

La musica trap spagnola, tra cultura urbana e rigenerazione del linguaggio colloquiale

ENRICO LODI

Università di Pavia
enrico.lodi@unipv.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.32.513>

Parole chiave

Trap spagnola
Linguaggio giovanile
Cultura urbana
Innovazione linguistica

Keywords

Spanish trap music
Youth language
Urban culture
Linguistic innovation

Abstract

L'intento di questo articolo è riflettere sul fenomeno culturale della musica trap spagnola in relazione alla sua marcata creatività linguistica. Questo genere, non sempre rappresentato nei principali canali di comunicazione *mainstream* ma detentore dei record di ascolti sulle piattaforme di streaming, ha integrato nel proprio linguaggio diversi elementi della cosiddetta "cultura urbana", appropriandosi di codici provenienti da altri generi (come il *reggaeton* e il *flamenco*) ma anche da altre sfere simboliche e semiotiche (videogiochi, social network, pornografia, gergo della marginalità, movimenti di protesta contro le oligarchie finanziarie, immaginari come quello sudamericano o arabo...) riflettendo tali ibridazioni in un gergo estremamente dinamico. Con questo contributo si intendono presentare i primi risultati di una ricerca sul genere della trap spagnola, studiata finora con approcci di taglio per lo più sociologico o di reportage, che ne hanno trascurato la dirompente carica linguistico-figurale.

The aim of this article is to approach the cultural phenomenon of Spanish trap music in relation to its high linguistic creativity. Although this genre is not always represented in the main mainstream communication channels, it is the most popular among young generations and it has integrated various elements of the so-called "urban culture" into its language. In few years, it has appropriated codes from other genres (such as *flamenco* and *reggaeton*) but also from other symbolic and semiotic spheres (video games, social networks, pornography, social marginality, protest movements against financial oligarchies, imaginaries related to South America or the Arab culture...) reflecting such hybridizations in an extremely dynamic jargon. This article intends to present the first results of a research on the Spanish trap genre, which has rarely been studied from a linguistic and rhetorical point of view.

1. Da Atlanta all'Albaicín

Spesso banalizzata come semplice evoluzione del rap, la musica trap costituisce invece un genere molto caratterizzato, riconoscibile in particolare dal punto di vista tecnico-sonoro e da quello tematico. Come per ogni fenomeno sociosemiotico, tuttavia, per comprenderlo appieno occorre considerare tutte le "connessioni testuali, [...] riferimenti espliciti tra differenti ambiti discorsivi", con una "valutazione delle pratiche e delle esperienze, di cui rendere conto sul piano dei significati e degli effetti di senso" (Spazianze 2007: 12). In questo quadro, il primo elemento da ponderare è il contesto sociale geografico ed economico d'origine del genere.

La musica trap nasce negli Stati Uniti poco prima del 2000 diffondendosi nei sobborghi impoveriti di alcuni stati come l'Alabama e la Georgia. In particolare, si afferma nelle periferie suburbane di Atlanta, dove diventa una sorta di colonna sonora delle attività illegali svolte nelle tante *trap houses*, le case abbandonate elette a luogo di spaccio dai gruppi malavitosi della zona e che, com'è ormai noto, hanno dato il nome al genere a prescindere dall'assonanza con il termine "rap". Per molti versi, la Atlanta degli anni Novanta si poteva presentare come una versione più periferica del Bronx newyorkese degli anni Sessanta e Settanta: "un territorio fatto [...] di binari, immense autostrade e con l'aeroporto più grande del mondo, ma al contempo, pieno di luoghi abbandonati, strade labirintiche e vicoli ciechi dove proliferavano le *trap houses*" (Lecce, Bertin 2021: 78).

Questa analogia, però, non va presa alla lettera. Tra il rap metropolitano nato negli anni Settanta e la trap georgiana c'è infatti una grande differenza: mentre nel Bronx di quegli anni gli MCs avevano spesso provato a convogliare l'energia negativa della marginalità usando la musica come strumento di critica sociale (Toop 1992), nella trap questo posizionamento è del tutto assente. Se quel rap portava con sé un importante filone 'consapevole', la trap canta la vita marginale senza proporsi quasi mai una riflessione critica e, al contrario, ne esalta spesso gli aspetti edonistici e violenti, risultando in questo semmai più vicina alla tradizione del cosiddetto gangsta rap.

Limitando l'analisi alle sue origini, quindi, la trap si presenta come un *South rap* che, a differenza del rap della *East* o della *West Coast* di quegli stessi anni, è

concepito per lo più come musica di intrattenimento. E, del resto, marcata com'è da ritmi ipnotici e da club, la musicalità lisergica delle canzoni trap appare in effetti più compatibile con la narrazione di una quotidianità caratterizzata soprattutto dal vuoto esistenziale e da una preferenza accordata all'alienazione narcotica rispetto alla presa di coscienza morale. In altri termini, la trap si è affermata come un nuovo, diverso, "rap che veniva suonato nei club" e che "si discostava dall'immaginario hip hop fatto di graffiti, breakdance, freestyle e testi *conscious*, puntando maggiormente sul suono, molto più *artificiale* e in un certo senso *ballabile*." (Bertolucci 2020: IX).

Sul piano tecnico, il tratto musicale più evidente è la processazione elettronica che caratterizza quasi tutti i pezzi trap. La presenza costante dell'*auto-tune*, che permette di intonare 'roboticamente' la voce e le basi composte avvalendosi della famosa *drum machine* TR-808 su ritmi più elevati – spesso anche doppi – rispetto al rap, ha reso immediatamente riconoscibile il genere, classificandolo agli occhi di molti come una sorta di rap "più melodico" (Zukar 2017: 261). Questo – ed è un primo dato che interesserà la nostra analisi – ha favorito le contaminazioni con altri tipi di musica e di linguaggi. Così, se i precursori apparsi sulla scena di Atlanta sono state figure legate al crimine come i membri della Black Mafia Family¹ o loro conoscenze strette come T.I.² e il rivale Gucci Mane,³ la musicalità modulabile della trap, unita al suo potenziale dirompente, le ha presto permesso di contaminarsi con altri generi di tendenza e ha trovato adepti anche al di fuori del suo ambito d'origine. Nel giro di pochissimi anni, autori emergenti come i Migos e Travis Scott hanno iniziato a combinare queste sonorità con quelle della EDM (acronimo *Electronic Dance Music*) e allo stesso tempo si sono fatti conoscere sottogeneri come la più malinconica *emo trap* di artisti come Lil Peep o XXXTentacion,⁴ ma anche ibridazioni con le basi elettroniche della dubstep o, caso ancora più rilevante, con le sonorità più vivaci e sensuali della musica latina, in particolare del reggaeton, determinanti per l'ascesa del genere ai vertici di tutte le classifiche mondiali (Suárez 2017; Setaro 2018; Camparrós 2022).

È con queste caratteristiche già ben consolidate che la trap approda anche in ambiti linguistici non anglofoni e, in particolare, in quello di lingua castigliana. In Spagna, il contesto sociale in cui attecchisce è per

molti versi analogo a quello americano: come accaduto negli Stati Uniti, anche l'Europa entra nel secondo decennio del Duemila in piena crisi economica; la bolla speculativa immobiliare è esplosa, aumentano gli sfratti e le occupazioni abusive di edifici. Il rigore delle politiche economiche penalizza in particolare le classi povere e i paesi periferici come Spagna, Grecia e Italia. Nel 2015 la disoccupazione giovanile spagnola raggiunge il suo picco ed è tra le più gravi d'Europa; ampie zone del paese sono depresse al punto da avviarsi a una vera desertificazione demografica.

In quegli stessi anni, il rap (rappresentato in Spagna da artisti come El Chojin o Los Chikos del Maíz) era ancora la musica più di moda tra i giovani delle grandi città: accompagnava i movimenti di protesta con i suoi tanti riferimenti alla situazione economica e sociale, rappresentando nel complesso le istanze dei giovani della classe media preoccupati per il futuro del loro paese. Ma il suo messaggio non era arrivato nelle zone più povere; non era attecchito nei quartieri dove ancora oggi tanti giovani sono del tutto indifferenti alla politica e spesso conducono vite prive di ogni prospettiva di riscatto. Città come Murcia e Granada, dove il rap non aveva mai preso il posto dei generi popolari tradizionali, e in particolare del flamenco, diventano così le nuove Atlanta spagnole: lontano dai maggiori centri culturali, in quartieri sempre più desolati, la musica trap si afferma proprio come era successo pochi anni prima in America. Lo racconta, tra gli altri, l'artista trap di origine gitana Fat Montana:

A dispetto di quello che si potrebbe pensare, il rap non attecchì in buona parte di questi quartieri, [...] 'nel nostro non si ascoltava rap. Io vengo dal flamenco! [...] la nostra musica era trap, perché... era come parlare della strada. I ritmi del rap che andavano di moda non ci piacevano' (Rey Gayoso 2021: 591).⁵

Sin dalla sua prima comparsa, quindi, la trap spagnola si è caratterizzata per una forte componente di discontinuità, specie nei confronti del rap, e vede affermarsi artisti di estrazione sociale bassa, estranei alle inquietudini politiche dei figli del ceto medio anche se molto più colpiti di questi ultimi dalle dure conseguenze della crisi globale. I primi esponenti del movimento sono sfacciatamente estranei a ogni tipo di impegno; come accaduto in America, i loro testi non contengono alcun elemento di critica sociale diretta

e anzi propongono nel complesso una forte, orgogliosa, adesione identitaria e linguistica alla vita di strada dei loro quartieri, ostentando vestiti di marca e gioielli che sono riusciti a comprarsi con i proventi delle loro attività spesso illecite.

La rottura rispetto al rap è palese, e trova il suo momento iconico nel 2014 quando, al festival *Madrid004*, Daniel Gómez (in arte Kaidy Cain), sferra un pugno al noto artista rap N-Wise poco prima della sua esibizione protestando, tra le altre cose, per l'ipocrisia dei 'vecchi' artisti rap e il peggior trattamento economico riservato dal festival ai giovani emergenti. Ma il vero messaggio è che il nuovo movimento è sfacciato e non ha padri, non riconosce alcun precursore. Gómez giustificherà poi il gesto in un video amatoriale in cui lui e il compagno Yung Beef (all'anagrafe Fernando Gálvez Gómez) mangiano pasta scondita e bevono coca cola mentre rivendicano, in un discorso radicalmente colloquiale, il loro diritto di affermarsi anche senza la spocchia pseudointellettuale dei rapper.⁶

E infatti i nuovi *traperos* si prendono la scena. Il loro programma è chiaro:

saturare i social con tre, quattro o anche più pezzi a settimana, inondati di *Auto-Tune*, ripetendo in modo quasi ossessivo che loro non sono rapper, mostrando la loro adorazione per il denaro, apprezzando e addirittura producendo reggaeton, salsa e altri generi latini che in quel momento erano vituperati. Il loro impegno quasi malato nel far ballare il pubblico nei loro concerti e a rimanere con più gente del pubblico sul palco che sotto lo scenario trasformò i loro concerti in feste (Madjody 2018).⁷

È in questo clima che emergono le nuove figure destinate a guadagnare, in pochissimi anni, molta più popolarità dei loro predecessori sulla scena urbana. Tra queste, si afferma in particolare il collettivo barcellonese conosciuto come Pxxr Gvng (letto all'inglese *Poor Gang*), i cui membri sono accomunati, al di là dell'iniziale indigenza, da simili retroterra socioculturali: Yung Beef, originario dell'Albaicín, l'antico quartiere arabo di Granada, Khaled, anch'egli granadino di madre marocchina, lo stesso Kaidy Cain, del quartiere operaio di Carabanchel (Madrid) e Steve Lean, barcellonese di famiglia uruguayana, vicino anche alla 808 Mafia di Atlanta.

Accanto a queste figure che, specie nei casi di

Yung Beef e Kaydy Cain, hanno poi sviluppato una fortunata carriera solista, iniziano a circolare anche i nomi di tre artisti barcellonesi: i fratelli Kinder Malo e Pimp Flaco (all'anagrafe Teodoro e Daniel Pedraja Batista) e Cecilio G. (pseudonimo di Joan Cecilia Ruiz), personalità radicalmente anticonformista e vicina per molti versi all'estetica punk.⁸ Accanto a loro, poco più tardi, sono diventati popolari cantanti del cosiddetto *trap levantino* come il colombiano Yung Sarria e Kidd Keo (operativi ad Alicante), caratterizzati da una minore autoironia e in parallelo da una maggiore adesione all'immaginario più duro del trap di strada.⁹ Anche le donne, pur meno presenti, sono molto più rappresentate rispetto a quanto accadeva nel rap. Alcune figure in particolare, come La Zowi – a lungo compagna di Yung Beef – o La Albany, hanno trovato una loro collocazione e una riconoscibilità stilistica ben precisa all'interno del genere.

Il filosofo Ernesto Castro, autore di uno degli studi più approfonditi sul fenomeno sociale della trap spagnola, interpreta questo momento come il passaggio da un rap "triplamente virtuoso" – fatto e ascoltato da maschi, eticamente connotato, e attento ai virtuosismi metrici – a un nuovo genere che, pur con le caratteristiche menzionate sopra, diventa per antonomasia la "musica della crisi" spagnola (Castro 2019: 47-80). Questa si fa cassa di risonanza delle contraddizioni della società liberista, con i suoi contrasti tra ricchezza e povertà di cui gli artisti trap sembrano la condensazione perfetta. Con simili premesse, la popolarità della trap è cresciuta fino al punto di assumere il monopolio indiscusso di quella che viene oggi chiamata 'musica urbana' spagnola, ovviamente suscitando da subito anche gli appetiti dell'industria musicale, ma resistendo almeno in parte alla fagocitazione identitaria del mainstream proprio grazie alla sua carica autoparodica e al suo carattere contraddittorio.

Come segnalava Setaro già nel 2018, le visualizzazioni di Youtube e le riproduzioni su Spotify dei cantanti trap confermano il primato, oggi ancora più netto, di questa musica tra i giovani e più precisamente tra le cosiddette generazioni Y e Z, dove il primo termine sarebbe applicabile ai nati tra il 1980 e il 1994, e il secondo, interessando i nati tra il 1995 e il 2012, risulta ancora più legato a un segmento di popolazione per il quale l'uso di internet costituisce un'esperienza integralmente nativa, molte delle cui esperienze sono

rappresentate in questa musica e si ripercuotono anche sul linguaggio.¹⁰

Nonostante i testi spesso scabrosi, il successo della trap ha permesso anche in Spagna la sua contaminazione con altri generi, con sempre più frequenti collaborazioni con artisti estranei alle realtà descritte qui sopra. Esempio per eccellenza di questo fenomeno è la cantante Rosalía che, mantenendo sempre il suo legame iniziale con il flamenco 'd'accademia', si è mossa lungo una traiettoria che ha intercettato anche la trap, per approdare infine ai vertici delle classifiche internazionali grazie alle sonorità reggaeton e pop. Allo stesso tempo, è diventato molto vivace anche il dialogo dei *traperos* spagnoli con quelli di ambito ispano-americano che, estendendone il pubblico, ha favorito la rilevanza economica del movimento e ha anche messo in luce l'attivazione di processi di migrazione e ibridazione comunicativa.¹¹

2. Un gergo specializzato

Gli artisti spagnoli considerati in questa analisi sono, per le ragioni esposte sopra, gli stessi che ne hanno determinato maggiormente la diffusione sin dai primi anni dalla sua comparsa. Il panorama che compongono è variegato anche dal punto di vista linguistico. In particolare, se i membri della Pxxr Gvng hanno sviluppato un codice proprio e inizialmente esclusivo, i levantini Kidd Keo e Yung Sarria sono più inclini alle contaminazioni con l'inglese e all'adozione di linguaggio di strada di tematica spesso 'criminale', mentre Pimp Flaco, Kinder Malo e Cecilio G. mostrano colloquialismi meno argotici e trasversali al linguaggio giovanile 'medio'. Accanto a queste figure, si prendono in considerazione anche alcune artiste trap, dal momento che anch'esse sono apparse nel primo periodo di popolarità del genere e, pur meno note, hanno fatto valere anche linguisticamente la loro componente di genere.¹²

Al di là delle singole specificità, comunque, il linguaggio di questi autori è altamente specializzato in relazione alle tematiche sviluppate nei testi soprattutto a livello lessicale. Come si è visto anche negli studi sulla trap di altre aree culturali (Bertolucci 2020; Kaluza 2018; Setaro 2018), questo genere abbraccia una serie limitata e ben precisa di temi-cardine: le esperienze di vita sulla strada e "nel blocco", il commercio e l'uso di sostanze stupefacenti, il rapporto

bulimico con il denaro e una raffigurazione ipersensualizzata del femminile.

Il primo dei temi elencati qui sopra, la vita di strada, costituisce una sorta di scenario generale in cui vengono declinati anche gli altri. Quasi tutti gli artisti, di fatto, ricorrono a espressioni consuete del registro colloquiale castigliano per designare le loro aree di provenienza. Sono disseminati ovunque riferimenti al *barrio* (il quartiere) o alla *calle* (la strada), rivendicati con orgoglio e in contrapposizione ad altri possibili ambienti più raffinati, come si vede ad esempio nell'emblematica canzone *Motriles*,¹³ in cui Yung Beef accentua questa contrapposizione, specificando: *Estamos en la calle, que le follan al parque*.¹⁴ Il quartiere, per la sua marginalità, è spesso denominato anche *guero* o *gueto* ("ghetto"), ma non mancano termini inglesi come *hood* o *block* (anche nell'adattamento spagnolo *bloque*).

Più originale è il vocabolario legato alle attività che in tali periferie vengono svolte, e in particolare quello del *trapicheo*, ossia il commercio di stupefacenti. La specializzazione lessicale di questo ambito è molto elevata e vede una prevalenza del termine-ombrello di origine americana *josear* ("arrangiarsi", in particolare proprio commerciando beni illegali), derivato a sua volta dal verbo inglese "to hustle", di cui ha mantenuto la genericità semantica. In questa cornice, i riferimenti alla droga e al suo commercio sono senza dubbio i più specializzati. Le sostanze si confezionano e si vendono nella *trampa*, calco semantico di "trap" (*house*) che spesso viene evocata anche in inglese e che talvolta si nomina anche con l'espressione più autoctona *punto*, anch'essa legata alla sfera semantica della chiusura.

Le sostanze menzionate più spesso sono marijuana e hashish (con onnipresenti riferimenti a *hierba*, *weed*, *cogollo*, *paki*, *ladrillos*...) e la *lean*, la sostanza psicotropa tipicamente sciolta in bibite gassate come Sprite o SevenUp, anch'esse quindi direttamente associate al consumo di questi oppioidi diventati una droga-bandiera del genere, molto popolare tra i giovani (Blázquez Puerta 2020). L'estetica colorata di queste sostanze porta anche alla formulazione di allusioni 'sinestetiche', in cui all'evocazione del colore è legato più o meno direttamente il simbolismo narcotico. In particolare, sono molti i richiami ai toni accesi come il rosa e il fucsia nel vestiario. Nella canzone *Creo que no* di Israel B, ad esempio, il cantante lo

propone come il colore definitivo della sua estetica: *Voy siempre de rosa como un caramelo, me puedes llamar Doffamingo*,¹⁵ con un ulteriore richiamo al personaggio della serie manga *One Piece*.¹⁶

Tutti questi riferimenti, di norma, risultano più funzionali a una sorta di poetica della vita di strada che non all'elogio delle droghe in sé.¹⁷ Ciò si osserva, ad esempio, nella *Intro* all'album *a.d.r.o.m.i.c.f.m.s.2*, in cui Yung Beef menziona la *trap house* proprio in contrasto con il mondo della classe media benestante con le sue università e le borse di studio: *Lo que la calle estaba esperando, el barrio, la trap house / Que le follan a la universidad, papi / [...] / Aquí no llega la beca, papi, je*.¹⁸ Il senso di appartenenza si esplicita così anche attraverso le attività illegali¹⁹ e richiama al contempo diverse dimensioni ed espressioni della vita di gruppo, dal calco dell'inglese *ganga* (per "gang", molto usato da Kidd Keo), alla *clica* (dall'inglese *clique*, a sua volta presente) con cui si condividono le esperienze e anche una sofferenza (una *pena*) spesso molto simile a quella cantata nella tradizione flamenca. I tanti riferimenti ai bambini cresciuti tra le difficoltà quotidiane non escludono, in altre parole, la "passione triste" di un senso generale di solitudine (Benasayag, Schmit 2004) che la vita di strada non cancella.

Analogamente, anche il denaro è oggetto di costante riflessione, anche perché è associato in modo biunivoco al successo e all'affermazione personale. Esso è evocato sia come provento delle attività illecite, sia come mezzo per il cambiamento di vita grazie ai soldi fatti con la musica. Il contrasto è spiegato bene in questi versi di *Nike tiburón* del collettivo *Los Alemanes*, in cui persino la scelta di cantare si spiega come mero strumento per fare soldi, in contrasto con il rap etico dei predecessori: *Mami 'toy en el trap / Y si rapeo es porque veo money (Cash) / Un joseador, na' que ve' a esos huevone*.²⁰ Pur tra molte contraddizioni e di norma senza alcuna valorizzazione etica, quindi, la passione per la creazione musicale si descrive come alternativa ai precedenti commerci.²¹ Nel brano *Yo con mi man* di Yung Sarria, ad esempio, questa intercambiabilità appare chiara nel verso: *seguimos vendiendo perico porque por corona no hacemos conciertos*.²² Ancora, in *Southside*, Yung Beef arriva persino a usare il denaro come antonomasia metaforica dell'orgoglio e del bene: *Mi familia es mi orgullo, es mi dinero*.²³ E il denaro, ovviamente, ser-

ve per acquistare gli oggetti che dimostrino il potere economico raggiunto (Roberts 2017), con la conseguente disseminazione nei testi di riferimenti a marche costose (*Gucci, Prada, Cartier, Amiri...* ma anche simboli di streetwear come le scarpe *Nike tiburón*, le *Jordan*²⁴ o le *Air Max*) e a una generale ostentazione della spesa e dello sperpero, spesso esposta in modo così iperbolico da risultare autoparodico e paradossalmente sintonico con un parallelo elogio della povertà (come mostra il nome stesso di "Poor Gang").²⁵

La visione materialista del mondo catalizzata attorno alla presenza simbolica del denaro si ripercuote anche nella rappresentazione della donna che, spesso, appare ridotta a un oggetto di consumo tra gli altri. Anche in questo ambito, tuttavia, sono diffuse le contraddizioni, specie in un contesto dove i padri sono comunque per lo più deboli o assenti (Lecce, Bertin 2021: 160) e l'unica figura adulta di riferimento sembra essere la madre. Così, se da una parte si osserva una rappresentazione ipersessualizzata del corpo femminile, scomposto feticisticamente nelle sue parti (*culo, pussy, coño, toto, papa*, ecc.) a cui spesso sono dedicate intere canzoni,²⁶ il codice fraterno prevalente (*bro, hermano, familia, pana* ecc.) coesiste con una rappresentazione della madre quale sola figura di cui cercare l'approvazione. In altre parole, si dà una poco sostenibile ma diffusa dicotomia *mama vs putas*, come si vede nel verso nel verso in cui Pimp Flaco sostiene che "*Si estoy cantando, hermano, no es para el Panamera / Es para quitar a mi madre de fregar escaleras / No hagas caso a la fama, es una zorra embusterá*", o in quello di Yung Beef che sostiene "*yo lo hago por la mama, ellos por fama: son bitches*".²⁷

3. Un genere linguisticamente produttivo

Da quanto si è visto, quindi, la trap in lingua spagnola costituisce un genere molto produttivo dal punto di vista linguistico, e un aspetto primario di tale produttività risiede nel suo lessico specializzato, particolarmente dinamico proprio attorno ai nuclei tematici più centrali. L'evocazione di 'immagini' ricorrenti che si affermano per *flash*, del resto tipica del linguaggio colloquiale-conversazionale (Briz Gómez 2008) e di quello colloquiale in genere (Briz Gómez 1991: 50), è amplificata dallo smarcamento diffuso dalla norma grammaticale che conferisce ulteriore risalto a ter-

mini ed espressioni.²⁸

La creatività della trap passa però anche attraverso il contatto con altre lingue, che favorisce processi di prestito, spesso adattato, e di calco. Rientrano in questo quadro verbi come *flexear* (con la sostantivazione morfologica *flexeo* dall'inglese)²⁹ o nomi come *haters* e *beef*, che nel gergo trap inglese designano l'antagonismo pubblico-artista e che ricorrono come una vera isotopia del genere (Gusmani 1986). Proprio il fenomeno del *dissing* (la diffamazione dell'avversario) viene reso col verbo spagnolo *tirar* e si attesta anche attraverso il sostantivo *tiradera*.³⁰ Tale tendenza risulta di fatto estrema nel caso specifico del collettivo Pxxr Gvng. Tra i termini più ricorrenti, nelle loro canzoni si trovano, oltre agli adattamenti già menzionati, sostantivi come *goofy* ("sfigato"), *goonie* ("amico") o *ratchet* ("ragazza"). Proprio il sostantivo *ratchet*, in particolare, si è diffuso nello spagnolo giovanile dopo essere stato usato anche da altri artisti, come le *traperas* La Albany o la stessa Zowie, e costituisce una deformazione dell'aggettivo inglese *wretched* (letteralmente "miserabile, squallido"), passando a designare tipicamente la giovane ragazza 'randagia' che si identifica con la cultura urbana, ascolta musica trap e ne condivide l'estetica.

L'inglese non è comunque l'unica lingua che risuona nello spagnolo della trap. Proprio in ragione del suo legame con l'immaginario delle minoranze socialmente marginali, molti testi presentano anche termini ed espressioni che provengono dall'arabo e dal caló, la lingua della comunità gitana in Spagna, oltre che ovviamente dalle varietà americane del castigliano. Sono diffusi, ad esempio, arabismi come *habibi* ("amico"), *djin* ("genio, tipo") o *hauma* ("quartiere"), o termini gitani come *lache* (usato come sinonimo di *vergüenza*, "vergogna"), *camelar* ("voler bene"), oltre all'onomatopeico *arriquitaun* (derivato dall'inglese "arrive in town" e legato al contesto anglofono di Gibilterra, ma oggi usato come incitazione alla performance flamenca). Al flamenco è ascrivibile, inoltre, la presenza di suffissazioni diminutive altrimenti poco diffuse come *-ico*³¹ (*primico, penica...*).

Molto frequente, infine, è l'uso di termini ispano-americani da parte di artisti peninsulari. Si riscontrano così *pana* ("amico"), *carro* ("auto", per *coche*) o *jevo* ("fidanzato"), o usi ancora minoritari in Spagna come *papi, mami, negra* per riferirsi all'interlocutore sentimentale.

Ormai contaminata con il reggaeton, la trap ha contribuito così fortemente alla globalizzazione delle varietà colloquiali ispanofone, come si vede in particolare con alcuni termini diventati *verba omnibus* (Beinhauer 1991) del genere, ad esempio nel caso già osservato di *josear*. Anche *perrear* – e il sostantivo *perreo* – costituisce un caso curioso, dal momento che, ancora nel 2023, non è registrato nell’accezione corrente dal dizionario della Real Academia nonostante indichi in tutto il mondo ispanofono i movimenti sensuali tipici dei balli latini.³²

Anche se in misura più limitata, la tendenza alla commistione interlinguistica si estende al piano sintattico e dà luogo a frequenti fenomeni di *code switching* e *code mixing*.³³ In alcuni casi, addirittura, le lingue chiamate in causa sono tre, come nel testo di Kahled che, in *Dont have panic*, recita in una sola frase: *I’m a muslim, que le follen a esos kāfir*.

Così, per quanto sia nato come linguaggio volutamente grupppale ed esclusivo (Kaluža 2018), il gergo della trap spagnola si è fatto anche nucleo vivace di riarticolazione e rigenerazione linguistica, capace di rendere iperbolicamente, nella sua forma artistica, tendenze proprie della lingua colloquiale che al contempo ravviva e influenza amplificandone la diffusione. Il segno di tale colonizzazione linguistica si può vedere sia nel travaso di parte del suo lessico specifico ad artisti che coltivano generi più trasversali e che raggiungono centinaia di milioni di utenti (come i già citati Quevedo o Rosalía), sia – ma i due fenomeni sono interconnessi – nella evidente diffusione di elementi comuni a tale gergo nel linguaggio comune.³⁴

Lontana ormai dal solo riferimento a una vita di spaccio ed espedienti, la trap ha fagocitato i registri dei più disparati ambiti della vita giovanile odierna, dai social network ai cartoni animati, dai videogiochi³⁵ fino alla cultura cinematografica, e ha consolidato in questo modo un gergo riconoscibile, che ormai due generazioni sentono come proprio.

Note

¹ In particolare, i fratelli Flenory, che nel che nel 2015, dopo un decennio di egemonia, vengono condannati a 30 anni per diversi reati.

² Nato ad Atlanta nel 1980, T.I. (pseudonimo di Clifford Joseph Harris Jr.), è stato autore nel 2003 di *Trap Muzik*, l'album che ha consacrato il nome del genere.

³ Sempre da Atlanta, nel 2005, Gucci Mane (pseudonimo di Radric Delantic Davis) pubblica l'album *Trap House* per poi diventare grazie alla sua abbondante produzione la prima vera trap star.

⁴ È notevole come quasi tutti gli artisti nominati condividano un comune retroterra culturale e siano legati alle periferie del Sud degli Stati Uniti: i Migos sono di Lawrenceville, Georgia; Gucci Mane è cresciuto ad Atlanta, come anche T.I.; Travis Scott a Houston e XXX-Tentacion nell'entroterra della Florida. Inoltre, l'elenco proposto è solo limitato ai 'fondatori' del genere e ad alcune delle personalità di spicco che si sono affermate negli anni seguenti, ma la lista potrebbe essere molto più estesa: dai *beatmaker* famosi come 808 Mafia, TM88, Lex Luger, Southside, presenti in album e mixtape oggi noti come *XO Tour Life 3* di Lil Uzi Vert o *Monster* di Future, oltre ai lavori di French Montana e molti altri.

⁵ "Contra lo que pudiera parecer, el rap no caló en buena parte de estos barrios, donde primaban el flamenco, los ritmos latinos y los beats acelerados del trap estadounidense. Como indica Montana: 'En nuestro barrio no se escuchaba rap. ¡Yo vengo del flamenco! [...] Nuestra música era trap, porque... era como hablar de la calle. Los ritmos de rap que se estaban haciendo no nos molaban'" [Tutte le traduzioni presentate in questo contributo sono mie].

⁶ I segni del disinteresse di questi nuovi artisti, nati per lo più negli anni Novanta del secolo scorso, sono disseminati ovunque nei loro testi. Tra questi, è abbastanza emblematico un verso della canzone di Yung Beef intitolata (non a caso) *Michael Juggson*, in cui il cantante sostiene: *soy el rey del pop, le fallen al hip hop* ["sono il re del pop, che si fotta l'hip hop"], rivendicando una vicinanza maggiore all'immaginario del pop commerciale rispetto a quello cui era legato il movimento rap.

⁷ "Saturar las redes con tres, cuatro o incluso más temas por semana, inundados de Auto-Tune, reiterando casi de manera obsesiva que ellos no son raperos, mostrando su adoración por el dinero, alabando e incluso atreviéndose con el reggaetón, la salsa y demás géneros latinos tan denostados en ese momento. Su empeño casi enfermizo por hacer bailar al público en sus conciertos e incluso acabar siendo más gente encima que debajo del escenario, convirtió sus conciertos en fiestas."

⁸ Nella prima fase di affermazione del genere trap, Cecilio G. è stato riconosciuto come il cantante forse più creativo e rappresentativo del genere insieme a Yung Beef, anche se le sue vicissitudini biografiche, legate in particolare ai suoi problemi legali e di abuso di sostanze stupefacenti ne hanno condizionato negativamente la carriera. Nonostante questo, Cecilio G. è diventato un personaggio *cult* per gli estimatori del genere, grazie anche alle sue apparizioni televisive come quelle al popolare programma *La Resistencia* e all'intervista per *El País* alla cantante Carlota Cosials, in cui l'irriverenza di Cecilio come intervistatore ha portato a una clamorosa interruzione dell'intervista stessa.

⁹ Kidd Keo, in particolare, incarna in modo quasi prototipico questo modello, grazie anche agli anni trascorsi a Toronto e alla padronanza dell'inglese che nei suoi pezzi alterna al castigliano.

¹⁰ Secondo una nomenclatura alternativa (Twenge 2018), la generazione Y sarebbe costituita dai cosiddetti *Millennial* e la Z dalla *iGeneration*, dove la *i* farebbe riferimento a una generazione "iperconnessa", "inclusiva" (in quanto più tollerante a livello di scelte di genere), ma anche "instabile" (con un aumento statistico incisivo di disturbi psicologici) e "isolata", tutte caratteristiche che sono spesso tematizzate nei testi di molte canzoni trap.

¹¹ Un fenomeno di grande successo, anche se più sul piano cantante-produttore, è stata la collaborazione tra il canario *Quevedo* e il produttore argentino *Bizarrap* che con il brano *Music session vol. 52* si sono collocati in testa a tutte le classifiche mondiali.

¹² Saranno solo marginali e sporadici, invece, i riferimenti ad autori emersi più di recente e a quelli che hanno intrapreso un percorso più 'pop'.

¹³ Il termine, oltre a fare riferimento a Motril, paese della costa di Granada, vicino all'area di provenienza di Yung Beef, è associato anche una condizione sociale e lavorativa umile. Secondo il *Diccionario* della Real Academia Española, *motril* è un "Muchacho que sirve a labradores" (<https://dle.rae.es/motril>).

¹⁴ "Siamo in strada, fanculo il parquet".

¹⁵ "Sono sempre vestito di rosa come una caramella. Mi puoi chiamare Doflamingo". Il personaggio della serie manga *One Piece* Doflamingo appare sempre vestito di rosa come un fenicottero a cui il suo stesso nome contiene il riferimento.

¹⁶ I pionieri di questa estetica sgargiante sono *trapper* americani come *6ix9ine* o *Lil Pump*. In ambito spagnolo non sono escluse, a ogni modo, letture problematiche legate al consumo di stupefacenti, come si vede ad esempio in molti dei testi di Cecilio G. Nel brano *Million Dollar Baby*, il barcellonese riassume il suo percorso accidentato tra problemi legali e mentali relazionati con la dipendenza dalle sostanze: *A los 18 no sé bien qué paso / A los 19 me encerraron en el penal / A los 20 me dejé de drogar / A los 21 me volví a drogar* ("a 18 anni non so bene cosa sia successo / a 19 mi chiusero in carcere / a 20 smisi di drogarmi / a 21 ripresi a drogarmi").

¹⁷ Ovviamente ci sono anche eccezioni, come ad esempio quella del più recente fenomeno della trap basca del collettivo *Chill Mafia* e in particolare dell'artista *Ben Yart*, che sposa una poetica narcocentrica, incentrata sul consumo di stupefacenti e nell'esaltazione dei suoi effetti senza nascondere anche le criticità.

¹⁸ "Quello che stava aspettando la strada, il quartiere, la trap house / fanculo l'università, papi / [...] / qui non arriva la borsa di studio, papi, ahah".

¹⁹ Sembra quasi programmatico, in questo senso, il testo della canzone *Lil Romeo* di Yung Beef, in cui si specifica anche la differenza tra le droghe leggere (consumate) e quelle pesanti (commerciate): *Papi, somo' delincuente' / No hablo' con policia' / Fumamo' marihuana y vendemos cocaína / La esquina es tu madrina y la Trap house es tu prima* ("Papi, siamo delinquenti / non parliamo con la polizia / fumiamo marijuana e vendiamo cocaina / l'angolo [di strada] è la tua madrina, e la trap house è tua cugina").

²⁰ "Mami sono nella trap / E se rappo è perché vedo money (Cash) / Un ragazzo di strada [un *joseador*], niente a che vedere con quei coglioni [dei rapper]".

²¹ Come ricorda Bertolucci (2020: 13) di norma, "di droga consumata si parla al presente, di droga venduta si parla al passato".

²² “Continuiamo a vendere cocaina perché a causa del coronavirus non facciamo concerti”.

²³ “La mia famiglia è il mio orgoglio, è il mio denaro”.

²⁴ Spesso, questi oggetti sono così centrali da essere scelti come titoli delle canzoni. Gli esempi sono molteplici; oltre alla già menzionata *Nike Tiburón de Los Alemanes*, si veda anche *Jordan Manchás* (Jordan macchiate) di *Skinny Flex* e *El Patron 970*. Un discorso analogo a quello delle marche di vestiti vale anche per le automobili, dove si vede un’alternanza di marchi costosi e di auto più abbordabili ma sempre sportive o ‘gitane’, come le Seat (Los Alemanes), le BMW (Kidd Keo) o le Toyota (Pimp Flaco).

²⁵ Merita un riferimento, qui, per il suo carattere emblematico, il verso in cui Yung Beef invita un interlocutore fittizio a tenere forte una valigetta (“el maletín”, idealmente rubato) per poi accelerare verso l’Albaicín e far piovere denaro con il tipico *make it rain: Loco trinca el maletín (Skrr), vámonos de rally / Me subo pa’ l’Albayzín (Yeah) y hago make it rain (Wow)*.

²⁶ È il caso di *Tu coño es mi droga* di Pxxr Gvng, in cui il testo consiste nella monotona reiterazione di questa equivalenza tra organo femminile e sostanza stupefacente.

²⁷ “Se sto cantando non è per il [Porsche] Panamera / è perché mia madre non debba più pulire le scale / Non fidarti della fama, è una prostituta imbrogliona” / “io lo faccio per la mamma, loro per la fama, sono *bitches*”. In fondo, però, anche la mamma finisce talvolta per essere fagocitata dall’immaginario trap e il suo apprezzamento si esprime secondo i criteri del valore commerciale. Si veda il verso di Kahled in *Dont have panic with Khaled: La mama pa’ mi es lo mas expensive* (la mamma per me è la cosa più *expensive*).

²⁸ Come si è accennato, proprio il forte valore simbolico di determinati ambiti favorisce il ricorso a una sinonimia spesso radicale e inedita, che attinge e coagula diverse varietà del castigliano. Ad esempio, nella rappresentazione del femminile, gli artisti trap non impiegano quasi mai termini neutri come *chica* o *mujer*, preferendo colloquialismi anche poco usati come *negra* o *gitana*, oltre ai più generici *churri*, *choni* etc. D’altro canto, sostantivi come *zorra* o *puta*, sono usati con una tale frequenza da risultare parzialmente desemantizzati nell’idioletto di alcuni autori, come avviene nel caso di La Zowie, che si definisce ripetutamente proprio come *puta*, con l’intento implicito di neutralizzare la marca dispregiativa del termine. Si veda, a questo proposito, anche l’apparizione di La Zowie nel popolare programma televisivo *La Resistencia* (16 gennaio 2020), in cui l’artista consegnò al conduttore David Broncano un biglietto da visita col suo nome e, a mo’ di professione, la scritta *puta* sul retro.

²⁹ Dall’inglese to flex per “ostentare soldi/status”, con un valore analogo al prestito, altrettanto frequente, di *ballin’*.

³⁰ È molto attestato anche il sostantivo *tiradera*. Si veda, a questo proposito, uno dei pezzi più popolari di Pimp Flaco, denominato appunto *haters*, dove il fenomeno si descrive con espressioni ibride come: *tirar beef* alternate a più castigliane *hablar mierda* o *contar cuentos chinos*.

³¹ Si veda, oltre al caso già citato di *penica*, l’esempio più recente della canzone *No sé k me pasa* di Ben Yart, che adatta in chiave basca alcuni versi tradizionali flamenchi che includono parole come *primico*, “cugino”, o il già menzionato *lache*.

³² Il *Diccionario* della RAE riporta per “Perrear” solo i riferimenti alle accezioni centroamericane traducibili in “sottrarre con l’inganno”

(Costa Rica), “disprezzare qualcuno” (Venezuela) e “essere un donnaiolo” (Costa Rica). <https://dle.rae.es/perrear>. Il verbo è invece riconosciuto, per quanto solo come americanismo, dal *Diccionario de americanismos* della ASALE (*Asociación de Academias de la Lengua Española*).

³³ Tra i possibili esempi, la già menzionata *Perdedores del barrio* riporta il verso: *La vida es bien cabrona. Por eso me río de ella like si fuera una broma*: “La vita è proprio stronza. Per questo rido di lei come fosse uno scherzo”, o ancora in *Trap life* dove Kidd Keo recita: *Keo never doubt, all this shit ain’t go stop me / But no pasa na’, el Keo se adapta fácil*: “Keo, nessun dubbio, tutte queste stronzate non mi mermeranno / Ma non fa niente, il Keo si adatta con facilità”.

³⁴ Non è oggetto di questo articolo una valutazione quantitativa di tale fenomeno, che tuttavia risulterebbe evidente in qualsiasi indagine “corpus based” profilata sul linguaggio colloquiale giovanile, in particolare sul piano lessicale e anche limitatamente alla sua evoluzione diacronica degli ultimi due decenni.

³⁵ Spesso i contenuti di intrattenimento per l’infanzia e l’adolescenza sono accostati a temi molto meno innocenti. Per fare un esempio, nella canzone *Me perdí en Madrid*, Yung Beef dice *baby, estoy high como Dumbo* evocando attraverso il paragone con il personaggio Disney il proprio stato di ebbrezza da stupefacenti (*estoy high*).

Bibliografía

- ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA, *Diccionario de americanismos*, www.asale.org.
- BLÁZQUEZ PUERTA A. (2020), “Fentanilo de acción rápida: indicaciones, diagnóstico y abordaje de problemas relacionados con su uso”, in *Medicina de familia*, 21:1, pp. 30–43.
- BEINHAUER W. (1991), *El español coloquial*, Gredos, Madrid.
- BENASAYAG M., SCHMIT G. (2004), *L’epoca delle passioni tristi*, Feltrinelli, Milano.
- BERTOLUCCI A. (2020), *Trap game. I sei comandamenti del nuovo hip hop*, Hoepli, Milano.
- BRIZ GÓMEZ A. (1996), *El español coloquial: situación y uso*, Arco Libros, Madrid.
- ID. (2008), *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmagramática*, Ariel, Barcellona.
- CAMPARRÓS M. (2022), *Namerica*, Einaudi, Torino.
- CASTRO E. (2019), *El trap. Filosofía milenial para la crisis en España*, Errata Naturae, Madrid.
- COSTELLO M., WALLACE D. F. (1990), *Signifying Rap. Rap and Race in the Urban Present*, Ecco Press, New York.
- GUSMANI R. (1986), *Saggi sull’interferenza linguistica*, Firenze, Le Lettere.
- KALUŽA J. (2018), “Reality of Trap: Trap Music and its Emancipatory Potential”, in *Journal of Media, Communication & Film*, 5:1, pp. 23–41.
- LECCE S., BERTIN F. (2021), *Generazione trap. Nuova musica per nuovi adolescenti*, Mimesis, Milano-Udine.
- MADJODY (2018), “Del rap a la música urbana en España: Los años que cambiaron el juego” in *Vice*, 24 settembre, www.vice.com.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, www.dle.rae.es.
- REY-GAYOSO R., DIZ C. (2021), “Música trap en España: estéticas juveniles en tiempos de crisis” in *AIBR Revista de Antropología Iberoamericana*, 16:3, pp. 583–607.

- ROBERTS B. (2017), *A Brief History of Bling: Hip-Hop Jewelry Through the Ages*, www.highsnobietty.com.
- RONCORONI L. (2018), *Hip-Hop. Metamorfosi e successo di beat e rime*, Arcana, Roma.
- SETARO S. (2018), "How trap music came to rule the world" in *complex.com*, www.complex.com
- SIBILLA G. (2003), *I linguaggi della musica pop*, Bompiani, Milano.
- SPAZIANTE L. (2007), *Sociosemiotica del pop. Identità, testi e pratiche musicali*, Carocci, Roma.
- SUÁREZ G. (2017), "Latin trap was one of 2017's most overlooked music trends", in *vice.com*, www.noiseyvice.com.
- TOOP D. (1992), *Rap. Storia di una musica nera*, EDT, Torino.
- TUSÓN Valls, A. (1997), *Análisis de la conversación*, Ariel, Barcellona.
- TWENGE J.M. (2018), *Iperconnessi. Perché i ragazzi di oggi crescono meno ribelli, più tolleranti, meno felici e del tutto impreparati a diventare adulti*, Einaudi, Torino.
- ZUKAR P. (2017), *Rap. Una storia italiana*, Baldini e Castoldi, Milano.