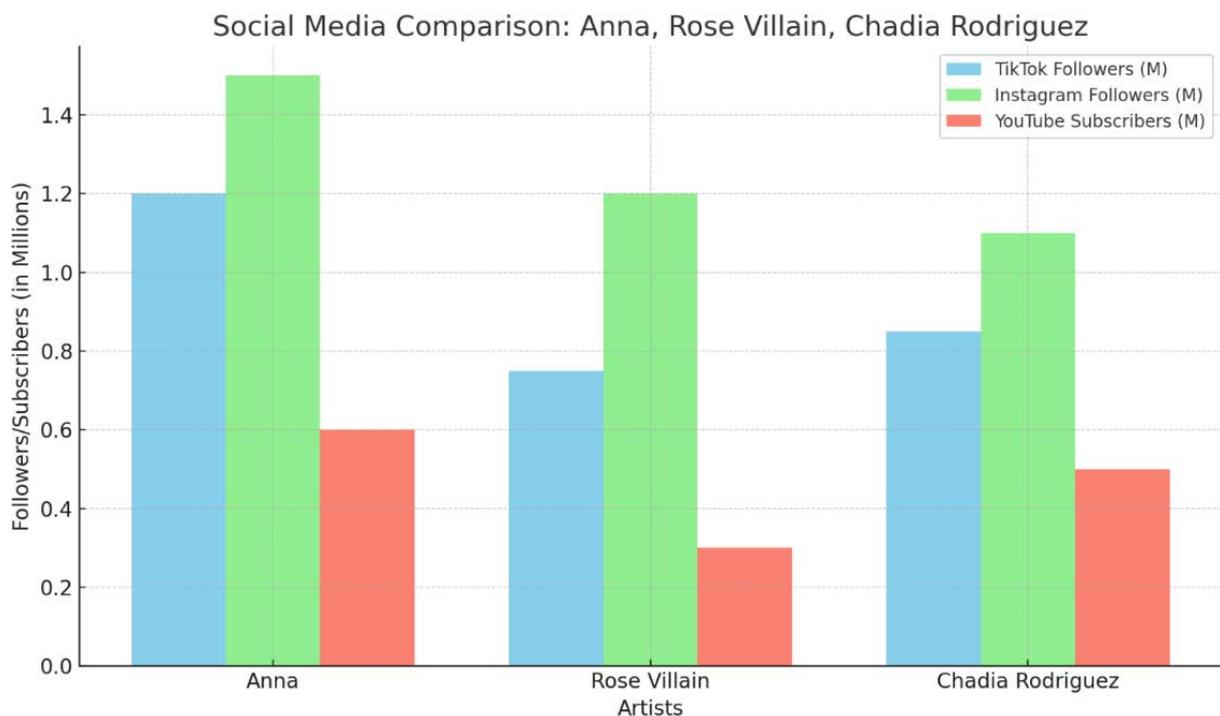
interessante interrogare la scena trap come spazio genderizzato, osservando negoziazioni, punti di rottura e di continuità o, in altre parole, quali pratiche e performatività di genere vengano agite al suo interno dalle artiste, concentrandoci, e vedremo a breve per quali ragioni, sul particolare profilo di un'artista, Anna Pepe.

TROVARE UN MODELLO PER LA GENZ, TRA MUSICA TRAP E SOCIAL PLATFORM³.

Posto quanto appena enunciato, abbiamo deciso di cercare quale fosse l'artista trap considerabile come più rappresentativa, in un certo senso, della fusione dei due referenti simbolici per la gen Z identificati, la trap e le piattaforme digitali. Partendo dalle artiste identificate da Magaraggia e Stagi (2024), abbiamo comparato il numero di post e il numero di follower (su *Instagram*, *TikTok* e *YouTube*) delle tre artiste trap più ascoltate su Spotify: Anna Pepe, Rose Villain e Chadia Rodriguez.

L'hashtag #annapepe su Instagram vede la presenza di 11,5 mila post, solo terzo rispetto a #RoseVillain con 15,4 e a #ChadiaRodriguez con 13,6. La situazione, però, appare completamente diversa su *TikTok* dove i post dedicati ad Anna Pepe, rispetto alle sue colleghe che arrivano, rispettivamente, appena a 15.1K e 8.9K, si attestano su ben 84.6K.

Lo stesso primato, seppur con differenze molto meno evidenti, riguarda il numero di follower, distribuito come nel grafico a seguire.



³ Dati raccolti il 16/12/2024.

Dal momento che Anna Pepe risulta più seguita, più ascoltata⁴, e protagonista di un maggior numero di post (eccezion fatta per gli # su Instagram) abbiamo dunque deciso di concentrare la nostra analisi su Anna Pepe e, in particolare, sul suo disco «Vera Baddie», pubblicato a giugno 2024.

METODOLOGIA

Le riflessioni presentate in questo contributo si basano sull'analisi del discorso e dei contenuti (cfr. Barker, Gakasis 2001; Maneri 1998, 1995; Fairclough 1992; Manetti e Violi 1979; Foucault 1969, 1970) di un corpus composto da testi delle canzoni di Anna Pepe delle tracce contenute nel suo album *Vera Baddie*, articoli di giornale che parlano dell'artista, post su *TikTok* da lei pubblicati o fatti circolare da altri e dai commenti sotto ai video presenti nel suo canale ufficiale di *YouTube*.

Partendo dall'idea che parlare di Trap significa anche parlare di trans e crossmedialità (Marino e Tomatis 2019) abbiamo tentato il più possibile di mettere in relazione le diverse narrazioni emerse nei diversi spazi digitali, utilizzando nella nostra analisi concetti quali quello di micro-celebrità (Marwick e Boyd 2011; Senft 2008) e di sé transmediato (Elwell 2014).

L'analisi dei sentimenti sui commenti *YouTube* è stata condotta utilizzando una combinazione di tecniche di elaborazione del linguaggio naturale (NLP) e strumenti di programmazione Python.

I dati utilizzati per l'analisi (N. 10.425) sono stati estratti e raccolti⁵ da *YouTube* tramite l'ausilio di MyExports, per poi essere importati in un ambiente Python per il successivo trattamento. La raccolta ha riguardato esclusivamente commenti pubblici ai video musicali relativi alle tracce contenute nell'album *Vera Baddie*. La metodologia adottata ha seguito una serie di passaggi logici che hanno integrato vari algoritmi e librerie, per permettere l'estrazione, l'elaborazione e la classificazione dei dati testuali. È stato fatto uso di ChatGPT⁶ per generare porzioni di codice Python per l'analisi del sentiment e per la gestione degli errori. In particolare, ChatGPT è stato utilizzato per suggerire approcci alternativi per l'estrazione di emoji e parole chiave, nonché per correggere errori relativi al trattamento dei simboli e delle emozioni espresse nei commenti. Ad esempio, sono stati ottimizzati i codici per garantire che le emoji venissero trattate correttamente come simboli emotivi, evitando che venissero ignorate o mal interpretate. Durante questo processo, sono stati generati più codici, che sono stati successivamente corretti e perfezionati attraverso un ciclo iterativo. Questo ha permesso di affinare continuamente il modello di analisi del sentiment, con un focus particolare sul miglioramento della precisione nell'identificazione delle emozioni espresse tramite simboli (emoji) e parole chiave.

Dal momento che, attualmente, non sono stati rilasciati i video di tutte le tracce contenute nell'album, per soddisfare un criterio di omogeneità, abbiamo deciso di escludere dal nostro lavoro l'analisi dei video ufficiali presenti su *YouTube*.

⁴ Secondo il *Wrapped 2024* di *Spotify*, Anna Pepe vince la classifica delle donne italiane più ascoltate per il secondo anno consecutivo.

⁵ Il 20 novembre 2024.

⁶ Siamo consapevoli del limite nella generazione di codici Python da parte di ChatGPT; tuttavia abbiamo scelto di sperimentare il suo utilizzo tentando di correggere i limiti riscontrati tramite l'analisi manuale. L'uso di ChatGPT per il supporto alla generazione e correzione del codice ha rappresentato una risorsa utile per agevolare il processo analitico, pur richiedendo una mole di lavoro impegnativa di tipo manuale per correggere eventuali errori nei risultati. Sui limiti e sulle opportunità dell'utilizzo di ChatGPT per la generazione di codici python rimandiamo a Arias et al. (2024).

La storia di Anna Pepe o, meglio, della sua ascesa al successo, è coerente con quella che in gergo viene definita «*bedroom music*»⁷, ovvero, produzioni amatoriali prodotte e registrate con strumenti e modalità non strettamente professionali (è in questo senso il riferimento alla camera dei ragazzi e delle ragazze) e che, grazie alle affordances delle piattaforme, si converte in «*spreadable media*» (Jenkins et al. 2013). Hutchby (2001) e Norman (2013) definiscono le *affordance* come le proprietà funzionali e relazionali che modellano il comportamento degli utenti in relazione a un oggetto o tecnologia. *TikTok*, ad esempio, consente agli artisti di sfruttare funzionalità uniche come la creazione di sfide (#challenges) o l'uso di suoni preesistenti per stimolare la partecipazione degli utenti. Van Dijck (2013) sottolinea come le *affordance* tecnologiche siano intrinsecamente modellate da logiche di mercato, che influenzano le pratiche culturali. Nel caso della musica, ciò si traduce in una democratizzazione dell'accesso, ma anche in una competizione più intensa per l'attenzione. Coerentemente, il brano che ha decretato il successo di Anna Pepe, «Bando» (2020), è stato prodotto in un piccolo studio di registrazione nella sua città d'origine, La Spezia, caricato come contenuto su *TikTok* e, una volta diventato virale, ha scalato le classifiche di streaming sulle piattaforme, permettendo all'artista, allora sedicenne, di ottenere il disco di platino⁸.

Dal punto di vista mediale, dunque, il caso di Anna Pepe è, in effetti, un esempio di come la convergenza mediale influenzi il mercato musicale: *TikTok*, infatti, non nasce con lo scopo esplicito di diffondere o permettere la fruizione di brani musicali, tuttavia, è grazie a tale piattaforma che l'artista ha raggiunto la fama, e le riproduzioni, su una piattaforma specificatamente musicale come *Spotify*, trovando poi spazio nelle radio, grazie a un pubblico che, lungi dall'essere passivo, si impegna in una forma di co-produzione culturale (Jenkins 2006). Così come, al contempo, l'esistenza stessa del genere musicale, secondo Marino e Tomatis, dipenderebbe dal medium per eccellenza utilizzato per fruirne (e farlo circolare e modificarlo), ovvero lo smartphone, mettendoci di fronte a un oggetto che «assume un senso unicamente in una dimensione cross e transmediale» (2019: 99). Del resto, come sottolineato in apertura, la costruzione dei profili pubblici degli artisti e delle artiste trap si realizza a partire dalle prime fasi delle loro carriere attraverso il doppio canale del messaggio artistico e dell'autonarrazione biografica (Benasso e Benvenga, op.cit.).

È interessante sottolineare come, nel definire il profilo dell'artista, appaia almeno parzialmente calzante la definizione di micro-celebrità, soprattutto nella sua dimensione temporale (o tempo-dipendente). Il concetto di micro-celebrità, introdotto da Senft (2008) e successivamente sviluppato da Marwick (2013), si riferisce a individui che costruiscono intenzionalmente una presenza online per attrarre un vasto seguito di fan. Questo fenomeno implica un'autopresentazione strategica e autenticità performativa, con pratiche che convergono con quelle dei marchi (Marwick e Boyd 2011). La costruzione dell'identità online diventa quindi un processo transmediale e interattivo, in cui ogni piattaforma contribuisce alla narrazione complessiva del sé (Elwell 2014).

Per comprendere, dunque, non basta conoscere i testi delle canzoni ma diviene necessario leggerli in maniera integrata rispetto alle narrazioni dell'artista (auto ed etero) presenti sulle piattaforme social.

⁷ Trattandosi di una giovane artista di genere femminile, è suggestivo considerare la sovrapposizione (semantica e simbolica) con la dimensione delle «*bedroom cultures*» utilizzata nei lavori seminali di McRobbie e Garber (1976) per descrivere il confinamento delle ragazze nella dimensione del privato in coerenza con un set di condizionamenti di genere che connotava (e in parte connota tuttora) le culture giovanili di fine millennio.

⁸ A gennaio 2024, 15 dischi di platino, 6 dischi d'oro e oltre un miliardo e mezzo di stream (<https://www.allmusicitalia.it/news/anna-i-got-it-testo-significato.html>) ultima visita 16/12/2024.

Secondo l'analisi di Magaraggia e Stagi (2024) i temi principali presenti nei testi delle trapper non si discostano in modo netto da quelli dei colleghi, anche se emergono sfumature specifiche nel trattarli: «le retoriche principali individuate sono, nell'ordine, il successo, la rivalità con gli altri e con le altre trapper, le sostanze stupefacenti e l'alcool, la violenza online, seguiti dall'amicizia, l'amore e la sofferenza» (ivi: 174). In particolare il tema del successo viene inquadrato dalle trapper in modo più diretto a quello dell'emancipazione da diversi fattori che impattano sulle autorappresentazioni del genere femminile nella cultura patriarcale quali, ad esempio, la questione della reputazione (sessuale e non) accumulata nei contesti nei quali si è nate.

Nel caso dei testi contenuti nell'album di Anna Pepe preso in esame, appare tutto sommato confermato quanto rilevato dalle autrici, con, ci pare di rilevare, una maggiore centralità del tema delle relazioni sesso-affettive, ancorché intrecciato e integrato ai temi sopraelencati. Parlare di relazioni, allora, significa mobilitare uno sguardo lucido e spesso impietoso verso altri aspetti dell'esistenza che di tali relazioni sono in un certo grado causa e conseguenza.

Ma è una dimensione che, più delle altre, è rilevante per questo contributo, ovvero la lettura dei/sui generi che emerge dai testi, come vedremo, solo parzialmente confermata dalla presentazione di sé condivisa invece sulle piattaforme social.

Abbiamo identificato quattro aree relative alla dimensione di genere: quella relativa alla visione (o narrazione) di sé, quella che invece riguarda le «altre», una che si focalizza sulla maschilità e, infine, sui generi, rigorosamente binari, in relazione.

Sono i primi due punti a far emergere un livello maggiore di incongruenza, che però tematizzeremo a breve, tra le narrazioni di sé presenti nei testi e quelle che invece emergono negli spazi digitali.

Il racconto che Anna Pepe fa di sé nei suoi testi rimanda a una figura forte e determinata, costruita principalmente per differenziazione e inferiorizzazione dell'alterità, che rivendica condotte e agiti che la rappresentano come distaccata, autonoma, nel pieno del proprio potere «*Scrivi, La più bad-bad, appare. Io non ho bisogno di approvazione (I got it)*», «*La più forte, più seria, più dura (Mulan)*», «*A me non serve nessuno, non sto mentendo, ti giuro (Amore da piazza)*». Il racconto di sé ruota attorno a un concetto che è centrale: quello della propria eccezionalità. Se, da un lato, il numero esiguo di donne in vetta alle classifiche di streaming e ascolti della trap, effettivamente, sostiene questo tipo di profilo, dall'altro, tale consapevolezza non porta a mettere in discussione il contesto di riferimento in modo strutturale, anzi, quasi ne sottolinea una neutralità di fondo che, in modo spesso esplicito, attribuisce alla singola e alla sua incapacità la mancanza di spazi e riconoscimenti all'interno della scena. Ma la propria eccezionalità non riguarda solo il sé artistico e investe tutta la propria figura. La «vera baddie», per citare il suo album e la sua autodefinizione, in linea con uno scenario culturale, quale è quello della trap, che affonda le radici in un'esaltazione dell'individualismo e, in un certo senso, dei caratteri tipici del neoliberismo, è tale in ogni aspetto della propria esistenza: disincantata e feroce nei confronti di chi le manca di rispetto, la critica o nei confronti delle altre donne, rivendica uno stile di vita lussuoso, eccessivo e mai banale (dal consumo di alcool al sesso), ottenuto nonostante un contesto di partenza poco favorevole.

Come sottolineato da Stagi e Magaraggia (op. cit.), rispetto ai colleghi, le trapper non rivendicano un legame forte e ricercato con le proprie origini ma, al contrario, vedono nel successo un mezzo per affrancarsene. Tuttavia, nel caso specifico, è interessante notare come vi siano riferimenti contrastanti su questo aspetto già a partire dai testi: in alcuni versi dice «*Pesce grosso, vengo dalla costa (Yeah) Non sapevo manco*

cosa fosse un'aragosta (Intro)» mentre in altri valorizza il proprio contesto esclamando *«Da dove vengo sembrano le Maldive (Amore da piazza)»* per poi dire, nello stesso brano *«Non riesco ad essere chic, mi manca la street, dove ascoltavo quelli che adesso mi chiedono il feat»*. E ancora, e questo aspetto risulta stimolante se rapportato, invece, alle numerose interviste rilasciate, la rapper, nel brano *«Chica italiana»* dice:

*«Lei viene dai palazzini, no white palace (no, no)
Sognava di tuffarsi alle Bahamas (ah, ah)
E diceva che un giorno avrebbe avuto il mondo
E qualcuno là fuori che l'aspettava (ah, ah)
Brutta realtà quella in cui vive (you know?)
Brutta realtà per poi riuscire (ah-ah)
A lasciare indietro le palazzine
Non abbandonare mai chi ci vive (no, no, no)»*.

Se è vero che la narrazione suole essere in prima persona, mentre in quanto appena citato, in modo effettivamente inusuale, l'artista parla in terza persona, potrebbe apparire un primo momento di rottura rispetto a una *self-narrative* coerente e omogenea all'interno di un ecosistema narrativo. Tanto nelle interviste rilasciate, tanto nel discorso di accettazione per il premio di donna dell'anno di Billboard⁹, Anna Pepe racconta di una famiglia supportiva, dove le sue aspirazioni sono state coltivate anche grazie alla presenza di un padre (anche) DJ. Non emergono riferimenti a contesti marginali (le palazzine) ma neppure a una vita da strada o all'appartenenza a scene legate alla musica. Invero, le dichiarazioni parlano di un contesto in cui mancavano spazi, relazioni e gruppi di pari con le stesse passioni o visioni. In questo senso, dunque, Anna Pepe opera una rottura con quel «parlare vero» (Molinari e Borreani 2021) che caratterizzerebbe la musica trap ma che, secondo Pagano e Servino, in realtà presenterebbe spesso *«l'evidente discrasia che si palesa talvolta tra l'autoimmagine fornita dagli stessi artisti e l'effettiva collocazione sociale, in vari casi legata per niente o solo in parte a quelle periferie difficili, a quei mondi marginali descritti nei pezzi»* (2019: 22).

Ciò che, invece, viene ribadito sia nei testi che nelle interviste è un senso di rivalsa nei confronti dei giudizi e delle critiche che emergevano dal contesto di origine, non depotenziate e decostruite nella loro essenza ma silenziate dal successo ottenuto. Questo aspetto ci permette una seppur breve riflessione, su una questione in particolare. L'artista ha rivelato di essere stata vittima di *body* e *fat shaming* e il superamento di questa violenza, secondo quanto emerso dai testi, non risiede nel denunciare la ferocia dell'imposizione di determinati standard estetici o nel rivendicare il diritto ad abitare corpi non conformi a tali standard ma nel presentarsi sulla scena pubblica con un aspetto diverso che, paradossalmente, va proprio a soddisfare tali richieste *«La più figa, quella che prima era una sfegata. Adesso fa sfilata, adesso è una vera bad (TT LE GIRLZ)»*, *«Sono sexy senza bikini, qua tutti i ragazzi vogliono darmi i bacini (Bikini)»*. Non stiamo, naturalmente, applicando una forma di giudizio rispetto alle reazioni soggettive di fronte alle violenze subite, ciò che ci preme sottolineare è, invece, la costante tensione tra istanze rivendicative e adesione più o meno subordinata a modelli di genere dominanti. In questo senso, il rapporto con il proprio corpo appare, in linea con quanto suggerito da Riley, Evans e Robson (2022), come non lineare, strutturato da contraddizioni, confusione e critica, in cui i tentativi di sfidare le pratiche oppressive legate all'immagine corporea vengono integrati e assorbiti da modelli che, invece, conservano e rimodulano tale oppressione.

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=uodS9belfys> ultima visita 14/12/2024

Vi è un altro elemento interessante che ci sembra meritevole di attenzione: secondo quanto evidenziato da Marwick e Boyd (2011), l'esposizione mediatica continua può portare a una forma di vulnerabilità emotiva, specialmente per le donne, più frequentemente soggette a critiche legate non solo alla loro musica, ma soprattutto al loro aspetto. Tale vulnerabilità, però, viene in qualche modo parzialmente (vedremo a breve perché non totalmente) neutralizzata dall'artista che sembrerebbe tendere a una rappresentazione di sé immersa in un qui e ora che non lascia spazio alla sofferenza per le violenze e gli attacchi subiti ma che li distanzia da sé nel tempo e nello spazio.

In altre parole, se la violenza è (stata) agita da persone a lei prossime, compagni di classe, concittadini o simili, allora è qualcosa che appartiene al passato; allo stesso modo, se è localizzata a livello temporale nel presente, allora è necessariamente agita da persone sconosciute, ovvero gli/le hater online. A entrare in gioco potrebbero essere due nodi critici tra loro collegati: da un lato una volontaria differenziazione rispetto agli immaginari legati alla «vittima perfetta» e, dall'altro, il tentativo di restituire un'immagine di sé percepita come autentica e coerente. In merito al primo punto, l'immagine della «vittima perfetta» appare, infatti, radicata in una concezione del femminile percepita come anacronistica, stereotipata e fortemente conservatrice, lontana dalla realtà complessa e sfumata delle esperienze vissute dalle giovani donne nella società contemporanea. Non si tratta semplicemente di una «distanza passiva», ovvero di una difficoltà nel riconoscersi in tale ruolo, ma piuttosto di una «distanza attivamente rivendicata», prediligendo, invece, narrazioni e rappresentazioni che le pongono come soggetti sessualmente liberi, disinibiti, competenti, nonché autonomi e indipendenti (Popolla, 2024). In riferimento alla seconda questione è utile rimandare al concetto di sé transmediato, descritto da Elwell (2014) e alle sue quattro caratteristiche principali: l'integrazione, ovvero la presenza di un nucleo narrativo coerente che guida le attività del soggetto; la dispersione, che consiste nella distribuzione della narrazione su più piattaforme, ognuna con specifiche *affordance* (Hutchby 2001); gli elementi episodici, ovvero la capacità di connettere in modo fluido il passato, il presente e il futuro della propria narrazione identitaria, restituendo una forma di continuità; l'*engagement* con il pubblico come elemento chiave per il successo (Van Dijck 2013). Il sé transmediato e la (micro)celebrità di Anna Pepe, dunque, andrebbe interpretata come una «pratica performativa organica e in continua evoluzione piuttosto che come un insieme di caratteristiche personali intrinseche o di etichette esterne» (Marwick e Boyd 2011: 140). Questo appare ancora più evidente se si volge lo sguardo ai numerosi post dedicati ad Anna Pepe presenti su *TikTok*. La maggior parte mostrano «momenti» dei suoi live, principalmente attraverso lo stile «POV»¹⁰, legati al coinvolgimento dei/delle fan invitati/e a salire sul palco, o restituendo un'immagine dell'artista che si mostra sicura di sé durante le coreografie ma che va incontro a simpatici incidenti di percorso e gaffes nel momento in cui si relaziona con l'audience presente o con il personale tecnico di sala. Un personaggio a tratti maldestro, molto diverso rispetto alla presentazione del sé come vera «baddie» che emerge dai testi. Almeno parzialmente. A rompere nuovamente con le aspettative rispetto a una lettura delle donne che possono ritagliarsi un ruolo in contesti maschili solo quando ne incarnano manierismi e condotte (Murgia 2021), «*le vere baddie piangono*», rivendica Anna nel testo di «Una tipa come me», mostrando una riconfigurazione e una tensione tra ciò che si è e ciò che, socialmente, ci si aspetta che sia¹¹.

¹⁰ Secondo la definizione di Treccani, «Point of View» ovvero «Punto di vista» viene usato soprattutto nei video per indicare una ripresa che mostra la scena da uno specifico punto di vista.

[https://www.treccani.it/vocabolario/neo-pov_\(Neologismi\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/neo-pov_(Neologismi)/) ultima visita 16/03/2025

¹¹ Anche nel suo discorso di accettazione del premio Billboard come donna dell'anno, Anna Pepe fa riferimento al definirsi Baddie come a un'armatura contro gli attacchi e le ingiustizie che, questa volta al plurale, le donne talentuose subiscono.

<https://www.youtube.com/watch?v=uodS9belfys> ultima visita 16/12/2024

Lo stralcio di canzone appena citato ci permette di passare, nel suo uso del plurale «le vere baddie», alla seconda area identificata legata alla dimensione di genere, ovvero la narrazione delle «altre».

Come anticipato, la definizione di sé dell'artista procede lungo il binario della differenziazione e inferiorizzazione dall'/dell'altra. Rarissimi i riferimenti alle proprie amiche, soprattutto se comparati al numero di barre dove invece il tono è denigratorio quando non esplicitamente violento:

«La tua amica tata Matilda. La prendiamo in giro con un fake su Tinder» (I got it)

«Baby tu devi tenere a bada la tua troia, ah
Prima che gli tagliamo la testa come i boia
Ogni puta che mi insulta è così brutta che sta sempre a casa
Sono distrutta sulla luna, ma senza la NASA
Il fidanzato menomato che dietro mi sbava
Meglio se fai la brava (meglio se fai la brava)» (Hello Kitty)

«Baby, tu sei la worst, io la best, faccio un toast con il cash
That's why you mad, that's why you mad» (Why you mad)

«No best friends, sei una puta, puta, puta, puta (nah, nah, nah, nah)
Come me, nessuna, no, nessuna (brr, no-no)» (Mulan, con Tony Effe)

«Lui sa che una come me non la potrà fregare mai
E che non esiste un'altra con le stesse vibes» (Show me love, con Capo Plaza)

«Tutte le girls mi amano (muah)
Tutte le girls mi chiamano (drin)
Ho provato a avere amiche, ma (what?)
Tutte le girls infamano (ah-ah)
Io ne so davvero una più del diavolo
E se parlo, faccio cadere il domino» (TT LE GIRLZ, con Niky Savage)

«Tu non devi mai paragonarmi a queste bitch
Lo sai che non siamo uguali» (30 gradi)

«Non risponde a tutte quelle hoes (nah)
Da quando sa che lo so fare better (yeah) E non tradirebbe la sua queen per una bitch che non vale una lira
Lei continua a chiamare il suo cellphone
Mi viene da dire: "Poverina", a lei le mentiva'» (BEE, con Lazza)

«Vedermi salire per le troie è una batosta (Pow) Spingo il NOS, prendo un'altra borsa grossa (Boom) [...] Per le bad bitches ho il radar (Yeah, yeah) Vedo se è cattiva o se è brava (Ah, ah, ah) Se è una amica o se infama, Lei fa la carina, ma è sbeitana (Uah) La tagliamo fuori, così impara (Vai, vai)» (Intro)

Le altre donne non solo fungono da espediente narrativo per darsi un valore di eccezionalità ma vengono esplicitamente insultate e derise. Lo stesso tipo di trattamento, però, non viene riservato alle proprie fan. Anna Pepe parla chiaramente a un pubblico femminile, pur non dichiarandolo; così le sue fan hanno un nome, vengono da lei definite «le baddie», andando a condividere la dimensione di eccezionalità

autoattribuitasi con altre, proprio in virtù dell'essere sue fan. Hudders et al. (2021) parlano di strategie delle micro-celebrità e della creazione di una forma di «intimità parasociale», ovvero una connessione che è percepita (dall'audience e dai/dalle fan) ma che è unilaterale e che rafforza il legame emotivo tra loro e il proprio pubblico; l'atto di nomina delle proprie fan come baddie potrebbe, in effetti, essere letto attraverso questo filtro o, ancora, come un tentativo di creare una dinamica in cui a essere percepita non è la semplice familiarità ma l'intimità con l'artista (Elcessor, 2012). Tuttavia, e nuovamente in rottura con quanto emerge dai testi, in un'intervista¹² rilasciata a Radio DEEJAY Anna Pepe dichiara di chiamare tutte le ragazze baddie e fornisce la seguente definizione: «Io uso baddie per chiamare tutte le ragazze. Tipo, vedo una bella ragazza per strada e dico “guarda che bella baddie!”. Baddie è una ragazza, in realtà se cerchi la definizione ti dice che è tipo “cattiva ragazza”, però, diciamo che una baddie è una ragazza che è sicura di sé stessa, che non ha paura dei giudizi degli altri e che fa quello che vuole!», facendo emergere un atteggiamento verso le altre donne molto meno sminuente o caratterizzato da disistima rispetto a quanto citato in precedenza. La violenza, dunque, emerge come pretesto tematico che si presta all'estrazione di valore, ma in modo maggiormente disincarnato rispetto ai colleghi. Nel materiale da lei pubblicato sui propri profili social che abbiamo analizzato non sembra esserci traccia di due gesti da lei compiuti nei confronti di una sua giovanissima fan con una condizione di salute, diciamo, importante; i video sono invece stati pubblicati e diffusi da terze persone e mostrano Anna Pepe che prima la sorprende partecipando a una diretta online e poi presentandosi a casa sua con la complicità dei genitori della piccola. L'episodio appena illustrato ci pare illuminare questo aspetto di intimità/autenticità vincolata e performata promosso da Anna Pepe, e ci sembra evocativo del probabile effetto «limitante» del personaggio sulla persona all'interno di un determinato contesto. La sensazione è che, in qualche modo, Anna Pepe abbia identificato le *regole del gioco* della propria scena e che le metta a valore nei testi, pur non riconoscendovisi pienamente. Del resto, in senso più ampio, il messaggio della cultura trap è stato interpretato come una forma di parrhesia (Bevilacqua 2024) capace di rappresentare lucidamente contesti e contenuti culturali al netto dell'espressione di istanze di mutamento. In altre parole, quello che i e le trapper sembrano dirci ha a più a che fare con la rivendicazione della possibilità di giocare (e possibilmente vincere) rispetto al desiderio di cambiare il gioco.

Parlando di violenza, uno dei temi ricorrenti nella produzione delle artiste trap è, secondo le già citate Magaraggia e Stagi, il tema dell'hate speech online e, come abbiamo già esplorato, questa sembra essere una delle forme di violenza più facilmente riconosciute e dichiarate nel corso della propria carriera anche dalla stessa Anna Pepe. In linea con quanto mostrato in letteratura (Capecchi e Gius 2023), tuttavia, la tendenza, generazionale ma anche specifica della stessa artista, è quella di non leggere queste forme di violenza come violenza di genere e di trattarle dunque in modo *gender neutral* (o *gender blind*), ignorando il fatto che le piattaforme digitali non sono solo strumenti, ma riflettono e amplificano le relazioni di potere di genere (Popolla, op.cit.; Wajcman, 2010, 2019, cit. in Leracitano et al. 2023). Se è vero che le donne sono 27 volte più soggette degli uomini alle molestie online (End Violence Against Women Coalition 2021), è altrettanto interessante sottolineare i risultati emersi dall'analisi dei sentimenti effettuata sui commenti ai video di Anna Pepe nel suo canale *YouTube*. I commenti negativi sono pari al 7% (N. 896) circa del totale (N. 10.425) ma solo nel 10% di questi è stata chiaramente identificabile una matrice sessista o esplicitamente legata al genere¹³; è soprattutto la qualità della sua musica a essere oggetto di disprezzo: da un lato fruitori della trap che non le riconoscono né talento né capacità e, dall'altro, persone che,

¹² <https://www.tiktok.com/@sun.xanna/video/7285803977927609633?lang=it-IT> ultima visita 14/12/2024.

¹³ A titolo di esempio, qualche commento di volgare apprezzamento sessualizzante sull'artista («*Come mi fai arrap4re*»; «*Che zinne*»; «*La solita maialona estiva che lo fa tirare*»)

invece, sminuiscono il valore del genere musicale di per sé: «Le canzoni di Anna hanno solo un difetto: cominciano»; «erano settimane che non andavo di corpo, ero diventato una botte piena di m*rda pronta ad esplodere! per fortuna hai fatto uscire questo gran bel pezzo anna, ha fatto miracoli! ora però devo farmi una visita alle orecchie»; «Minchia che testo Roba che Battisti e Mogol levatevi Proprio! Che tristezza.»; «Io ho 37 anni e mi piacciono tanti artisti più o meno giovani. Da tananai a mahmood, o anche lazza per esempio..ma questa ti prego è indifendibile non tanto per i quintali di autotune cge utilizza ma perché i testi sono roba da dodicenni, per me è imbarazzante». Vi è una parte di commenti che non ha come target Anna Pepe quanto la sua audience, considerata composta per lo più da bambini e bambine: «Musica per bimbiminkia 🧒»; «Eh vabbè sta musica solo ai bambini piace si sa, soprattutto se sono bimbominchia 🧒»; «Il testo va bene per le ragazzine di 13 anni 🥰 🥰 🥰 🥰». In effetti, entrando nel merito dei commenti positivi (pari a circa l'88% del totale analizzato) emerge una forte presenza di giovanissime e giovanissimi al di sotto dei 12 anni. Sono gli stessi commenti a raccontarlo: «Anna Pepe ma quando io ho 21 anni tu quanti ne avrai perché io ho 7 anni e ascolto le tue musiche?»; “[H]O 6 anni sei fantastica»; «Anna se leggi questo com[men]to è perché sono un rapper di dieci anni che vorrebbe molto che tu mi venissi a visitare a casale Monferrato in Piemonte quando vuoi venire fai una canzone di nome in viaggio ed ti verrò a prendere fatti trovare al bar melodia di nella canzone il giorno»; «Io ho 8 anni e la so tuuta»; «Io ne ho 11 e le so tutte», per elencarne qualcuno. I commenti positivi, soprattutto quando la sintassi suggerisce che a scriverli siano persone molto giovani, ruotano attorno al tema della speranza di vedere un concerto o nell'invitare l'artista a casa propria; la maggior parte, però, si limitano a contenere la parola «baddie» o il dichiararsi come tali e non mancano commenti sulla bellezza e sulla bravura di Anna Pepe. Alcuni, per quanto in numero estremamente limitato, raccontano invece di disagi superati grazie alla musica dell'artista o, addirittura, chiedono consiglio alla stessa per difendersi da prese in giro e scherno. Questi ultimi aspetti ci sembra che confermino la presenza di quella percezione di intimità che abbiamo enumerato tra le caratteristiche che definiscono le micro-celebrità.

Non mancano, poi, commenti che si interrogano sulla vita privata di Anna Pepe e sulla sua situazione sentimentale, soprattutto in riferimento alla sua collaborazione con Artie5ive, con il quale la trapper avrebbe (avuto) una relazione. A questo proposito, possiamo passare al terzo e al quarto tema legato alla dimensione di genere: la descrizione della maschilità e la visione delle relazioni secondo i testi dell'artista.

Lo sguardo sugli uomini non è necessariamente più morbido rispetto a quello riservato alle donne: essi vengono definiti come bugiardi, disprezzati quando fanno uso di cocaina, incapaci di tenere testa a una donna come lei e, soprattutto, innessari.

«Io sono bulletproof, I don't fuck with you
Come te lo devo dire, my baby?
Perché detecto le vibes, detecto le lies
E tu me le vuoi dire, my baby» (Una tipa come me)

«Questo tipo si pietrifica sotto pressione
Però, quando poi lo blocco, impara la lezione» (I got it);

«Non voglio questi uomini, sai che io li evito
Mi devono i milioni, adesso saldano il debito» (Hello Kitty)

«Dormo in solitaria, all the boys are liars (WHY U MAD)»
«Piccolo chimico, ha il fascino tipico
Ma non pensavo ti fumassi il crack (oh my God)
Rapper indemoniati dalla bamba

Giuro che quasi mi fanno pietà (ah)
Sognano tutti di stare con ANNA» (Mulan, con Tony Effe)

«Lui fa il gangsta sopra i social, ma dal vivo è un uomo debole
Si beccherà una denuncia per pubblicità ingannevole» (Bikini, con Gué Pequeno)

«Anche se ha i soldi, lui non mi interessa
Ne ho fatti molti, li lancio per terra» (Hello Kitty)

Questo aspetto ci pare essere rilevante: Anna Pepe dichiara di non aver bisogno di un uomo focalizzandosi su un punto specifico, ovvero, la propria indipendenza economica. Se, da un lato, il rapporto tra denaro, successo e Trap è qualcosa di noto e ben esplorato in letteratura (Benasso e Benvenga, op.cit.), in un Paese in cui secondo un'indagine realizzata da Global Thinking Foundation (2023) il 31,2% delle donne che hanno partecipato alla rilevazione dipende da partner o altro familiare e il 42% non ha un conto corrente proprio, il fatto che una giovane donna rivendichi un tale grado di autonomia è di sicuro interesse. Tanto più che l'autonomia economica, per fare un esempio, è uno degli elementi che può agevolare in modo rilevante i percorsi delle donne di uscita dalla violenza. Questa considerazione non trova necessariamente spazio nelle riflessioni dell'artista, che, come vedremo, pur dando un'immagine di sé di un certo tipo e descrivendo l'universo maschile come appena sottolineato, racconta di relazioni tra i generi non sempre, potremo dire, virtuose. Da un lato, vengono valorizzati elementi quali la gelosia *«I love quando fa il geloso, non posso negare»* (I love it, con Artie5ive) e dall'altro viene rivendicato un senso di distacco, di superiorità e di potere rispetto sia alle ex che all'uomo stesso, *«Sono calda come in Honduras (ah-ah) Yeah, stase' faccio selezione, scelgo (won) Shakerò il contenitore (ah) Chissà chi è il fortunato vincitore (who know?) Se sta con me gli cambierò l'umore (for sure)»* (Mulan, con Tony Effe); *«Qualunque cosa lui dice: "Sì, sì, sì, sì" Se chiedo qualcosa, lui mi dice: "Sì, sì, sì, sì"»* (BBE, con Lazza).

Anche nelle relazioni (sessuo-affettive) tra i generi, dunque, emerge la figura di una giovane donna libera, sessualmente disinibita, a tratti infastidita dalle attenzioni degli uomini *«Gli ho fatto una promessa: quando scendo, lo porto in hotel! Quanto cazzo mi stressa, lo sa bene che son la più bad»* (Vieni dalla Baddie), con i quali a muovere i fili e a settare gli equilibri della relazione sarebbe la stessa Anna Pepe. Tale atteggiamento, parzialmente rivisto e certamente più sfumato, meno rigido, nei testi delle collaborazioni con alcuni colleghi (come il pezzo con Lazza), sarebbe frutto di sofferenze ed esperienze appartenenti al passato della trapper ed emergerebbe come strategia di autotutela, unitamente all'utilizzo dell'alcool per anestetizzare il dolore provato, restituendo una tensione tra tratti e dimensioni più emotive e altre relative a una freddezza performata e ricercata:

«Era come un sogno all'inizio
Però dopo è caduto come da un precipizio
L'unico che mi aiuta per adesso è l'assenzio
Mi sono trattenuta le lacrime in silenzio
Sto facendo tutto pur di non pensare a te
Ma ho perso punti e forse vinci te
Ma non mi importa più di stare bene, si vede
Affondo il mio dolore nel bicchiere» (Tonight);

*«Il dolore mio lo canto, lo sto sfogando
Le vere bad bitches piangono» (Una tipa come me)*

*«Non può farmi male come se prendessi il Toradol (Ah) Dopo quella volta sul mio cuore c'è l'intonaco Fare questa roba
aiuta più dello psicologo (Si) Avevo sixteen, ma piena di big dreams (Yeab)» (Intro)*

In questi estratti ciò che emerge è la complessità delle relazioni vissute o comunque immaginate dall'artista, raccontate spesso con lucidità e lontano da quegli ideali di amore romantico che, accanto a una sofferenza descritta come necessaria e fondativa della relazione, porterebbe a una forma di salvezza e completezza. Questo non può che farci volgere l'attenzione, nuovamente, a quelle relazioni che si nutrono invece di questi immaginari, così ben analizzate da Giomi e Magaraggia (2017). In una scena, quale quella trap, in cui alla violenza viene riconosciuto un forte valore di autoaffermazione e di rivalse verso un sistema che opprime e marginalizza, e dove si riconosce anche un valore estrattivo, provare a soffermarsi, invece, su quella esercitata o vissuta nelle relazioni intime e di prossimità ci sembra un passaggio obbligato della nostra riflessione. Tanto più che l'analisi svolta fino a ora ha cercato di leggere, nell'ecosistema narrativo e cross/transmediale di Anna Pepe, quali processi di rappresentazione, e costruzione, dei generi emergessero.

Se, fino a ora, il tema della violenza è emerso dal materiale analizzato più come una risorsa potenziale ma non agita dall'artista (a differenza dei testi e delle biografie di molti colleghi) e spesso rivolta come avvertimento alle altre donne, vi è un testo dell'artista, che ci pare di poter segnalare come unico nel panorama della trap, che parla esplicitamente di violenza maschile sulle donne come una condizione non desiderabile e, in qualche modo, dalla quale tentare di liberarsi.

In linea con quanto già sottolineato su una forma di distanziamento temporale e spaziale rispetto alla violenza, l'artista non parla in prima persona, o meglio, lo fa ma come terza parte che osserva la dinamica nel momento in cui investe una persona a lei vicina e cara. Il pezzo, il cui testo riportiamo integralmente, è Miss Impossible:

«No, no, no, babe

Ob, ob

Ob-ob, ob-ob, ob-ob

Nah, nah

Ho fatto di tutto per te, ma lui ti voleva tutta per sé

Ti ha portata lontana dicendo che ti amava

Io non riesco a pensare, vabbè, ma non voglio più stare like that

Chiuderò la persiana se l'amore è nell'aria

Perché una baddie non vuole un amore tossico

Vorrei salvarti, però è una mission impossible

Ce ne son tanti, però tu non vedi un prossimo

Non pensare che voglia il tuo male, non volevo mai vederti cambiare, ah, ah

Quando parli di lui gli occhi lucidi, ma non sono di felicità

Dici che sono discorsi stupidi, non vedi mai la criticità

E se faccio dei pensieri brutti è come se la mente li anticipa

Vorrei solo vederti felice, ma con un amore che ti fortifica

*È da quando ero niña che vedo litigare in famiglia
Non voglio lo stesso per mia figlia, non voglio lo stesso per te
Apri gli occhi, baby, prima che sia late e
Non voglio perdere ancora, mi lasci inerte da sola*

*Perché ti voleva tutta per sé
Ti ha portata lontana, dicendo che ti amava
Io non riesco a pensare, vabbè, ma non voglio più stare like that
Chiuderò la persiana se c'è amore è nell'aria*

*Perché una baddie non vuole un amore tossico
Vorrei salvarti, però è una mission impossible
Ce ne son tanti, però tu non vedi un prossimo
Non pensare che voglia il tuo male, non volevo mai vederti cambiare, ah, ah*

*Io non mi faccio più colpe, non vorrei tagliare un altro ponte
Ma tu mi hai messo alle strette, del tipo che sto cominciando a pensare, "Forse"
Una baddie non perde le forze neanche quando il dolore è più forte, più forte
Son le quattro di notte, penso a quando vi date le botte
Io ho fatto di tutto per te, se ti serve un aiuto, chiedi subito, di tutto per te
Quando l'hai conosciuto hai perso tutto, di sicuro non me
Sarò sempre all'angolo a aspettare, you know
Non ti rassegnare, my love, ti posso insegnare*

*Perché una baddie non vuole un amore tossico
Vorrei salvarti, però è una mission impossible
Ce ne son tanti, però tu non vedi un prossimo
Non pensare che voglia il tuo male, non volevo mai vederti cambiare, ah, ah*

*Baby, tu non cambiare più
(Oh, oh)
È come un brutto déjà-vu
(Oh na-na-na, ah, oh na-na-na)
(Ab-ab, ab-ab, ah)» (Miss Impossible)*

Il testo, nel raccontare alcune delle dinamiche tipiche della violenza, una su tutte, l'isolamento della donna rispetto alla propria rete amicale o il mascherare il possesso come manifestazione d'amore «*Ho fatto di tutto per te, ma lui ti voleva tutta per sé/Ti ha portata lontana dicendo che ti amava*», a tratti sembra quasi rispondere a un fine pedagogico «*Perché una baddie non vuole un amore tossico*». Da un lato, l'artista sottolinea come quello della violenza non sia un destino obbligato, offrendo degli spiragli per potersene affrancare anche grazie al supporto di un'altra donna (in questo caso l'artista stessa)

«*Io ho fatto di tutto per te, se ti serve un aiuto, chiedi subito, di tutto per te/Quando l'hai conosciuto hai perso tutto, di sicuro non me/Sarò sempre all'angolo a aspettare, you know*» e dall'altro sembra esserci una forte consapevolezza che i percorsi di uscita dalla violenza necessitano prima di tutto di un riconoscimento della violenza stessa da parte di chi la subisce

*«Vorrei salvarti, però è una mission impossible
Ce ne son tanti, però tu non vedi un prossimo
Non pensare che voglia il tuo male, non volevo mai vederti cambiare, ah, ah [...]
Quando parli di lui gli occhi lucidi, ma non sono di felicità
Dici che sono discorsi stupidi, non vedi mai la criticità».*

È poi presente un passaggio interessante, in cui Anna Pepe sembra riconoscere la non «unicità» di dinamiche biografiche che, in realtà, seguono un copione, un ciclo (Walker 1979) che si ripete sistematicamente in tutte le relazioni dove è presente violenza

*«Vorrei solo vederti felice, ma con un amore che ti fortifica
È da quando ero niña che vedo litigare in famiglia
Non voglio lo stesso per mia figlia, non voglio lo stesso per te
Apri gli occhi, baby, prima che sia late».*

Lo stesso passaggio, però, tradisce una lettura, poi confermata nella frase *«Son le quattro di notte, penso a quando vi date le bott»*, che riduce la violenza maschile sulle donne a una forma di conflitto e di discussione paritaria; non positiva o celebrata, sicuramente, ma ben lontana dal riconoscere una asimmetria di ruoli e di potere interna alla relazione. Eppure, è proprio tale asimmetria a definire i contorni della violenza (Hirigoyen, 2005, 2006). Vi è, dunque, una neutralizzazione della componente di genere della violenza, interpretando come intercambiabili ed equivalenti donne e uomini come soggetti abusanti (Popolla, op.cit.).

CONCLUSIONI

In questo articolo abbiamo centrato il nostro sguardo sulla cultura trap e, in particolare, sulle sue emanazioni nella dimensione digitale, per intercettare repertori simbolici e ambienti particolarmente attrattivi per i e le giovani nel contesto italiano. Muoversi in un ambiente familiare ai/le ragazzi/e ci ha permesso di osservare narrazioni e interazioni significative per una riflessione orientata all'analisi del mutamento delle relazioni tra generi, anche in ottica intergenerazionale. Nel corso degli ultimi cinquant'anni, infatti, la nostra comprensione di cosa sia, o di cosa possa essere il genere, si è arricchita di teorie, prospettive, sguardi, che restituiscono a questo concetto un carattere tutt'altro che immutevole, essenzialistico, naturale e che ci ricordano che parlarne significa addentrarsi in una zona di confine o, meglio, in una pratica continua di sconfinamento. Il genere, pur nella sua innegabile dimensione (e interpretazione) performativa, incarnata in (micro)pratiche quotidiane, assolutamente interazionale, ha un portato strutturale che estende la sua influenza nei campi sociali da noi interrogati. È allora particolarmente significativo osservare il modo in cui le giovani generazioni negoziano e rielaborano i posizionamenti di genere anche – o forse soprattutto - in un *milieu* culturale come quello della trap, tipicamente interpretato come maschista, sessista e svilente nei confronti delle donne. A fronte di una certa ricorrenza di espressioni riconducibili alla cultura patriarcale, non possiamo infatti trascurare la presenza di artiste trap che acquisiscono uno status e capitali simbolici rilevanti in questo stesso contesto. È questo il caso di Anna Pepe che, almeno secondo la stampa di settore, costruisce il proprio successo

proprio a partire dal fatto di essere una donna che, in un mondo prevalentemente maschile, è capace di neutralizzare la dimensione di genere:

«Il punto non è che faccia rap meglio di tanti maschi (lo fa), ma che non aggiunga una prospettiva “femminile” al discorso. Anna, semplicemente, rappa come e meglio gli altri. È entrata in un gioco dove non c'erano donne, e sta facendo successo senza far saltare il banco, solo giocando alle regole dei colleghi. Ed è tutto lì, perché così dimostra che non c'è bisogno di rivoluzioni o rotture di sorta, ma che una donna può tranquillamente essere all'altezza dei maschi, pure se per lei la strada sarebbe in salita. [...] è il primo, vero modello che hanno oggi le giovani ragazze per fare rap. E il fatto che a lei tutto questo non interessi, e che abbia solo voglia di essere la migliore sulla scena senza rivendicare niente, non fanno che renderla ancora più credibile.»¹⁴

Eppure, secondo Miles (2020), le donne trapper si sono fatte spazio in un contesto dominato dal patriarcato proprio portando avanti una narrativa che mette in discussione le tradizionali aspettative di genere. Viene da pensare, allora, che tale messa in discussione e rottura rispetto alle aspettative sia meglio quando dipenda in qualche modo più dalla loro presenza e ascesa al successo, dunque da un punto di vista individuale, che da una reale decostruzione sistemica agita in modo collettivo. Ci pare, dunque, calzante, la riflessione di Keller (2014) quando analizza in modo critico il ruolo dei media digitali nella riproduzione di dinamiche neoliberali e postfemministe. Riprendendo il lavoro di Ouellette e Wilson (2011), sostiene che la cultura della convergenza, lungi dal promuovere nuove soggettività identitarie, tende a consolidare una forma di cittadinanza neoliberale che ripropone i tradizionali ruoli di genere, ancorché con una nuova veste. Citando Banet-Weiser (2011), descrive infatti YouTube come uno spazio dove la cultura del brand neoliberale, l'interattività del Web 2.0 e il postfemminismo convergono, generando una figura contemporanea che sperimenta il proprio empowerment individuale attraverso le dinamiche flessibili e aperte degli spazi digitali. Valori quali indipendenza, autoaffermazione e capacità personale si armonizzano dunque con l'ambiente culturale del web, permettendo alle donne di promuovere un'immagine di sé come soggetto forte e autonomo. Si diventa, dunque, un modello ma nella propria unicità ed eccezionalità che, in qualche modo, non deve necessariamente, o almeno in modo esplicito e dichiarato, forzare confini ed assetti preesistenti. Accanto alla presentazione del sé enfaticamente la dimensione dell'eccezionalità e dell'individualismo presente nei testi, i contenuti analizzati nelle piattaforme social, e lo stesso rituale di *naming* — le «baddie» — da parte di Anna Pepe, suggeriscono una maggiore complessità e un'adesione più sfumata a modelli di genere (tanto femminili quanto maschili) fortemente stereotipati. Tensioni e apparenti contraddizioni che si traducono in un gioco di specchi tra il sé e il sé mediato, tra la performatività di genere e la performance, aprendo uno spazio di riflessione che è certamente situato in un campo specifico, la cultura trap, ma che in virtù del suo essere referente simbolico generazionale può fornire alcune coordinate per interrogare processi sociali più ampi.

¹⁴ <https://www.vanityfair.it/article/anna-rap-rapper-canzone> ultima visita 14/12/2024

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Arias R., Martinez G., Cáceres D., Garces E. (2024, April), *Limitations and Benefits of the ChatGPT for Python Programmers and Its Tools for Evaluation*, in «Computer Science On-line Conference», Cham: Springer Nature Switzerland, 171-194.
- Attimonelli C., Forte G. (2024), *L'internazionale drill. media, suoni e immaginario di una scena dai tratti sfuggenti rondo, baby gang, tedua e massimo pericolo*, in Benasso S., Benvenga L., (a cura di) *Trap! Suoni, segni e soggettività nella scena italiana*, Roma: Novalogos, 92-117.
- Banet-Weiser S. (2011), *Branding the post-feminist self: Girls' video production and YouTube*, in «Mediated Girlhoods: New Explorations of Girls' Media Culture», 277-294.
- Barker C., Galasiski D. (2001), *Cultural Studies and Discourse Analysis*, London-Thousand Oaks-New Delhi: Sage.
- Belotti E. (2021), *Birds in the Trap*, Roma: Bordeaux Edizioni.
- Benasso S. e Benvenga L. (2024) (a cura di), *Trap! Suoni, segni e soggettività nella scena italiana*, Roma: Novalogos.
- Bevilacqua E. (2024), *Il momento della soggettività nell'assolutismo del presente. parresia e analitica sociale nella trap music*, in Benasso S., Benvenga L., *Trap! Suoni, segni e soggettività nella scena italiana*, Roma: Novalogos, 43-68.
- End Violence Against Women Coalition. (2021a). *EVAW welcomes call by police inspectorate for whole system change to tackle violence against women and girls*. <https://www.endviolenceagainstwomen.org.uk/evaw-welcomes-call-by-police-inspectorate-for-whole-system-change-to-tackle-violence-against-women-and-girls/>.
- Cuzzocrea V. e Benasso S. (2020), *Fatti strada e fatti furbo: generazione Z, musica trap e influencer*, in «Studi Culturali», 3, pp. 335-356.
- Ellcessor E. (2012), *Tweeting@feliaday: Online social media, convergence, and subcultural stardom*, in «Cinema Journal», 51, 2, 46-66.
- Elwell J.S. (2014), *The transmediated self: Life between the digital and the analog*, in «Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies», 20, 2, 233–249.
- Fairclough N. (1992), *Discourse and text: Linguistic and intertextual analysis within discourse analysis*, in «Discourse & Society», 3, 2, 193-217.
- Foucault M. (1969), *L'archéologie du savoir*, Paris: Gallimard.
- Foucault M. (1970), *L'ordre du discours*, Paris: Gallimard
- Gallotti C., Maneri M. (1998), *Elementi di analisi del discorso dei media*, in Tabet P., Di Bella S. (cur.), *Io non sono razzista ma. Strumenti per disimparare il razzismo*, Roma: Anicia, 63-88.
- Giomi, E., & Magaraggia, S. (2017), *Relazioni brutali: Genere e violenza nella cultura mediale*, Bologna: Il Mulino.
- Hirigoyen M.F. (2006), *Sottomessa: la violenza nella coppia*, Torino: Einaudi.

- Hudders L., De Jans S., De Veirman M. (2021), *The commercialization of intimacy: Micro-celebrities and parasocial relationships in influencer marketing*, in «Social Media + Society», 7, 2, 205–221.
- Hutchby I. (2001), *Technologies, texts and affordances*, in «Sociology», 35, 2, 441-456.
- Ieracitano F., Balenzano C., Girardi S., Gemmano C.G., Comunello F. (2023), *Online Hate Speech as a Moral Issue: Exploring Moral Reasoning of Young Italian Users on Social Network Sites*, in «Social Science Computer Review», 42(1), 25-47.
- Irvine, J. M.(2003) «*The sociologist as a voyeur*»: *Social Theory and Sexuality Research, 1910- 1978*, «Qualitative Sociology», 26, 4, 429-456.
- Jenkins H. (2006), *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*, New York-London: New York University Press.
- Jenkins H., Ford S., Green J. (2013), *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*, New York: New York University Press.
- Kaluža, J. (2018), *Reality of Trap: Trap Music and its Emancipatory Potential*, in «Journal of Media, Communication & Film», 5, 1, 23-42.
- Keller, J. M. (2014). Fiercely Real?: Tyra Banks and the making of new media celebrity. *Feminist Media Studies*, 14(1), 147-164.
- Lecce S., Bertin F. (2021), *Generazione Trap: Nuova musica per nuovi adolescenti*, Milano: Mimesis.
- Maneri M. (1998), *Lo straniero consensuale*, in Dal Lago A. (cura di), *Lo straniero e il nemico*, Genova: Costa & Nolan, 236-272.
- Magaraggia S., Stagi L. (2024), «*Siamo le ragazze, guerriere sailor*»: *le cantanti trap in italia*, in Benasso S., Benvenga L., *Trap! Suoni, segni e soggettività nella scena italiana*, Roma: Novalogos, 170-198.
- Manetti G., Violi P. (1979), *L'analisi del discorso*, Milano: Espressostrumenti.
- Marino G., Tomatis J. (2019), «*Non sono stato me stesso mai*»: *rappresentazione, autenticità e racconto del sé nelle digital identities dei trap boys italiani*, in «La Valle dell'Eden», 35, 93-102.
- Marwick A. (2013), *Status Update: Celebrity, Publicity, and Branding in the Social Media Age*, New Haven: Yale University Press.
- Marwick A., Boyd D. (2011), *To see and be seen: Celebrity practice on Twitter*, in «Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies», 17, 2, 139–158.
- McCrinkle, M. (2021), *Generation alpha*, UK: Hachette.
- McRobbie A., Garber J. (1976), *Girls and Subcultures: An exploration*, in Hall S., Jefferson T. (cur.), *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, London: Routledge, 209-223.
- Miles C. (2020), *Black rural feminist trap: Stylized and gendered performativity in trap music*, in «Journal of Hip Hop Studies», 7, 1, 6, 44-118.
- Molinari N., Borreani F. (2021), *Note di ricerca sul rapporto tra musica, spazio e violenza nella scena trap di Torino Nord*, in «Tracce Urbane. Rivista Italiana Transdisciplinare di Studi Urbani», 10, 58-86.
- Murgia M. (2021), *Stai zitta*, Torino: Einaudi.
- Norman D.A. (2013), *The Design of Everyday Things* (Revised ed.), New York: Basic Books.

- Ouellette L., Wilson J. (2011), *Women's work: Affective labour and convergence culture*, in «Cultural Studies», 25, 4-5, 548-565.
- Pagano U., Servino B. (2019), *Inside the Trap. IncurSIONe sociologica nel mondo "trap"*, Youcanprint.
- Popolla, M. (2024). Le parole per dirlo: il discorso online sulla violenza di genere tra le nuove generazioni. *Culture e Studi del Sociale-CuSSoc*, 9(1).
- Riley S., Evans A., Robson M. (2022), *Postfeminism and Body Image*, New York-London: Routledge.
- Saitta P. (2023), *Violenta speranza. Trap e riproduzione del "panico morale" in Italia*, Verona: Ombre Corte.
- Simon W., Gagnon J. H. (1986), *Sexual scripts: Permanence and change*, in *Archives of Sexual Behavior*, 15(2), 97–120
- Senft T.M. (2008), *Camgirls: Celebrity and Community in the Age of Social Networks*, New York: Peter Lang.
- Turner, A. V. (2011), *Convergence culture: Where old and new media collide*. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (20), 129-134.
- Twenge J. (2017), *IGen: Why today's super-connected kids are growing up less rebellious, more tolerant, less happy, and completely unprepared for adulthood*. New York, NY: Atria Books.
- Van Dijck J. (2013), *Facebook and the engineering of connectivity: A multi-layered approach to social media platforms*, in «Convergence», 19, 2, 141-155.