



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

DOTTORATO IN CIVILTÀ ISLAMICA
XXIX CICLO

**Il rap nel mondo arabo: una forma d'avanguardia.
Analisi di un *corpus* di area vicinorientale**

Tutor

Ch.mo Prof. Olivier Durand

Dottorando

Emanuela De Blasio

Anno accademico 2015-2016

A Carlo e Fulvio

INDICE

INTRODUZIONE	5
Struttura del lavoro	6
Metodologia	13
Obiettivi	14
Trascrizione, abbreviazioni e simboli	17
Ringraziamenti	19
1. STUDI SUL FENOMENO DELLO HIP HOP	20
1.1. Generi e tematiche	24
1.2. Origini e sviluppi	31
1.3. Studi sulla diffusione del rap fuori i confini statunitensi	36
2. LA MUSICA NEL MONDO ARABO FRA TRADIZIONE E INNOVAZIONE	40
2.1. Studi sul rap arabo	47
2.2. Sviluppo del rap nei paesi arabi	49
2.3. Il caso della Palestina	57
2.4. Il caso del Libano	64
2.5. Il caso della Siria	70
2.6. Rap e rivoluzioni arabe	73
2.7. Il retaggio musicale come espressione d'identità e di protesta	80
3. ABU HAJAR E I SUOI BRANI	85
3.1. Presentazione del <i>corpus</i>	87
3.1.1. <i>Li-ann tə 'āneq əl-Yāsmīn</i>	93
3.1.2. <i>Li-ann tə 'āne^q əl-ḥawā'</i>	98
3.1.3. <i>Armīnā-sīn</i>	102
3.1.4. <i>Zhə^qna</i>	107
3.1.5. <i>Ḥarbašāt</i>	112
3.1.6. <i>Yəsqaṭ əl-waṭan</i>	117
3.1.7. <i>Hōn Ṭartūs</i>	122
3.1.8. <i>Bə-ha-l-yōmēn</i>	128
3.1.9. <i>əl-Baḥ^or byəḏḥak lēh?</i>	133
3.1.10. <i>Irādet ša'b</i>	138
3.1.11. <i>Šalā lə-Maždal Šams</i>	143
4. OSSERVAZIONI LINGUISTICHE SUI TESTI	148
4.1. Fonologia	148
4.2. Morfologia	150
4.3. Sintassi	153
4.4. Lessico	154

5. DONNE E RAP: STUDI E SVILUPPI RECENTI	161
5.1. Linguaggio e genere nel rap	166
5.2. Shadia Mansour: tematiche e stile dei testi	172
5.2.1. <i>Corpus</i> e commenti linguistici	176
5.3. Malikah: tematiche e stile dei testi	192
5.3.1. <i>Corpus</i> e commenti linguistici	195
APPENDICE A	209
Intervista a Shadia Mansour	209
APPENDICE B	211
Intervista ad Abu Hajar	211
APPENDICE C	214
<i>a-baqa bašra ‘ašī</i> : un testo nel dialetto alawita di Tartus	214
CONCLUSIONI	216
Affinità e divergenze tra lo hip hop americano e quello arabo	217
Il rap arabo come forma d’avanguardia	222
Sintesi linguistica e contenutistica del <i>corpus</i>	224
Considerazioni finali	228
BIBLIOGRAFIA	231

INTRODUZIONE

Il presente lavoro ha come oggetto l'analisi delle dinamiche e delle modalità in cui il fenomeno culturale dello hip hop e della musica rap in particolare si innesta e si sviluppa, con somiglianze e divergenze, nel mondo arabo. Attraverso lo studio delle tematiche, del linguaggio, dello stile del rap arabo in generale e poi nello specifico dell'autore preso in esame, è stato possibile tracciare delle linee che si ricollegano alcune alle tradizioni del mondo arabo e altre che puntano alla modernità e alla contaminazione.

Sono opportune alcune precisazioni preliminari riguardo i termini "hip hop" e "rap" che vengono utilizzati nella presente ricerca. Innanzitutto come definizione generale, il rap è uno stile musicale all'interno dello hip hop, fenomeno culturale che nasce a metà del secolo XX in seno alla comunità nera degli Stati Uniti, e consiste nel cantare una determinata composizione in versi utilizzando come base una pista ritmica chiamata *beat* (Krimms, 2000).

Molti studiosi sono attenti alla distinzione tra musica rap e cultura hip hop¹. Secondo questo approccio, la musica associata alla cultura hip hop è la musica rap. Qualsiasi altra implicazione, la danza, l'arte, la moda, la letteratura, le attitudini, i valori, l'attivismo, fa parte della cultura hip hop. Nonostante ciò altri esperti², che si occupano di tale argomento, si riferiscono alla "musica hip hop": lo hip hop viene definito come una sorta di ombrello di un genere musicale che include hip hop soul, gangsta rap, underground hip hop, trip hop e diversi sottogeneri³. Altri accademici sostengono che l'hip hop sia la musica in generale e il rap sia solo il componimento lirico⁴. Questa definizione considera il rap come un verbo, quindi fare rap ("rappare") è ciò che fa il MC (il rapper) e la musica che risulta dalla sua collaborazione con il DJ è lo hip hop. Ciò nonostante le teorie più condivise sostengono che con i termini hip hop non ci si riferisca solo alla musica, ma ad uno stile di vita, ad una cultura.

¹ V. Alim (2006), Basu, Lamelle (2006),

² *The Source Magazine: The Bible of Hip Hop Music, Culture, & Politics*, una delle pubblicazioni più rilevanti sullo hip hop, fu fondata da Jonathan Miles Shecter e David Mays nel 1988.

³ Il sito www.urbandictionary.com include circa quaranta definizioni relativi allo hip hop.

⁴ Cfr. Benfield (2009), Brown (2008).

In questa sede viene usato, oltre all'aggettivo rap per definire il genere musicale qui trattato, anche l'aggettivo hip hop che, quindi, oltre a descrivere in maniera più ampia la cultura, viene impiegato pure in riferimento alla musica.

Il presente lavoro consta di cinque capitoli, con un'impostazione metodologica che si esplica mediante un approccio che spazia da una visione generale dell'argomento della ricerca a un focus sempre più ristretto che si proietta nel contesto arabo. Quindi passando da una visione d'insieme del rap a livello globale, dalle origini agli sviluppi si arriva via via, attraverso una sorta di capitolo di raccordo sul dibattito intellettuale in seno alle innovazioni e alle tradizioni artistiche nel mondo arabo, all'esaminare il fenomeno del rap all'interno dei paesi arabi, focalizzando poi l'attenzione su un autore in particolare e prendendo in analisi, nell'ultimo capitolo, una sfaccettatura ulteriore del macro argomento, ossia il rap femminile.

Struttura del lavoro

Nel primo capitolo vengono esaminati diversi studi di linguistica, sociologia, pedagogia ed estetica effettuati sul fenomeno della cultura hip hop.

L'interesse dei linguisti verso lo hip hop si è sempre più affermato, tanto che in linguistica è ormai riconosciuta la disciplina denominata *Hip Hop Linguistics*, che s'incentra soprattutto sullo studio del cosiddetto *black language* ma non solo, infatti gli studi tentano di indagare le evoluzioni linguistiche di un movimento, nato in un determinato luogo e con determinate caratteristiche, ma poi divenuto globale, radicandosi in diversi territori e riuscendo ad adattarsi ai contesti locali.

Studi approfonditi che prendono in considerazione l'esame testuale dei brani rap scarseggiano, mentre sono presenti lavori sull'analisi della rima e degli aspetti più tecnici quali la metrica e la versificazione. Diverse sono le ricerche sia di stampo storiografico sia di carattere sociologico, legate ai messaggi socio-politici dei brani.

Sempre nel primo capitolo, vengono esaminati nel dettaglio i generi e le tematiche proprie del rap, passando in rassegna le quattro tipologie individuate da Krims (2000): il "party rap", il "mack rap", "jazz/bohemien rap" e il "reality rap".

Segue una panoramica sulle origini e gli sviluppi del fenomeno musicale dagli anni Settanta ai giorni d'oggi, passando attraverso le diverse fasi storiche del genere. La cultura hip hop nasce nel quartiere newyorkese del Bronx, in un contesto caratterizzato

dalla povertà e dalla criminalità. Negli studi è ampiamente condivisa la tesi per cui lo hip hop sia un'espressione di uno specifico gruppo culturale; in realtà la discussione è complessa: descrivere lo hip hop come "nero" significherebbe non prendere in considerazione una varietà di altri partecipanti. Lo sviluppo del rap, con la conseguente commercializzazione e diffusione, ha portato all'evoluzione delle sue tematiche e dei suoi valori. Gli studi effettuati sul rap non sono circoscritti solo al fenomeno negli Stati Uniti, ma si rivolgono a differenti contesti: a tal fine viene dedicato un paragrafo ai lavori svolti sulla diffusione del rap al di fuori dei confini statunitensi. Lo hip hop, nonostante affondi le radici nella cultura afro-americana, è diventato una forma d'espressione della cultura giovanile a livello globale e, nel momento in cui entra nei nuovi territori, ridefinisce le sue caratteristiche e viene interiorizzato dalle culture locali.

Da un discorso generale sul rap e sugli studi realizzati su di esso, nel capitolo successivo, l'analisi si concentra sulle modalità e le dinamiche attraverso cui lo hip hop si inserisce nella dialettica fra tradizione e modernità nel mondo arabo. Riguardo il discorso musicale, nuova linfa fu apportata con il Congresso di Musica Araba tenutosi al Cairo nel 1932; dopo questo evento, si delineò una scissione tra i sostenitori di un radicamento alle tradizioni e coloro che appoggiavano un'apertura verso innovazioni musicali provenienti dall'estero.

Tra le varie forme di avanguardismo artistico, anche in relazione alle tematiche affrontate come la critica alla corruzione, l'anti-imperialismo, l'esortazione alla rivoluzione, è possibile contemplare la musica rap, che ha rappresentato il genere musicale attraverso cui le rivoluzioni arabe hanno trovato espressione. Esiste un legame profondo tra musica e voglia di riscatto e rinnovamento tra la gioventù araba. Il rap è una forma artistica che ha riscosso consensi tra i giovani dei paesi arabi, dall'Iraq al Marocco e costituisce un canale attraverso cui si denunciano, metaforicamente o direttamente, le ingiustizie sociali. Il dissenso giovanile nel mondo arabo viene così espresso attraverso la musica per mezzo di un linguaggio forte, espressivo, a volte volgare o dissacrante.

I testi si incentrano sulla protesta contro la corruzione, la povertà, le disuguaglianze sociali e sulla rivendicazione della propria identità nazionale.

Sempre nel secondo capitolo segue un paragrafo dedicato ad una panoramica dei diversi studi effettuati sul rap arabo, in cui vengono citati lavori e ricerche sia di stampo storico-sociologico, molti dei quali legati al contesto della questione palestinese o alle

dinamiche delle cosiddette Primavera Arabe⁵, sia di carattere linguistico, in cui viene evidenziato il ruolo del dialetto.

La seconda parte del capitolo ha l'obiettivo di fornire, attraverso riferimenti bibliografici, laddove ve ne siano, un quadro generale sulla nascita e gli sviluppi del rap nei paesi arabi, suddividendo questi ultimi in aree geografiche e offrire una panoramica degli artisti e dei gruppi che si sono guadagnati uno spazio nel panorama musicale hip hop nel mondo arabo. Molti studi sul rap, anche per ciò che attiene l'aspetto linguistico, si sono focalizzati sul Maghreb, probabilmente in seguito alla fortuna e alla diffusione del genere in questa area; riguardo alla zona mashreqina, esiste una minore bibliografia; anche per tale motivazione, il presente lavoro si è soffermato proprio sull'analisi dello hip hop di area vicinorientale, prendendo in particolare considerazione la Siria, patria dell'autore del *corpus* principale, la Palestina e il Libano, paesi di provenienza delle cantanti esaminate nell'ultimo capitolo concernente il rap femminile.

La musica può apportare il suo contributo ai cambiamenti sociali e ad istanze politiche; allo hip hop appartengono, fin dalle origini, molti artisti le cui canzoni hanno intenti esplicitamente politici. Proprio per il forte legame instaurato tra musica rap e rivoluzioni arabe, è stato ritenuto opportuno inserire un paragrafo che focalizzasse il fenomeno musicale all'interno delle dinamiche delle Primavera Arabe, in quanto lo hip hop ha svolto un ruolo fondamentale nel raccogliere consensi a favore delle proteste contro i governi.

Internet e la diffusione dei social network hanno indubbiamente costituito una rivoluzione nel mondo dei media, nella comunicazione in generale e tra i giovani in particolare e hanno rappresentato dei mezzi privilegiati per la divulgazione di molte canzoni e messaggi. Gli attivisti hanno utilizzato per comunicare tra loro, Twitter o Facebook. Queste reti sociali, proprio in quanto efficaci e veloci strumenti di comunicazione, sono stati spesso oggetto di controllo da parte delle autorità in alcuni paesi arabi. Tuttavia, attraverso i social network le canzoni rap hanno potuto comunque circolare, superando la censura e ispirando i giovani a ribellarsi, come nel caso del rapper tunisino El Général che, mediante Facebook e Twitter, ha diffuso il brano *Rāyās lə-blēd* "Il Presidente del paese" in cui si rivolge direttamente al *leader* Ben Ali, denunciando la povertà, la corruzione, la soppressione della libertà nel proprio paese.

⁵ Termine coniato dai mass media per indicare tutte le rivoluzioni arabe iniziate tra il 2010 e il 2011 in Tunisia, Libia, Egitto, Siria, ma anche Yemen, Bahrein, Giordania, Algeria, Marocco e Iraq.

Il capitolo si conclude con una riflessione sulle tradizioni musicali nella cultura araba, in cui si osserva un filo conduttore che arriva fino al rap. Alcuni dei tratti più significativi del retaggio musicale consistono nei canti epici e popolari, nell'improvvisazione, nella valenza politica della musica stessa, che trasmette un senso di appartenenza alla propria storia e alla propria nazione, ma allo stesso tempo può diventare espressione di un sentimento popolare di protesta e di critica: tutte caratteristiche che si riscontrano anche nel moderno genere della musica rap, che nella tradizione musicale araba, quindi, ha trovato un terreno fertile in cui attecchire.

Il terzo capitolo è incentrato su un autore in particolare, il cantante rap siriano Muhammad Abu Hajar e sull'analisi dei suoi testi. Prendendo in considerazione un caso specifico, lo scopo è quello di esaminare come le tematiche, lo stile, la musica, il linguaggio rientrino o si allontanino dalle caratteristiche insite nel rap esaminate nei capitoli precedenti, quanto siano in linea con le implicazioni della cultura hip hop o vi siano novità introdotte dall'autore rifacendosi ad un sostrato più vicino alla tradizione.

Il *corpus* è costituito da undici brani, scelti per la varietà di tematiche, tutti in arabo siriano. L'uso della *'āmmiyya* nella canzone araba non è una novità, specialmente se si pensa all'Egitto e a quello che rappresentò Umm Kulthum⁶. È stato ritenuto interessante aggiungere, come appendice, un dodicesimo testo che non rientra nei brani pubblicati, perché è espressione di un *free style*, ossia di un'improvvisazione che il cantante stesso ha eseguito volutamente e marcatamente nella variante dialettale alawita della città di Tartus.

Dal momento che vi sono vari rapper arabi piuttosto conosciuti anche a livello internazionale, le cui canzoni sono state oggetto di ricerche e osservazioni, si è ritenuto più interessante esaminare i testi di un autore poco noto al grande pubblico, ma la cui musica e i cui brani risultano più genuini, perché ancora espressione di una produzione sotterranea o come viene detta nel gergo musicale *underground*, fedele a quella concezione di autenticità che rappresenta uno dei valori del rap.

La scelta di un autore di provenienza mashreqina è avvenuta anche per la constatazione che gli studi rivolti al rap di tale area, solo raramente sono di natura dialettologica e, in molti casi, si accostano al fenomeno secondo modalità d'indagine molto più ampie⁷.

⁶ Umm Kulthum (1904 - 1975) è stata una famosissima cantante egiziana, tra le più amate in tutto il mondo arabo.

⁷ In generale la dialettologia araba ha iniziato a interrogarsi sulla natura linguistica del fenomeno del rap molto tardi, rivolgendo la sua attenzione in particolare al Marocco e a qualche altro paese nordafricano.

I testi presi in esame hanno contenuti socio-politici, aspetto questo che fa rientrare il rap di Abu Hajar nel genere del “reality rap”, di cui si approfondiranno le caratteristiche in seguito. L’autore stesso ha dovuto subire l’incarcerazione a causa dei suoi brani ed è stato costretto a fuggire dal proprio paese, richiedendo, in seguito, lo status di rifugiato politico in Germania.

La varietà dei temi, che il cantante tocca nella sua produzione, abbraccia diverse questioni e realtà non sempre prese in considerazione da altri rapper. Inoltre attraverso la conoscenza dell’autore stesso e l’intervista da lui rilasciata, riportata in appendice, è stato possibile analizzare la sua visione come artista e come attivista e comprendere in profondità il contenuto dei suoi testi e le diverse sfaccettature del suo linguaggio.

Altra caratteristica che ha destato attenzione è la provenienza dell’autore: la zona del *sāhil* e precisamente la città di Tartus, il cui dialetto rimane per lo più ancora inesplorato.

Ogni brano, preceduto da una breve introduzione, in cui vengono presentate le caratteristiche stilistiche e tematiche, è stato trascritto e tradotto. Ad ogni verso è stato affiancata una numerazione che serve in seguito come riferimento, nel caso in cui venga citata una strofa ai fini dell’analisi dei testi.

Il capitolo successivo si focalizza sulle osservazioni linguistiche, di carattere fonologico, morfologico, sintattico e lessicale, relative ai testi selezionati. Inoltre, attraverso lo studio del linguaggio dei brani, sono stati analizzati i prestiti linguistici, le figure retoriche, i neologismi, i giochi di parole, i modi di dire.

È lecito domandarsi se si possano fare riflessioni di tipo linguistico e in particolare osservazioni nell’ambito della dialettologia araba, usando testi di canzoni. L’artista quando canta o meglio, nel caso qui preso in esame, quando “rappa”, sicuramente viene influenzato da diversi fenomeni: il bacino di utenza, quindi il pubblico a cui si rivolge, l’adeguamento alle rime, l’adattamento delle parole alla musica; quindi la fonetica può risultare talvolta condizionata. Ma è insito nel genere musicale del rap riprodurre la realtà e ciò è vero anche linguisticamente parlando, infatti il registro è quello della lingua usata quotidianamente, per strada, soprattutto dai giovani. L’artista preso in considerazione nel presente lavoro, può risultare particolarmente interessante, sotto l’aspetto linguistico, perché proveniente da Tartus, città costiera ad ovest della Siria, della cui variante dialettale non risultano studi specifici.

Non è stato possibile prendere in esame altri rapper di Tartus, in quanto oltre Abu Hajar e i componenti del suo gruppo, non si dispone di notizie di altri artisti hip hop della suddetta città.

È opportuno sottolineare e specificare che le osservazioni linguistiche riportate sono lungi dal voler essere un'analisi esaustiva e completa sul dialetto di Tartus, che dovrebbe basarsi, chiaramente, su un campione numeroso di parlanti, d'altro canto difficilmente reperibile in una ricerca sul campo a causa della difficile situazione politica in cui, attualmente, versa il paese. I testi qui analizzati, pur con tutti i limiti di cui risentono i brani cantati, in quanto risultato non di elocuzione spontanea, possono, comunque, offrire uno spunto per un'analisi linguistica su un dialetto poco conosciuto come quello di Tartus, anche grazie alle preziose informazioni fornite del cantante stesso durante lo svolgimento della presente ricerca.

Le canzoni oltre a costituire una base per considerazioni culturali, possono quindi essere utilizzate anche come un *corpus* che può offrire un orientamento per riflessioni linguistiche.

L'ultimo capitolo prende in analisi un'ulteriore sfaccettatura dello hip hop, ossia il rap cantato dalle donne, argomento introdotto a livello generale e poi inserito nel contesto arabo in particolare. Sebbene il rap sia stato spesso presentato come una forma artistica dominata dagli uomini, le donne hanno fatto parte di questo fenomeno fin dagli anni della sua produzione più commerciale.

In alcune ricerche il rap viene incanalato negli studi di genere; i primi studi di questo tipo nell'etnomusicologia sono emersi all'inizio degli anni Ottanta. Tra i diversi lavori, viene preso in considerazione quello di Keyes (2004), in cui la studiosa individua quattro categorie di donne rapper: "Queen Mother", "Fly Girl", "Sista with Attitude" e "Lesbian".

Il tema di genere, come quello dell'identità, costituisce un punto focale nei movimenti sociali degli anni Ottanta e un importante argomento all'interno dei dibattiti del movimento hip hop.

Molte giovani donne che costituiscono parte della scena musicale rap araba, hanno contribuito alla costruzione e alla diffusione di questo genere e alcune di loro sono riuscite ad emergere.

In ambito palestinese, hanno riscontrato una certa notorietà le seguenti artiste: Sabreena da Witch, Shadia Mansour, conosciuta come la *first lady* dello hip hop arabo; Nahawa Abed Alaal e Safaah Hathot di Acri hanno dato vita al primo duo femminile

palestinese, denominato Arapyat ('*Arabiyyāt*). Ma anche in altre zone del mondo arabo, le donne iniziano ad avere un ruolo di rilievo nello scenario hip hop: in Egitto la prima donna rapper è stata Princess Emannuelle, in Libano la rapper più rappresentativa è sicuramente Malikah, in Marocco si sta imponendo sulla scena musicale *underground* la cantante Soultana.

Inoltre è sempre più diffuso il fenomeno per cui gruppi arabi, che realizzano un tipo di hip hop impegnato politicamente, richiedono nei propri brani collaborazioni con rapper donne.

All'interno di questo ultimo capitolo, un paragrafo è dedicato alla relazione fra linguaggio e genere nella musica rap, infatti sui termini impiegati dai rapper e dalle rapper esistono ricerche che individuano delle differenze linguistiche. I diversi studi evidenziano che le donne rapper, seppur impiegando talvolta un linguaggio anche molto aggressivo, non raggiungono mai i toni violenti dei rapper uomini.

È stato, quindi, selezionato un *corpus* dei testi più rappresentativi di due fra le artiste più note nello scenario musicale arabo: la cantante anglo-palestinese Shadia Mansour e la libanese Malikah.

L'artista palestinese viene presentata attraverso una sintetica biografia, a cui segue una riflessione sullo stile dei suoi testi e sulle tematiche affrontate. Il paragrafo successivo consta del *corpus* dei brani selezionati, che vengono trascritti e tradotti, poi analizzati con dei commenti di carattere linguistico. In seguito ad un incontro con la rapper palestinese, l'artista ha rilasciato una breve intervista che è stata riportata nelle sue parti principali in appendice.

Stessa impostazione viene utilizzata per esaminare l'altra cantante, la libanese Malikah: successivamente alla sua biografia, viene inserita una sezione sulla presentazione e sui contenuti dei suoi brani. Di seguito vengono trascritti e tradotti i testi prescelti, a cui si accompagnano delle riflessioni linguistiche.

Entrambe le artiste sono accomunate, pur ognuna con il suo stile, dal filone tematico che è quello di un rap impegnato politicamente e socialmente. Le rapper trasmettono la loro visione su diverse questioni concernenti l'identità, la storia, la società, la politica, ma si occupano anche di tematiche relative alle donne. Quindi la musica rap diventa un veicolo attraverso cui le donne possono trovare un loro spazio di espressione e di visibilità.

Di alcune canzoni è stato possibile rintracciare testi scritti, altre sono state reperibili solo in versione audio.

Tutti i brani presi in considerazione sono tratti dal web: www.youtube.com, www.revolutionaryarabrap.blogspot.com, www.reverbNation.com e, nel caso specifico di Abu Hajar, anche dal sito ufficiale della sua band <https://mazzajrap.com>. Nessuno degli artisti esaminati è vincolato a una casa discografica, per cui i brani sono rintracciabili solo online e non sono diffusi su CD: ciò anche in conseguenza a scelte ideologiche degli autori stessi, al fine di avere autonomia e libertà, non negoziabili a scopi commerciali, nella propria produzione artistica. Lo hip hop in generale risente della controversa relazione esistente tra la musica di protesta e l'industria musicale araba. Uno dei problemi degli artisti è quello di accedere agli studi di registrazione e trovare etichette discografiche disposte a sponsorizzarli. Inoltre, nonostante la popolarità di alcuni canali dedicati alla musica araba, non è facile per il rap conquistare uno spazio in radio o in televisione.

Metodologia

Riguardo alla metodologia usata nelle trascrizioni scientifiche dei testi, il riferimento è stato il sistema di Durand (2009). Riguardo le vocali: il segno *a* viene detto *shwa*; il tratto sovrascritto (*ā, ī, ū, ē, ō*) indica la lunghezza; le vocali etimologicamente lunghe in sillaba aperta post tonica, vengono trascritte, per i dialetti presi in considerazione, solamente quando siano pronunciate tali (secondo quindi una trascrizione fonetica e non fonemica), per tanto le vocali finali, che in arabo classico sono lunghe, sono rese brevi: si trascrive ad esempio *ana* “io”, *katabna* “abbiamo scritto”, ma se si aggiunge un suffisso, tale vocale recupera la propria lunghezza etimologica, attirando a sé l'accento come ad esempio *haku* “hanno raccontato”, ma *hakū-li* “mi hanno raccontato”; le vocali in apice vengono usate per indicare le vocali epentetiche, che fungono d'appoggio per i temi terminanti con due consonanti⁸, infatti nella maggioranza dei dialetti orientali tale cumulo non è tollerabile in contesto pausale.

Per quanto concerne le consonanti verrà fornita una tabella di riferimento con le lettere arabe, i relativi segni di trascrizione usati in questo lavoro e i simboli AFI per la resa fonetica.

⁸ Tale fenomeno è detto anaptissi o epentesi vocalica.

Nel rendere con l'alfabeto latino un nome di persona o di città arabe esiste la possibilità di ricorrere alla trascrizione scientifica, ma tale opzione non rappresenta sempre un sistema di scrittura utilizzabile nella vita di tutti i giorni, sui giornali o anche sui documenti. La resa latina dei nomi e cognomi arabi va basata per convenzione sulla loro pronuncia dialettale e non classica e si adegua all'ortografia delle lingue europee di periodo coloniale, ossia inglese e francese. In questa sede è stata attuata la scelta di mantenere la versione anglo/francografa.

Riguardo i toponimi, ci si atterrà al principio di rispettare la versione latina corrente dei nomi, tranne in sporadici casi in cui è stato ritenuto opportuno fornire anche la versione in trascrizione tra parentesi.

I titoli delle canzoni vengono riportati sempre in trascrizione scientifica, non tenendo in considerazione la grafemica che si ritrova sul web e che non possiede ancora una normalizzazione grafica.

Il corsivo viene utilizzato per le trascrizioni scientifiche, per i termini stranieri e per i titoli di opere o canzoni. Le virgolette alte sono impiegate a significare l'uso di una parola o di una locuzione in un senso non del tutto proprio o nomi utilizzati dalla letteratura per definire generi o tipologie di cose o persone, in questo caso omettendo il corsivo per i termini stranieri (ad esempio “conscious rap” o “queen mother”).

Obiettivi

L'obiettivo della presente ricerca, attraverso uno studio che va dall'esame del fenomeno a livello generale all'analisi di un caso particolare, consiste nel riflettere riguardo i seguenti quesiti: in relazione alla comunità hip hop nel mondo, quali significati specifici acquisisce la narrativa e lo stile del rap nel contesto arabo? Quali implicazioni entrano in gioco quando artisti arabi si appropriano di una forma di musica e di un linguaggio globali trasformandoli in locali, mentre sfidano le ideologie dominanti? Qual è il ruolo del linguaggio nella costruzione delle loro identità? E come si innesta il genere della musica rap nel solco della tradizione musicale del mondo arabo?

Attraverso l'analisi dei testi delle canzoni è possibile comparare elementi chiave dello hip hop arabo con il prototipo americano, al fine di comprendere cosa abbiano in comune e su cosa differiscano.

Riguardo l'aspetto più propriamente linguistico, oltre all'analisi di carattere fonomorfologico, sintattico e lessicale dei testi, l'obiettivo è quello di far luce sul dialetto di Tartus completamente inesplorato, di cui il *corpus* di Abu Hajar offre un campo d'indagine, seppure chiaramente ancora molto limitato per le questioni precedentemente esposte e quindi da approfondire.

Il dibattito, all'interno del fenomeno musicale del rap, concerne anche lo stato della lingua araba in relazione alla diglossia, l'infiltrazione di lingue straniere, soprattutto l'inglese; talvolta queste dinamiche sono giudicate come un aspetto della ribellione adolescenziale che coinvolge un cambiamento di registro, portando al decadimento delle norme standard del comportamento linguistico. Seppur in alcuni casi le canzoni rap rappresentino un esempio di discorso misto e di lingue a contatto, il piccolo numero di prestiti linguistici trovati nel lessico selezionato indica che le lingue straniere non hanno un grosso impatto sulla formazione del linguaggio giovanile che rimane per lo più il risultato di cambiamenti interni alla lingua.

Altro punto focale di tale ricerca è la tesi per cui il rap arabo rappresenti una forma di avanguardia artistica, costatandone le modalità e le valenze specifiche e esaminando sia gli apporti innovativi sia il forte legame con il proprio retaggio culturale.

In seno al dibattito sulle due tendenze tra l'attaccamento alla tradizione e alla propria identità e la spinta al cambiamento e alla contaminazione un apporto interessante è fornito da Clifford (1988) che sostiene la tesi per cui il vecchio concetto di cultura non è più applicabile al mondo moderno e post-moderno, creando, talvolta, una diffusa percezione di perdita di autenticità e una concezione della modernità vista come un fenomeno che sta distruggendo l'essenza o l'origine. Sebbene questa impressione sia spesso presentata come una nostalgia per la precedente "purezza", Clifford non vede il mondo affetto da autenticità a rischio, ma piuttosto si pone la domanda di quali siano gli elementi essenziali e i confini di una cultura, concludendo che l'identità culturale contemporanea può essere compresa non come un archetipo che deve sopravvivere, ma come un processo in corso a volte contestato e storicamente non finito. Quindi l'identità culturale non rappresenta un legame con qualcosa passato e ritenuto puro, bensì è un fenomeno contraddistinto da una continua appropriazione, revisione, creazione nel presente, con uno sguardo verso il futuro. Anche la musica, come espressione di una cultura, rientra in tale analisi e può giocare un ruolo significativo nell'ambito della riflessione sull'autenticità, che rappresenta uno degli aspetti più dibattuti nell'ambito degli studi sul rap.

Inoltre l'arte e quindi la musica diventano anche un mezzo sia per creare una memoria collettiva⁹ per le generazioni future, ma anche per far conoscere al mondo situazioni, problematiche, aspirazioni di una determinata società.

Il rap, attraverso un registro linguistico, nella maggior parte dei casi, colloquiale, utilizzato in particolare dai giovani nella vita di tutti i giorni, tratta argomenti spesso non convenzionali e non affrontati da altri generi musicali più classici o tradizionali. Pertanto spesso questo genere diventa, per i rapper stessi, un mezzo per abbattere gli stereotipi sulla propria cultura e sulla propria società e rappresenta una forma d'espressione pedagogica e didattica, altro aspetto, peraltro, insito nel rap.

La diffusione dell'hip hop, dalle scene musicali locali e underground a fenomeno multimediativo e multimiliardario, può avere contribuito alla degradazione e alla diluizione del potenziale politico, ma ha anche permesso alle comunità hip hop di rispondere attivamente agli stereotipi, alle supposizioni e alle immagini circolanti su di essa. Neal (2004: 372) afferma: «For African-American youth, hip-hop music allowed them to counter the iconography of fear, menace, and spectacle that dominated mass-mediated perceptions of contemporary black life by giving voice to the everyday human realities of black life in ways that could not be easily reduced to commodifiable stereotypes». Secondo il concetto espresso dallo studioso, la popolazione nera d'America ha potuto sfatare alcuni pregiudizi su di essa anche grazie alla musica; lo stesso avviene anche nel contesto rap arabo. Il rapper libanese El Rass¹⁰ sostiene che gli stereotipi culturali sono ostacoli da abbattere e barriere da distruggere, per poter incontrare l'altro in modo corretto e avere un vero dialogo. Tale processo può avvenire anche attraverso la musica che diventa una fonte d'informazione e uno specchio della realtà. Belk (1988) sostiene che le persone sono la loro cultura: gli individui ne sono allo stesso tempo determinante e prodotto. La cultura è un fattore che influenza il comportamento degli individui, tramite il sostegno o la limitazione di specifici atteggiamenti. Per comprendere in profondità una cultura è quindi necessario studiare a fondo gli individui che ne fanno parte; nel caso dello hip hop e della musica rap risulta evidente come sia importante studiare non soltanto chi produce musica, quindi i cantanti e i loro testi, ma anche comprendere il contesto sociale di cui quella musica è riflesso.

⁹ Il filosofo e sociologo Maurice Halbwachs analizzò e propose il concetto di memoria collettiva nella sua opera *La mémoire collective* (1950).

¹⁰ V. Marrouch (2013).

Al centro di questo discorso c'è la gioventù e come essa si pone tra un passato che rappresenta la storia, le tradizioni, le radici, il futuro, simbolo di speranza e di cambiamento e il presente nel quale, seppur così sfuggibile, questi giovani vogliono lasciare il segno o almeno esprimere il proprio punto di vista.

Come molte espressioni della cultura giovanile, lo hip hop sia nel mondo arabo che altrove, è una forma artistica contestata che apre dibattiti su tematiche apparentemente contrastanti come la tradizione e la modernità, il nazionalismo e la globalizzazione.

Trascrizione, abbreviazioni e simboli

Trascrizione

Consonanti

Nello schema qui di seguito figurano: il grafema arabo, in corsivo il segno di trascrizione usato in questo lavoro¹¹ e tra parentesi quadre il simbolo AFI (Alfabetico Fonetico Internazionale).

Grafema arabo	Trascrizione scientifica	Trascrizione AFI	Grafema arabo	Trascrizione scientifica	Trascrizione AFI
ء	'	[ʔ]	ض	<i>ḍ</i>	[dʕ]
ب	<i>b</i>	[b]	ط	<i>ṭ</i>	[tʕ]
ت	<i>t</i>	[t]	ظ	<i>ḍ̤</i>	[ðʕ]
ث	<i>ṭ</i>	[θ]	ع	'	[ʕ]
ج	<i>ǰ</i>	[dʒ]	غ	<i>g̣</i>	[ɣ]
ح	<i>ħ</i>	[ħ]	ف	<i>f</i>	[f]
خ	<i>ħ</i>	[χ]	ق	<i>q</i>	[q]
د	<i>d</i>	[d]	ك	<i>k</i>	[k]
ذ	<i>ḍ̤</i>	[ð]	ل	<i>l</i>	[l]
ر	<i>r</i>	[r]	م	<i>m</i>	[m]

¹¹ Nei dialetti presi in esame: ث *ṭ* > *t*, *s*; ذ *ḍ̤* > *d*, *z*; ظ *ḍ̤* > *z*, *ḍ* e ق *q* viene trascritta ^q per rendere la laringale occlusiva sorda [ʔ].

ز	z	[z]	ن	n	[n]
س	s	[s]	ه	h	[h]
ش	š	[ʃ]	و	w	[w]
ص	ṣ	[sʰ]	ي	y	[j]

Abbreviazioni

agg.	aggettivo	lett.	letteralmente
ar.	arabo	m.	maschile
aram.	aramaico	p.	persona
cfr.	confronta	pers.	persiano
ecc.	eccetera	pl.	plurale
f.	femminile	pron.	pronome
fr.	francese	sing.	singolare
fut.	futuro	sir.	siriaco
ingl.	inglese	trc.	turco
it.	italiano	v.	vedi

Simboli

[]	trascrizione fonetica
//	trascrizione fonemica
< >	trascrizione grafematica o resa grafica
>	diviene
<	viene da
*	precede una forma ricostruita, teorica, inattestata
^	sta a significare assimilazione e progressione

Ringraziamenti

Un ringraziamento sentito va al professor Olivier Durand, per i suoi insegnamenti, i preziosi consigli e la squisita disponibilità, ma soprattutto per aver creduto in me in tutti questi anni.

Ringrazio il professor Stephan Procházka, il professor Jérôme Lentin, la professoressa Daniela Rodica Firănescu e il professor Saverio Ricci per gli utili suggerimenti.

Desidero ringraziare Pierdonato per il suo amore.

Tengo a ringraziare tutta la mia famiglia per avermi sostenuta con pazienza e senza la quale questo lavoro non sarebbe mai stato possibile. Un ringraziamento particolare va a Sergio, mio padre.

Nondimeno ringrazio i miei colleghi e i miei amici per il loro affetto e il loro appoggio. Sono sinceramente grata a Carolina, per le pazienti correzioni e il tempo dedicatomi.

Mi è gradito ringraziare Ammar per le sue utili osservazioni e Abu Hajar per tutte le informazioni elargitemi.

Grazie al professor Faragalla che continua a sorridermi dall'alto e a Bernardo, mio maestro, che porto ogni giorno nel cuore.

1. STUDI SUL FENOMENO DELLO HIP HOP

Gli studi sullo hip hop non sono solo limitati al fenomeno negli Stati Uniti (Forman, Neal 2004), ma si rivolgono ai suoi diversi aspetti in molti differenti contesti. Quest'area di studi di carattere internazionale e transdisciplinare include non solo l'analisi dell'estetica dello hip hop ma abbraccia anche gli aspetti della linguistica (Alim, Ibrahim, Pennycook, 2009; Terkhourafi, 2010) e della pedagogia (Porfilio e Viola, 2012).

Sono presenti, già a metà degli anni Sessanta, studi sulle varianti linguistiche dell'inglese negli Stati Uniti tra le comunità nere, in particolare sul *Black English*, la variante linguistica attraverso cui si esprimeva la comunità hip hop; gli aspetti sociolinguistici quindi cominciarono ad essere discussi in ambito accademico¹².

Nell'introduzione della sua opera, Alim (2009) afferma che l'obiettivo dello studio consiste nell'approfondire la comprensione sulla cultura hip hop e ampliare gli approcci teorici per esaminare la scelta del linguaggio, lo stile del discorso, il *code switching*¹³ e il *code mixing*¹⁴ e l'aspetto sociolinguistico.

Nella prima parte del lavoro viene analizzata la scelta del linguaggio degli MC¹⁵ all'interno di varie tematiche, nella seconda vengono esaminate la politica, la poetica e la pedagogia dello hip hop globale. L'autore sostiene la necessità di individuare un campo di ricerca specifico, sottolineando l'ampiezza e la varietà del linguaggio di una cultura che ormai si manifesta in ogni parte del mondo.

In un'opera precedente, Alim (2006) esamina lo hip hop in forma multidisciplinare con una particolare attenzione al linguaggio. L'obiettivo principale dell'autore è analizzare il

¹² Per approfondimenti: Zimmer (2006).

¹³ Con questo termine ci si riferisce al fenomeno della commutazione di codice che consiste nel passare dal livello "alto" della lingua, tecnicamente l'acroletto, in questo caso l'arabo standard, al livello "basso", il basileto, ossia il dialetto in una conversazione spontanea. La commutazione di codice ha dato luogo a diverse discussioni: molti linguisti hanno dato la loro definizione di *code-switching* e a tale proposito esiste una vasta bibliografia. Per quanto riguarda la linguistica italiana Berruto (2004: 62) ha spiegato molto chiaramente tale fenomeno: «il passaggio di un sistema linguistico ad un altro sistema all'interno di uno stesso discorso di uno stesso parlante», riferendosi alla definizione data da Gumperz (1982: 59) secondo la quale il *code-switching* è «l'accostamento nello stesso discorso di passaggi di parole appartenenti a due diversi sistemi o sub-sistemi grammaticali».

¹⁴ "Enunciazione mistilingue", fenomeno linguistico in cui lo slittamento da una varietà all'altra della lingua avviene all'interno della stessa frase (Mion, 2007).

¹⁵ MC acronimo di "Master of Cerimonies" è colui che sa intrattenere il pubblico durante un concerto (Edward, 2009). L'espressione è stata poi inserita nel gergo dello hip hop.

cosiddetto *black language* confrontandolo con l'inglese standard, difendendo anche gli apporti della letteratura e della tradizione orale afroamericana.

Egli teorizza, da un punto di vista linguistico, un “hip hop nation language”, un inglese americano imperniato sul *black language*, sostenendo quindi come il fenomeno sia connesso ad una sorta di creolizzazione della lingua. Molti linguisti, che studiano lo hip hop, cercano di esaminare le evoluzioni linguistiche di un movimento globale che ha attecchito in diversi territori, riuscendo ad adattare la cultura e il linguaggio hip hop ai bisogni locali: un esempio ne sono i rapper palestinesi che si esprimono in tre lingue (inglese, arabo ed ebraico) e le comunità migranti che oscillano nelle loro *performance* attraverso *code mixing* e *code switching*.

Alim utilizza diverse metodologie per esplorare il fenomeno dello hip hop, basandosi su interviste, da lui effettuate a noti membri della comunità hip hop, su canzoni e su un metodo da lui chiamato “hiphopography” «a paradigm that integrates the varied approaches of ethnography, biography and social, cultural, oral history to arrive at an emic¹⁶ view of Hip Hop Culture» (2009: 11).

Egli sostiene la necessità di studiare il linguaggio e il ruolo che esso ricopre per la costruzione dell'identità sociale, soprattutto nel contesto dello hip hop, che dovrebbe pertanto, diventare argomento di discussione accademica in considerazione anche dell'impatto che ha sui giovani.

L'interesse dei linguisti verso il fenomeno dello hip hop è sempre più cresciuto tanto che in linguistica è ormai riconosciuto il settore denominato *Hip Hop Linguistics* (HHL) che ha come oggetto di ricerca la lingua e il suo uso all'interno delle comunità hip hop nel mondo.

La disciplina dello *Hip Hop Linguistics* non si interessa più soltanto del *black language* e delle diverse forme di slang¹⁷ dentro i confini statunitensi, ma punta l'attenzione anche su come queste si siano diffuse nei diversi paesi grazie alla sempre crescente popolarità del rap e quindi, poi, si siano adattate nei nuovi contesti linguistici

¹⁶ In antropologia il termine *emic* si riferisce al punto di vista degli attori sociali, alle loro credenze e ai loro valori. *Emic* ed *etic* sono termini usati nelle scienze sociali e del comportamento, conati dal linguista Kenneth L. Pike mutuandoli dalle desinenze delle parole inglesi *phonemics* (fonologia) e *phonetics* (fonetica).

¹⁷ Dumas e Lighter (1978) definiscono lo slang come una forma di linguaggio che presenta le seguenti caratteristiche:

- è immediatamente comprensibile solo all'interno di uno specifico gruppo sociale;
- esprime con un significante di un registro linguistico inferiore dei significati convenzionalmente espressi con sinonimi più formali;
- non è ritenuto socialmente adeguato in occasioni formali.

locali. Oltre il modo di esprimersi da un punto di vista verbale, anche i valori della cultura hip hop vengono assorbiti in luoghi e scenari molteplici al di fuori degli Stati Uniti; da qui la necessità di studiare il fenomeno anche da una prospettiva sociologica.

Stefania Taviano (2013) afferma che lo hip hop è il risultato di un complesso processo di globalizzazione e localizzazione: una forma globale di musica viene assorbita e interpretata secondo le tradizioni culturali e musicali locali ed espressa in una lingua internazionale, ossia l'inglese, che può mescolarsi a lingue e dialetti locali, oppure solo in questi ultimi. In Australia, ad esempio, i rapper tendono a mantenere un accento locale per conservare la propria identità linguistica e culturale, cercando sia di distinguersi dallo hip hop statunitense sia di rimanere fedeli ai valori chiave dell'autenticità (concetto reso con l'espressione inglese *being real*) e del senso di appartenenza (Dominelli, 2008); in Giappone il dibattito sull'autenticità è legato alla distanza tra le due culture, ma nonostante le differenze, lo hip hop in Giappone ha assunto il ruolo di comunicazione e denuncia che aveva alle origini nel Bronx, affrontando temi di carattere sociale (Rakshit, 2010).

La rilevanza sociale e politica dei contenuti si presta ad approfondimenti anche dal punto di vista traduttologico. Taviano (2012) considera la traduzione del testo rap una manifestazione della creatività alla stessa stregua della scrittura del testo originale. Nel processo di analisi di un testo entrano in gioco diversi fattori: oltre l'analisi delle rime, sono da tenere in considerazione anche i *realia*, espressioni linguistiche che fanno riferimento a determinati contesti culturali e che, perciò, non hanno corrispondenze in altre lingue. Come afferma Kolahi (2012) nel tradurre un testo esiste una tensione tra forma e contenuto.

Il rapper siriano-americano Omar Effendum scrive canzoni in entrambe le sue lingue, arabo e inglese, creando un collegamento tra le due culture e combattendo alcuni stereotipi sul mondo arabo (Taviano, 2013). In questo caso non si presenta più la catena di autore-traduttore-fruitor, in quanto i due primi elementi sono la stessa la persona e il rapper può esprimere la sua identità attraverso l'auto-traduzione in inglese.

La mancanza di materiale dedicato alla traduzione della canzone hip hop va attribuito anche al fatto che lo studio del testo musicale sia relativamente recente, nonostante la musica abbia un ruolo importante nella vita quotidiana delle persone (Åkerström, 2009).

La traduzione musicale si trova collegata ad altre discipline ed è vincolata ad elementi fuori del testo scritto, rendendola un ramo della cosiddetta "traduzione subordinata",

espressione coniata da Mayoral, Dorothy, Kelly, Gallardo (1986) per evidenziare come la traduzione quando tratta di testi scritti in relazione ad altre forme di espressione, come in questo caso la musica, sia più complessa e vincolata.

Studi approfonditi sull'analisi dei testi rap sono rari; Julien Barret (2008: 14-15), studioso che si è dedicato all'analisi testuale del rap francese, afferma che la differenza tra il rap e le varietà musicali che l'hanno preceduto, comprese quelle che l'hanno ispirato, è l'importanza del ruolo che esso conferisce alla parola nel rapporto che unisce testo e musica ed il messaggio sociale in esso contenuto. Il forte legame con la realtà sociale del movimento hip hop, ne ha fatto un terreno di studi soprattutto per i sociologi, a discapito dell'analisi sul testo e la musica. Gli autori hanno avuto la tendenza a dimenticare un fatto importante: il rap, prima di essere un movimento sociale, è un genere musicale.

Sicuramente il testo rap ha caratteristiche che lo rendono non facilmente decifrabile: le deformazioni linguistiche, il linguaggio metaforico ed ellittico, i riferimenti culturali, il carattere altamente connotativo dei termini.

Come afferma Simpson (1993) possono essere oggetto di analisi stilistica, non solo testi poetici o letterari, ma anche quelli che non vengono compresi in determinati canoni. Con diverse modalità, uno studio di carattere stilistico può prendere in esame determinati strumenti e strategie che l'autore utilizza, in maniera più o meno inconscia, per creare deviazioni linguistiche all'interno del testo, al fine di destare l'attenzione del lettore o dell'ascoltatore provocandogli un effetto psicologico; come illustra Short (1996: 11): «If a part of a text is deviant, it becomes especially noticeable, or perceptually prominent. We call this psychological effect foregrounding». Il testo rap, non solo condivide molti aspetti stilistici con il testo poetico, ma utilizza diverse modalità di *foregrounding*: con tale termine ci si riferisce alle varie tecniche con cui è possibile provocare una deviazione linguistica; tra di esse, una delle più immediate consiste nella violazione o rottura di una regola linguistica (Douthwaite, 2000).

Numerose sono le riflessioni di carattere sociologico legate ai messaggi politico-sociali dei brani, ma Krims (2000), pur approfondendo questo aspetto, sottolinea anche come lo hip hop sia un genere musicale prima che un movimento sociale e sia legato ad una cultura di intrattenimento che trae le origini da un'arte letteraria, chiamata *toasting*,

sviluppatasi all'interno della cultura afroamericana. I *toast* sono brani poetici in rima, declamati da un singolo individuo per volta al fine d'intrattenere il pubblico¹⁸.

Bradley (2009) afferma che il rap è poesia: nell'opera *Book of Rhymes – The Poetics of Hip Hop*, l'autore fa un'approfondita analisi della musica hip hop attraverso dei parallelismi con la poesia.

La prima evidente affinità che egli individua è la rima, con cui, sottolinea l'autore, si entra in contatto fin da piccoli attraverso le filastrocche. Proprio la rima costituisce un elemento essenziale nel rap e Bradley ne esamina gli aspetti più tecnici quali la metrica e la versificazione.

Nell'epoca della "old school"¹⁹, lo schema tipico della canzone è costituito da una serie di distici con rima finale. Altro tipo di rima è quella a catena, tecnica che prevede di mantenere la stessa rima per più di un distico. Bradley (2009) definisce "transformative rhymes" quelle composte da parole che rimano poco tra loro ma trasformate in rime attraverso l'alterazione della pronuncia.

Krims (2000) evidenzia che i rapper con il passare del tempo sperimentano anche altre tecniche di rime. La rima interna ad esempio è costituita da parole in rime all'interno di uno stesso verso. Spesso rime interne e finali si combinano e formano strutture molto più complesse²⁰.

Preziosa, come fonte d'informazione, è la raccolta di studi sullo hip hop intitolata *That's the joint!* (Forman, Neal, 2004) in cui sono contenuti, oltre ad articoli che trattano della storia e della storiografia del genere, anche saggi che hanno per tema il dibattito sull'autenticità dello hip hop. Sempre in tale raccolta, vengono trattati questioni riguardanti lo spazio di espressione privilegiato dallo hip hop, quindi la città e il contesto urbano, le tematiche di genere, i messaggi politici e di resistenza del rap, l'estetica dello hip hop e le tecnologie di produzione.

1.1. Generi e tematiche

Krims nella sua opera *Rap music and the poetics of identity* (2000) analizza per la prima volta in dettaglio come la musica rap viene composta e come contribuisce alla

¹⁸ Per un approfondimento della letteratura dei *toasts* si veda Jackson (2004).

¹⁹ Per "Old School" si intende il rap dei primi tempi.

²⁰ Vedi testo di Eminem *White America*.

formazione delle identità culturali sia degli artisti che dell'*audience*. L'autore, uno dei massimi esperti in materia, dopo una panoramica dei recenti studi accademici nel campo della musica popolare, ridefinisce la teoria sulla musica in cui la poetica della musica, ossia lo studio di come il suono musicale è eseguito, può giocare un ruolo cruciale.

Lo studioso fa anche un'interessante suddivisione dei generi rap, menzionando quattro macrogeneri, all'interno dei quali è possibile individuare dei sottogeneri. I parametri basilari che delineano i generi sono lo stile delle tracce musicali, lo stile dell'MCing (o *flow*²¹) e le tematiche di cui si occupano. Il genere che risale alle origini della storia della musica rap è il "party rap" utilizzato per muovere le folle, facendole ballare. Questa tipologia, che affonda le radici nelle tradizioni jamaicane ma anche afroamericane, è guardato con una certa nostalgia da recenti movimenti²², in seno alla cultura hip hop, i quali lamentano il declino del rap party e sostengono che lo hip hop originariamente fosse una cultura di intrattenimento²³. Ma allo stesso tempo il "party rap" è anche considerato come una delle forme più commerciali di musica.

Riguardo lo stile musicale di questo genere, poiché la funzione del ballo è essenziale, la parte ritmica è prominente. Il ritmo è spesso molto veloce: l'obiettivo del "party rap" consiste nel far muovere la folla, facendo oscillare le teste e ballare tutto il resto del corpo. Questo spiega non solo la tendenza verso un *beat*²⁴ sempre più veloce, ma anche l'attitudine a porre in primo piano, in modo armonico, le tracce musicali e le combinazioni di toni. Il ritmo cantato, ad esempio con l'espressione "clap your hands", si combina con la singola rima finale.

Il *flow* degli MC è caratterizzato da un'alta incidenza di rime finali, poche rime interne e frequenti gruppi di due o quattro battute. I ritmi sono anche costruiti per essere memorizzati da parte del pubblico. I *flow* cantati hanno generalmente come obiettivo l'incitamento al ballo.

Le tematiche delle canzoni "party rap" sono analoghe ai generi di musica popolare: l'amore, le feste, il piacere, argomenti che vengono affrontati sia in chiave celebrativa che umoristica; altro tema è l'elogio della musica rap e della cultura hip hop, ricorrendo ad una modalità stilistica che si basa su citazioni di altri rapper o autoreferenziali. Alcuni

²¹ *Flow* lett. "flusso", qui sta ad indicare la sequenza di rime nella musica rap.

²² Per approfondimenti: Everett (1997).

²³ V. Krims (2000: 55).

²⁴ *Beat* significa letteralmente "battuta": nella musica rap è la base ritmica.

gruppi²⁵ hanno sfruttato vecchie sonorità più vicine alla musica rap delle origini per un ritorno di popolarità. Questa dinamica può rientrare nel concetto della narrativa dell'autenticità, comune a tutti i generi rap.

Una parte di fan che si autodefiniscono “hardcore” sostengono che gli artisti dello stile *party* rappresentino «the true ethos of rap musica» (Krimms, 2000: 58) e che il vero spirito dello hip hop sia legato al divertimento e all'amore per la musica..

Altro genere di rap è il cosiddetto “mack rap” (o “pimp rap”). Il termine *mack* non vuol dire necessariamente “protettore”, sebbene abbia anche questa sfumatura, ma può riferirsi anche ad un uomo sicuro di sé e che ha successo con le donne; in ogni caso nel termine è comunemente riconosciuta anche una connotazione sessuale e criminale. La storia sulla poesia e sulla prosa di stile “mack” è lunga e ben documentata²⁶.

L'influenza di questo genere nella reputazione del rap come musica misogina è innegabile. Il modo di esprimersi assomiglia alle antiche tradizioni del *toasting*²⁷ e altri tipi di poesie orali: la persona che canta si rivolge ad una terza persona, vantandosi delle proprie esperienze e abilità sessuali e del potere esercitato sulle donne. La grande quantità di ammiratrici femminili mostra che a questo genere non viene preclusa la possibilità di essere apprezzato da entrambi i sessi. Da un punto di vista musicale, spesso il brano di genere “mack” può assomigliare ad una canzone di stile “rhythm & blues” con l'aggiunta di una traccia rap; non è raro che questo genere includa cori cantati, spesso da donne. L'aspetto fisico e la ricchezza sono aspetti rilevanti di questo genere in relazione al vanto delle prodezze sessuali o ai tentativi di seduzione.

La separazione tra “mack rap” e “rap commerciale” con gli anni si sta sempre più assottigliando, soprattutto per la tendenza delle case discografiche a incoraggiare la diffusione di un'idea di ricchezza esagerata (spesso il denaro è una tematica di primo piano) e di immagini di corpi femminili.

Come riporta Krimms il seguente genere è quello meno ben definito: il “jazz/bohemien”. Come il nome suggerisce, l'uso frequente del jazz è il tratto distintivo di questo genere. Sia lo stile musicale che il *flow* del MC possono definirsi eclettici. Le tematiche affrontate

²⁵ Doug E. Fresh dell'album *Play* (1995).

²⁶ Wepman (1976), Smitherman (1977), Jackson (1974); Cross (1993: 24,183) discute l'influenza del personaggio di Iceberg Slim sul “mack rap”.

²⁷ Forma d'intrattenimento di origine afroamericana e caraibica.

dai testi fanno rientrare questo genere nel cosiddetto *conscious rap*²⁸: il “jazz/bohemien rap” enfatizza il valore della conoscenza, critica la negatività dei altri generi rap e promuove i valori e le tradizionali artistiche africane.

L’ultimo genere, il “reality rap”, di cui fa parte il cosiddetto “gangsta rap”, rappresenta quello più richiesto dall’industria della musica rap. Il “gangsta rap” ricopre un campo più ristretto, in quanto descrive la vita del ghetto dal punto di vista di una figura criminale, mentre il “reality rap” designa qualsiasi tipo di rap che si fa portavoce di una forma di realismo, in genere raccontando la vita dei bassifondi della città. Si ricollega questo genere ad uno degli aspetti basilari del rap ossia alla veridicità, unendo a ciò una sorta di missione sociale: il “reality rap” può ricoprire una funzione didattica come il “jazz/bohemien rap”. Spesso per scopi di lucro, le case discografiche hanno sfruttato il sottogenere del “gangsta rap”, essendo evidente il successo che riscuote tra i giovani.

Le tracce musicali hanno subito importanti cambiamenti negli anni: sono osservabili molte innovazioni nel *sampling*²⁹ e nelle tecniche strumentali. Per ciò che attiene il *flow*, il “reality rap” ha provveduto ai più elaborati ritmi degli MC nell’intero campo della musica rap. Se c’è un *flow* tipico del genere è quello “speech-effusive”, caratterizzato da un’enunciazione ed un modo di esprimersi più vicini a quelli del linguaggio parlato.

I temi affrontati dal “reality rap” sono soprattutto legati al contesto del ghetto. Anche se le canzoni che descrivono la vita criminale e delle gang sono le più conosciute, il tema dell’elegia funebre non è raro. Abbondano pure brani con tematiche a sfondo sessuale.

C’è tutta una tipologia di canzoni che riveste funzioni didattiche e politiche: questo sottogenere, che Krims definisce “knowledge rap”, focalizza l’attenzione su racconti a contenuto politico e storico, su lezioni religiose o su altri modi didattici di informare. L’influenza di ideologie afrocentriche e soprattutto della Nation of Islam³⁰ o Five Percent Nation³¹ risulta evidente³². Come il genere “jazz/bohemien”, anche il “knowledge rap” può essere correlato alle funzioni didattiche delle tradizioni orali Afro-Americane.

²⁸ Il “conscious rap” si incentra su temi sociali. *The Message* di Grandmaster Flash è stata la prima canzone “conscious”, nel cui testo si affrontano i temi della povertà, della violenza e dei problemi della gioventù di colore.

²⁹ *Sampling* “campionamento” tecnica che prevede il riutilizzo di parti di canzoni conosciute in una traccia nuova.

³⁰ Nation of Islam (NOI) è un movimento afroamericano autodefinitosi “setta islamica militante” fondato nel luglio 1930 a Detroit da Wallace Fard Muhammad. Il leader attuale è Louis Farrakhan.

³¹ Movimento culturale, anche conosciuto come Nation of Gods and Earths, fondato nel 1964 nel quartiere Harlem di New York da un membro della Nation of Islam chiamato Clarence 13X.

³² Per approfondimenti: Decker (1994).

La nostalgia è un tema che sta emergendo, in quanto c'è tutto un movimento che sta riportando in auge lo hip hop delle origini e della "old school". Gli aspetti semantici del "reality rap" tendono a determinare lo stile delle tracce musicali, più che in altri generi.

Il cosiddetto "hip hop sublime", prodotto di combinazioni di strati musicali, spesso accompagna le tematiche legate alla vita di strada, alle gang, agli aspetti minacciosi dell'esistenza nei quartieri poveri.

La città e in particolare i quartieri con i campi da basket, i parchi, i parcheggi pubblici sono l'ambientazione della cultura hip hop; l'unico posto chiuso ammesso è il club, uno spazio che diventa quasi mitico, un luogo dove i drammi della quotidianità delle periferie urbane sfociano in serate musicali.

Al fenomeno dello hip hop è legata, negli anni della sua nascita, anche la tematica dei diritti civili³³; come illustra Piazza (2016: 53): «[...] a queste istanze si aggiunge un contributo di scottante attualità: i movimenti per i diritti civili con la loro vocazione militante, la gestualità, gli slogan o le frasi di protesta scritte sui muri [...]. Se il veicolo più potente per lo hip hop è stato quello musicale, sono le sollecitazioni sociali, politiche e civili che hanno spinto le minoranze a esprimere il proprio punto di vista attraverso l'uso della parola e del segno grafico in spazi pubblici, come strumento di autoaffermazione».

Tra i messaggi del rap emergono quelli del cambiamento sociale e dell'attivismo politico. Quando Afrika Bambaataa, uno dei pionieri dello hip hop, costituì l'organizzazione denominata Zulu Nation negli anni Settanta negli U.S.A., il suo obiettivo era quello di creare una comunità di persone che combattessero per dei cambiamenti sociali, politici ed economici. Alim usa l'espressione "weapons of mass culture" (2006: 48), evidenziando come i rapper palestinesi, ad esempio, usino la musica come un'arma per denunciare e spronare ad un cambiamento.

Alcuni esperti, puntando l'attenzione sul suo potenziale politico, sostengono che la cultura hip hop abbia contribuito ai cambiamenti sociali, mettendola in relazione con i movimenti dei diritti civili di metà del Ventesimo secolo. Al contrario Watkins (2005: 151) sottolinea che la generazione di attivisti dei movimenti politici hip hop si trovano ad agire in un contesto diverso rispetto alla generazione dei movimenti dei diritti civili: «there is no single great issue around which the hip hop movement can rally».

³³ Vedi Kitwana (2002); Spady, Samih, Meghelli (2006).

I temi dell'identità sono stati centrali nei movimenti sociali degli anni Ottanta, in riferimento alla classe, al genere, alla razza e all'orientamento sessuale: queste sono questioni dibattute all'interno del movimento hip hop.

Diversi studi (Rose, 1994; Basu, Lamelle, 2006), individuano lo hip hop come espressione di uno specifico gruppo culturale, cioè le comunità afro-americane.

I collegamenti tra hip hop e forme espressive africane e afro-americane sono stati studiati in maniera approfondita: ciò include connessioni con il griot, il *toasting* jamaicano, il jazz, il blues.

Molti studiosi mettono in relazione la questione dell'autenticità con i luoghi e la comunità in cui si è sviluppata la cultura hip hop: quindi tra i giovani afro-americani dei ghetti del Bronx. Spesso la visione dell'autenticità dello hip hop è caratterizzata dagli stereotipi sui giovani uomini neri, ossia figure molto virili votate alla criminalità.

Tuttavia, mentre alcuni studiosi sostengono che lo hip hop appartiene, per lo più, al ceto sociale povero dei neri americani da cui tale movimento culturale e sociale ha avuto origine, altri argomentano che il punto focale sono le tematiche in comune, anziché l'appartenenza ad un gruppo culturale definito (Benfield, 2009: 144).

Poiché coloro che fanno parte del movimento hip hop differiscono per origini, oltre che per classe, genere sesso ed età, altri esperti del settore sostengono invece che descrivere lo hip hop come “nero”, darebbe all'identità razziale una centralità rispetto ad altre identità e ciò non esprimerebbe la realtà della situazione. Eric Dyson (2007: 46-47) scrive «Although hip hop had its African American artistic womb in the Bronx, we know its narrative of origins ranges far beyond those borders. When we're talking hip hop, we're already speaking about black Diaspora».

Descrivere lo hip hop come “nero” e definirlo come espressione culturale di un preciso gruppo significherebbe non prendere in considerazione una varietà di altri partecipanti³⁴.

La questione dell'autenticità abbraccia diversi livelli: gli studi accademici sulla musica popolare mettono in relazione il concetto di autenticità con l'attitudine ad affrontare la realtà o una situazione reale.

Ulteriore aspetto dell'autenticità dello hip hop può essere interpretato anche in riferimento ai concerti dal vivo. Thornton (1996: 26) sottolinea che l'autenticità, tra la metà degli anni Cinquanta e gli anni Ottanta, è legata all'idea dell'esibizione di musica

³⁴ Cfr. Mc Farland (2008).

dal vivo. L'essenza o la veridicità della musica fu identificata nella sua rappresentazione da parte dei musicisti davanti ad un pubblico.

L'autenticità storica quindi dello hip hop viene, spesso, relazionata al fenomeno dal vivo delle esibizioni all'interno di feste.

Il paradosso di questo fenomeno consiste nel fatto che la diffusione e la promozione del "live" come un valore musicale specifico, coincise con il declino delle esibizioni sia come mezzo musicale che come prototipo per le registrazioni.

Molti esperti individuano nel periodo tra il 1973 e il 1979, quindi prima delle registrazioni della musica rap, un'epoca d'oro. Jeff Chang definì *Rapper's Delight*, uno dei primi brani rap registrati, come "the first death of hip hop" (Chang, 2005: 127).

Possedere la "conoscenza"³⁵ della storia e delle origini dello hip hop, consente all'artista di dimostrare un'autenticità storica. Perciò evocare il passato, attraverso la campionatura di un classico *breakbeat*³⁶ o pronunciare il nome di un famoso artista del passato, è un elemento che esprime l'autenticità dello hip hop. Gli artisti quindi utilizzano un immaginario per richiamare l'autenticità storica dello hip hop che include immagini di *brakdance*³⁷ in video musicali come poster fatti in uno stile hip hop degli anni Settanta. Tra le immagini che riportano all'autenticità storica, riveste un ruolo cruciale la rappresentazione dello spazio urbano: lo scenario urbano del Bronx è lo spazio privilegiato per le diverse forme artistiche della cultura hip hop.

Con lo scopo di riavvicinarsi alle radici, nella musica rap vengono riprodotti i suoni della strada. Williams (2009) afferma che attingere a suoni associati alla musica delle origini dello hip hop non è assolutamente limitato al *breakbeat*. Cheryl Keyes³⁸ individua nel brano *The Message*, di Grandmaster Flash e The Furious Five, suoni associati al paesaggio urbano (come i clacson e le sirene di un'auto) considerando la loro funzione come una intensificazione dei temi lirici. Mentre il "gangsta rap" ha ripreso espressioni e suoni urbani in differenti modalità, altri artisti cercano di ricreare un'atmosfera di festa, di solito aggiungendo il suono della reazione del pubblico; tale attitudine è in relazione al

³⁵ La "conoscenza" (*knowledge*) è stata definita da Bambaataa il quinto elemento dello hip hop. Vedi Chang, (2005: 90).

³⁶ Interruzione di una canzone per riprodurre la parte più ballabile.

³⁷ Danza di strada ideata da giovani afro-americani che ballano individualmente all'interno di un cerchio di persone (*cypher*) durante gli assoli di percussioni, i cosiddetti *breaks*. Per approfondimenti da consultare anche Basu, Lamelle (2006).

³⁸ Keyes (1996: 239-240).

concetto dell'autenticità storica, che Elizabeth Wheeler³⁹ etichetta come una parte del "rock-the house" sottogenere della musica rap.

L'espedito di ricorrere ai suoni della strada o ai rumori di un determinato contesto, lo si ritrova, come si vedrà più avanti, anche nel rap arabo.

Ulteriore aspetto dell'autenticità è quello di riferirsi ad altri colleghi artisti per diverse ragioni: per dimostrare legami con un gruppo o un cantante, per menzionare il produttore di una traccia o offrire un omaggio a leggende del passato dello hip hop. E proprio il menzionare icone passate, dimostra la conoscenza riguardo alle origini di tale genere musicale e una sorta di connessione con l'artista menzionato. Vengono spesso utilizzate le voci stesse o citazioni verbali di figure storiche dello hip hop. Anche nel rap di diversi artisti arabi si riscontra questo elemento ossia i citare artisti del passato, ma non circoscritto alla cultura rap soltanto, ma andando oltre e menzionando anche poeti e scrittori famosi.

Sempre con l'obiettivo di emulare il rap delle origini, ritroviamo in alcuni brani delle allusioni allo stile di quell'epoca, includendo le frasi botta e risposta, il suono dei dischi in vinile, oltre il ricorrere ai *beat* e ai *flow* del passato.

Come si deduce da quanto illustrato finora, la nostalgia dei primi tempi della musica hip hop è una delle tematiche ricorrenti nelle canzoni rap.

In questo senso l'autenticità dello hip hop è intrinsecamente collegata con la ricerca delle origini che diventano simbolo di purezza e verità, la cui perdita è rappresentata dal successo commerciale. Foucault (1977) afferma che questa autenticità storica riflette il presupposto per cui ogni cambiamento rispetto le forme originali diventa una corruzione di un ideale, ma in realtà l'idea che l'essenza dello hip hop possa essere trovata in un'origine determinata è un'illusione romantica.

Come accennato poc'anzi, avere la conoscenza delle origini dello hip hop con tutto un bagaglio di simboli e linguaggio, è esso stesso segno di autenticità per un artista. I cosiddetti artisti del rap "conscious" riconoscono l'importanza della conoscenza in quanto legata al potere di educare al fine di far conoscere e diffondere la cultura hip hop.

1.2. Origini e sviluppi

³⁹ Wheeler (1991: 195).

La cultura hip hop nasce precisamente nel sud del Bronx⁴⁰, quartiere periferico di New York, all'inizio degli anni Settanta. L'origine della musica hip hop può essere fatta risalire ad una data e un luogo precisi: 1520 Sedgwick Avenue in Morris Heights, nel Bronx, l'11 agosto 1973 quando DJ Kool Herc nato in Giamaica organizzò la sua prima festa.

Viene spesso citato il racconto di quell'evento riportato nel libro di David Toop (1984: 60): «Initially, Herc was trying out his reggae records but since he failed to cut ice he switched to Latin-tinged funk, just playing the fragments that were popular with the dancers and ignoring the rest of the track. The most popular part was usually the percussion break»⁴¹.

Le feste dei fratelli Campbell (Cindy e Clive, quest'ultimo in arte DJ Kool Herc), diventano un punto di riferimento per gli immigrati afroamericani della zona. Herc in particolare inventa il *breakbeat style*, ossia l'interruzione di una canzone per riprodurre ed enfatizzarne all'infinito solo la parte più ballabile.

L'ambiente in cui la cultura hip hop si sviluppa è caratterizzato dal degrado, dalla povertà e dalla criminalità. In un'intervista Afrika Bambaataa⁴² sottolinea: «It was so bad in the south Bronx, they said it was the worst place in the United States. And there was the culture of hip hop, this music. We always had the musical aspect in the Bronx. And we had the drugs, the dope, the coke – that was plaguing the community»⁴³.

Proprio in questo contesto sociale, le gang controllavano completamente il quartiere sotto diversi aspetti. In questa situazione di repressione, le feste organizzate da DJ Kool Herc diventano, per i giovani del ghetto, un'opportunità per migliorare la propria quotidianità: lo hip hop nasce come un nuovo spazio culturale per esprimersi, con l'aspirazione al riscatto sociale, al progresso e alla libertà (Grossberg, 1992). La struttura delle feste continua a ripetersi, diffondendosi nelle aree più povere del quartiere, dando

⁴⁰ Quando Robert Moses, noto architetto modernista americano, portò avanti i lavori per la costruzione della Cross Bronx Expressway, realizzata tra il 1948 e il 1972, il Bronx viene tagliato in due da questa immensa arteria stradale, isolando la parte sud e provocando la migrazione di una notevole fetta di popolazione verso il nord. Il sud del Bronx divenne simbolo di rovina, povertà e disperazione in seguito all'abbandono postindustriale: molte famiglie della classe media lasciarono il Bronx, mentre le persone più povere vennero ricollocate in unità abitative. Per approfondimenti Chang (2005).

⁴¹ Ulteriori riferimenti per il *break beat* possono essere trovati in Schloss (2004), Chang (2005), Rose (1994).

⁴² Afrika Bambaataa organizzò il suo primo party nel novembre 1976 al Bronx River Community Center. Fondò un'organizzazione benefica chiamata Zulu Nation per promuovere la pace e sensibilizzare l'opinione dei giovani contro la violenza delle gang.

⁴³ Citato in Kugelberg (2007: 16).

forma a quella cultura hip hop che diventa segno delle speranze e delle aspirazioni in particolare della popolazione afroamericana (Kubrin, 2005).

Riguardo l'etimologia, spesso i termini “hip hop” e “rap” vengono usati come sinonimi, ma gli esperti del settore definiscono lo hip hop un movimento culturale che ha al suo interno il rap come elemento caratteristico. L'aggettivo *hip* deriva da *hep* “al passo con i tempi” e il verbo *hop* significa “saltare”, quindi i due termini insieme danno l'idea di “muoversi con stile”. (Cagliero-Spallino, 2007). Quindi il termine rap può essere considerato una sorta di sineddoche ed è solo una delle quattro discipline che costituiscono la cultura hip hop⁴⁴. Come analizzato da Ivic (2010) l'etimologia dei termini rende l'idea di “movimento della contemporaneità”, nell'accezione di rappresentare la realtà con una pulsione al cambiamento e quindi ad un futuro migliore.

Le attività artistiche, manifestazione della cultura hip hop, sono quattro (Keyes, 2002):

- MCing, pratica secondo cui l'MC acronimo per “Master of Cerimonies” intrattiene il pubblico esprimendosi in rima con un sottofondo musicale e i cui parametri di *performance* sono rappresentati dalla tripartizione in *content*, *flow* e *delivery* (Edwards, 2009) da cui deriverà il genere musicale del rap, inteso come lo stile vocale o la tecnica di composizione dei testi «basata [...] sull'abilità dell'autore nel creare rime estemporanee di senso compiuto» (Cagliero-Spallino, 2007: 448).
- DJing, forma artistica in cui il DJ (Disc-Jockey) crea basi musicali dette *beat* riproducendole dal vivo o spesso manipola tracce musicali preesistenti usando come strumenti i giradischi (*turntables*) con i quali oltre al missaggio delle canzoni può aggiungere effetti sonori come lo *scratch*;
- Writing, arte che si realizza attraverso la realizzazione di graffiti;
- Breaking, incentrata sul ballo, in particolare la *breakdance* i cui ballerini sono denominati B-Boy⁴⁵.

I quattro elementi dello hip hop quindi condividono tutti lo stesso spazio urbano con artisti che spesso si cimentano in più di una di queste discipline.

L'applicazione delle quattro discipline è incentrata sul concetto di sfida. La competizione è un mezzo per mettersi in gioco in modo costruttivo e la vittoria assume una valenza di riscatto sociale e rivincita dal degrado socio-economico. La dimostrazione

⁴⁴ Cfr, Newman (2005).

⁴⁵ I graffiti e quella che poi si sarebbe sviluppata in *breakdance* emersero già alla fine degli anni Sessanta.

delle proprie abilità da parte degli sfidanti, membri della comunità, conferisce una gratificazione e rappresenta una sorta di miglioramento delle proprie condizioni di vita. Rose (1994: 36) afferma: «hip hop remains a never ending battle for status, prestige and group adoration, always in formation, always contested and never fully achieved».

Esempio di sfida sono il *freestyle* in cui gli MC sono impegnati in confronti diretti in rima, e le *cypher*⁴⁶ *battles* in cui i b-boy si predispongono a cerchio e si esibiscono uno alla volta.

Riguardo il rap è possibile individuare due sottoelementi, entrambi tecniche di creazione di basi musicali: il *sampling* o campionamento, prevede il riutilizzo in una traccia nuova di una o più parti di canzoni precedenti già pubblicate; il *sample* può consistere in parti di musica ripetute durante il brano o brevi parti vocali che compaiono durante il ritornello o nelle strofe; il *beatboxing*, tecnica vocale in cui si crea il *beat* mediante l'imitazione di suoni tipici della musica hip hop.

Gli MC si servono delle rime anche come strumento d'invettiva verso nemici, come avveniva nello stile del *toasting*, forma d'intrattenimento di origine afroamericana e caraibica che consisteva nel racconto di storie di grandi eroi in rima oppure nella recitazione di *dozens*, duello verbale che include insulti. Lo hip hop attinge, alla sua nascita, dal ricco patrimonio della cultura afroamericana da cui eredita le tecniche vocaliche e la capacità narrativa dell'antica figura del cantastorie africano, il "griot", mentre i tempi recitativi, i "botta e risposta" e la capacità di coinvolgimento del pubblico derivano dall'abilità dei predicatori delle chiese. (Piazza, 2016: 53).

Per ricostruire il primo decennio dello hip hop, la principale fonte è quella orale: quest'epoca priva di documentazioni ufficiali ha un carattere spontaneo, in cui la musica e la danza si basano sull'improvvisazione.

La rivoluzione più importante nella storia del rap si manifestò con l'avvento del rap commerciale, quando vennero registrati per la prima volta nel 1979 i due brani che ancora oggi vengono considerati pionieri del genere: *King Tim III (Personality Jock)* della Fatback Band e *Rapper's Delight* della Sugarhill Gang.

Schneider (2011) sottolinea come vi sia una totale disattenzione dei mezzi di comunicazione nei confronti della musica rap fino al 1981: solo tra il 1981 e il 1985

⁴⁶ Samy Alim definisce *cypha*: «an organic, highly charged, fluid circular arrangement of rhymer wherein participants exchange verses» (2009: 1).

iniziano a circolare notizie su questo genere musicale; il rap cessò di essere un fenomeno *underground* relegato al “ghetto”, cominciando a diffondersi in diverse parti del territorio.

Nei primi anni Ottanta i rapper cominciarono a dimostrare un particolare interesse verso la situazione politica di quegli anni. Le prime accuse pubbliche furono mosse in alcuni testi esplicitamente politici come il brano *How We Gonna Make The Black Nation Rise* del 1980 firmato dal rapper Brother D con The Collective Effort, il quale criticò anche gli effetti della musica da discoteca che portava al disinteresse delle giovani generazioni alla situazione politica.

In seguito canzoni come *Hard Times* o *The Breaks* di Kurtis Blow fornirono immagini delle difficoltà dei poveri nelle città, limitandosi però alla denuncia sociale. Tuttavia l'esempio più conosciuto di rap politico fu *The Message* di Grandmaster Flash and The Furious Five (1982). Il brano ebbe un impatto molto forte, perché segna la strada per un rap di denuncia, il cosiddetto *conscious rap*. Viene inoltre fornita un'immagine di disperazione riguardo la vita nelle periferie, esprimendo la paura delle nuove generazioni di ritrovarsi senza futuro. Le strofe più conosciute della canzone sono quelle di Melle Mel: *A child is born with no state of mind, blind to the ways of mankind/ God is smiling on you but he's frowning too/ because only God knows what you'll go through/ you'll grow in the ghetto living second rate/ and your eyes will sing a song of deep hate, the places you play/ and where you stay, looks like one great big alleyway*⁴⁷.

Nasce qualche anno dopo e precisamente nel 1986, quando il rapper Ice-T pubblica il singolo *6 In Da Mornin* (Schneider, 2011), il sottogenere musicale “gangsta rap”, espressione delle vite violente e criminali dei giovani delle periferie. Le problematiche delle comunità afroamericane vengono affrontate attraverso l'esplicitazione della violenza, del materialismo, della misoginia, del sesso, della droga, delle armi. Il rispetto, l'affermazione sociale, le sfide sono elementi basilari della cultura hip hop, ma nel “gangsta rap”, nato nella costa occidentale degli Stati Uniti, i valori trasmessi mutano⁴⁸. Da un punto di vista linguistico, viene usato un gergo sguaiato, volgare, violento e offensivo.

Insieme a specifiche modalità per esprimere valori e appartenenza alla cultura di riferimento, i membri della comunità hip hop svilupparono fin dalle origini un linguaggio loro proprio, utilizzando dei termini specifici, costituendo uno slang che segnalava

⁴⁷ Cfr. Bradley, DuBois (2010: 75).

⁴⁸ Cfr. Keyes (2002).

chiaramente “un’identità hip hop” (Morgan, 2001). Kubrin (2005) nel suo lavoro, in cui analizza numerosi testi, definisce il linguaggio rap come un “codice della strada” che si focalizza sull’identità sociale e sul rispetto.

Ad esempio il termine *bling-bling*, che indica il riflesso dei gioielli e dell’oro quando sono colpiti dalla luce, entra a far parte dello slang rap dagli anni Novanta. Questa idea rappresenta l’attitudine al materialismo e l’ostentazione di *status* da parte di molti artisti rap. Tale concetto viene analizzato da Rehn e Skold (2005): la forma artistica del rap nasce come risposta ad un’aspirazione di riscatto sociale, il suo successo nel corso degli anni, entrando nell’industria musicale, ha rappresentato il raggiungimento di un obiettivo impensabile quasi evolvendo da voce di una subcultura a vero e proprio business; l’ostentazione quindi diventa un mezzo per dimostrare il proprio successo.

Il “gangsta rap” e l’attitudine *bling bling* sono elementi che hanno portato a concepire lo hip hop come un fenomeno diseducativo da parte dei mezzi di comunicazione. Lo hip hop inizia quindi ad essere ufficialmente disapprovato e censurato: Schneider (2011) evidenzia come negli U.S.A. ci sia stata una sorta di censura nei confronti del rap a fine anni Ottanta, in seguito alla pubblicazione di brani rap violenti e caratterizzati da riferimenti sessuali espliciti. In particolare i N.W.A. pubblicarono il famoso pezzo *Fuck The Police* che procurò al gruppo molti problemi, poiché le autorità attribuirono a questo testo un ruolo chiave nella diffusione della guerriglia urbana.

Lo sviluppo del rap come genere musicale, il suo incontro con l’industria discografica e la conseguente diffusione hanno fatto in modo che i valori, le tematiche trattate, i concetti dei brani rap subissero un’evoluzione. Il rap, pur nascendo dalla subcultura hip hop che affonda le sue radici nel Bronx, si diffonde in contesti sociali eterogenei assorbendo i tratti della cultura presente sul territorio e assumendo un’identità mutevole nel corso del tempo, sebbene mantenga sempre delle caratteristiche originarie.

1.3. Studi sulla diffusione del rap fuori i confini statunitensi

Sebbene lo hip hop abbia origine nella cultura afro-americana, è diventato una delle forme predominanti dell’espressione della cultura giovanile globale. Cohen (2007) offre osservazioni e spunti di riflessione riguardo l’aspetto della cultura globale dei giovani. In un suo viaggio in Medio Oriente incontra giovani di diversi paesi islamici, osservando che la gioventù mediorientale e quella americana hanno molto in comune: la tendenza a

mangiare nei fast-food, la moda, i club, i film, la tecnologia e la musica popolare. Tra le forme di cultura popolare in Medio Oriente che Cohen incontra si colloca anche lo hip hop. Egli riferisce che in una festa a Beirut vede alcuni giovani ballare sia lo hip hop americano e che la musica araba. All'autore sembra un paradosso che da una parte esista una connessione tra la gioventù del Medio Oriente e quella globale a livello culturale e che dall'altra sussista una radicata critica da parte degli stessi giovani arabi verso le politiche estere dell'America, specialmente riguardo la questione palestinese.

Cohen (2007: 6) sostiene che la tecnologia abbia ampliato il gap generazionale, offrendo ai giovani l'opportunità di comunicare in modo nuovo e osserva che le nuove generazioni riescono a separare le loro attività sociali e ricreative dalle loro iniziative ideologiche. Rooney (2013: 213) mette in discussione alcuni punti delle osservazioni di Cohen, asserendo come quest'ultimo, pur riconoscendo le particolarità locali differenti, scriva come se, in ultima analisi, la sola forma possibile di universalità fosse la globalizzazione americana, supponendo che la modernità sia solo americana e che costituisca una base universale. L'autrice nel suo lavoro cerca di indagare invece come lo hip hop arabo e specialmente quello palestinese sia utile a mettere in discussione questo modello di globalizzazione.

Nello studio di Lipsitz (1994) viene esaminata la globalizzazione della musica popolare attraverso i canali della cultura commerciale e viene sottolineato il ruolo che essa riveste nella vita quotidiana dei numerosi consumatori in ogni angolo del mondo⁴⁹. Rapper come Tupac Shakur, Notorious B.I.G. ed Eminem sono ascoltati da milioni di fan in tutto il mondo e sono fonte d'ispirazione per le nuove generazioni.

Chuck D dei Public Enemy evidenzia come questo genere musicale sia, inoltre, strumento di condivisione di notizie riguardo realtà sociopolitiche, definendo lo hip hop "la black CNN"; Tamer Nafar del gruppo palestinese dei DAM lo ha definito come la "al-Jazeera palestinese"⁵⁰.

Lo hip hop inizia a travalicare i confini statunitensi all'inizio degli anni Ottanta. Nel 1981 viene prodotto "Wild Style", il primo documentario sullo hip hop a cui partecipano gli artisti più famosi dell'epoca e nel 1982 il rapper Afrika Bambaataa parte per il primo tour fuori dagli U.S.A.

⁴⁹ V. Mitchell (1988).

⁵⁰ Espressioni tratte dal documentario Slingshot Hip Hop diretto da Jackie Reem Salloum nel 2008.

Il vero veicolo che consente l'esportazione di questo genere è l'industria musicale: tra il 1987 e il 1993 il rap americano vive la sua "Golden Age"⁵¹, periodo in cui sempre più case discografiche lanciano album rap. Proprio questo fenomeno fa in modo che i valori della cultura originaria vengano conosciuti a livello mondiale, gettando le fondamenta per la nascita dei movimenti hip hop locali.

Lo hip hop, nel momento in cui entra in nuovi territori, ridefinisce i suoi valori e le sue caratteristiche (Ghemawat, 2007). Robertson (1995) chiama questo fenomeno *glocalisation*, ossia una fusione di culture che porta alla nascita di una nuova cultura.

Arthur (2006) illustra come, una volta iniziata la contaminazione, si passi dall'imitazione di un modello statunitense ad una fase successiva in cui il modello originale viene rifiutato: imitare pedissequamente la cultura statunitense significa non essere autentici, non avere una propria identità all'interno del contesto locale ma nello stesso tempo proprio l'autenticità⁵² e il forte senso di appartenenza alla comunità del posto sono dei valori fondamentali del rap. Pennycook esamina la complessità del fenomeno della localizzazione dello hip hop definendolo "global spread of authenticity" (2007: 98).

Pennycook e Mitchell (2009) rigettano la semplicistica teoria della diffusione globale del rap, per cui una forma mondiale di musica con un'origine specifica diventa poi localizzata adottando forme linguistiche e culturale indigene, ma sostengono che il rap sia creato in un contesto locale con delle connessioni con forme di altre parti del mondo come nel caso dello hip hop aborigeno australiano che è legato alle tradizioni orali africane e allo stesso tempo alle pratiche aborigene australiane. Gli studiosi nel loro lavoro tracciano un parallelismo tra la diffusione dell'inglese e dello hip hop: «Global Englishes are not what they are because English spread and been adapted but because language users refashion themselves, their languages, their histories and their cultures» (Pennycook e Mitchell, 2009: 40).

La teoria narrativa di Mona Baker (2006:4) rappresenta un utile strumento critico per esaminare le relazioni tra hip hop come forma globale di arte e le sue diverse manifestazioni locali. I racconti all'interno dei testi sono contraddistinti da una tensione tra discorsi globali e locali, per cui vengono istaurati legami transazionali tra persone di

⁵¹ Definizione data all'epoca in cui la diffusione e la fama della musica hip hop raggiunge il suo apice.

⁵² Proprio l'autenticità fa parte di un ampio dibattito in seno alla musica popolare. Thornton (1996: 26) scrive: «Authenticity is arguably the most important value ascribed to popular music. Music is perceived as authentic, when it rings true or feels real, when it has credibility and comes across as genuine».

origini culturali e sociali diverse, in quanto raccontano storie che richiedono un'azione politica locale ma allo stesso tempo hanno una risonanza al livello globale. I rapper considerano lo hip hop un “movimento” e “uno stile di vita”. La cultura hip hop è stata e continua ad essere analizzata in studi etnografici come “Global Hip Hop Nation” che Alim (2009: 3) definisce come una multietnica, multilingue nazione, dotata di una fluida capacità di uscire dai confini e contraddistinta da una riluttanza ad aderire alle situazioni geopolitiche del presente.

La tensione tra globale e locale è evidente anche nella scelta del linguaggio. Taviano nel suo articolo (2012: 2), analizzando lo hip hop in Sudan, evidenzia come il rap degli artisti sudanesi da lei esaminati, oltre a creare una fusione tra lo hip e hop e le tradizioni musicali locali, focalizzandosi su tematiche politiche e sociali del territorio, sia contrassegnato, a livello linguistico, da un translinguismo, combinando l'inglese con lingue locali: la sovrapposizione tra arabo sudanese, arabo classico e inglese nello hip hop sudanese può essere evidente, in alcuni brani, mediante il fenomeno del *code switching*; in altri casi, le canzoni sono completamente in arabo o in inglese, ma l'apparente natura monolingua maschera la coesistenza di altre lingue sottostanti. I membri della cultura hip hop hanno creato un linguaggio composto da termini specifici, come *MC*, *crew*; lo slang può essere condiviso da un gruppo vagamente definito all'interno della società e molto variabile nella dimensione e nell'estensione e utilizzato dagli individui tra loro per rafforzare la loro identità di gruppo.

Significativa è la ricerca di Sarkar e Winer (2005) i quali, esaminando i brani dei rapper canadesi di Montreal, hanno constatato che l'uso di termini afferenti a lingue di diverse nazionalità esprime, da una parte il sincretismo etnico della comunità hip hop locale e le contaminazioni tra i membri di essa, dall'altra una precisa fisionomia e identità hip hop che si distacca dal linguaggio e dalla cultura dominante, utilizzando una terminologia specifica.

2. LA MUSICA NEL MONDO ARABO FRA TRADIZIONE E INNOVAZIONE

Lo hip hop nel mondo arabo si inserisce nella dialettica fra tradizione e modernità, tra apertura verso nuovi generi d'importazione e riappropriazione di forme popolari di musica, tra spinta al cambiamento e difesa dell'identità nazionale.

Il rap nel mondo arabo è stato spesso accusato di appartenere a realtà estranee a quelle locali, di essere un genere occidentale importato e reimpiantato come mera imitazione; inoltre, l'essere legato alla cultura musicale degli Stati Uniti, ha fatto scaturire un ulteriore rigetto da parte di certi critici musicali. Habib Hasan Touma, uno dei principali storici della musica e autore del *The Music of the Arabs* (1996)⁵³, rifiuta di accogliere forme ibride all'interno della tassonomia che egli fa della musica nell'ambito del mondo arabo: lo studioso afferma che i cambiamenti avanguardistici importati dall'estero rappresentano «a monstrous distortion that has irresponsibly compromised the essence of Arabian music» (Touma, 1996: 143).

Dalle informazioni derivanti dalle date relative alla nascita dei gruppi e dei primi brani rap, lo hip hop si è diffuso nel mondo arabo verso la fine degli anni Ottanta e non è realistico considerarlo solo come un prodotto ripreso in modo acritico dall'Occidente, ma, negli anni, è stato interiorizzato dalle varie realtà e culture locali.

LeVine (2008)⁵⁴, attua una lucida analisi della realtà musicale delle nuove generazioni del Medio Oriente, affermando che i metallari e i rapper, seppur inizialmente, abbiano fanaticamente ripetuto il sound e gli stili dei progenitori americani ed europei del metal e del rap, con il tempo, molti altri hanno violato allegramente il confine tra globale e locale, tra religioso e profano e tra ciò che è alla moda e ciò che gli intenditori liquidano come inevitabilmente superato. Indipendentemente dall'approccio, questi artisti hanno aperto nuove strade, permettendo ai fan di gettare uno sguardo al di là delle proprie culture e identità e di abbracciare le possibilità offerte dalla globalizzazione.

Vi sono gruppi o singoli rapper più conosciuti che cercano di esportare i loro prodotti artistici a livello internazionale e lo fanno attraverso una certa commercializzazione della

⁵³ Per approfondimenti sugli studi effettuati sulla musica araba: Farmer (1930); Racy (2003); Maalouf (2002).

⁵⁴ Testo riedito nel 2010 in versione italiana con il titolo *Rock the Casbah, I giovani musulmani e la cultura pop occidentale*, la cui traduzione è a cura di Alberto Orlando.

musica, utilizzando a volte l'inglese e altri che restano legati al proprio contesto nazionale, poco conosciuti fuori dai loro paesi e che scelgono di non legarsi a case discografiche affinché la loro musica rimanga un prodotto *underground*, considerato più autentico.

Nuovo slancio in seno alla discussione sulle tradizioni e le innovazioni fu apportato con il Congresso di Musica Araba tenutosi al Cairo nel 1932: fu un incontro storico tra musicisti, riformatori e accademici di Europa e del Medio Oriente, in cui si focalizzò l'attenzione su come porre la cosiddetta *mūsīqā 'arabiyya*⁵⁵, la musica araba, in un cammino verso il progresso, utilizzando metodi moderni e scientifici e tecniche musicali provenienti dall'Europa (Racy, 1993). Ci si pose il problema di trovare un equilibrio tra la musica tradizionale araba e gli standard musicali europei, di stabilire i termini del sistema di misurazione e di rappresentazione dei simboli musicali. I partecipanti tentarono di codificare una modifica del sistema musicale arabo in un «master scale consisting of 24 equally-tempered quarter-tones [...]. Reformers were attempting to formulate a universal model to be re-universalized in practice» (Thomas, 2007: 5).

Sulla scia di questo dibattito transnazionale emersero alcuni degli artisti più popolari del Ventesimo secolo, tra cui Farid al-Atrash, Mohammad Abd al-Wahhab e Munir Bashir. Il poeta siriano Adonis (1990) definisce l'autenticità non come un punto fisso del passato, al quale si deve ritornare per fondare la propria identità, piuttosto una capacità costante di movimento e di oltrepassare i limiti esistenti verso un mondo che, mentre assimila il passato e la sua conoscenza, guarda avanti ad un futuro migliore.

Il dibattito tra innovazione e tradizione nasce già prima, a fine Settecento con la campagna napoleonica in Egitto (1798-1801), evento che porta allo scontro e incontro (seppur non per la prima volta) tra il mondo arabo e l'Occidente, portando a un'interessante discussione tra gli intellettuali arabi sulle novità culturali provenienti dall'estero. Con il termine *Nahḍa* ci si riferisce a questo movimento di risveglio intellettuale, culturale e letterario⁵⁶.

Come viene sottolineato da Dickinson nell'introduzione della raccolta di saggi *The Arab Avant-Garde* (2013: 7), l'era della *Nahḍa* coincide con la nascita di una sensibilità

⁵⁵ La categoria di *mūsīqā 'arabiyya* emerse nel 1932 al Congresso del Cairo sulla Musica Araba, in cui si cercò di distinguere le tradizioni musicali arabe da pratiche musicali non arabe, ad esempio quelle persiane o turche e sviluppare un approccio scientifico attraverso l'analisi, la documentazione e l'osservazione. Per maggiori approfondimenti: El Shawan (1980) e Thomas (2007).

⁵⁶ Per approfondimenti: Camera d'Afflitto (2007).

di stampo avanguardistico: il movimento della *Nahḍa* “risveglio” pur attingendo dal passato arabo e islamico, tuttavia si rifornisce di nuovi apporti da altre regioni del mondo. All’interno di questo risveglio culturale, si ritrovano intellettuali con visioni molto diverse, quali Jamal al-Din al-Afghani (un attivista religioso, profondamente critico dell’influenza occidentale), Rifa‘a al-Tahtawi (traduttore, educatore e sostenitore della modernità islamica) e Qasim Amin (promotore dei diritti delle donne). Uno dei più noti scrittori egiziani della *Nahḍa* Taha Hussein afferma: «I am pleading for a selective approach to European culture, not wholesale and indiscriminate borrowing [...] the preservatives of defense, religion, language, art, and history be strengthened by the adoption of Western techniques and ideas» (Hussein, 1954:17-20).

Riguardo al discorso musicale, dopo il Congresso del Cairo, si delineò una scissione tra i sostenitori del linguaggio musicale arabo originario e coloro che optarono per un riconoscimento e una sperimentazione delle idee che provenivano dall’estero.

Con avanguardia ci si riferisce a quei movimenti artistici audaci, innovativi, spesso contraddistinti da atteggiamenti provocatori in rottura con la tradizione e tesi al cambiamento, in cui gli artisti hanno un ruolo di guida ideologica nelle battaglie politiche.

Tra gli argomenti presi in considerazione dall’avanguardismo artistico nel mondo arabo, possiamo annoverare l’anti-imperialismo, l’indipendenza politica, la corruzione dello stato e l’incitamento alla rivoluzione.

Il rap può essere interpretato come una forma d’avanguardia sia per le tematiche affrontate che per la sperimentazione musicale e le nuove tecniche utilizzate.

Il rap si pone come strumento di denuncia dell’ordine precostituito sentito come imposto e corrotto; Dickinson (2013: 25) afferma: «Firstly, the Arab avant-garde espouses the shared directive of its overseas relatives: to question authority and to rebel. Yet, while much of the European avant-garde’s defiance targets the institutions of art itself⁵⁷, Arab musicians often prefer to target the very foundations of ruling parties or invading nation-state forces [...]. Musicians have been at the forefront of the 2011 uprisings from M.C. Deeb in Tahrir Square to Tunisia’s El Général, who released “Rais LeBled” – a direct address indictment of the President and his mismanagement of the country – in the first days of the protests and who was immediately incarcerated by the then-ruling regime».

⁵⁷ Poggioli, (1981); Calinescu, (1977); Bürger, (1984).

Molti artisti sono stati minacciati di morte nei loro paesi, alcuni sono stati costretti a fuggire e altri sono diventati delle vittime, come l'artista Ahmed Basiony ucciso dal proiettile di un cecchino nella rivoluzione egiziana. L'artista irachena Aida Nadeem ha dovuto lasciare il suo paese a causa delle sue canzoni e ora risiede in Danimarca. La sua musica può essere contemplata nell'avanguardismo arabo: le sue composizioni sono rielaborate al computer con i suoni della guerra, i rumori dei proiettili e dei bombardamenti delle città⁵⁸. L'impiego di rumori, presi dalla realtà dei conflitti in atto, inizia ad essere una tecnica sperimentale frequente tra i musicisti contemporanei arabi, ad esempio anche il gruppo rap egiziano Arabian Knightz utilizza, nelle proprie tracce musicali, registrazioni di rumori di scontri e discorsi di piazza tratti da alcuni momenti della rivoluzione al Cairo.

Anche i video e le canzoni del rapper somalo-canadese K'Naan sono un forte esempio di sperimentazione: vi si trovano pirati somali insieme ai cliché dei pirati della Walt Disney, animali della giungla insieme a scene della guerra civile in Somalia, cantanti occidentali come i Beatles accanto ad artisti locali e artisti della diaspora africana come Bob Marley. Il fatto che K'Naan abbia prodotto il video ufficiale per la FIFA World Cup in Sud Africa dimostra come lui ed artisti come lui passino da una tendenza di controcultura a una tendenza dominante con naturalezza.

Burkhalter (2013: 89), nel suo articolo, sostiene che ci sia un tentativo da parte dei musicisti delle cosiddette periferie del mondo di ridefinire il concetto di modernismo: le tracce di canzoni, i montaggi di suoni e rumori nel mondo arabo, in Asia, in Africa e in America Latina sembrano contenere significati rivoluzionari. Sul piano teorico, questo tipo di musica suggerisce una riconfigurazione della "modernità". Esse sono piccoli ma appassionati tentativi di rimodellare il mondo per renderlo un luogo dove la "modernità" non sia "euro-centrica" o di stampo occidentale, ma dove sia possibile l'esistenza di nuove configurazioni di modernità l'una di fianco all'altra. Anche Gaonkar (2001) definisce il concetto di "alternative modernity", riferendosi a un tipo di modernità che non utilizza le strutture musicali Euro-Americane ma riformula principi di musica locale.

Al contrario, troviamo anche casi di musicisti arabi che sfruttano poco gli strumenti, i suoni e i principi della musica locale, attirandosi critiche per questa assenza della tradizione musicale araba. Una parte di modernisti e intellettuali arabi del Ventesimo secolo iniziarono a mettere in discussione le forme culturali del mondo arabo, soprattutto

⁵⁸ Un esempio significativo di questa sperimentazione artistica è la canzone intitolata *Risāla* "Messaggio".

dopo la *Nakba* (la “catastrofe” in riferimento alla costituzione dello Stato di Israele nel 1948). Riferendosi al contesto libanese Burkhalter scrive: «According to some of them [modernists], Arab music is based on emotions only. They compare endless repetitions, the circling around specific notes, to ineffectual Arab politics. In their search for modernity (*ḥadāṭa*), many musicians therefore looked toward the West exclusively, or they mixed singer-songwriter traditions with Arab instrumentation and languages (Racy 2003, 5, 92, Shannon 2006, 76ff, Lagrange 2000, 98-99, Touma 1998, 180-88). The education system was and is based on Western teaching methods. Today, Arab music is often performed by big orchestras, and not anymore by small Arab *takht* ensembles» (2013: 96).

Tra i generi musicali che si possono annoverare all'interno delle forme di avanguardismo e si possono inserire nel dibattito riguardante la tensione tra apertura a forme culturali e musicali transnazionali e contesti locali può rientrare lo hip hop.

Come spiega Rooney⁵⁹, alcuni tratti generali dello hip hop possono essere considerati d'avanguardia; ciò lo si può dedurre anche dalla denominazione stessa di “hip hop”: “hip” attiene a ciò che è alla moda, corrente, sempre aggiornato, quasi precursore dei tempi, in avanti. La teoria del filosofo e musicologo tedesco Adorno (2002) che rigetta la cultura popolare in favore di un avanguardismo elitario non è applicabile allo hip hop; anche Rooney (2013: 211) sostiene che questo movimento culturale è essenzialmente antielitario: «The avant-garde strands of hip hop remain popular and antielitist. The anti-co-optivist stance of this aspect of hip hop shares a certain cultural horizon with Arab preoccupations with authenticity (*asala*). However, the authenticity at stake, as regards hip hop, is not a matter of cultural purity. The “roots” in question may instead be said to reflect a commitment to the affiliative orality of “street” origins, and not filiative tradition. That is, this authenticity is a question of activism». Certamente lo hip hop è un genere che è stato importato, ma, come si evince dal documentario *Slingshot Hip Hop*⁶⁰ e dalla serie di documentari intitolata *Syrian School*⁶¹, alcuni artisti sono capaci di usarlo come una nuova forma di protesta per costruire una comunità internazionale che ha intenti comuni e che è animata da una solidarietà condivisa: da Tupac a Lowkey ai Dam alle diverse personalità di rapper donne.

⁵⁹ Per ulteriori approfondimenti: Rooney (2010).

⁶⁰ Documentario diretto da Salloom Jeckie Reem nel 2008, Fresh Booza Productions, Palestine/USA.

⁶¹ Diretto da Max Baring nel 2010 e trasmesso dalla BBC.

Le scelte estetiche di ritmo e melodia rappresentano talvolta anche delle scelte politiche, variando a seconda della visione e del messaggio dell'autore; ogni artista manipola il suono e il significato in modo unico e creativo. Come illustra Rayya El Zein, editore della rivista *Shahādāt* (2012), il ritmo dei Fareeq el Atrash in *ən-Nžūm 'am tə^qrob* “Le stelle si stanno avvicinando” in cui l'artista descrive la routine di un musicista, brano caratterizzato dalla ripetizione delle sillabe alla fine delle frasi *'am mozz, mozz [...]'am kazz kazz [...]'ma bzett zett [...]'am no^{qa} no^{qa} [...]* “sto sorseggiando sorseggiando [...] sto provando disgusto disgusto [...] non ho gettato gettato [...] sto diventando opprimente opprimente [...]”, è completamente differente dalla provocatoria dichiarazione del rapper MC Gaza nel suo brano insieme agli Arabian Knightz e Ameer intitolato *Īd fi Īd* “Mano nella mano” contraddistinto da un ritmo incalzante e duro, quasi ogni parola rappresentasse un pugno: *ma fi ḥužža li-rabṭ-i li-ḥabṭ-i li-ḥaṭṭ-i la waṭṭ-i la ġēr ḥaṭṭ-i* “Non ci sono scuse nel legarmi, colpirmi, umiliarmi, farmi sentire piccolo e allontanarmi dalla mia strada”. Questo brano è a sua volta molto diverso dal fantasioso, poetico e umoristico lavoro di El Rass: *kān əl-Ḥarīri ma tār w ma šār maṭār əl- Ḥarīri* “Hariri non ha volato e non sarebbe dovuto diventare l'aeroporto Hariri”.

Molte forme di rap emergono con una forza prepositiva e positiva: contro le politiche anti-occidentali del martirio e del sacrificio del sangue supportate dalle generazioni più anziane, c'è un movimento tra le giovani generazioni che vede nel rap e nelle forme contemporanee di cultura popolare, la capacità di creare una connessione internazionale contro le politiche divisorie basate sui concetti di etnicità e religione. Rooney (2013) nel suo articolo vuole dimostrare come, seppure il rap afro-americano sia associato al nazionalismo nero e il rap palestinese al nazionalismo palestinese, i movimenti di liberazione e di protesta all'interno della cultura hip hop non dovrebbero essere ridotti solo a determinazioni nazionaliste, basate sulla “razza” o l'etnia, in quanto si ignorerebbe l'aspetto transnazionale del fenomeno.

Significativo a tal riguardo è la relazione tra hip hop e “autenticità”. Al di là delle speculazioni ideologiche sulla questione dell'autenticità, per alcuni studiosi⁶², il vero significato di autenticità è la capacità di esprimere la realtà. Questa enfasi nei confronti della realtà ha costituito storicamente un importante impulso per lo hip hop, con il suo famoso motto “keep it real”.

⁶² Cfr. Krims (2000), Gilroy, (2004).

Lo hip hop è un'arte di campionamento, citazioni, *collage*. Questo si accompagna a un'estetica che sfrutta ciò che è a portata di mano, in termini di bisogno del momento. Le forme e le tecniche d'arte dello hip hop spesso rispondono alla scarsità di risorse: se non è disponibile un set di percussioni, si può ricorrere al *beat-box*⁶³; se non esiste una band, il DJ può ricavare nuove tracce dalle vecchie. In questo contesto di risorse limitate, l'arte di impiegare la voce può essere fondamentale, ma l'importanza dell'oralità dello hip hop va oltre questo minimalismo, infatti riguarda la capacità di parlare della "realtà", cogliendo il momento e utilizzando ogni risorsa disponibile, al fine di contestare il potere attraverso messaggi informativi ed educativi, seppur trasmessi con un gergo di strada. Nel già citato documentario *Slingshot Hip Hop*, Tamer Nafar, del gruppo rap palestinese dei DAM, condivide lo stesso pensiero di Chuck D, quando riferendosi allo hip hop, lo definiva "la nostra CNN". Nel contesto palestinese, il rap racconta in maniera specifica l'esperienza del proprio popolo: in questo caso l'autenticità in questione consiste nel rendere la reale condizione dell'esistenza umana che attiene a una reale situazione di abuso e oppressione.

Secondo Rooney (2013: 225) ciò che gioca un ruolo significativo all'interno dello hip hop è la struttura e la poetica dell'analogia: la questione non è cercare un'identità universale, bensì individuare i punti di comparazione e contatto. L'analogia nello hip hop apre porte tra popoli e culture, esprime similitudine, corrispondenza e un senso di comprensione. L'autenticità nello hip hop può essere vista quindi nella prospettiva dell'analogia: lo hip hop palestinese, ad esempio, è come quello americano (ma non lo stesso) e la poetica musicale dell'autenticità è la relazionalità. Questa è una concezione dell'autenticità che si pone contro le concezioni d'identità, intesa come essenza e purezza, con potenziali istanze di violenza.

Il rap si innesta in un discorso legato alle tradizioni culturali arabe seppure in forma contaminata e rinnovata.

Analizzando le caratteristiche del fenomeno culturale dello hip hop, Dimitriades aggiunge: «Hip hop engages the postmodern present in its stress on the discontinuous and contingent while it nurtures a community building musical tradition rooted in the oral» (2004: 425). Proprio il tratto dell'oralità, legato all'arte dell'improvvisazione, lo si ritrova in diverse forme letterarie arabe, prima fra tutte la poesia, recitata, alle origini, davanti ad un pubblico. Il rap è originariamente legato ad una forma d'arte di intrattenimento, ossia

⁶³ Consiste nella capacità di riprodurre tutti i suoni di una batteria (percussioni, piatti, ecc.) e di altri strumenti attraverso l'utilizzo della bocca e della voce.

il *toasting* che affonda le radici nella cultura afro-americana. Il *toasting* è caratterizzato da brani poetici orali che raccontavano spesso di grandi eroi: questo tipo di forma artistica la possiamo ritrovare in diverse culture e presumibilmente anche in alcuni tratti del *mālḥūn*; Durand (2009: 114) osserva: «La tradizione popolare magrebina ha visto altresì svilupparsi attraverso i secoli uno speciale registro poetico, prevalentemente orale - esistono delle raccolte scritte-, noto come *mālḥūn* nel quale sono composti poemi e saghe». La poesia orale, dal *mālḥūn* al rap, in tutte le epoche e nei diversi contesti, rappresenta uno specchio della società nelle sue varie sfaccettature, criticandone anche i vizi o raccontandone le problematichità.

I rapper nel mondo arabo, adattando i brani ai contesti locali, si interessano alle tematiche care a questo genere musicale: quindi le questioni sociopolitiche, la critica dello *status quo*, le feste e il divertimento, l'amore, l'esaltazione della propria terra o della propria città o del proprio quartiere, l'autocelebrazione o l'invettiva verso un cantante "nemico". Sulla scia del dibattito tra tradizione e innovazione, proprio i temi del "boasting" e del "dissing" caratteristici del rap, assomigliano a quelli che si ritrovano nella poesia della *Ġāhiliyya* quali il *madīḥ* (l'elogio) e il *hiġā'* (l'invettiva) tipici della *qaṣīda*.

Il rap, pur essendo nato e essendosi sviluppato in Occidente, è un genere musicale legato a una forma di protesta e di denuncia della realtà o di certe forme di governo: questa sua caratteristica fa in modo che attecchisca in ogni territorio e contesto, riadattandosi oltre i confini originari.

2.1. Studi sul rap arabo⁶⁴

Vi sono diversi studi di tipo storico-sociologico sul rap arabo, molti dei quali legati al contesto della questione palestinese o alle dinamiche delle cosiddette Primavere Arabe, ma sono più rari gli studi legati alla musica e al testo. E proprio il testo, seppur non unico elemento di una canzone, rimane centrale e attraverso la sua analisi si possono fare considerazioni interessanti non solo a livello storico e sociale ma anche linguistico-filologico.

⁶⁴ Quelli che vengono citati in questo paragrafo, sono alcuni degli studi più significativi nell'ambito della presente ricerca; tali lavori verranno in seguito ripresi e approfonditi all'interno dell'analisi delle singole aree.

Riguardo la diffusione del rap nei paesi arabi, troviamo le prime tracce verso la fine degli anni Ottanta in Maghreb, grazie alla vicinanza geografica della Francia e della Spagna, paesi in cui la cultura hip hop e la musica rap già si era ben radicata da tempo. Probabilmente questo genere musicale è stato introdotto in Nord Africa da immigrati magrebini in Francia. Come suppone Guerrero (2012), fu nelle *banlieux* parigine e marsigliesi che si iniziò a “rappare” in arabo per la prima volta.

Quindi questi immigrati e le generazioni successive hanno portato tale stile musicale nei propri paesi d’origine. Probabilmente per questo motivo, molti studi sul rap arabo si sono rivolti all’area magrebina, in cui il genere ha avuto successo prima rispetto ad altre aree.

Riguardo l’analisi del linguaggio del rap, la letteratura ci offre studi soprattutto sul quello dei giovani magrebini: Jairo Guerrero nel suo articolo (2012) esamina alcuni testi dei Zanka Flow, gruppo rap di Tangeri; Meouak e Aguadé (1996) analizzano da un punto di vista linguistico alcuni brani di giovani rapper francesi, immigrati di origine marocchina di seconda generazione.

Al dialetto, in particolare nella scena musicale marocchina, Caubet dedica l’articolo intitolato *Génération Darija!* (2005) in cui viene sottolineato il ruolo dell’arabo dialettale spesso legato ai quartieri di città, in quanto veicolo di trasmissione delle idee dei giovani in maniera realistica, avendo il vantaggio di essere libero di creare parole e forme idiomatiche nuove.

Langone (2008) esamina il ruolo del dialetto marocchino all’interno della musica di nuova generazione attraverso l’analisi dei testi di diversi cantanti e gruppi rap locali.

Molti autori hanno rivolto la loro attenzione al rap in Palestina: McDonald (2006) analizza la funzione della musica nel corso della storia del popolo palestinese, focalizzando poi l’attenzione soprattutto sul gruppo rap dei DAM. Altro lavoro sul gruppo palestinese dei DAM e sulla cultura hip hop palestinese è stato realizzato da Hugh Luvatt (2009). Sempre sullo hip hop in Palestina, diversi sono i lavori di Maira e Shihade⁶⁵ e, in particolare, una delle loro ricerche (2012) si concentra sullo studio dello hip hop prodotto dai “Palestinesi del ’48”⁶⁶; Orr (2011) prende in considerazione il rap palestinese e quello israeliano concentrandosi sull’influenza che il rap statunitense ha avuto in entrambi i casi.

⁶⁵ Maira, Shihade (2010).

⁶⁶ L’espressione sta ad indicare tutti quei Palestinesi che hanno continuato a vivere in Israele dal 1948, data della sua creazione.

Massad (2005) inserisce il rap politico, prodotto dai giovani palestinesi, nella lunga tradizione araba *underground* che ha supportato la causa palestinese fin dagli inizi, fondendo la poetica nazionalistica con la sperimentazione della strumentazione arabo-occidentale.

Guerrero in un'altra pubblicazione (2012) analizza, in relazione alla primavera araba, tre canzoni rap, una marocchina, una tunisina e infine una di area mashreqina e precisamente in dialetto egiziano.

Infine interessante è anche il numero pubblicato nell'inverno del 2012 della rivista online *Shahādāt*⁶⁷ che prende in considerazione il lavoro di sedici artisti rapper dell'Egitto, del Libano, della Palestina e della diaspora araba, riportando i testi in arabo e la traduzione in inglese.

Il rap si basa essenzialmente sull'uso della parola: questa caratteristica resta tale in qualsiasi parte del mondo. Ciò che varia sono però i testi, i temi trattati e il linguaggio impiegato, nonché la presenza di elementi tradizionali di ogni cultura creando stili di volta in volta originali. Seppure il rap abbia delle caratteristiche e dei connotati specifici che lo identificano, acquista elementi propri nelle diverse realtà in cui si diffonde.

2.2. Sviluppo del rap nei paesi arabi

Nelle breve panoramica sullo sviluppo del rap nel mondo arabo qui di seguito riportata, alcune delle notizie relative ai nomi degli artisti e dei gruppi rap presenti nei diversi paesi arabi sono tratte, oltre che da articoli e testi attinenti a questo ambito di studio, anche da siti ufficiali che si occupano di rap in generale e rap arabo in particolare.

Questo excursus sulla situazione del rap nei diversi paesi arabi non vuole essere esaustivo, in quanto vengono citati i maggiori rappresentanti infatti, oltre agli artisti più noti a livello internazionale, c'è un mondo sotterraneo di artisti che sono conosciuti solo a livello locale.

Maghreb

⁶⁷ Edito da Rayya El Zein (2012).

La scena hip hop marocchina è per certi versi separata dal resto del mondo arabo, in cui ha fatto più fatica ad affermarsi, poiché il rap marocchino è profondamente commercializzato e integrato nell'industria musicale araba.

Nel caso del Marocco, la cultura hip hop ha trovato terreno fertile. La tradizione di esprimere protesta, insoddisfazione per l'attuale stato di cose ha una lunga storia nel folklore marocchino. Fin dal Medioevo, la voce del popolo era espressa attraverso il genere di *mālḥūn*⁶⁸. Nei loro versi, i poeti di *mālḥūn* spesso trattano temi socio-politici, impiegando talvolta l'espedito letterario della satira. Negli anni settanta del XX secolo, il Marocco ha assistito ad un aumento del numero di gruppi musicali che hanno cercato di combinare melodie occidentali con quelle tradizionali marocchine e di politicizzare i loro testi. I più famosi sono stati i Nass El Ghiwane e Jil Jilala, divenendo famosi nei paesi magrebini e influenzando anche i gruppi musicali successivi (Gintsburg, 2013). Gli hip hopper nei loro testi fanno ancora riferimento alle canzoni dei due gruppi su citati, considerandoli come i precursori dell'hip hop marocchino⁶⁹.

Non solo il rap in Marocco è ascoltato dalla gioventù locale, ma è diventato anche l'oggetto di ricerche accademiche⁷⁰.

Nel tempo il rap si è evoluto, mescolandosi ad altri stili musicali come il raï, il raggaie, il rock, la musica folk e jazz.

L'apertura del paese in senso democratico, ha rivestito un ruolo importante per lo sviluppo e l'espansione delle nuove tendenze musicali marocchine. I primi gruppi rap appaiono già alla fine degli anni Ottanta: inizialmente cantano solo in inglese, ma presto iniziano a farlo anche in francese, in arabo marocchino o in una miscela di queste tre lingue, tanto che si può parlare del fenomeno linguistico di lingue a contatto.

In un primo momento il rap rimane un elemento marginale nella realtà marocchina: il suo esordio soffrì le stesse critiche che ricevette in Occidente, essendo considerato controproducente per le giovani generazioni e legato comunque ad una tendenza verso il sovvertimento dello status quo, utilizzando peraltro un linguaggio violento o poco conveniente; tuttavia nel corso degli anni, questo tipo di musica è andato assumendo sempre più rilevanza e verso la fine degli anni Novanta è emerso nel panorama musicale del paese, raggiungendo anche i mezzi di comunicazione di massa.

⁶⁸ Varietà di poesia dialettale di solito eseguita con accompagnamento musicale.

⁶⁹ Per approfondimenti: (Caubet, 2005, 2010, 2011).

⁷⁰ El-Azazm, 2006; Ghanim, 2009, Agadid, 2008).

Il rap è una combinazione tra ritmo e testo e richiede pochi strumenti musicali, anche per questi motivi è adottato rapidamente dagli artisti e, essendo cantata in *dāriža*, giunge ad interessare un vasto pubblico.

In un'intervista⁷¹ rilasciata al giornale *Le Reporter* nel 2006, il rapper marocchino noto come Bigg afferma la necessità di utilizzare l'arabo marocchino, la *dāriža*, l'unica espressione linguistica percepita come chiara e diretta, aggiungendo che non si può immaginare un quartiere o dei giovani che non si esprimano se non in *dāriža* che è la lingua delle loro scritte sui muri e della loro cultura.

Langone nel suo articolo (2008) analizza un CD prodotto nel 2005 dalla rivista marocchina *Tel Quel* contenente quattordici canzoni di quattro gruppi marocchini, Hoba Hoba Spirit, Dayzine, Fnaïre, H-Kayne e del solista Barry ed esamina le tematiche dei brani, le lingue presenti (per lo più arabo marocchino e francese, ma anche in minor misura berbero, arabo classico, inglese e italiano), il fenomeno delle lingue a contatto e del *code switching*, mettendo anche in risalto i giochi di parole e le innovazioni linguistiche contenuti nei testi.

Attualmente il rap è un genere che ha un ampio seguito soprattutto tra i giovani e il gruppo più noto è quello degli Zanka Flow (fondato nel 1998) che nei propri brani critica e denuncia le ingiustizie sociali, utilizzando un linguaggio “di strada” per arrivare in maniera più diretta ed esplicita ai giovani. È grazie a questo *argot* che i membri del gruppo possono esprimere la propria opinione rispetto a una condizione che loro percepiscono come ingiusta, come segnala Guerrero (2012: 126-127): «Pese a la práctica ausencia de recursos materiales, el grupo logra componer varios títulos en los que se aprecia un estilo *hardcore* de crítica y denuncia de las injusticias sociales. Le letras de sus canciones emplean un argot propio que ellos denominan zanzāwi callero y con el que pretenden llegar a los jóvenes. Según Muslim⁷², el tono de voz de estilo *hardcore* permite al artista expresar sus sentimientos de rabia ante las injusticias que ve».

Nei testi del gruppo è possibile ritrovare tematiche proprie del genere rap e, nello specifico, la celebrazione della città di Tangeri e il sentimento di appartenenza alla città, l'esaltazione dei quartieri da cui provengono gli appartenenti al gruppo, la critica ai rapper “nemici”, la denuncia della povertà che soffre una parte della popolazione, delle ingiustizie sociali, della corruzione della polizia e di parte delle istituzioni statali, la

⁷¹ Intervista inserita nella rivista Reporter, giugno 2006: <http://www.lereporter.ma/article>.

⁷² Il vero nome è Mohamed el Hadi ed è uno dei fondatori del gruppo dei Zanka Flow.

politica di marginalizzazione di cui risente il nord del Marocco, del neocolonialismo e del capitalismo. In altri brani si celebra la religione e in particolare l'osservanza ai precetti dell'Islam nella speranza di un futuro migliore nell'aldilà; in alcuni testi vengono criticate l'immigrazione illegale, la prostituzione e le droghe, in direzione opposta, quindi, rispetto ai valori celebrati dal genere del "mack rap" e del "gangsta rap". LeVine (2010: 41) riporta le parole di un rapper marocchino, che ha voluto rimanere anonimo: «Lo spirito hip hop non è considerato come agnostico o ateo e il fatto che il Marocco sia un paese musulmano ha significato che in generale gli MC eviteranno di imprecare o rappresentare negativamente le ragazze. E non faranno neanche un'apologia delle pistole, delle macchine e del *bling bling*, semplicemente perché questa roba non riflette la realtà del Marocco».

Molti musicisti rap come gli H-Kayne di Meknes, che mischiano *hardcore* rap con il tradizionale *gnawa*⁷³ marocchino, possono essere esplicitamente politici nei contenuti dei loro brani, altri gruppi invece si limitano a copiare la forma e il linguaggio del "gangsta rap", seppure in toni molto moderati rispetto a quelli impiegati nel rap americano.

Gli artisti più incentrati sul genere del "conscious rap" tentano di creare un genere di "hip hop madrasa", obiettivo anche dei primi rapper americani, i quali usavano il rap come mezzo di informazione per educare i giovani riguardo la realtà (LeVine, 2010).

La Primavera Araba è un fenomeno che coinvolge anche il Marocco dove, ispirati dalla rivoluzione tunisina, numerosi giovani hanno organizzato, nel febbraio del 2011, manifestazioni nelle principali città del paese. Uno dei rappresentanti della rivoluzione marocchina è il rapper di Casablanca Mouad Belghouat, detto Lhaked (*al-ḥāqid*, in arabo "l'indignato") le cui canzoni sono diventate l'inno delle manifestazioni in Marocco e le cui rime costituiscono un mezzo per contrastare il potere precostituito. Le parole dei suoi testi esprimono una dura critica nei confronti della politica dello Stato e soprattutto del re, tanto da portare l'artista a cambiare il motto ufficiale "Dio, Patria e Re" con "Dio, Patria e Libertà" (Guerrero, 2012: 468): per questo fu condannato a quattro mesi di prigione nel gennaio del 2012.

Il governo, a volte, si serve di rapper di successo per fare propaganda come Don Bigg o il gruppo Fnaire di Marrakesh. E proprio a quest'ultimo gruppo, che mescola al rap

⁷³ Per musica *gnawa* si intende un ricco repertorio marocchino di canzoni spirituali islamiche africane che combinano poesia con musica e danze tradizionali.

contemporaneo la melodia *ša' bī*⁷⁴ e i cui testi sono umoristici e realistici, appartiene la canzone *Ma tqiṣ blād-i* (“Non toccare il mio paese”) che ha ispirato la campagna per l’unità nazionale.

Sono presenti, nel panorama hip hop locale, anche gruppi rap marocchini che cantano in berbero, come i Why N'KKne che scrivono i loro testi in tamazight.

A livello linguistico la peculiarità dei gruppi marocchini consiste nel mescolare *dāriža* nazionale e il francese, aggiungendo talvolta inglese, spagnolo, berbero e magari italiano⁷⁵ rispecchiando la pratica orale dei magrebini odierni. Come illustra Durand (2008: 585) è possibile quindi parlare di un *'iltizām* linguistico, inteso come impegno ideologico, in cui avviene una sorta di rivendicazione linguistica e di un nazionalismo linguistico (sempre più utilizzata è l’espressione *l-mağribīyya*) contrapposto al nazionalismo filo-*fuṣḥā*.

Nell’ampio e variegato scenario del rap arabo magrebino meritano una spazio anche l’Algeria e la Tunisia, in cui l’influenza dello hip hop francofono è stata fondamentale per la nascita di questo genere. In Algeria, tra i primi gruppi emersi negli anni Ottanta è doveroso citare gli MBS (Le Micro Brise Le Silence) e gli Intik. Uno dei maggiori rappresentanti attuali del rap algerino è Lofti Double Kanon che nelle sue canzoni attacca l’*élite* e parla a nome dei giovani della sua generazione.

In Tunisia⁷⁶, durante i giorni della rivoluzione, la musica ha giocato un ruolo chiave per i cambiamenti politici. Come è noto, l’immolazione, nel dicembre del 2010, del giovane commerciante Mohamed Bouazizi ha scatenato rivolte in tutto il paese; giovani tunisini sono scesi in piazza per protestare contro il regime di Ben Ali e rivendicare il lavoro, la giustizia sociale e chiedere riforme. Poco prima, nel novembre del 2010 il rapper Hamada Ben Amour, nato nel 1988, conosciuto oggi come El Général, ma fino ad allora praticamente sconosciuto, aveva realizzato il brano *Rāyās la-blēd* (“Il presidente del paese”) contro il presidente tunisino Ben Ali; per tale motivo, il cantante viene arrestato e poi rilasciato dopo alcuni giorni. Dalle numerose interviste e articoli rintracciabili anche

⁷⁴ Con tale termine ci si riferisce alla tradizione musicale dell’Africa settentrionale: è una commistione tra musica rurale e urbana tuttora in uso, nata nel corso del XX secolo come evoluzione di forme musicali preesistenti. Le aree di maggiore diffusione sono l’Algeria, il Marocco e l’Egitto.

⁷⁵ V. Caubet (2007), Langone (2007).

⁷⁶ Il genere musicale dello hip hop è molto diffuso in Tunisia, tanto che il sito reverbnation.com riporta i nomi di quasi cinquecento rapper che spaziano dal conscious al gangsta rap.

sul web, si evince che El Général è noto non solo nel mondo arabo, ma anche in Europa, dove numerosi mezzi di comunicazione hanno parlato della sua famosa canzone e del suo successivo arresto. Come mette in evidenza lo studio di Guerrero (2012: 457) alla domanda su dove abbia trovato il coraggio per cantare il brano *Rāyās lə-blēd*, il rapper ha risposto: «La situación en Túnez había llegado a un punto en el que era necesario jugar todas las cartas, incluso la de la propia vida»⁷⁷.

In Libia nonostante il regime di Gheddafi avesse bandito il rap dalle radio, parte della popolazione giovanile contraria al leader, come si evince dalla diffusione dei video e dalle notizie riportate sul web, continuava ad ascoltarlo e a trovare in questo genere e nei suoi rappresentanti uno strumento per ribellarsi al potere e far sentire al mondo la loro voce.

Tra gli esponenti più significativi della scena hip hop libica c'è Ibn Thabit che, dal 2008, ha composto brani contro il potere dittatoriale del colonnello Gheddafi, rischiando in passato anche la propria vita. La sua canzone più famosa è *as-Su'āl* (“La domanda”): si tratta di un dialogo con se stesso, in cui il rapper si chiede se nel cuore dei libici ci sia ancora la speranza. La sua musica ostile al regime, è al contempo celebrativa della cultura e delle tradizioni libiche.

paesi del Golfo

Riguardo ai paesi del Golfo, il rap pur essendo un genere piuttosto seguito, il numero dei cantanti rapper rimane esiguo.

Il movimento hip hop in Arabia Saudita è emerso intorno i primi anni del Duemila. Il re del rap saudita è Klash, artista controverso per i suoi testi contenenti turpiloqui e un linguaggio irreverente che colpisce determinati strati sociali, in particolare la popolazione immigrata degli ambienti urbani.

Il fenomeno dello hip hop in Yemen è spesso associato all'influenza di Hagage “AJ” Masaed, un rapper che produce musica americana-yemenita dal 1997. Anche se cresciuto negli Stati Uniti, AJ ha raggiunto popolarità presso il pubblico yemenita, affrontando le questioni locali e incorporando il linguaggio musicale tradizionale nei suoi successi. Questa versatilità è stato anche uno dei motivi per cui ha ottenuto riconoscimenti internazionali. Infine, tra i più produttivi rapper locali è opportuno menzionare Kawi e D7baash.

⁷⁷ Cf. http://youtube/Kh_5xbXzXk.

Mashreq

L'Egitto è da molto tempo uno dei più stimolanti centri di produzione culturale-cinematografica, musicale, televisiva del mondo arabo.

Già verso la fine degli anni Novanta i rapper egiziani unirono il suono di strumenti tradizionali arabi, come il *'ūd* e il flauto, con la musica elettronica, creando un nuovo modo di fare musica.

I musicisti metal e hip hop con i loro testi alimentano le ansie di cambiamento dei giovani: la natura aggressiva del rock estremo e del rap hanno attirato i giovani fan che vivono in condizioni economiche spesso disagiate e in un clima di oppressione socio-politica, trasmettendo il coraggio di manifestare le proprie idee verso dei governi spesso repressivi e proponendo delle alternative allo status quo.

Fischione (2013) fa un'interessante analisi delle canzoni di Ramy Essam che accompagnano tutta la rivoluzione egiziana dagli esordi del 2011 al suo epilogo del 2012. Questo cantante e manifestante sperimenta uno stile particolare attraverso il connubio tra musica e poesia, anche mediante la rielaborazione di brani e poesie, a volte trovati casualmente, con la tecnica del *cut-up*⁷⁸ per adattarli alla musica.

In Egitto, a partire dal 2006, si sviluppa una rivoluzionaria scena hip hop *underground* che ha come protagonisti El Deeb, Ramy Donjewan, Zap Tharwat, MC Amin, artisti della "Revolutionary Records" (la prima etichetta egiziana dedicata alla scena musicale *underground*), Ismaila Soldiers, gli Arabian Knightz e gli Egy Rap School di Alessandria (trio nato già nel 2002).

Il rap egiziano, già esistente, gioca un significativo ruolo nella rivoluzione che scoppiò il 25 gennaio del 2011 quando gli egiziani scesero in piazza per manifestare pacificamente contro la brutalità della polizia, le leggi dello stato, la corruzione, l'inflazione e contro la possibile rielezione di Hosni Mubarak, al potere da quasi trent'anni. Grazie alle reti sociali come Twitter, le manifestazioni si diffusero rapidamente nelle principali città del paese dove dovettero intervenire la polizia e l'esercito per reprimere le rivolte.

Il gruppo degli Arabian Knightz (nome arabo: *al-Furṣān al-'arab*) è tra i più rappresentativi nell'ambito della rivoluzione come portavoce di quella voglia di

⁷⁸ Il *cut-up* è una tecnica letteraria stilistica che consiste nel tagliare fisicamente un testo scritto, lasciando intatte solo parole o frasi, mischiandone in seguito i vari frammenti e ricomponendo così un nuovo testo.

cambiamento che ha travolto il mondo arabo. Il loro brano *is-Sigīn*⁷⁹ “Il prigioniero”, conosciuto nella versione in inglese con il titolo *Prisoner* ha fatto rapidamente il giro del mondo; le parole del ritornello esprimono la denuncia verso la realtà contingente e il desiderio per un futuro migliore: *ana 'āyiz balad ḥurra min 'iẓ-ẓulm, 'āyiz balad ḥurra min 'i-l-qahr, 'āyiz balad ḥurra min 'iš-šarr* “voglio un paese libero dall'ingiustizia, voglio un paese la libero dall'oppressione, voglio un paese libero dal male”.

Anche Ramy Donjewan, cantante rap che ha apertamente dichiarato la sua appartenenza religiosa all' Islam, denuncia le ingiustizie sociali di cui soffre il paese. Il 5 febbraio 2011 appare su Internet la canzone *Didd il-ḥukūma* “Contro il governo”, considerata l'inno ufficiale della rivoluzione egiziana⁸⁰. In un brano successivo *Risāla ila l-mušīr it-Taḥṭāwi* “Lettera al maresciallo Tahtawi”, il rapper critica al capo del governo di transizione la totale assenza di riforme e la repressione dei manifestanti (Guerrero, 2012: 462).

In Giordania, la scena hip hop è più ristretta rispetto ad altri paesi arabi, ma un grande incentivo, per la diffusione del rap, è stato rappresentato da un programma radio condotto da Dj Shadia (Shadia Bseiso) dal titolo “The 5th Element”, l'unico programma del Vicino Oriente ad essere trasmesso in tre paesi diversi (Giordania, Libano e Siria) ogni settimana dal 2005 al 2008.

Per i suoi testi contro Israele, famoso è il gruppo Torabyeh. Piuttosto nota è la vicenda legata a una delle loro canzoni, intitolata *Ġorba* "Assenza", che è stata usata per pochi secondi in un videoclip esposto su youtube dal Primo Ministro Israeliano, Netanyahu, per la sua campagna elettorale; il gruppo in seguito è ricorso ad un'azione legale contro il Likud e il Premier⁸¹.

Degli artisti iracheni si hanno poche notizie, nonostante ciò, attraverso i social network, avviene una certa diffusione di canzoni che hanno come oggetto la situazione del paese, anche se i nomi degli artisti non si conoscono o sono celati da pseudonimi. Uno degli artisti che si è reso noto è Adam Jawad, in arte Boy Boss Al-Samiri, nato e cresciuto a Baghdad: il suo stile è un rap *underground* e “gangsta” e i suoi testi sono incentrati sulla critica alla politica, alla guerra e alla corruzione.

⁷⁹ La realizzazione di /ğ/ come /g/ è una caratteristica dell'arabo egiziano del Cairo.

⁸⁰ Cfr. Kareem (2011).

⁸¹ Altri nomi noti di artisti giordani o di origine giordana sono: el-Far3i, Khotta Ba, DJ Sotusura, MC Puck, Last Standing Poet, Niz-r.

Lo hip hop riveste un ruolo fondamentale anche come mezzo di comunicazione e collegamento tra il mondo arabo e quello occidentale. Artisti come l'anglo-iracheno Lowkey (nato e cresciuto a Londra), il siro-americano Omar Offendum (nato in Arabia Saudita, ora residente a Los Angeles) e l'iracheno-canadese The Narcicyst (nato negli Emirati Arabi e residente in Canada) sostengono dall'estero la causa dei rivoluzionari e aiutano i rapper più promettenti ad emergere. Il sostegno proveniente dall'esterno è essenziale per un artista arabo che può, in questo modo, trasmettere le proprie idee e far conoscere la realtà del proprio paese al di là dei confini nazionali e a un pubblico sempre più vasto.

Un caso a parte è quello del rapper Mohammed Kamel Mostafa, conosciuto come MC Hamza, residente in Inghilterra, di origine egiziana. Figlio dell'imam Abu Hamza al-Masri, quest'ultimo condannato alla reclusione in carcere con l'accusa di terrorismo, il giovane rapper, nei suoi brani, celebra la guerra contro i nemici dei musulmani, appoggiando dichiaratamente gruppi terroristici. Con uno stile che lo avvicina per i contenuti e gli atteggiamenti a quello "gangsta", le sue canzoni istigano all'odio e alla violenza.

Anche in Italia, i rapper di origine araba iniziano ad emergere e a farsi conoscere. Pioniere in Italia di un rap caratterizzato da un plurilinguismo è Zanko El-Arabe Blanco, di origine siriana, il quale canta in italiano, arabo e francese. Anche altri artisti, per lo più di provenienza nordafricana, cantano in lingue diverse o le alternano all'interno di uno stesso brano, attraverso enunciazioni mistilingue come l'italo-egiziano Amir Issaa, il marocchino Maruego, il gruppo Maghrebizz (il cui italiano è marcato da un forte accento milanese) e il controverso "gangsta" rapper tunisino Karkadan.

2.3. Il caso della Palestina

Mentre in America, ma anche in Europa, il rap ha spesso perso, con il passare del tempo, il suo spirito originario, ciò non è accaduto in altri contesti, come quello palestinese, dove le istanze più profonde del rap si sono trasmesse inalterate: è proprio allo hip hop puro delle origini che si rifanno gli artisti in Palestina.

Sul rap palestinese, visti la sua diffusione e il gran numero di cantanti e gruppi, c'è una bibliografia più articolata.

Quando i rapper palestinesi fecero il loro esordio nei tardi anni Novanta, incontrarono

molta ostilità da parte delle forze religiose. Mohammed Farra dei Palestinian Rapperz ricevette minacce di morte a Gaza e i concerti del gruppo, pur inseriti in raduni che inneggiavano alla liberazione della Palestina dalle forze israeliane, vennero interrotti più volte con forza da Hamas (LeVine, 2010).

Lo hip hop palestinese, criticato sin dalla sua comparsa perché considerato una copia di quello americano, si rivela invece un genere autentico. Infatti attinge sia alla tradizione musicale araba già esistente, che viene in tal modo continuamente rinnovata, sia all'enorme bagaglio di ideali politico-sociali che costituiscono il patrimonio storico del popolo palestinese, sia a figure emblematiche che per anni hanno guidato la lotta palestinese.

Adottare lo hip hop come mezzo di espressione richiede l'impiego del linguaggio globale del rap, ma anche l'uso di un linguaggio specifico e di caratteristiche culturali locali: «while the music borrows from American hip hop, produced by synthesizers and percussion, it is punctuated by Arab musical phrases and rhythms (using hand drums)» (Massad, 2005: 193).

Accanto all'uso di strumenti tradizionali arabi come il *'ūd* o il *qānūn*, un elemento stilistico molto significativo usato dai rapper palestinesi nei loro brani sono le voci dei bambini, simbolo di innocenza e di speranza per il futuro.

Tupac Shakur⁸² è una delle figure di riferimento per il rap in tutto il mondo e in particolare per alcuni gruppi palestinesi, in quanto tutta la vita dell'artista afro-americano è stata segnata dalla violenza, compresa la sua morte (venne assassinato in stile *gangster*). Come sostiene LeVine (2010) il potente intreccio di rap politico e di “gangsta rap” da parte di Tupac è servito come modello per i giovani che vivono nei decadenti quartieri palestinesi di Israele.

Il film *Local Angel* (2002) diretto da Udi Aloni e il documentario *Slingshot Hip Hop* (2008) diretto da Jackie Reem Salloum hanno fatto conoscere il lavoro del gruppo DAM e di altri gruppi hip hop palestinesi, includendo gli Arabian Rapperz di Gaza e il duo femminile delle Arapyat, con l'obiettivo di dare nuove prospettive e una nuova visione in contrasto ad alcune immagini stereotipate dei Palestinesi, cercando di trovare una

⁸² Tupac Amaru Shakur, nome di battesimo Lesane Parish Crooks e conosciuto anche come 2Pac e Makaveli (New York, 16 giugno 1971 – Las Vegas, 13 settembre 1996), è stato un rapper, attivista e attore statunitense. Artista di grande successo, è considerato uno dei più influenti rapper di ogni tempo, nonostante la breve carriera musicale e la scomparsa a soli venticinque anni, avvenuta nel settembre 1996 a Las Vegas, quando fu colpito da dei proiettili sparati da un'auto in corsa.

possibilità di interazione tra le parti in gioco a livello umano al di là delle politiche basate sul concetto d'identità. Inoltre le produzioni sopracitate focalizzano l'attenzione sullo hip hop palestinese, analizzando l'aspetto stilistico, vocalico e musicale e mettendolo in relazione allo hip hop americano. In *Slingshot Hip Hop*, Tamer Nafar del gruppo DAM, afferma che l'influenza dello hip hop americano è stato cruciale nella formazione artistica del gruppo, dimostrando una profonda conoscenza delle origini, degli sviluppi e delle fonti del fenomeno e individuando nell'influenza della figura dell'artista Tupac Shakur un elemento chiave. Ma nello stesso tempo sottolinea il peso che ha, nella produzione artistica del gruppo, la cultura musicale tradizionale e le opere di molti poeti e scrittori della letteratura araba. Quindi a parte Tupac e altri rapper come Chuck D e Public Enemy, nelle canzoni dei DAM emergono influenze letterarie di autori come Mahmoud Darwish e Edwar Said e di scrittrici donne come della libanese Hanan al-Shayk o dell'egiziana Nawal El-Sadaawi.

Lo hip hop palestinese si sta trasformando da sottocultura giovanile a movimento politico in grado di superare le barriere territoriali e di creare un fronte di protesta e ribellione che unisce i ragazzi palestinesi di tutto il mondo arabo, da quelli che vivono nei campi profughi ai palestinesi residenti in Israele.

Proprio per lo spessore politico e sociale che ha assunto il fenomeno, in alcuni articoli della stampa, si parla spesso di "Intifada Hip Hop", una rivolta in musica guidata dalle nuove generazioni di Palestinesi contro l'occupazione israeliana: la musica offre ai giovani un'alternativa alla lotta armata (McDonald, 2006). Gli stessi artisti si considerano, metaforicamente, dei soldati che usano i microfoni come armi e le parole come proiettili⁸³.

Negli ultimi anni lo hip hop *underground*, prodotto dalla gioventù palestinese, è cresciuto in maniera considerevole ed è stato impiegato dalle nuove generazioni per affrontare questioni come l'autodeterminazione, la critica alle politiche messe in atto dallo Stato di Israele, il colonialismo e la resistenza.

In seguito agli eventi del 2000 e alla seconda *Intifāda*, si collocano le origini dello hip hop palestinese. La resistenza prende infatti strade differenti, coinvolgendo anche varie forme di cultura e in particolare la musica che da sempre ricopre un ruolo fondamentale in Palestina. Interessante è lo hip hop prodotto dalla gioventù palestinese entro i confini dello Stato di Israele, nato nel 1948, luogo che rivela alcune forti contraddizioni. Qui le

⁸³ Cfr. Lovatt (2011).

nuove generazioni di “Palestinesi del ’48”⁸⁴, termine che indica tutti quei Palestinesi che vivono in Israele in una situazione di minoranza dalla data della sua creazione, utilizzano lo hip hop per rafforzare la loro identità nazionale in una realtà che li sottopone a vari tipi di discriminazioni. Maira e Shihade, nel loro saggio (2012), esaminano il concetto di “presenti/assenti” riferito ai Palestinesi, in quanto fisicamente presenti sul territorio, ma considerati assenti poiché esclusi dai diritti e i privilegi di cui godono gli Israeliani: la gioventù palestinese, cresciuta in uno stato colonialista, si identifica nel rap prodotto dai giovani afroamericani, latini o nativi americani poiché descrive la vita delle minoranze nei ghetti di New York e i problemi legati alla brutalità della polizia, la droga, la violenza, le difficoltà con le quali anche i giovani palestinesi devono confrontarsi ogni giorno. La povertà, la disoccupazione, il razzismo e la segregazione razziale segnano le esperienze dei Palestinesi che vivono in villaggi a popolazione mista come Lidda (in ebraico Lod, in arabo al-Ludd) o Acri (in ebraico 'Akkô, in arabo 'Akkā).

Attraverso la cultura e le arti, i giovani cercano di mantenere viva la propria identità e di uscire dall’isolamento. L’arte inoltre può diventare un mezzo per produrre una memoria collettiva da tramandare alle generazioni future, ai palestinesi, agli arabi ma anche al resto del mondo.

I DAM (acronimo per “Da⁸⁵ Arabian MCs”, ma in arabo *damm* significa anche “sangue”), originari di Lidda, sono il primo gruppo rap palestinese (fondato nel 1999) e tra i gruppi rap più famosi sia nei paesi arabi che all’estero: sostengono la causa palestinese e combattono per i diritti del loro popolo, attraverso uno stile musicale che mescola rime rap a suoni tradizionali, cantando in arabo, inglese ed ebraico. I membri dei DAM, facendo parte dei “Palestinesi del’48” e risiedendo in Israele, sono impegnati a mantenere legami con i Palestinesi dei Territori Occupati, in virtù della loro solidarietà con gli oppressi. Massad nota: «Their songs [Palestinian Israeli rap groups] address not only the horrors of Israeli colonial racism, but also the disunity of the Palestinian population within, especially as regards the religious and class divisions fostered by Israeli policies» (2005: 193).

Il gruppo in alcuni testi alterna la musica con parti di discorso di leader arabi, come Gamal Abd el-Nasser e poeti palestinesi, tra cui Tawfiq Ziyad “il poeta della protesta”,

⁸⁴ Cfr. Maira and Shihade (2012).

⁸⁵ *Da* è l’articolo determinativo inglese *the*. Questa forma viene usata nello slang americano.

inserendo echi del brano *'Iqrār* “Dichiarazione” del cantante egiziano Mohamed Munir in *Ma-li ḥurriyye* “Non ho libertà” o della canzone *Wanīn* “Lamento” del cantante iracheno Kazem al-Saher in *Ya sayyidat-i* “Mia signora”, sincretiche influenze raggae nella canzone *Inqilāb* “Rivoluzione” ed elementi dell’opera *Lakmé* di Delibes⁸⁶ in *il-Ḥurriyye unta* “La rivoluzione è femmina”.

Chiaramente una forte influenza dello hip hop americano è immediatamente percepibile nella musica dei DAM e dei gruppi rapper palestinesi, in ciò che Maira e Shihade denominano come “sonic alliance” (2010, 34), facendo in modo che gli ascoltatori capiscano che esiste un obiettivo comune tra gli svantaggiati in America e quelli in Israele. Nella canzone forse più famosa dei DAM *Mīn irḥābi?* “Chi è il terrorista”(2001), è possibile percepire la potenza del tono di indignazione attraverso l’accentuazione delle prime sillabe: le parole sono combinate perfettamente con i ritmi che fungono da interruzione (il tipo di ritmo che verrebbe adoperato per contestare qualcuno) e con il tono adirato. Questa canzone è indirizzata direttamente agli Israeliani che usano termini come “terrorista” per definire i Palestinesi e offre un cambiamento radicale di prospettiva (Rooney, 2013: 221).

Nel lavoro dei DAM, dal suono della musica e della voce si riscontrano una gamma di sentimenti e vibrazioni che esprimono la situazione reale: rabbia e frustrazione (*Ma-li ḥurriyye* “Non ho libertà”), tenerezza (*Ngayyer bukra* “Cambiamo il domani”), orgoglio a volte intriso di umorismo (*Da Damm* “I DAM”).

La valenza dell’autenticità del rap dei DAM si esplica quindi in questa direzione: raccontare la realtà dell’esistenza umana in un contesto specifico.

Altro aspetto che può essere ritrovato in tutti i brani del gruppo è l’incitamento a stare a testa alta, rifiutando di essere schiacciati: questo è reso, non solo a parole ma anche musicalmente, dall’intensificarsi del suono delle percussioni arabe combinate con i ritmi vocali di un insistente hip hop. Come sottolineano Maira e Shihade (2010: 31), il grido di rimanere a testa alta lo si ritrova anche nella poesia di Samih al-Qasem⁸⁷ *Muntaṣib al-qāma* “A testa alta” e nella canzone dallo stesso titolo del famoso artista libanese Marcel Khalifa. Come osserva Shiloah (2010: 47) è interessante che la radice della parola *maqām*, che si riferisce agli insiemi modali delle melodie arabe, è *q-w-m* che significa appunto “alzarsi”, “mettersi in piedi”.

⁸⁶ Opera ambientata in India durante il periodo della dominazione inglese.

⁸⁷ Cfr. Dahmash (2005).

Anche gli MWR sono tra i primi gruppi rap palestinesi e condividono con i DAM l'appello all'identificazione con gli oppressi andando oltre le divisioni di classe e religione (Massad, 2005).

La visione dei DAM e dei MWR è condivisa anche da altri rapper arabi e artisti hip hop della scena internazionale come ad esempio Lowkey, rapper iracheno-americano, la cui canzone *Tears to Laughter* "Lacrime di gioia" è divenuta l'inno delle marce di protesta in Gran Bretagna in supporto di Gaza durante l'occupazione del 2008-2009 da parte dell'esercito israeliano. In questo brano l'autore canta "It doesn't matter if you are Christian or Jew. They're just people living in condition different to you". Nel brano *Voices of the Voiceless* "Voci dei senza voce", il cantante sostiene di parlare a nome di tutte le vittime della persecuzione razzista "from Auschwitz to Hebron".

È significativo che nella più recente versione, registrata in un secondo momento, del brano *Tears to Laughter*, con il titolo di *Long Live Palestine*, Lowkey si sia unito a rapper internazionali tra cui i DAM, Narcicyst (canadese-iracheno), Eslam Jawaad (siro-libanese), Hich Kas (iraniano), Reveal (anglo-iraniano), Shadia Mansour (palestinese residente in Inghilterra) e Hasan Salaam (afro-americano). Nel brano le lingue utilizzate sono sia l'inglese che l'arabo.

Tra gli artisti palestinesi si trovano anche rapper donne: le cantanti Shadia Mansour, Sabreena Da Witch e le Arapyat (nome che gioca sull'unione del termine *'Arabiyyāt*, "arabe" e la parola "rap") dimostrano proprio la ricchezza della scena hip hop palestinese e il ruolo che tale mezzo di espressione assume anche per le donne⁸⁸.

Tra pionieri dello hip hop palestinese oltre i DAM, si possono annoverare la già citata coppia femminile delle Arapyat di Acri, il rapper Saz di Ramallah e il gruppo Wlad el-Hara ("I ragazzi del quartiere") di Nazareth.

La musica hip hop si diffonde anche nei territori della Cisgiordania, di Ramallah e della Striscia di Gaza. MC Gaza, i Ramallah Underground (i cui fondatori sono Boikutt e Stormtrape) i Palestinian Rapperz di Gaza combinano i suoni postindustriali della protesta dello hip hop e la tradizione palestinese di tramandare la storia. I ritmi evocano la musica funk dei primi anni Settanta, ma nello stesso tempo usano strumenti arabi come il *'ūd* e il *nāy* e i suoni di spari registrati dai "sound catcher" locali, cantando in un alternarsi di rime arabe e inglesi.

⁸⁸ Del rap e le donne si parlerà più diffusamente in un successivo capitolo.

Oltre i gruppi hip hop palestinesi si trovano in questa area anche gruppi hip hop israeliani.

Uno dei fondatori dei Dam, il già nominato Tamer Nafar tentò di istaurare una collaborazione artistica con il rapper israeliano Subliminal, ma il sodalizio non durò a lungo a causa della diversità di vedute politiche troppo marcata⁸⁹. Dopo la *'Intifādat al-'Aqṣā*, i rapporti tra Palestinesi e Israeliani divennero molto tesi e anche il connubio artistico tra Tamer e Subliminal deteriorò velocemente.

Subliminal, il più noto e forse il maggiore rappresentante rapper in Israele, utilizza il rap per offrire una narrativa nazionalista, descrivendo Israele come la principale vittima del conflitto con i Palestinesi. Rooney a proposito della musica di Subliminal sostiene che è un paradosso usare il rap, che tradizionalmente è una forma culturale delle minoranze oppresse, in supporto della maggioranza dominante e, alla distinzione tra “parvenu hip hop” (tipo di rap afro-americano che cerca ricchezza, successo e consenso) e un “pariah hip hop”⁹⁰ che è teso alla solidarietà verso tutti gli oppressi, aggiunge una terza categoria che chiama “pariah elitism” riferendosi a quei gruppi che, pur facendo parte della fazione dominante, si presentano come fossero dei paria. Ma non tutti i gruppi rap formati da ebrei sono di stampo sionista, come ad esempio il gruppo sudamericano chiamato Hip Hop Hoodios la cui canzone “Que pasa in Israel” descrive in maniera attenta le similitudini tra i posti di blocchi per Messicani e quelli Israeliani per i Palestinesi.

Lo hip hop continua la tradizione di protesta artistica sviluppata dalle comunità palestinesi fin dai primi anni dopo la guerra arabo-israeliana del 1948 e le attuali *performance* poetiche e musicali dei rapper palestinesi ricordano gli sforzi delle precedenti generazioni di artisti che esprimevano una critica politica della loro condizione, sperimentando nuove forme artistiche. Massad (2005), nell’investigare il supporto dato dalle canzoni nazionalistiche alla lotta di liberazione palestinese, sostiene che la canzone popolare palestinese non è un fenomeno asservito alla politica, bensì uno stimolo per generare un sentimento politico in molteplici ambiti. McDonald (2006) nota come nel periodo del mandato britannico (1920-1948) in Palestina si sia sviluppata una tradizione di canti sulla resistenza.

Il rap palestinese si innesta in questo contesto tradizionale, attraverso l’utilizzo di un

⁸⁹ Come è testimoniato nel film *Channels of Range* (2003).

⁹⁰ Tale terminologia viene ripresa dal lavoro di Arendt (1878) che la applica agli Ebrei Europei del Diciannovesimo e della prima metà del Ventesimo secolo.

linguaggio nuovo che, come già sottolineato, ricorre spesso alla poesia e attinge ad un repertorio artistico tradizionale, adattando queste componenti allo stile musicale che contraddistingue il rap e utilizzando il dialetto palestinese.

Lo hip hop palestinese subisce le conseguenze della complicata relazione esistente tra la musica di protesta e l'industria musicale araba. Uno dei problemi degli artisti palestinesi è quello di accedere agli studi di registrazione e trovare etichette discografiche con le quali stipulare un contratto. Inoltre, nonostante la popolarità di alcuni canali dedicati alla musica araba, è molto difficile per il rap conquistare uno spazio in radio o in televisione. I cantanti rap provenienti dalla "Palestina del '48", dalla Cisgiordania, da Gerusalemme e dalla Striscia di Gaza sono riusciti ad avere successo all'interno, ma anche al di fuori dei confini palestinesi grazie all'uso delle nuove tecnologie che si sono rivelate necessarie per distribuire e pubblicizzare la loro musica. Fondamentale è stato il ruolo di Internet: reti sociali come Facebook, MySpace, YouTube, insieme a siti web appositamente dedicati al rap arabo, offrono accesso gratuito a canzoni, video, notizie sugli artisti e contatti. La facilità con la quale gli artisti possono caricare la loro musica sui siti Internet e, in questo modo pubblicizzarla, è alla base del successo dello hip hop arabo.

2.4. Il caso del Libano

Il rap di Palestina e Libano ha alcuni aspetti in comune: innanzitutto questo genere musicale si è sviluppato in entrambi i paesi a partire dagli anni Novanta e, da un punto di vista linguistico, la produzione musicale di queste due realtà è contrassegnata spesso da trilinguismo⁹¹, arabo, ebraico e inglese in Palestina e arabo, inglese e francese in Libano. Mentre da un lato è stata la seconda *Intifāda*, avvenuta tra il 2000 e il 2004, a incrementare la consapevolezza politica del popolo palestinese, dall'altro lo scoppio della guerra contro Israele nel luglio del 2006 è stato fondamentale per lo hip hop libanese.

Come afferma leVine (2010: 119) Beirut resta una delle città all'avanguardia per la dance music, lo hip hop e il rock alternativo. Un gruppo piuttosto noto, sia nella scena musicale di Beirut che di Parigi, è il duo Soap Kills che combinano musica elettronica

⁹¹Cfr. O'keefe, S., *How Has the "Arab Spring" Changed Arabic Hip Hop?* 22/02/2012, <http://revolutionaryarabrap.blogspot.it/2012/02/how-has-arab-spring-changed-arabic-hip.html>

europea e melodie arabe, passando dal rock a una fusione di ritmo piuttosto lento di acid house e hip hop, nota come “trip-hop”.

Il pioniere dello hip hop libanese è Rayess Bek che iniziò la sua carriera nel 2002 pubblicando il suo primo album *‘am bəḥki bə-s-sukūt* (“Sto parlando in silenzio”), ma che già nel 1997 aveva fondato un gruppo rap all’età di quindici anni. Le tematiche sono in linea con quelle del rap nella sua valenza di messaggio di protesta: la denuncia delle condizioni politico-sociali a cui sono sottoposti i Libanesi. L’autore, per esprimere queste istanze, adotta la variante dialettale locale e il francese.

Come succede in altri paesi arabi, strumento indispensabile per la diffusione della propria musica è Internet, poiché i rapper libanesi hanno poco accesso ai canali mediatici istituzionali.

Molti degli artisti hanno perso fiducia nei leader politici della regione e si sono uniti alla società civile che si oppone ai valori culturali, sociali e politici delle tendenze dominanti. In un paese conservatore come il Libano, in cui anche le forme d’arte tendono ad essere molto commerciali, l’approccio politico di questi cantanti, trova un riscontro anche nella qualità della musica. Questi musicisti possono essere considerati “alternativi” in relazione al loro contesto e alla scena “pop” commerciale dominante che viene riprodotta dalle stazioni televisive satellitari saudite (Frishkopf, 2010)⁹².

Rotana, fondata nel 1987, di proprietà saudita, è la più grande compagnia mediatica del mondo arabo: fanno parte di questo gruppo canali televisivi, in Arabia Saudita, in Libano, nei paesi del Golfo, etichette discografiche e studi di registrazione. Se un artista si rifiuta di sottostare alle regole della compagnia o se denuncia i sistemi politici, soprattutto quelli del Golfo, molto difficilmente raggiungerà un successo mediatico e di massa. I generi musicali che *Rotana* non ha inglobato sono quelli appartenenti alla scena musicale libanese meno commerciale: rock metal e hip hop.

Molti musicisti si concentrano su aspetti sonici, similmente ai musicisti dell’avanguardia storica e dell’avanguardia pop. Essi non scartano suoni e rumori duri, chiassosi, scadenti, distorti e usano differenti tecniche per lavorare sulla tromba, sul contrabbasso e sulla chitarra acustica. Registrano su nastro o manipolano nastri di musica pop araba. Fondamentalmente la maggior parte di questi musicisti celebrano ciò che

⁹² Per ulteriori approfondimenti: Hammond, 2007, Burkhalter, 2011c.

spesso è etichettato come estetica post moderna (Manuel 1995), slittando tra generi quali il rap e la *musique concrète*⁹³ (Burkhalter, 2013: 94).

Molti degli artisti nella loro musica hanno optato verso un'estetica del quotidiano e del comune, ispirandosi a esperienze di vita reale e sono concordi con la definizione di Pop Art nell'accezione di arte come espressione di vita e vita come espressione di arte (Jauk, 2009). Alcuni di loro quindi hanno composto brani con un approccio sperimentale, tentando di istituire un'arte della vita quotidiana, perciò fanno ricorso, a volte, a campionatori⁹⁴ per includere i rumori dell'ambiente circostante e del mondo postindustriale e tecnologizzato. Burkhalter (2010) descrive il lavoro del poliedrico artista libanese Tarek Atoui che crea con il computer espressioni acustiche piene di contrasti: mischia suoni con campionature di discorsi politici, voci arabe e cinesi, rumori di guerra e motivi popolari.

Tra i maggiori rapper libanesi è opportuno annoverare i Fareeq el Atrash e la cantante Malikah (*Malika* in arabo significa "Regina"), una delle donne rapper più famose del mondo arabo.

La musica del gruppo dei Fareeq el Atrash nasce dalla commistione di stili musicali differenti (funk, alternative rock, trip-hop). I loro testi sono volutamente in dialetto libanese e questo per affermare l'importanza della loro lingua rispetto ad un uso dell'inglese sempre più diffuso tra la popolazione libanese, soprattutto tra i giovani. L'impiego della variante araba libanese marca anche il concetto di identità, di orgoglio nazionale fortemente sentito e condiviso da tutto il popolo arabo e il legame con le tradizioni. La parola *'atraš* in arabo significa "sordo": loro quindi si identificano come dei sordi che vogliono però ascoltare e far ascoltare la vera musica⁹⁵. I testi dei Fareeq el Atrash riflettono il mondo nel quale vivono, il loro modo di vedere le cose: sono una sorta di diario giornaliero scritto da persone comuni che esprimono il proprio punto di vista, senza però offendere nessuno. Questo aspetto della loro musica, ossia raccontare la realtà e informare i giovani o chiunque segua la loro musica su problematiche e questioni

⁹³ La *musique concrète* è un'espressione che si riferisce alla musica contemporanea e fu ideata dal compositore francese Pierre Schaeffer nel 1948. Dalle esperienze di questo artista la musica concreta, basata su suoni pre-esistenti, rappresentò uno dei primi modelli di manipolazione del suono per fini compositivi e fu probabilmente la prima "scuola" di musica elettronica.

⁹⁴ Strumento di musica elettronica.

⁹⁵ Cfr. Gemayel, D., *Fareeq el-Atrash: hip-hop libanese*, Traduzione di Stefano Costa, 17/11/2010, <http://ita.babelmed.net/index.php/dossier/803-inchiesta-n-4-creazioni-meticchie/6135-fareeq-el-atrash-hip-hop-libanese.html>

attuali, è una delle caratteristiche del “reality rap”, inteso anche come strumento pedagogico e didattico. Molto frequente nei brani è l’utilizzo di umorismo e metafore, *escamotage* linguistici che consentono loro di esprimere opinioni, senza correre rischi o subire tagli da parte della censura.

Esponente del tutto originale nel panorama libanese sia per la sua carriera sia per i contenuti e il linguaggio dei suoi brani è Mazin as-Sayyid, in arte El Rass (dall’arabo *ar-ra’s* “il capo”). Singolare è il percorso del cantante che, dopo una vita di studi e un’avviata carriera come banchiere, decide di seguire la sua passione per la scrittura e per la musica e quindi di dedicarsi completamente al rap. Nel 1999, all’età di quindici anni, comincia a comporre poesie in rima servendosi del dialetto libanese. La scoperta della musica rap avviene grazie ad un insegnante che gli fa dono di una cassetta contenente brani di alcuni rapper francesi di origine araba.

El Rass dà vita a una nuova scuola dello hip hop arabo: i suoi testi sono carichi di contenuti politici e sociali. Il rapper opera un’attenta analisi della società che lo circonda, senza rinchiudersi in un’ideologia prestabilita, mantenendo la mente aperta. Attraverso le sue canzoni invita gli arabi a sviluppare un pensiero critico svincolandosi dalle briglie rappresentate da condizionamenti politici, sociali e religiosi.

Lo hip hop realizzato da El Rass fa appello ai pensatori, ai giovani rivoluzionari, agli esperti del genere musicale; il suo costituisce un caso particolare nello hip hop in quanto si potrebbe quasi sostenere che la sua non è una musica per le masse, ma per un pubblico di arabi eruditi. Il suo messaggio va però al di là di ogni localismo, supera i confini nazionali per diffondersi in tutto il mondo arabo, in tutte le società che, come quella libanese, hanno bisogno di un cambiamento.

Il suo stile nasce dalla fusione dell’arabo classico, raramente impiegato nella musica rap, con giochi di parole di carattere tipicamente regionale.

In un’intervista⁹⁶ del 2013, il rapper libanese dichiara di chiamare la sua musica *Ta’līq* (in arabo “commento”), che si collega al termine *Mu’allaqāt*, derivante dalla stessa radice, che indica il *corpus* della poesia pre-islamica, poiché dal suo punto di vista esiste una sorta di *continuum* linguistico tra le rime prodotte dagli MC’s arabi e la poesia araba classica.

⁹⁶ Intervista di Rima Marrouch a El Rass, Los Angeles Times, 30 marzo 2013, da cui è tratto l’articolo di Lasagna, P., *Il banchiere diventato rapper poeta*, 09/05/2014, <http://nena-news.it/musica-il-banchiere-diventato-un-rapper-poeta>.

I contenuti dei suoi brani si concentrano su tematiche molto diverse: i Fratelli Musulmani, l’Islam radicale, i regimi arabi, gli Stati Uniti e l’Occidente, le ingiustizie sociali e i costumi libanesi.

La sua pagina presso la piattaforma musicale online Soundcloud, ormai veicolo preferenziale per gran parte del rap, non solo arabo, consta di un gran numero di brani. Vi si possono trovare alcuni brani realizzati in collaborazione con altri esponenti del rap arabo. In alcuni versi del brano *Mīnā’ Homs* (“Il porto di Homs”) realizzato con Al Sayyed Darwish, rapper siriano proveniente dalla città di Homs devastata dalla guerra civile, El Rass si rivolge agli ascoltatori i quali se vedessero il volto di Homs imparerebbero a ribellarsi contro le armi prima che contro un leader.

In un altro brano intitolato *Burkān Beyrūt* (“Il vulcano di Beirut”), El Rass immagina un vulcano alla base della città, simbolo di ciò che ribolle al di sotto delle sue strade e recita: *Mbārəḥ šəf̄t bə-l-manām Beyrūt ‘am təgrā^q taḥ³t ramād būrkān, faḥḥamu n-nās bass əs-* “*Skāy Bār*” *kān ba’d-o wal’ān* “Ieri ho visto in sogno che Beirut stava annegando sotto la cenere di un vulcano. La gente era stata carbonizzata, ma lo “Sky Bar”⁹⁷ era ancora acceso”. Questo brano fa parte dell’unico album realizzato fino ad ora dal rapper: uscito nel 2012 e intitolato *Kašf əl-maḥzūb* (“Svelare il nascosto”), è frutto di una collaborazione con il musicista sperimentale Jawad Nawfal in arte Munma. Realizzato per l’etichetta discografica indipendente libanese Ruptured, il cui nome rimanda alla rottura dei confini musicali, il lavoro si presenta come un’autentica innovazione nel campo dello hip hop: il materiale creato da Munma è caratterizzato da ritmi spezzati, elaborate percussioni e campionature tratte dalla musica tradizionale. Il titolo dato all’album deve il suo nome ad un testo di Ali Hujviri, un maestro sufi persiano vissuto circa nove secoli fa. Il sufismo individua nei veli gli ostacoli che si frappongono tra l’individuo e la verità; secondo El Rass, gli stereotipi culturali, la paura del diverso, le frontiere, sono tutti ostacoli da abbattere per poter aspirare ad un futuro migliore e per riuscire ad incontrare l’altro in modo corretto e costruire un vero dialogo.

Il brano *Yoga* presenta invece una contraddizione: se il nome della traccia evoca un’immagine di pace, il suo contenuto tratta il tema della violenza ma in modo provocatorio. Nell’introduzione del brano, l’artista recita l’alfabeto arabo come esempio di disciplina e regola per spiegare che, così come la lingua, anche la violenza ha regole precise: se si agisce con violenza si avrà una reazione violenta.

⁹⁷ Un club elegante di Beirut.

Nel disco *Kašf əl-maḥzūb* è sintetizzata bene la visione che l'artista ha della musica, ossia un insieme costituito da elementi tipicamente orientali e da altre componenti che si potrebbero definire futuristiche.

Il disco ha assicurato a El Rass un alto grado di visibilità all'interno della scena musicale mediorientale: molti mezzi di comunicazione si sono occupati di lui e delle sue idee. Uno tra i tanti ad averlo notato è stato il produttore siro-americano Dub Snakkr, fondatore dell'etichetta discografica Stronghold Sound con sede a San Francisco, che ha voluto inserire alcuni brani del musicista libanese all'interno dell'album *Ḥaṭṭ tālit* "Terza traccia", progetto che riunisce gli artisti più intellettualmente impegnati della scena hip hop araba.

La forza delle parole di El Rass, che può essere definito un poeta moderno, ha travalicato i confini libanesi, attirando fan da tutta l'area mediorientale: il suo è un nome ormai ben noto in Tunisia, Siria, Egitto, Palestina e Giordania. Sarebbe comunque un errore considerare il suo contributo artistico circoscritto alla scena musicale araba. Infatti, al pari di molti altri suoi colleghi, non solo arabi, El Rass sta reinventando le regole musicali dello hip hop, dando nuova linfa vitale ad un genere che, almeno per quanto riguarda il versante americano ed europeo, sta vivendo anni di decadenza, sia musicale che contenutistica.

Anche nei campi profughi palestinesi in Libano, il rap sta acquistando sempre più popolarità, traendo ispirazione dai pionieri palestinesi della Cisgiordania e della Striscia di Gaza. Nei campi, il flusso di parole prende di mira chiunque, dai leader politici, poco credibili rappresentanti del popolo, alle organizzazioni umanitarie, fino ai libanesi, presunti fratelli dei palestinesi. I gruppi più noti, provenienti dal campo profughi palestinese di Burj al Barajneh nella periferia di Beirut, sono gli I-Voice e i Katibe 5, termine che significa "Falange 5", che realizzano una musica fatta con i suoni e i rumori che li circondano, creando un impatto forte e la sensazione di vivere rinchiusi in una scatola.

Nei campi profughi lo hip hop è anche una scuola che spinge i giovani a leggere, studiare, a ricevere un'educazione, passi alla base della scrittura e quindi fondamentali per creare dei testi in chiave rap che siano chiari, incisivi, diretti, compresi e condivisi. Lo hip hop, nella sua valenza di strumento didattico ed educativo, aiuta a canalizzare le frustrazioni, a trovare uno sfogo per la situazione di ingiustizia e di oppressione subita.

Questo genere musicale non è però soltanto un mezzo per esprimere la rabbia e la frustrazione: attraverso il rap gli artisti lanciano anche un messaggio di speranza al popolo. Questi rapper riflettono sul ruolo fondamentale che ha l'istruzione e cercano di convincere i Palestinesi che l'ignoranza sia un nemico. Gli stessi artisti non si considerano solo musicisti, ma attivisti ed educatori che scendono in strada e parlano alle persone, in accordo con le aspirazioni pedagogiche del ruolo del rap.

2.5. Il caso della Siria

Sul rap in Siria le fonti non sono molte e il fenomeno, seppure soprattutto dopo la rivoluzione, sia in continuo sviluppo, non ha ancora quella rilevanza a livello nazionale e internazionale che ha assunto in altri paesi arabi.

Come si può dedurre da ciò che è riscontrabile in Internet, praticamente unico strumento di divulgazione per questo tipo di musica, i cantanti rap siriani hanno inciso e diffuso i loro brani solo negli ultimi anni.

Studi specifici sul fenomeno dello hip hop in Siria non stati ancora effettuati. Per ciò che concerne il dibattito fra tradizione e apertura verso nuove forme sperimentali di musica in Siria, Silverstein, nel suo articolo (2013: 38), osserva che, nella prima decade del ventunesimo secolo, una giovane generazione di compositori sperimentali siriani ha concepito uno spazio per la *mūsīqā mu'āšira*, “musica contemporanea”. Consapevoli dei dibattiti riguardanti l'estetica e la modernità nel mondo arabo e all'estero, i compositori di *mūsīqā mu'āšira* sono ricorsi a congegni e tecniche compositivi particolari, in modo da mediare con i discorsi globali di avanguardismo. La studiosa approfondisce il concetto di autenticità della musica, affermando: «Composers working today are heirs to these discourses that set an “aesthetics of authenticity” (Shannon, 2006) in relation to concepts of heritage (*turath*) and modernity (*hadatha*). For musicians in Syria, a sense of authenticity (*asala*) is expressed through the traditions of *musiqā sharqiyya*, or Oriental music, which refers to a genre of art typified by improvised instrumental and vocal performances and a classicized body of repertoire from before the modern era» (2013: 43).

L'autrice inoltre sottolinea come le arti e la cultura siano divise tra coloro che sostengono il regime di al-'Asad e coloro che vi si oppongono. Alcuni artisti percepiscono le fazioni islamiche antiregime come una potenziale minaccia per la musica

e le arti in generale e simpatizzano per uno stato laico sotto al-'Asad, mentre altri condannano il regime per le sue violazioni dei diritti umani.

Come diversi settori dell'economia siriana, anche la produzione culturale è in declino a causa del conflitto, per cui alcuni artisti hanno dovuto lasciare il paese e lavorare all'estero.

Uno degli istituti principali per l'educazione musicale a Damasco è il Highter Institute for Music and Drama i cui programmi si focalizzano sulla musica occidentale e la musica moderna araba. Musicisti siriani, dopo esperienze all'estero, sono tornati a Damasco con un più esteso bagaglio musicale.

Nell'ambito degli studi sul rap che coinvolgono autori di origine siriana, interessante è quello svolto da Taviano (2013) riguardo al testo e alla traduzione, in cui l'autrice svolge un'analisi delle differenti forme di traduzione di un numero selezionato di canzoni del rapper siriano-americano Omar Offendum, sostenendo che il concetto di traduzione deve essere studiato da una prospettiva più ampia che va dalla tradizionale nozione di trasferimento da una lingua all'altra all'includere diverse strategie testuali e metatestuali, infatti la traduzione deve essere accompagnata da riferimenti paratestuali e commenti. Lo studio dell'autrice mira a dimostrare che un approccio multimodale alla traduzione contribuisce a definire il significato complessivo delle *performance* dello hip hop insieme alla musica e al ballo. I testi di Omar Offendum, analizzati da Taviano, rappresentano dei casi particolari, per cui è naturale sottolineare come la traduzione vada oltre l'interpretazione puramente interlinguistica⁹⁸: l'autore e il traduttore sono la stessa persona e il testo di partenza è inaccessibile, in quanto l'autore elabora il testo nella lingua materna ma divulga solo il testo di arrivo, ossia la sua auto-traduzione.

Tornando alla diffusione del fenomeno dello hip hop sul territorio siriano, una delle canzoni più famose è *Bayān ra^qam wāhed* "Comunicato numero uno" del 2011. Il rapper, che resta anonimo, rimprovera ad al-'Asad di avere riempito la nazione di statue e aggiunge che il futuro è nelle mani dei Siriani che non perdoneranno perché tutti, sia i cristiani che i musulmani, sono uniti contro l'autorità di al-'Asad. La canzone si chiude con un testamento dell'autore, tratto da una poesia di Nizar Qabbani dal titolo *al- Qaṣīda d-dimaṣqiyya* "Poesia damascena", di cui qui di seguito vengono riportati i versi:

القصيدة الدمشقية

⁹⁸ Passaggio di un testo da una lingua all'altra (Jakobson, 2000).

وكيف نكتبُ والأقفالُ في فَمِنَا؟
وكلُّ ثانيةٍ يأتِيكَ سَقَاخُ؟
حملتُ شعري على ظهري فَأَتَعِبَنِي
حملتُ شعري على ظهري فَأَتَعِبَنِي
ماذا من الشعرِ يَبْقَى حينَ يَرتَاحُ؟

“Come possiamo parlare con la nostre bocche cucite, aspettando ogni secondo l’arrivo degli assassini? Ho portato la mia poesia sulla schiena ed ora sono esausto, cosa succederà alla mia poesia quando non potrò più sopportarne il peso?”.

Uno dei più noti rapper siriani è Al-Sayyed Darwish, il cui vero nome, è Hani as-Sawah, natio della città di Homs. I suoi esordi musicali risalgono al 2006, quando registra il suo primo brano. Nel 2009 incide il suo primo album rap *Kalimāt mutaqaṭa’a* (“Cruciverba”) e oggi fa parte del gruppo musicale LaTlate.

In Siria il conflitto ha avuto un forte impatto nella cultura popolare del paese e molti cantanti si sono ispirati alla cruda realtà vissuta per comporre le loro melodie.

Ibrahim Qashoush è autore del brano *Yalla arḥal, ya Baššār* (“Dai vattene, Bashar”), inno dei ribelli durante il conflitto in Siria. Il cantante, che ha pagato con la vita il suo coraggio ad abbattere i muri di silenzio e di paura, viene oggi ricordato da alcuni giornalisti come “l’usignolo della rivoluzione”, proprio per il ruolo fondamentale che la sua musica ha avuto durante la guerra siriana contro il regime di al-ʿAsad.

All’interno della medesima visione politica di Qashoush, si collocano i rapper siro-americano Omar Offendum e Murder Eyez, nato ad Aleppo ma residente in Egitto, autori anch’essi di rime a favore dei ribelli e contro il regime.

Uno dei primi gruppi hip hop sorti in Siria è quello dei “Refugees of Rap”, “I Profughi del Rap”, composto da quattro rapper di origine siriana, palestinese e algerina che hanno iniziato a cantare nel 2005 nel campo profughi di Yarmouk, nella periferia di Damasco. Con lo scoppio della rivolta popolare in Siria nel 2011, la loro musica diventa uno strumento per criticare e contrastare la dittatura. Perseguitati dal regime, hanno deciso però di abbandonare il paese, ma continuano a usare il rap per denunciare il potere dittatoriale di al-ʿAsad e per sostenere il popolo siriano.

In Siria vi sono però anche cantanti che esprimono il sostegno al presidente siriano. I più popolari sono Eslam Jawaad, di origini libanesi che indossa in ogni sua apparizione

una maglietta con il volto del contestato leader e Ali al Deek che, nel brano *Ṣabāh al-hēr ya Sūriyya* “Buongiorno Siria”, festeggia la bellezza e la pace del paese.

Una differenza fondamentale tra la musica contro il regime e quella a favore consiste nelle diverse modalità di trasmissione: la prima si diffonde attraverso il canale di Internet, mentre la seconda viene trasmessa dalle reti locali.

Ci sono anche rapper che hanno lasciato la Siria per sfuggire alla leva militare obbligatoria e si sono rifugiati a Istanbul, città turca che ha accolto molti artisti. È questo il caso del rapper siriano Mc Maher, originario di Damasco, che, come rivelato in diverse interviste rintracciabili nel web, in Siria era solito ascoltare Eminem e 2Pac e ora lontano da casa, sostiene i ribelli e scrive versi nei quali denuncia la sofferenza del suo popolo. La musica è l'unico modo che gli resta per mandare messaggi alla sua gente: a Istanbul può scrivere versi di denuncia contro il regime e contro gli altri rapper che sostengono al-'Asad. Come Mc Maher anche il siriano Mohannad Sulaiman detto “*Sayf at-tawra*” (“La spada della rivoluzione”), è fuggito dalla Siria e ora vive a Istanbul. Entrambi sono autodidatti del rap ed esiste una stretta collaborazione tra i due cantanti⁹⁹.

Tra i rapper che hanno dovuto lasciare la Siria vi sono il giovane Bu Kulthum che attualmente risiede in Giordania e il cui nome è un tributo a Umm Kulthum famosissima cantante egiziana e a Bin Kulthum, guerriero e poeta di epoca preislamica e Abu Hajar, il rapper di Tartus che ora risiede a Berlino e che si sta facendo conoscere anche in Europa, i cui testi sono oggetto di studio del presente lavoro.

2.6. Rap e rivoluzioni arabe

Allo hip hop appartengono, fin dalle origini, molti artisti le cui canzoni hanno intenti esplicitamente politici.

Nella sua opera Brown (2008) esamina le diverse forme in cui la musica può apportare il suo contributo ai cambiamenti sociali e ai movimenti politici. I rapper che attualmente si interessano di tematiche impegnate vengono denominati “conscious”; tali artisti evitano gli stereotipi della musica di tendenza dominante, occupandosi di questioni esplicitamente

⁹⁹ In rete e sui siti già citati revolutionaryarabrap.com e reverbNation.com è possibile trovare canzoni di altri giovani rapper che vengono menzionati qui di seguito a titolo informativo: MC ROCO, Flavor di Dar'a, Hotrap di Latakia, Volcano MC, Ismail Tamer, KoZo RAP, Ibrahim Basha Nurulez originario di Latakia ma che vive in Svezia, Syria Yupiter residente a Chicago.

politiche o scrivendo canzoni di protesta. Dyson (1996: 67) sottolinea che il rap: «expresses the desire of young black people to reclaim their history, reactivate forms of black radicalism, and contest the powers of despair and economic depression that presently besiege the black community».

Durante le cosiddette Primavera Arabe, lo hip hop ha svolto un ruolo fondamentale nel mobilitare la gente e raccogliere sostegno a favore delle proteste contro i governi. Dal Marocco attraverso il Nord Africa fino alla regione levantina e ai Paesi del Golfo, i giovani si sono rivolti anche alla musica per esprimere la loro rabbia e sollecitare le popolazioni ad agire.

I musicisti e gli artisti hip hop hanno cantato insieme in piazza Tahrir, al Cairo, durante i giorni della rivoluzione, ispirando e motivando i manifestanti. Molti musicisti, tra cui il tunisino El Général e il marocchino Lhaked, sono stati interrogati e arrestati per le loro denunce pubbliche verso i rispettivi governi.

Come afferma Rashad, un rapper afro-americano intervistato da Taviano (2012): «Hip Hop is connected with revolution». Durante le rivolte arabe, le parole, con a corollario ritmo e musica, sono stati gli strumenti che i cantanti hanno avuto per denunciare la realtà e spronare al cambiamento.

El Rass, noto rapper libanese, riferendosi alle rivoluzioni arabe, sostiene: «Our generation started to organize independently while the previous generation was driven by fear», aggiungendo: «No nationalism, no nostalgia, only passion for creating our new identity. This is how I understand our revolution»¹⁰⁰.

Proprio per il ruolo che lo hip hop detiene nell'ambito del fenomeno delle rivoluzioni arabe, è opportuno fare un riferimento, seppur rapido, a queste ultime.

L'immolazione di Mohamed Bouazizi, giovane venditore ambulante tunisino, che, il 17 dicembre 2010, si diede fuoco a Sidi Bouzid per protestare contro il mancato riconoscimento del permesso di vendita e per denunciare la grave situazione delle condizioni socio-economiche in cui versava il paese, è stata percepita come l'origine della rivoluzione tunisina nel dicembre del 2010 e dell'ondata di tutte quelle che sono avvenute a seguire. Questo gesto scatenò la collera di molti giovani che scesero in piazza contro il presidente Ben Ali, in carica dal 1987, rivendicando il diritto al lavoro, la giustizia sociale

¹⁰⁰ Intervista di Rima Marrouch a El Rass pubblicata nell'articolo *Arab hip-hop's El Rass takes on rap and revolution*, March 30, 2013, Los Angeles Times.

e una maggiore partecipazione alla vita politica, costringendo il Presidente ad abbandonare il paese nel mese di gennaio.

Al movimento di protesta, partito da classi più basse di regioni emarginate, si sono unite, successivamente, anche le classi medie di altre zone del paese fino alla capitale.

La Tunisia è stato il primo paese arabo e africano a collegarsi ad Internet nel 1991 e proprio i social network e in particolare Facebook, hanno propagato le immagini della rivolta di Sidi Bouzid, diffondendo la rabbia e l'indignazione in tutto il paese. È possibile trovare anche diversi blogger che hanno tentato di documentare coraggiosamente le varie fasi della rivoluzione¹⁰¹.

Internet ha avuto una influenza determinante, nella mobilitazione popolare che ha portato alla destituzione di Ben Ali, considerando, inoltre, la situazione di chiusura totale di spazi di critica nei mezzi di comunicazione tradizionali.

La rivoluzione tunisina si è espressa anche attraverso la musica e in particolare il rap: «Il noto cantante Hamada Ben Amor, più conosciuto con il nome d'arte di El Général, con il brano *Raves lebled* (Il presidente del paese), pochi mesi prima dello scoppio della rivoluzione, già denunciava la dura realtà dei giovani disoccupati. Anche lui è stato sottoposto a interrogatorio il 6 gennaio del 2011. L'arte e i nuovi mass media hanno contribuito a creare una notevole contro-informazione, il cui ruolo è stato di vitale importanza nella fase post-rivoluzionaria, per far capire alle nuove generazioni la possibilità di sopravvivenza della rivoluzione» (Nicosia, 2011: 126).

Nell'ottobre 2011 la Tunisia andò alle elezioni per scegliere i membri dell'Assemblea Costituente: i vincitori furono gli islamici moderati del partito *an-Nahda* guidato da Rached Ghannouchi.

Spinti dal successo della “Rivoluzione dei Gelsomini”¹⁰², in Egitto attivisti di tendenze politiche differenti, convocarono, il 25 gennaio 2011 (giorno della festa della polizia), il popolo a scendere in piazza per manifestare contro il regime. Parte dell'opinione pubblica ha considerato come esordio del movimento rivoluzionario la reazione alla morte di Khaled Said, ucciso il 6 giugno 2010 ad Alessandria, dalle forze di sicurezza a causa di un video postato dal giovane che testimoniava gli abusi e la corruzione del governo di Mubarak; l'ondata d'indignazione che questo fatto creò, seguito dalla pubblicazione del

¹⁰¹ Un esempio è stato il lavoro della giovane Lina Ben Mhenni, le cui testimonianze sono state raccolte in un diario (2011).

¹⁰² La rivoluzione tunisina viene definita in questo modo dai giornalisti.

corpo senza vita del ragazzo, qualche giorno dopo portò ad una manifestazione pacifica, in commemorazione della sua morte e alla costituzione di un gruppo su Facebook *Kullunā Ḥālīd Sa'īd*, dedicato al martire.

Come osserva Gervasio (2011: 156) il periodo pre-elettorale aveva registrato un aumento della repressione governativa diretta non solo a intimidire le opposizioni ma anche a mettere a tacere la stampa indipendente, come dimostra il licenziamento di Ibrahim Isa, noto giornalista contro il regime, dalla direzione del quotidiano *al-Dustūr*. Effettivamente l'impennata della repressione da parte del governo oltre al peggioramento delle condizioni economiche, preparò la strada alla rivolta di gennaio. Riguardo i metodi coercitivi del governo, si pensi anche ai cosiddetti *baltagiyya*¹⁰³ che il regime di Mubarak ha utilizzato durante la rivoluzione egiziana: un corpo speciale formato da delinquenti di ogni genere che ha disseminato il terrore tra la popolazione. Il rapper egiziano Ramy Donjewan nel suo famoso brano *Didd il-ḥukūma* cita l'impiego della *baltāga*: *didd il ḥukūma didd il-baltāga w-z-zulm didd il-ḥukūma didd il-ḥākīm w-l-ḥukm* (“contro il governo, contro l'uso della violenza e l'ingiustizia, contro il governo, contro il governante e l'autorità”).

Tornando al giorno della manifestazione del 25 gennaio del 2011, l'enorme adesione delle masse, portò questo movimento di manifestanti in meno di tre settimane a rimuovere Hosni Mubarak al potere dal 1981: l'11 febbraio il *ra'īs* lasciò la presidenza e i suoi poteri vennero demandati al Consiglio Supremo delle Forze Armate, con a capo Husayn Tahtawi. Il Consiglio Supremo delle Forze Armate che aveva la funzione di reggere il paese durante la sua transizione verso un governo eletto in maniera democratica, deluse le aspettative dei manifestanti che videro inadempite alcune delle loro richieste, come la sospensione dello stato di emergenza e la libertà di stampa, di associazione politica e del diritto allo sciopero e anche i metodi di repressione rimasero inalterati. Il musicista e attivista Ramy Essam, il cui brano *Irḥal* “Vattene” era diventato l'inno della rivoluzione in Egitto, il 9 marzo venne arrestato in piazza Tahrir insieme ad altri manifestanti e sottoposto a tortura nel Museo Egizio (Fischione, 2013).

Ramy Donjewan, nella sua canzone *Risāla ila l-muṣīr it-Taḥṭāwi* “Lettera al maresciallo Tahtawi”, critica al capo delle Forze Armate l'assenza di riforme e la repressione dei manifestanti.

¹⁰³ Sing. *baltāgi*, dall'arabo *balṭa* “ascia” e il suffisso turco *-ci* (in dialetto egiziano (/gi/).

Ad aprile 2011 alcuni ufficiali delle Forze Armate, unitisi ai manifestanti e rifiutandosi di impugnare le armi contro i loro stessi concittadini, vennero arrestati.

Le proteste di piazza Tahrir causarono numerose vittime a cui si sommò, dopo alcuni mesi, il tragico episodio del Maspero¹⁰⁴. Un corteo pacifico, di cui facevano parte soprattutto egiziani di religione cristiana, diventò occasione di una strage: i manifestanti vennero attaccati dall'esercito e massacrati. A novembre avvennero altri duri scontri tra coloro che protestavano contro il governo dei militari e le Forze di Sicurezza Centrali.

A febbraio 2012 una partita di calcio si trasformò in una strage: allo stadio di Port Said, i tifosi della squadra di al-Masri attaccarono quelli di al-Ahli, massacrando settantadue persone nell'indifferenza generale della polizia. Alcuni hanno interpretato la strage di Port Said come in realtà ordita dalle Forze Armate per punire gli ultras che si erano uniti alla rivoluzione.

A maggio iniziarono le elezioni presidenziali: i candidati favoriti erano Mohammed Morsi, esponente del partito Libertà e Giustizia e Ahmed Shafiq, uomo del regime di Mubarak. Dopo diverse accuse di brogli e corruzioni, vinse Morsi, rappresentante dei Fratelli Musulmani, deposto poi nel luglio del 2013 da un colpo di stato militare guidato dal generale al-Sisi nominato ufficialmente presidente egiziano nel 2014.

Esiste una vasta schiera di giovani, composti da ragazzi e ragazze, che hanno contribuito alla rivoluzione al di là degli schieramenti politici¹⁰⁵ anche da un punto di vista artistico e culturale; proprio la cultura hip hop e le tendenze *underground*, dai graffiti alle canzoni, hanno avuto un peso rilevante nel trasmettere messaggi grazie alla facilità di comunicazione e alla fruibilità da parte di tutti gli strati sociali, attraverso appunto i social network e siti come youtube.

Per quanto riguarda la Libia, la rivolta scoppiò a Bengasi nel febbraio 2011. Si formò quindi un Consiglio Nazionale di Transizione e presto la rivoluzione si trasformò in guerra civile¹⁰⁶. Il 20 ottobre il colonnello Gheddafi, presidente del paese dal 1969, venne catturato e giustiziato a Sirte. La causa scatenante della rivolta fu l'arresto di Fathi Terbil, un avvocato che aveva assunto la difesa dei parenti delle vittime della repressione nel carcere di Abu Salim nel 1996. Il 17 febbraio fu proclamata la "Giornata della collera" organizzata dall'opposizione libica tramite internet con la partecipazione degli studenti.

¹⁰⁴ Quartiere dove si trova la radio e la televisione egiziana.

¹⁰⁵ Si pensi ad esempio al famoso Movimento 6 Aprile (*Ḥarakat šabāb 6 ibrīl*).

¹⁰⁶ Scarcia Amoretti (2013: 291-292).

Dei giorni della rivoluzione non ci furono notizie dirette, ma un passaparola in quanto i giornalisti non ebbero la possibilità di entrare in Libia.

Ibn Thabit, rapper libico, che è sempre rimasto anonimo, fu uno dei principali oppositori del governo di Gheddafi e uno dei sostenitori delle Primavere Arabe: molti dei suoi brani sono direttamente correlati alla rivoluzione libica, come *Mabrūk il-ḥurriyya* “Auguri libertà”.

Il giornale *The Guardian*¹⁰⁷, nella sezione “Opinion”, riporta un’intervista a Ibn Thabit, in cui il rapper esprime in modo chiaro e incisivo la relazione tra rap e rivoluzioni arabe e in particolare il suo ruolo di musicista all’interno del contesto libico. L’artista racconta di aver iniziato a comporre rap nel 2008 in anonimato, poiché con il regime di Gheddafi non era possibile esprimere le proprie opinioni e protestare. Nella prima canzone, intitolata *As-su’āl*, divulgata dopo la fuga di Ben Ali dalla Tunisia, l’artista si domandava se la rivoluzione si sarebbe diffusa in Libia. Le successive canzoni lanciavano espliciti appelli alla popolazione libica, spronandola a scendere per le strade e ad unirsi alle rivoluzioni che stavano infiammando molti paesi arabi. Anche in Libia, il rap divenne l’espressione artistica impiegata durante la rivoluzione. Dopo l’espulsione delle forze di Gheddafi, la musica rap iniziò ad essere ascoltata apertamente e trasmessa per radio. Il rapper termina l’intervista con le seguenti parole: «Gaddafi may have fallen but there is a need for a democratic education. Libyans need to know what the choices are for building a new system, and what the drawbacks are. The socio-economic struggle continues, and though I do not have the fuel to continue rapping, I am working to help build a new Libya in a different way».

In Siria, il 15 marzo del 2011, un gruppo di persone scese nelle strade per chiedere delle riforme politiche serie, ma ne seguì una dura repressione. Ciò non fermò i Siriani che, forti degli esiti delle rivolte in Tunisia e in Egitto, tornarono a manifestare invocando la caduta del regime di Bashar al-Asad salito al potere nell’estate del 2000, dopo il padre Hafiz che aveva ottenuto la carica di presidente nel 1970 con un colpo di stato militare. La rivoluzione, come è noto, si trasformò in guerra civile tuttora in atto e dai risvolti ancora incerti.

La rivoluzione in Siria nata da un desiderio di rinnovamento, così come in Egitto e in Tunisia, ha visto come protagonisti i giovani, attanagliati dalle morsa della disoccupazione e da precarie condizioni socio-economiche. Le zone rurali e periferiche

¹⁰⁷ *The Guardian*, 1 marzo 2012.

sono quelle che hanno risentito maggiormente della difficile situazione e proprio Dar'a, nella regione del Hawran, ha rappresentato l'origine delle proteste.

Dopo l'arresto a fine febbraio di un gruppo di ragazzini che avevano scritto slogan contro il regime sui muri della scuola, le loro famiglie si unirono ai clan locali e dei villaggi limitrofi, dando inizio a una manifestazione imponente, sulla cui scia si accodarono poi le proteste di altre zone periferiche. Come sostiene Trombetta, quello a cui si sta assistendo in Siria è l'ufficializzazione di una separazione tra società e potere già avviata da tempo; alla paura di ciò che questo malcontento da parte del popolo può portare fa seguito la dura repressione da parte delle autorità. «Diverse fonti all'interno della Siria concordano nell'affermare che le bande armate, *Shabbiha*¹⁰⁸, create dalla metà degli anni Novanta da alcune frange della famiglia al-Asad per gestire i lucrosi traffici leciti e illeciti al porto di Latakia e da e per il vicino Libano, siano state largamente usate dal regime in supporto della repressione poliziesco-militare in corso da marzo 2011» (Trombetta, 2011: 178).

Anche in questo caso proprio i social network, nonostante i tentativi di censura da parte delle autorità, sono stati degli strumenti preziosi per convocare le prime manifestazioni pubbliche a Damasco e Aleppo. I giovani artisti e intellettuali siriani riescono ad avere dei contatti tra loro e con l'estero grazie alla rete. Proprio i giovani hanno abbattuto il muro di paura (e lo stanno ancora facendo) attraverso una militanza non solo politica e sul campo, ma anche a livello culturale attraverso varie forme: dagli slogan scritti sui muri e i graffiti alla produzione di video e canzoni. Diversi rapper, alcuni nell'anonimato, hanno composto brani¹⁰⁹ a favore della rivoluzione, denunciando le condizioni politico-sociali in cui versa il loro paese e manifestando il loro desiderio di rinnovamento: primo fra tutti Ibrahim Qashoush di Hama, autore del brano *Yalla arḥal, ya Baššār* ("Dai vattene, Bashar"), ritrovato poi morto il 4 luglio del 2011 con la gola e le corde vocali tagliate, tristemente ricordato con l'appellativo di "usignolo della rivoluzione" e altri cantanti che soprattutto dall'estero danno il loro contributo.

Questi sono stati i paesi maggiormente coinvolti dalle rivoluzioni le quali hanno portato a significativi cambiamenti, ma l'ondata di proteste, com'è noto, si è propagata anche in diversi altri paesi arabi.

¹⁰⁸ Dall'arabo *šabah* "fantasma".

¹⁰⁹ Come il brano del cosiddetto "Gruppo degli Infiltrati Siriani" intitolato *al-Mundassīn* ("Gli Infiltrati"), considerato uno degli inni della rivoluzione siriana.

Il supporto del rap alle diverse rivoluzioni arabe è evidente, così come è innegabile l'influenza che ha avuto sui giovani. Burkhalter (2013: 98) scrive: «During these upsprings in Tunisia, Egypt, Libya, Bahrain, Yemen, and Syria, many “alternative” musicians produced protest songs and video clips (see Burkhalter 2011b). The clip “Not your Prisoner” by Egyptian rappers Arabian Knightz, Palestinian rapper Shadia Mansour, and producer Fredwreck mixed hip hop beats and rap lyrics with film sequences and photographs from the demonstrations in Cairo’s Tahrir Square. This YouTube clip is an example of a truly transnational product: while Arabian Knightz attended the demonstrations in Cairo, Shadia Mansour sent her vocal lines over the Internet, and Fredwreck, the producer of rap stars including Snoop Dogg, edited and mastered the track in Los Angeles».

Anche Rooney (2013: 225), ponendo l'accento sul rapporto tra hip hop e rivoluzione, afferma che le componenti dello hip hop arabo ne fanno un movimento sociale avanguardista, tanto da considerare il testo, *Rāyās lā-blēd* del rapper El Général, come uno degli elementi scatenanti la rivolta tunisina.

Nel film egiziano *Microphone*, incentrato sulla scena artistica *underground* ad Alessandria e girato nel periodo precedente la rivoluzione, alcuni versi di una canzone del gruppo hip hop Y-Crew rivendicano una funzione sociale della musica che incita ad interpretare i tempi e a risvegliarsi dall'apatia e dallo scoraggiamento, una sorta di profezia per ciò che a breve si sarebbe compiuto.

Quanto accaduto durante le rivolte arabe fa riflettere sul ruolo della musica e in particolare del rap che può rappresentare uno specchio prezioso delle aspirazioni di una società (o almeno di una parte di essa) oltre ad essere uno strumento efficace per veicolare idee e informazioni.

2.7. Il retaggio musicale come espressione d'identità e di protesta

La musica può collocarsi al centro del dibattito tra tradizione e modernità, tra nazionalismo e globalizzazione e inoltre può assumere una valenza politica al fine di celebrare una cultura o un linguaggio comune, trasmettendo un sentimento di

appartenenza alla propria storia e alla propria nazione¹¹⁰, ma allo stesso tempo può dar voce a un sentimento popolare di protesta e di critica.

Esiste un patrimonio di tradizioni musicali comuni nell'area mediterranea: tra gli elementi condivisi si può individuare il retaggio di canti epici e popolari. Questo tipo di canti ripercorre gli avvenimenti più significativi della storia antica e moderna di ciascuna nazione, raccontando le gesta di eroi che hanno difeso la patria dall'invasione straniera, i conflitti etnici, le diaspore e le lotte d'indipendenza nazionale. Per fare alcuni esempi attinenti al mondo arabo, possiamo citare la *sīra hilāliyya* (in Egitto) che, un tempo come oggi, recita le gesta epiche di Abu Zayd al-Hilali (eroe yemenita dei *Banū Hilāl*, una delle tribù che hanno conquistato e arabizzato il Maghreb) e il *mālḥūn* (in Marocco e Algeria), di tradizione cittadina relativamente moderna, che consiste in una poesia cantata in arabo dialettale, sorta nell'ambiente delle corporazioni artigianali, di argomento profano o religioso, caratterizzata da una melodia di tipo declamatoria ed un linguaggio sofisticato.

Altro elemento che caratterizza, seppure in modi e forme diverse, l'espressione musicale mediterranea è la dimensione prevalentemente melodico vocale (Scarnecchia, 2000). Lomax¹¹¹, studioso dell'etnomusicologia, ha focalizzato parte delle sue ricerche sulle tecniche del canto, sull'espressione del viso e sulla gestualità. Egli sostiene che nel sud dell'Europa, nel nord Africa e nel Vicino Oriente si riscontra una maggiore tensione vocale, la voce sforzata e un irrigidimento della gola; queste dinamiche si manifestano attraverso espressioni del corpo. Il *pathos* è un tratto comune a tutta l'area mediterranea: gli interpreti si esprimono con dolore, sentimento e forte carica drammatica.

Come sostiene Scarnecchia (2000: 53-54): «Ciò che caratterizza e rende più interessanti le forme di virtuosismo vocale popolare è la presenza di svariati gradi e livelli di improvvisazione [...]. Un esempio di tale procedimento in ambito colto è dato dal *mawwāl* della tradizione arabo-musulmana. In questa interpretazione vocale non misurata dei versi dei poeti classici o moderni, c'è una reciproca esaltazione del *maqām*¹¹², in quanto costellazione modale¹¹³ e del testo, con le sue metafore; sia le singole parole, che parti di esse vengono reiterate seguendo dei percorsi sonori concentrici, tesi a raggiungere un climax espressivo di grandissima intensità».

¹¹⁰ Cfr. Caubet (2005: 233-243).

¹¹¹ Vedi Lomax (1968).

¹¹² Termine semitico che significa “modo, scala musicale”.

¹¹³ Modi o sistemi modali non sono altro che tipi generalizzati di movimento melodico (Belaiev, 1963).

Sempre dell'arte dell'improvvisazione fanno parte anche altre forme di espressione del mondo arabo-musulmano come lo *zağal* e la *muwaššaha*¹¹⁴.

Gli strumenti musicali sono testimonianza delle interazioni tra le culture dell'area mediterranea. Lo strumento ricorrente è il liuto, in arabo *'ūd*, che si diffonde ampiamente in tutta la zona. Oggi è ancora uno degli strumenti principali della musica arabo-islamica ed è usato da solo o in accompagnamento al canto. Come afferma Scarnecchia, sempre nel suddetto studio, è possibile individuare musiche cittadine e musiche campestri anche sulla base della differenziazione timbrica. Specifici tipi di strumenti vengono utilizzati in ambito rurale, quindi in spazi aperti, mentre altri per l'esecuzione di forme colte o semi-colte urbane, quindi in spazi chiusi. Nella tradizione urbana moderna, tra innovazioni, trasformazioni e acculturamenti, sono presenti dinamiche tra continuità e cambiamento che contraddistinguono le musiche di tradizione orale. Fenomeni connessi alle dinamiche culturali e sociali legate all'immigrazione e all'emigrazione, ai rapporti tra campagna e città, al progresso nazionale e alle tradizioni locali, hanno portato alla produzione di nuovi modelli musicali. Sicuramente nel mondo arabo, in epoca contemporanea, assistiamo ad un processo di occidentalizzazione, oltre che da un punto di vista letterario, anche sotto un adeguamento di modelli musicali che si basano su parametri estetici ben definiti e da una concezione armonico-tonale temperata (Magrini, 1993).

Nei generi musicali ricorre il sentimento della perdita e della nostalgia che scaturiscono dai cambiamenti della vita moderna e da sentimenti ambivalenti verso il progresso. Nelle canzoni sono presenti temi legati all'emarginazione correlata al degrado e alla perdita di prestigio dei centri urbani.

Negli anni Trenta, a partire dalla trasformazione del linguaggio musicale orientale, viene utilizzato il termine *'uğniyya* "canzone". Tale cambiamento viene operato in particolare da musicisti egiziani (Zakaria Ahmad, Riyad al-Sunbati, Mohamed Abd al-Waheb) e interpreti straordinari come Umm Kulthum. Il *takht*, ossia l'insieme di strumenti tradizionali, costituito in genere da violino, *'ūd* (liuto), *nāy* (flauto di canna), *qānūn* (salterio a pizzico), *riqq* (tamburo a cornice), è stato progressivamente affiancato o sostituito da orchestre di numerosi elementi. Alla musica tradizionale, basata sulla fluidità della creazione estemporanea, è subentrata, a causa dell'influenza dei modelli musicali europei, la concezione della creazione di canzoni interamente composte, con motivi facilmente memorizzabili, a scapito dell'improvvisazione. Inoltre sono stati introdotti, nel

¹¹⁴ Per approfondimenti: Amaldi (2004).

repertorio musicale, strumenti occidentali, in particolare il pianoforte, violoncello, contrabbasso e più tardi la chitarra e l'organo elettrici. Il modello di canzone moderna egiziana ha influenzato profondamente il resto del mondo arabo.

Mentre nel Mashreq gli artisti hanno attuato nella musica una sorta di mediazione tra tradizioni del passato e influenze esterne, seppur tendendo più verso una progressiva occidentalizzazione, nel Maghreb i musicisti traggono ispirazione dal folklore locale, sviluppando il genere del raï (*rāy*) che si impone come un fenomeno originale, diventando esso stesso espressione di modernità. Questo stile musicale, caratterizzato da una forte espressività vocale con una valenza fortemente etnica, nasce negli anni Venti, nel periodo della grande migrazione dalle campagne alla città e ha come principale luogo creativo la città portuale di Orano.

Il fenomeno del raï è il risultato di una modernizzazione della musica algerina in cui vengono inseriti nuovi strumenti e un'organizzazione diversa del discorso musicale: avviene una fusione tra la vocalità della tradizione magrebina e il linguaggio armonico e tonale occidentale, mescolando elementi ritmici e melodici che traggono ispirazione dal raggae, il rock e il rap. È l'unico caso di canzone di origine rurale, urbanizzata, ad essersi diffusa a livello internazionale. Il genere raï rappresenta un importante esempio di urbanizzazione e globalizzazione musicale nell'area mediterranea: nato dalla rielaborazione di dinamiche culturali interne ha suscitato l'interesse internazionale ed è stato riconosciuto come *popular music*¹¹⁵.

Tra le tematiche di questo genere, oltre la narrazione della dura vita dei migranti nelle città e della lotta al colonialismo, s'inseriscono la sofferenza amorosa o il piacere della festa. L'invocazione "*Ya rāy*" ha un valore semantico complesso. Con quest'espressione, che significa "opinione", viene messa in risalto la visione soggettiva, anche attraverso l'uso del pronome personale singolare. I messaggi della canzone vengono enunciati con un ritmo rapido e incisivo, seguendo lo stile di una comunicazione quotidiana.

Questo breve preambolo sulla musica tradizionale dell'area mediterranea può essere utile per inserire il genere musicale del rap in una sorta di continuità con le tradizioni dell'area, seppure chiaramente contaminate.

¹¹⁵ Con *popular music* "musica popolare" si intende un insieme delle diverse tradizioni musicali che non rientrano nell'ambito della musica colta europea, ma comprendono ogni espressione musicale legata a gruppi etnici o sociali, dove il principio di trasmissione è essenzialmente orale.

Come anche il rap, il raï ha un certo carattere di autenticità che deriva dalla sua urgenza di comunicare e i suoi contenuti sono spesso trasgressivi rispetto alla cultura tradizionale magrebina. Gli autori delle canzoni raï spesso rileggono in chiave satirica temi sacri alla società magrebina, fino ad essere considerati nemici dell'islam politico¹¹⁶.

Anche il linguaggio e il modo di esprimersi del raï si possono paragonare a quello del rap: il tipo di linguaggio è diretto e scarno, tralasciando l'astrazione poetica e letteraria tipica della canzone araba ed è contraddistinto dall'arabo dialettale anziché da quello letterario.

Nel raï vengono spesso fatte citazioni di canzoni altrui, aspetto questo che costituisce un ulteriore legame con il rap, in cui tale modalità viene chiamata *sampling* o campionatura. Infatti spesso le basi dei brani rap sono campionate da diverse fonti: ad esempio *sample* di Fayrouz sono usate nel rap palestinese¹¹⁷. Anche gli strumenti musicali tradizionali come il *'ūd*, il *qānūn* e il *saz* (di origine turca) vengono spesso utilizzati nelle campionature.

Nel raï come nel rap prevale l'improvvisazione che è un tratto tipico della tradizione musicale arabo-islamica, rappresentando dunque un elemento di continuità.

Da questa breve descrizione, si evince che il rap non costituisce una rottura delle tradizioni musicali del mondo arabo, bensì una commistione tra passato e modernità.

¹¹⁶ Per ulteriori approfondimenti: Gross, McMurry, Swedenburg (1996).

¹¹⁷ Il rapper palestinese Diablo nel suo brano *Ya blād-i* "paese mio" cita una frase di Fayrouz: *ħabbait-ak bə-š-šayf ħabbait-ak bə-š-šitā* "Ti ho amato in estate, ti ho amato in inverno".

3. ABU HAJAR E I SUOI BRANI¹¹⁸

Abu Hajar è un rapper siriano, originario della città di Tartus, ancora poco conosciuto a livello internazionale. È nato in Kuwait nel 1987, figlio di padre giordano e madre siriana. In seguito alla guerra del Golfo, quando il cantante era ancora molto piccolo, la famiglia decise di trasferirsi in Siria, precisamente a Tartus, luogo di nascita della madre.

Dopo aver frequentato il liceo a Latakia, si è iscritto all'Università in Giordania, alla Facoltà di Economia. In seguito all'ottenimento della laurea, è tornato in Siria, dove ha vissuto fino allo scoppio di quella che era iniziata come una rivoluzione e che poi è sfociata in guerra civile.

La sua passione per la musica, lo accompagna fin dalla prima giovinezza, ma è solo nel 2001, ascoltando una canzone rap palestinese, che l'artista inizia ad interessarsi a questo genere musicale. Il brano in questione, appartenendo al genere di rap impegnato politicamente, intriso di verità e consapevolezza verso la realtà contingente, gli offre una prospettiva diversa e lo spinge, già nel 2003, ad intraprendere la sua carriera da rapper.

Pochi anni dopo, nel 2007, viene arrestato a causa dei contenuti di critica socio-politica di cui si fa portavoce il suo brano *Ba-ha-l-yōmēn* "In un paio di giorni".

Successivamente allo scoppio della guerra in Siria, nel marzo del 2012, è nuovamente incarcerato per due mesi accusato per la sua attività di rapper e per le sue idee politiche. Dopo essere stato rilasciato, già nel mese di giugno rischia di essere arrestato ancora un'altra volta, ma prima che ciò avvenisse, riesce a scappare in Giordania e da qui in Italia dove svolge un Master in Economia presso l'Università Sapienza di Roma. Attualmente vive a Berlino dove ha chiesto lo *status* di rifugiato politico. In Germania è riuscito a trovare un'occupazione nel campo dell'economia e, grazie allo scenario musicale e culturale locale, prosegue il suo impegno di artista rap, destando l'interesse della realtà locale e dei mass media, attraverso concerti e diverse attività.

Abu Hajar stesso scrive i testi di tutti i suoi brani e il genere rap in cui l'autore si rispecchia è quello del "conscious rap", infatti la maggioranza delle sue canzoni hanno un contenuto politico, fin dalla prima del 2004 intitolata *Ahla Garām* "La più dolce delle passioni" che racconta dei cambiamenti nel mondo arabo dopo la guerra in Iraq e

¹¹⁸ La sua produzione musicale, non essendo registrata su CD, può essere rintracciata sul web, sul sito ufficiale <https://mazzajrap.com> o <https://soundcloud.com/mazzajrap> e i video di alcune sue canzoni sono visibili su <https://www.youtube.com>.

l'invasione dell'esercito americano nel territorio. Alcune canzoni contengono messaggi di carattere sociale come *Hōn Ṭartūs* (2007) "Qui Tartus", in cui l'autore illustra la situazione socio-economica della sua città o *Žarīmet šaraf* "Crimine d'onore", in cui critica appunto il cosiddetto crimine d'onore nel mondo arabo.

Da quando il cantante è stato costretto a scappare dalla Siria, alcuni testi s'incentrano anche sul tema della nostalgia e del dolore per l'abbandono della terra natia. L'aspetto religioso o spirituale non viene mai direttamente contemplato, ad eccezione dell'ultimo brano *Ya hoo Dialogue with Allah*, scritto e divulgato on-line nel 2016, in cui Abu Hajar si avvale di collaborazioni con artisti arabi e internazionali. In un testo dal titolo *Maḥmūd Darwīš*, il cantante ricorda il grande poeta e scrittore palestinese e in un altro *Šarḥat Žēfāra* "Il grido di Guevara" celebra il comandante argentino, inserendo come introduzione una citazione in lingua spagnola¹¹⁹, tratta dall'incipit della canzone dal titolo *Hasta siempre, comandante* del compositore cubano Carlos Puebla.

L'*audience* ideale dell'artista è rappresentato dalle nuove generazioni siriane, ma a livello effettivo, come egli stesso afferma nell'intervista rilasciata¹²⁰, viene seguito anche da persone adulte. Nonostante ciò la maggioranza di coloro che scaricano le sue canzoni dal web è costituita dai giovani siriani e dagli arabofoni in generale, anche perché facilitati nella comprensione dei testi.

Il pubblico principale, soprattutto dei primi tempi, è costituito dalla società locale di Tartus, pertanto il rapper canta in lingua araba, senza far ricorso a lingue straniere, esprimendosi con una terminologia quotidiana, utilizzata in strada, in particolare dai giovani. Il cantante sostiene di essere il primo rapper della zona costiera e quindi il primo a cantare nel dialetto locale, seppure con interferenze dell'arabo della capitale, considerato più prestigioso.

Nel periodo in cui ha risieduto in Giordania, lo scenario culturale gli ha offerto molte più possibilità per esibirsi e creare collaborazioni con altri rapper, mentre in Siria, a causa della situazione politica, manifestare la propria attività musicale, è risultato molto più complicato e pericoloso.

Il cantante fonda il gruppo Mazaj Rap Band nel 2007, quando incontra Alaa Odeh, laureato in Odontoiatria all'Università di Damasco e Hazem Zghaibe, studente di

¹¹⁹ Le parole sono le seguenti: *La primera canción está escrita cuando nuestro comandante en jefe leyó la carta de despedida del Che.*

¹²⁰ Le informazioni qui di seguito riportate sono tratte dall'intervista che mi è stata rilasciata dal cantante nel 2013 e che viene riportata in appendice.

Ingegneria a Latakia. Condivide da subito con loro l'aspirazione a creare un gruppo rap nella città, al fine di offrire ai giovani una voce e la speranza nella possibilità di un cambiamento. Durante l'intervista Abu Hajar ha spiegato il motivo della scelta del nome del gruppo *Mazāz* "umore" (in arabo classico *mizāġ*): «Ci chiedevano perché facessimo rap, perché parlassimo di politica, noi abbiamo dato risposte normali, ma la gente non capiva, non si convinceva e continuava a chiederci spiegazioni, sostenendo che dovevamo fare musica tradizionale. Alla fine abbiamo trovato questa risposta: "Perché è il nostro "mazāz", perché ci gira così, ci va di fare così"».

Fin dagli inizi, il gruppo ha creduto nell'importanza dello spirito di collaborazione anche con altri artisti sia arabi, come Al-Sayyed Darwish (il cui vero nome è Hani as-Sawah) nel brano *Baṅganni bə-l-'arabi* "Cantiamo in arabo", che internazionali.

Tutti i componenti del gruppo, dalle varie dichiarazioni rilasciate, considerano il contesto socio-politico alla base della loro produzione musicale e sostengono che l'artista abbia un ruolo fondamentale all'interno della società.

Attraverso l'analisi testuale del *corpus* qui di seguito riportato, è stato possibile individuare il pensiero dell'autore, comprendendone i messaggi, indagare le modalità d'espressione e la tipologia di linguaggio e riflettere su come il suo rap aderisca ai canoni del rap globale da un lato e quanto sia impregnato di elementi locali e personali legati al proprio contesto dall'altro.

3.1. Presentazione del *corpus*

L'artista, nei suoi brani, descrive la visione politica, le aspirazioni della maggior parte dei giovani che desidera un cambiamento e che negli ultimi anni si impegna nel realizzarlo. In Siria non è stato facile per il rapper perseguire i suoi ideali politici e la sua protesta contro il governo: nel corso della sua giovane vita ha sperimentato oltre alla censura, anche la detenzione e la tortura per aver espresso le proprie opinioni nelle sue canzoni.

Come il cantante stesso afferma nell'intervista, i suoi testi contengono, nella maggior parte dei casi, dei contenuti di carattere politico. La sua produzione musicale rientra nel genere del "reality rap", inteso nell'accezione di portavoce di una forma di realismo, che racconta la vita delle persone disagiate e denuncia la realtà di un determinato contesto (nel caso americano quello dei neri del ghetto, spesso nello specifico sottogeneri del

“gangsta rap”), assumendo una funzione anche sociale e didattica, peculiarità che Krims, come già visto, fa rientrare nelcosiddetto “knowledge rap”: l’attività artistica del cantante riveste infatti un ruolo significativo nell’informare il pubblico su ciò che sta accadendo, nell’intento di risvegliare le coscienze.

Il rap di Abu Hajar può essere anche definito, come già accennato, “conscious rap”, in quanto molti suoi testi si incentrano su temi sociali. Nella storia dello hip hop, *The Message* di Grandmaster Flash è stata la prima canzone *conscious*, per i temi affrontati, ossia la povertà, la violenza e i problemi della gioventù di colore. Il concetto contenuto nel brano *Harbašāt* di Abu Hajar ricorda per certi aspetti le tematiche espresse nel testo *The Message*. Il rapper siriano canta: *hayda kəll-o biṣīr lamma fī ġani w fī fa^qīr / bə-tyāb aš-šəġ^l ana ‘am fī^l mən bakkīr / rəf^lāt-i bə-tyāb əl-madāres kānu aḥla bə-kīr / kān ḥəlm-e kūn bēnāt-on bass ḍayye^l l-ḥāl / ‘əmri-i ‘ašar snīn bass ‘am bəḥki ḥaki r-rzāl / fa-ma tlūm-ni law ‘am bəḥki ḥaki s-sū^l / la t^qūl ‘an-ni ^qalīl adab ḥəlm-e kəll-o masrū^l / ḥəlm-i kān ən-ni ədros bass ma ^qdərt / fa-ma tlūm-ni iza mužrim ḥlā ‘t / ma l-ḥayā tufūle w ana l-ḥayā ma ‘rəf^t / ‘āyeš ḥēk ana maḥkūm bə-l-amal ḥatta l-ḥəlm əlli žuwāt-i n^qatal / fa-ma tlūm-ni šū ma ḥkīt / fa-ma tlūm-ni ana bə-šāre ‘rbīt.* (“Questo è ciò che accade quando c’è un ricco e un povero / mi sveglio presto e indosso abiti da lavoro / mentre i miei amici con le divise della scuola sono molto più belli / ho sognato di essere in mezzo a loro ma non è una cosa facile/ ho dieci anni, ma parlo come gli adulti / non giudicarmi se parlo la lingua della strada/ non dire di me che sono poco educato / perché il mio sogno è stato rubato/ sognavo di completare gli studi, ma non ho potuto / non giudicarmi se sono diventato un criminale, io non ho vissuto l’infanzia, quindi non ho conosciuto la vita / vivo così condannato a sperare, al punto che il sogno dentro di me è stato ucciso / non giudicarmi qualsiasi cosa io dica / non giudicarmi perché sono cresciuto per strada”).

Il *corpus* del presente lavoro è composto dai seguenti testi: *Li-ann tə ‘āne^q əl-Yāsmīn* “Abbracciare il Gelsomino”, *Li-ann tə ‘āne^q əl-ḥawā’* “Abbracciare il vuoto”, *Armīnā-sfīn* “Armeniastina”, *Zhə^qna* “Siamo stufo”, *Harbašāt* “Scarabocchi”, *Hōn Ṭarṭūs* “Qui Tartus”, *Bə-ha-l-yōmēn* “In un paio di giorni”, *Yəsqaṭ əl-waṭan* “Abbasso la patria”, *əl-Baḥ^r byəḍḥak lēh?* “Perché il mare ride?”, *Irādet ša ‘b* “La volontà di un popolo”, *Šalā lə-Maždal Šams* “Preghiera per Majdal Shams”, scritti tra il 2007 e il 2013.

I testi analizzati sono incentrati sulla protesta contro la corruzione, la povertà, l’iniquità sociale, quindi sulla critica socio-politica, ma anche sull’amore e la nostalgia per la patria. L’autore, inoltre, in alcuni brani affronta la questione delle rivoluzioni arabe

e di quella siriana in particolare, degenerata poi in guerra civile e, in altri, si fa interprete anche della situazione dei Drusi, degli Armeni e dei Palestinesi. Temi di carattere religioso non si riscontrano nel *corpus*, seppur vi siano riferimenti alla tradizione religiosa.

I suoi testi non hanno mai cointenuti misogini, al contrario traspare sempre un senso di rispetto per la donna e di solidarietà con essa. Ci sono riferimenti alla donna nel suo ruolo di madre, come in *Zhə^qna* “Siamo stufi” dedicata proprio alle madri dei detenuti politici. In *əl-Baḥ^ṣr byəḏḥak lēh?* “Perché il mare ride?”, la donna amata è irraggiungibile come Dio nella visione dei sufi.

Nella canzone *Hōn Ṭartūs* “Qui è Tartus”, appaiono riferimenti ironici ad una tipologia di donne, incluse cantanti sia arabe che internazionali, che propongono l’esibizione dei loro corpi per attirare consensi da parte del pubblico: *btənzəl bəṣūf banāt Hayfa w Brītnī Sbīrz ‘afwan mū banāt hawdi ‘albet maykiyāz / māšiyye ‘a-mahlan tə^qūl ‘amma rūdāz / w t-tannūra lə-fō^q əl-rukbe bə-kīlūmitr / w lə-‘ašrīn mitr^q əddām-ā wāšle rīḥat l-‘iṭr / ‘afwan bārfān mišān ma tə^qūlū vōlgēr / ša ‘rāt-ā gēr w-lak ē kəll-šī fī-hā gēr/ tə^qūl šar-l-a mən əl-usbū ‘əl-māḏi ‘and əl-kwāfir / w lamma təhezz bə-ḥašr-a btə‘mal ‘až^qat sīr*: “Vieni a vedere le ragazze sono come Haifa e Britney Spears / Scusa... queste non sono ragazze ma scatole di trucco / Che camminano lente e diresti che stanno facendo il rodaggio / Con le gonne un kilometro sopra il ginocchio / Senti il loro profumo a distanza di venti metri / Scusa, *parfume* per non farsi dire di essere volgare/ I loro capelli sono diversi, tutto in loro è diverso/ Diresti che stanno dal parrucchiere da una settimana/ E quando sculetta fa fermare il traffico”. Ma l’autore non si esime dal beffeggiare anche la controparte maschile, rappresentata da uomini bulli, ottusi e vanesi. Anche nel testo *Bə-ha-l-yōmēn* Abu Hajar cita una cantante libanese Nancy Ajram, esprimendo del sarcasmo sull’artista, sia per i suoi atteggiamenti accattivanti per il genere maschile sia per le sue canzoni, i cui contenuti vengono giudicati superficiali e insignificanti, capaci di attrarre le masse, obnubilando le coscienze, poiché privi di stimoli alla riflessione e alla critica.

Analizzando la forma, il cantante, pur impiengando il dialetto siriano, è abile ad utilizzare l’arabo standard e un registro più alto della lingua; cita versi di poeti e scrittori della letteratura araba e impiega un linguaggio, talvolta, marcato da figure retoriche come metafore e similitudini, ma allo stesso tempo riprende espressioni colloquiali e modi di dire popolari, impiengando, anche, espressioni e immagini forti.

Riguardo il linguaggio utilizzato nella musica hip hop in generale, esso, essendosi sviluppato nel Bronx, riflette la lingua parlata in quel quartiere, contraddistinta da un gergo volgare (Gupta, 2012). Il linguaggio volgare può essere visto come normale e quindi percepito in modo non così offensivo come invece può avvenire in un'altra cultura.

Il linguaggio dell'artista qui esaminato non è caratterizzato da turpiloquio e le espressioni volgari sono praticamente inesistenti o ridotte al minimo. All'interno degli undici testi esaminati si riscontrano espressioni di imprecazione in *Hōn Tartūs*: *əḥt-ak 'a-əḥt ha-n-nahār ya zalame* "Dannazione a questa giornata!", *baḥ²r w-lak yəl'an əḥt-ak hāy rīḥat mažāri* "Il mare? Mannaggia a tua sorella, questo è l'odore delle fogne"; in *Bə-ha-l-yōmēn* il termine *ḥāzū^q* può avere un'accezione poco elegante, ma comunque si ritrova anche in arabo classico con il significato di "pertica", "palo aguzzo".

L'autore, riporta in alcuni testi, parole di video che incitano alla libertà e slogan gridati durante le manifestazioni delle rivoluzioni arabe, modalità ripresa da diversi rapper arabi; inoltre offre citazioni di brani poetici di autori della letteratura araba.

L'artista ricorre all'espedito, usato spesso nel rap in generale, di presentarsi, dichiarando il suo nome, prima di iniziare a cantare il suo brano come in *Yəsqaḥ əl-waṭan* "Abbasso la patria" o in *Irādet ša'b* "La volontà di un popolo".

L'artista respinge, per lo più, l'uso dell'inglese e di altre lingue e, durante l'intervista, sottolinea che il suo pubblico è la comunità locale di Tartus e i giovani della costa occidentale quindi ricorre, nella maggioranza dei casi, ad un linguaggio quotidiano. Questo è vero per alcuni testi, soprattutto i primi, ma altri sono meno marcati dal dialetto di Tartus. Le tematiche affrontate nei brani dal cantante e il tipo di ascoltatori a cui egli si rivolge, influiscono sull'espressione linguistica: Abu Hajar canta nella sua lingua natia, ossia il dialetto di Tartus, ma alternato alla variante dialettale damascena, ricorrendo ad una terminologia e una fonetica tipica della capitale, in modo tale che le canzoni vengano fruito e comprese da tutti i siriani e dagli arabofoni in generale.

Per illustrare in maniera completa l'aspetto linguistico, è opportuno accennare alla situazione socio-linguistica della città d'origine dell'autore. La popolazione di Tartus¹²¹ è composta da musulmani sunniti, musulmani sciiti ismailiti, cristiani e alawiti, questi ultimi provenienti dalle aree rurali circostanti. Si possono distinguere, in maniera

¹²¹ Tartus è stata relativamente poco toccata dalla guerra: questo ha contribuito all'affluenza di mezzo milione di immigrati dal resto della Siria, soprattutto da Homs e da Aleppo, complicando la situazione linguistica, oltre quella socio-demografica.

generale, due varianti dialettali, quella urbana e quella rurale importata dalle comunità alawite. All'interno del dialetto urbano, presumibilmente, si distinguono parlate comunitarie, di cui però non si dispone di informazioni, poiché sul dialetto di Tartus non si hanno studi specifici¹²². Riguardo i dialetti della costa occidentale Procházka (2013) ha raccolto dati e fornito un'analisi linguistica sul dialetto dell'isola di Arwad. Versteegh nella *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics* (2006), alla voce "Syria", dedica una parte ai dialetti costieri della Siria. Altri fonti sui dialetti del *sāhil* sono rappresentate dal dizionario *Mawsū'at al-'āmmiyya as-sūriyya* scritto da Yāsīn 'Abd ar-Raḥīm (2003) e dalle informazioni fornite dall'opera di Behnstedt *Sprachatlas von Syrien* (1997).

In linea con il rap che utilizza un linguaggio urbano, i testi analizzati presentano le caratteristiche del dialetto siriano delle città della costa, ma talvolta con influenze dei dialetti rurali nella fonologia e nella morfologia a causa della forte immigrazione della popolazione delle campagne, particolarmente Alawiti, che oggi rappresentano la maggioranza a Tartus.

Per la vicinanza geografica, nel dialetto di Tartus, forte è l'influsso dell'arabo libanese nella fonetica, risentendo dell'*imāla*, ma anche nella morfologia e nel lessico: vengono utilizzati quasi ovunque i dimostrativi *hayda*, *haydi* "questo", "questa" e il termine "fratello" è espresso con *ḥayy* (comune comunque a diverse aree del Mashreq): diminutivo di *aḥ* come nel testo 3 *ḥalli 'yūn-ak tātḥā'al bə-l-bukra l-žāyye ḥayy-e/ ḥalli Armīna w Falastīn əl-ḡašša w l-ḥikāye ḥayy-e* "Fratello lascia che la Palestina e l'Armenia abbiano la loro storia / Oh fratello lascia che i tuoi occhi sperino in un domani che verrà".

Quindi nei testi possiamo osservare dialetti in conflitto: il dialetto di Tartus nelle sue due varianti, cittadino e rurale, alcune caratteristiche dell'arabo di Damasco, interferenze dell'arabo libanese e anche l'uso della *fušḥā*.

Al fine di cogliere tutte le sfaccettature dell'indagine sui testi, è opportuno fare anche una breve riflessione riguardo il livello grafemico.

La versione scritta dei testi, rintracciabili sul web, è stata effettuata dall'artista stesso, seppure non realizzata per tutti i suoi brani, poiché la maggior parte di essi possiedono solo una versione audio.

L'aspetto grafemico è influenzato per lo più dalla fonetica del dialetto come nel caso delle interdentali che vengono rese occlusive, ad esempio il dimostrativo *hāda* هادا o

¹²² Lo stesso cantante Abu Hajar, che si dichiara ateo, non ha voluto esplicitare l'appartenenza religiosa della sua famiglia.

hayda هيدا con /d/ anziché *hāda* هاذا con /d̥/ , oppure *ktīr* كثير con /t/ invece di *ktir* كثير con /t̥/.

Il fonema /h/ dei pronomi suffissi di terza persona singolare e plurale viene omesso nella scrittura, rispecchiando l'effettiva resa fonetica: *hawf-on* خوفن, *al-lo* قلو.

In altri casi, al contrario, è l'arabo classico che interferisce nella scrittura: la scrittura riflette l'interdentale dell'arabo classico come in *tzakkar* تذكر ; il fonema /q/ a livello grafemico viene sempre riportato: *waqt* وقت, *al-lo* قال, *at'l* قتل, seppure nella maggior parte dei casi reso come laringale occlusiva sorda a livello fonetico. Tutti questi fattori dimostrano che non vi è una normalizzazione a livello grafico.

Dal *corpus* di testi selezionati emergono le caratteristiche avanguardistiche del rap, dai contenuti intrisi di critica sociale e di messaggi politici, alla musica e agli espedienti sonori utilizzati, come la riproduzioni di rumori o di voci, ma allo stesso tempo sono evidenti le peculiarità che questo genere musicale acquisisce nel mondo arabo, in cui non vi è una rottura totale con i canoni tradizionali, che, anzi, vengono riadattati in modo originale: un esempio ne sono il linguaggio impregnato di riferimenti alle tradizioni culturali, sociali e musicali (*Li-ann ta'āne^q al-Yāsmīn* “Abbracciare il Gelsomino”, *Armīnā-sīn* “Armeniastina”), le citazioni di famosi artisti classici (*Li-ann ta'āne^q al-Yāsmīn* “Abbracciare il Gelsomino”), l'impiego della simbologia sufi (*al-Baḥ^r byaḍḥak lēh?* “Perché il mare ride?”) e l'uso di strumenti del bagaglio musicale arabo come il 'ūd o il *nāy* (*al-baḥ^r byaḍḥak lēh?* “Perché il mare ride?”) e il riutilizzo di canzoni e melodie popolari (*Hōn Tartūs* “Qui Tartus”).

3.1.1. *Li-ann tə'āneq əl-Yāsmīn*

Nel brano intitolato *Li-ann tə'āneq əl-Yāsmīn* “Abbracciare il Gelsomino”, l’artista canta del proprio paese con nostalgia, perché è costretto all’esilio per motivi politici.

Si rivolge alla sua nazione, in maniera metaforica, con le seguenti espressioni *ya ḥayāt-i, ḥabb-ek ba'ref anti bə^qalb-i w ana bə^qalb-ek, ya ḥabībt-i ya Şūriyya ya aḥla ḡniyye bḡannī-ha* quasi parlasse a una donna amata.

Come spesso accade nei testi dei cantanti rap arabi, che riprendono espressioni o parole di noti artisti del passato o contemporanei, qui l’autore cita alcuni versi del famoso poeta siriano Nizar Qabbani.

Testo 1

<i>Li-ann tə'āneq əl-Yāsmīn</i>	Abbracciare il Gelsomino
1. <i>Bəmši bə-š-šawāre¹²³ ḥəss ḥāl-i bə-lahzat ḥuṣū'</i>	Quando cammino per le strade sento un istante di umiltà
2. <i>ḥəss ḥāl-i bə-lahzat farah kbīr btənhəmer əd-dumū'</i>	Sento in un istante una grande gioia, le lacrime scorrono.
3. <i>ḥəss ḥāl-i mawzū' šōt da^qit^q alb-i masmū'</i>	Mi sento addolorato e ascolto il battito del mio cuore.
4. <i>ḥəss ḥāl-i maqmū' žāy 'ala bāl-i əḥki aktar</i>	Mi sento schiacciato, ho voglia di dire di più
5. <i>bəss kəlmāt-i 'am bəḥḥīr kəll kəlmāt-i 'am tətbaḥḥar</i>	Ma le parole volano, tutte le mie parole evaporano
6. <i>w ḥatta iza ḥkīt kəlmāt-i ma 'am tətḥassar</i>	E anche se voglio parlare, le mie parole non riescono a spiegare
7. <i>li-ann-o ṣa 'b²ktīr kəlmāt-i tḥasser əlli žuwwāt-i</i>	Perché è troppo difficile che le parole spieghino ciò che c'è dentro me
8. <i>ṣa 'b²ktīr təḥki 'ann-ek ya ḥayāt-i</i>	È difficile parlare di te, amore mio
9. <i>byəzi 'ala bāl-i ər^qoṣ ma '-ek taḥ²t daww əl-^qamar</i>	Mi viene voglia di ballare con te sotto la luce della luna

¹²³ Il preverbio *b-* non viene pronunciato.

10. *ħəss laħza wəzdāniyye blā^qi d-dam ‘
ʔnhamar* Sento un momento di commozione e
m’imbatto nelle lacrime che scendono
11. ¹²⁴*ħəbb-ek ba ‘ref ʔanti bə^qalb-i w ana
bə^qalb-ek* Ti amo, so che sei dentro al mio cuore
e io dentro al tuo,
12. *ħəbb-ek ʔktīr w biḍann-ni ṭūl ‘əmr-i
bəħkī-ha* Ti amo tanto, lo dirò tutta la vita
13. *ya ħabībt-i ya Sūriyya ya aħla ġniyye
bġannī-ha* Amore mio, Siria, sei la canzone più
bella
14. *bə ‘ša^q arāḍī-ha bə ‘ša^q kəll-šī fī-ha* Adoro la sua terra e adoro ogni cosa
di lei
15. *bə- ‘yūn-i bšūf-a ħabībt-i abadiyye* Con i miei occhi la vedo, mio amore
infinito
16. *aħla qaṣīde w aħla ġniyye* Sei la poesia e la canzone più bella
17. *kam qutilnā fī ‘išqi-nā wa ba ‘tnā... ba ‘d
mawt wa mā ‘alay-nā yamīnu¹²⁵... hal
Dimašq kamā yaqūlūna... kānat ḥīna
fī-l-layl fakkara l-yāsmīn¹²⁶* “Quanto ci siamo uccisi con il nostro
amore e siamo risorti... dopo la morte
e non dobbiamo giurare, è vero
Damasco, come dicevano, nacque una
notte dal pensiero del gelsomino”
18. *bə ‘ša^q-a bə ‘ša^q ša ‘rāt-a l-ħəm^ʔr* La amo, amo i suoi capelli rossi,
19. *bə ‘ša^q wəžh-a l-abyaḍ w ‘yūn-a l-ħəḍ^ʔr* Amo il suo viso bianco e i suoi occhi
verdi
20. *w š-šāl əl-aswad ‘a-ra^qbt-a w znūd-a
s-səm^ʔr¹²⁷* Amo lo scialle nero sul collo e le sue
braccia scure
21. *la-ṭūl əl- ‘əmr^ʔr raḥ bəḍḍall žuwwa bə-
^qalb-i* Per tutta la vita lei rimarrà nel mio
cuore
22. *ṭūl ‘əmr-a blād-na risāle ḥaḍāriyye* Da sempre la nostra terra è un
messaggio di civiltà
23. *mən lamma ždād-na ḥtara ‘u l-abžadiyye* Da quando i nostri nonni hanno
inventato l’alfabeto

¹²⁴ Il preverbio *b-* non viene pronunciato.

¹²⁵ Il verbo *māna yamīnu* significa “mentire”, ma l’espressione viene usata per giurare da *yamīn* intesa qui come mano destra.

¹²⁶ Lett.: “Il gelsomino ha pensato”. Il gelsomino è il simbolo di Damasco. Dalla poesia di Nizar Qabbani del 1974 dal titolo *ترصيع بالذهب على سيف دمشق* *tarṣī’ bi-ḍahab ‘alā sayf dimašqiyy* “Intarsio d’oro sulla spada di Damasco”.

¹²⁷ Questi ultimi tre versi stanno a rappresentare metaforicamente i colori della bandiera siriana.

24. *w lə-ğniyye... 'alay-a ktīr^q alīle* Perciò questo canto per il mio paese è ancora poco
25. *təḥki 'ann-a akīde məstahīle* Parlare (del mio paese) è davvero impossibile
26. *ṭawīle layāli l-ğərbe ḥara^qt-ni bə-n-nār* Sono lunghe le notti della lontananza, mi hai bruciato con il fuoco
27. *ḏuwwāt-i 'ann-ek fī aḥlām^o ktār¹²⁸* Faccio molti sogni su di te
28. *ana rāže' ya ṭarī^q l-hawa tzakkar ṣawt-i* Tornerò, oh strada dell'amore, ricorda la mia voce
29. *tzakkar-ni ya ḏabal-i l-aḥḍar* Ricordami, oh montagna verde
30. *ta-nəshar sawa ya baḥ^or rāže' akīd* Mare, tornerò certamente, per passare le notti insieme a te
31. *w fī mawāwīl¹²⁹ ktīre w fī saharāt 'īd* Ci saranno molti canti e serate di feste
32. *w fī saḥ^or baḍī'a zaytūn w 'anā^qīde* Ci saranno feste di paese, olive e grappoli di uva
33. *Sūriyya rāži' -lek bə-bukra ḏdīd* Siria tornerò da te di nuovo domani.
34. *qādīm min madā'ih ar-rīḥ waḥd-ī fa-
iḥtaḍin-nī ka-ṭīfl ya Qasyūn¹³⁰,
iḥtaḍin-nī wa lā tanāqiṣu ḡunūn-ī.
ḍurwa l-'aql yā ḥabīb-ī l-ḡunūn¹³¹* “Vengo soltanto dalle lodi del vento, oh Qassium, abbracciami come un bambino, abbracciami e non discutere la mia pazzia perché l'apogeo della ragione, amore mio, è la pazzia”
35. *ya Allāh šū məštā^q lə-trāb-ek w l-arḍ* O Dio quanto mi manca il suo suolo, la sua terra
36. *lə-la'ab wlād əl-ḏīrān w ḥawf-on 'a-
ba'ḍ* I giochi dei bambini dei vicini e la loro paura di qualcosa
37. *əṣ-ṣabḥiyye lli btəḏma' əmm-i w l-ḏīrān* Il mattino che raduna mia madre e i suoi vicini di casa¹³²

¹²⁸ Lett.: “Ci sono molti sogni di te in me”.

¹²⁹ Il *mawwāl* è un genere tradizionale di canto in cui il cantante dimostra le sue capacità nell'improvvisazione melodica non metrica di un testo poetico. Solitamente il *mawwāl* è cantato in arabo colloquiale e non classico e può essere accompagnato da strumenti.

¹³⁰ Il Monte Qassium si trova a nord-ovest di Damasco.

¹³¹ Dalla poesia di Nizār Qabbānī del 1974 dal titolo ترصيع بالذهب على سيف دمشق “Intarsio d'oro sulla spada di Damasco”.

¹³² Usanza femminile di riunirsi di mattina a casa per chiacchierare e bere tè.

38. *w rīht əl-yāsmīn tə 'aš 'eš bə-l-ḥītān* Il profumo del gelsomino aggrappato sui muri
39. *w šūšt əṣ-ṣabāya w d-ḏaḥke l-barī'a* I sussurri delle ragazze e i sorrisi innocenti
40. *šayṭanet əš-šbāb w l-ḡamza s-sarī'a* Le diavolerie dei giovani e le strizzate d'occhio veloci
41. *məštā^q lə-fallāḥ fā^q mən ^qab^ol əṣ-ṣub^oḥ* Mi manca il contadino che si sveglia prima del mattino
42. *b-īd-o l-manžal w məštā^q lə-l-^qam^oḥ* Con la falce in mano, mi manca il grano
43. *məštā^q lə-šams əl-baḥ^or šakl-a ḥažūle¹³³* Mi manca il sole che timidamente si affaccia sul mare
44. *lə-l-Matte məštā^q məštā^q lə-t-Tabbūle* Il Mate¹³⁴ mi manca e mi manca il Tabbulah¹³⁵
45. *ḥatta lə-l-Ḥamra t-tawīle əlli btənṭur-ni¹³⁶* E anche le lunghe Hamra che mi aspettano
46. *w lə-bāṣ əd-dawle əlli bə-rīht-o byəḥnu^q-ni* Mi mancano gli autobus pubblici che con il loro odore mi soffocano
47. *w kəll əlli kənt šūf-a ašyā' zḡīre* Tutto ciò che vedevo erano piccole cose
48. *ana staḡrabi^q əddēš-a təl'et ^okbīre* Non mi rendevo conto di quanto fossero importanti
49. *məštā^q lə-Ṭarṭūs w lə-š-Šām əl-^qadīme* Mi mancano Tartus e Damasco antica
50. *məštā^q lə-əmm-i Sūriyya ya l-'azīme* Mi manca la mia grande madre Siria

¹³³ Lett. “mi manca il sole del mare, la sua forma timida”.

¹³⁴ Bevanda originaria del centro e sud America, usata per lo più nell’ovest della Siria.

¹³⁵ Sorta di insalata fatta di pomodori, prezzemolo tritato, menta, cipolla.

¹³⁶ Modo di dire riferito alla marca di sigarette *Ḥamra* in quanto un genere di sigarette che si consumano solo dopo molto tempo. Il verbo *naṭar yəntor* vuol dire “fare la guardia, sorvegliare, vigilare”, ma anche “aspettare” dalla radice aramaica *n-t-r*.

51. ¹³⁷Šām, yā Šām, yā 'amīrat ḥubb-ī...
kayfa yansā ġarām-a-hu l-
Maġnūn¹³⁸ ... kayfa šārat sanābil al-
qamḥ 'a 'lā... kayfa šārat 'aynā-ki bayt
as-sunūnū¹³⁹?

“Damasco, Damasco, o principessa
del mio amore...come può il pazzo
dimenticare la sua passione.... come
possono le spighe di grano diventare
più alte... come possono i tuoi occhi
diventare casa delle rondini?”

¹³⁷ Dalla poesia di Nizār Qabbānī del 1974 dal titolo ترصيع بالذهب على سيف دمشق “Intarsio d’oro sulla spada di Damasco”.

¹³⁸ Si può intendere anche come riferimento al mitico *Maġnūn* della letteratura classica innamorato di Leyla.

¹³⁹ Inteso in senso negativo: le rondini nere nell’immaginario arabo sono viste come uccelli del malaugurio.

3.1.2. *Li-ann tə'āne^q əl-ḥawā'*

Li-ann tə'āne^q əl-ḥawā' “Abbracciare il vuoto” può essere considerato il seguito della canzone precedente, ma qui il linguaggio metaforico è ancora più forte: il cantante si rivolge alla propria nazione come alla propria amata, che ha tradito le sue speranze, i suoi sentimenti e che si diverte a giocare con lui, facendolo soffrire.

I primi versi del brano sono ripresi da una poesia del poeta egiziano contemporaneo Hisham al-Gakh, che scrive i suoi testi non in arabo classico, bensì nella variante dialettale del suo paese; stralci della sua poesia inframmezzano l'intera canzone.

Testo 2

<i>Li-ann tə'āne^q əl-ḥawā'</i>	Perché abbracciare il vuoto
1. <i>Rabaṭū-ni fī-ki ḥatta ma gamme-hom illi farḥu w waḥd-i ana tḡammēt¹⁴⁰</i>	“Mi hanno stretto a te fino a sfinirmi. Loro ne hanno gioito mentre io soltanto soffrivo”
2. <i>kīf bədd-ek təkūni aḥla ḡniyye bḡannī-ha w ṣawt-i mamnū'</i>	Come puoi essere la più bella canzone che canto se la mia voce è vietata
3. <i>lisān-i ma^qtū'... 'am mūt mn^o l-žū'</i>	La mia lingua è fatta a pezzi e sto morendo di fame
4. <i>kīf bədd-ek^o təkūni ḥabībt-i w ma bə^qder wa^qt əlli ḥəbb əḥki bə-ṭarī^qt-i</i>	Come puoi essere la mia amata se non posso parlare a modo mio quando amo
5. <i>kīf bədd-i əḥki aktar w l-ḥīṭān əl-a adān</i>	Come posso parlare di più se i muri hanno orecchie
6. <i>kīf bədd-i ḥəbb-ek šū bə^qdi l-lēle burdān</i>	Come posso amarti se passo la notte al freddo
7. <i>kīf bədd-i^o əll-ek ya 'əmr-i iza sra^qtī-(h)</i>	Come posso dirti “vita mia” se me l’hai rubata
8. <i>kīf^o lḡaytī-(h) kīf^o rmaytī-(h) lēš ḥra^qtī-(h)</i>	Come hai potuto cancellarla, gettarla, perché l’hai bruciata
9. <i>kīf bədd-i ər^qoṣ ma'-ek taḥ^ot daw l-amar</i>	Come posso danzare con te sotto la luce della luna
10. <i>w dama' nhamar əl-^qalb nkasar ər-ra^qṣ^o nmana' əṣ-ṣōt n^qaṭa'</i>	Le lacrime sono versate, il mio cuore è spezzato, la danza è proibita e la mia voce è tagliata

¹⁴⁰ Poesia di Hisham al-Gakh (1978-), poeta egiziano che scrive la maggior parte delle sue poesie in dialetto.

- | | |
|--|---|
| 11. <i>ḥāž dal^ṗ ' iza kān kəll hayda dal^ṗ ' </i> | Smettila di giocare se tutto questo è un gioco |
| 12. <i>ḥāž tətma^ḡta 'i bə-l- 'āše^ḡ əlli bə-^ḡalb-o l-wala ' </i> | Smettila di fare a pezzi l'amante che ha nel cuore la passione |
| 13. <i>lamma ^ḡəlt-əll-ek ənti bə-^ḡalb-i w ana bə-^ḡalb-ek kān əl-ḥakī kəz^ṑb </i> | Quando ti ho detto che tu eri nel mio cuore ed io nel tuo, era una bugia |
| 14. <i>bta ^ṑrḥi ənti bass əlli bə-^ḡalb-i </i> | Lo sai che tu sei nel mio cuore |
| 15. <i>amma ana mḥall-i 'and-ek 'a-ṣ-ṣalīb </i> | Ma il mio posto dentro di te è sulla croce |
| 16. <i>ḡərfe ta 'zīb... ḡərfe ta 'zīb əl-ḥəbb ḡi-ki ṣāyer ḡarīb </i> | Una camera di tortura... è una camera di tortura, l'amore dentro di te è diventato uno straniero |
| 17. <i>ana lli zāra '-ek dahab... bitakkilī-ni sbāḥ... in kān da¹⁴¹ tigəl¹⁴² w dala ' bi-ziyāde dala '-ek bāḥ, bətkarrhī-ni 'yūn-ek as-sūda w ayyām-i əlli ḡātīt mān-ek ḥabībt-i min an-nahār da ḥabībt-i mātit </i> | “Io sono quello che ti ha coperto d'oro e tu mi fai mangiare letame. Se dici questo e poi giochi, allora il gioco si fa pesante. Mi fai odiare i tuoi occhi neri e i giorni passati, non sei più il mio amore da tempo, il mio amore è morto” |
| 18. <i>kīf bədd-i ḥəbb-ek aktar w šrāyī-ni maqtū 'a </i> | Come posso amarti di più se le mie arterie sono recise |
| 19. <i>kīf bədd-i šarraḥ iza l-kelme mū masmū 'a </i> | Come posso gridare se le mie parole non sono udite |
| 20. <i>kīf biḥəbb əl-^ḡalb kīf mənkaḡḡi 'a-naḡ^ṑs darb </i> | Come può il cuore amare, come possiamo camminare insieme sulla stessa strada |
| 21. <i>kīf bə^ḡder əlmaḥ 'yūn-ek aw kūn-ek mažnūnet ḥarb </i> | Come posso vedere i tuoi occhi se tu hai dentro lampi di guerra |
| 22. <i>'aḡī-ni šwayy 'aḡēt-ek ktīr w ma w^ḡəḡ^ṑt </i> | Dammi qualcosa, io ti ho dato molto senza fermarmi |
| 23. <i>'aḡī-ni šwayye may la 'ēš mən 'aḡš-i məḡ^ṑt </i> | Dammi un po' d'acqua, sono morto di sete |
| 24. <i>ḥabbet-ek bə-kaz^ṑb 'alay-ki iza bə^ḡəll-ek ma ndəm^ṑt </i> | Ti ho amato, sarebbe una bugia se ti dicessi che non me ne sono pentito |
| 25. <i>la ndəm^ṑt w mən nadm-i zhə^ḡt </i> | No, invece lo rimpiango e non ne |

¹⁴¹ *Da*: aggettivo dimostrativo in dialetto egiziano.

¹⁴² Il cantante imita il dialetto del poeta egiziano che viene dal Ṣa'īd, zona a sud dell'Egitto, dove il fonema /q/ è reso [g].

26. *kīf bāt-kūni ḥabībt-i l-ūla bə-l-ḥayā* posso più del mio rimpianto
Come puoi essere il mio primo amore
27. *ḥayāt-i 'and-ek mālha m'asa, fī-ki*
dumū '-i btənzəl La mia vita con te è una tragedia,
verso lacrime per te
28. *fī-ki bə-'əmr-i bənzəl bəs'al mn^o lli əl-*
ek bīḍall Con te mi umilio, mi chiedo chi
resterà con te
29. *btənhall iza bta^o rfi mīn əlli lə-k bīḍall* Trova una soluzione se sai chi resterà
con te
30. *ma fiyye tḥamal aktar 'əmr-i 'am*
bəḥsar Ma io non posso sopportare di più, sto
perdendo i miei anni
31. *'am bəkbər ḥəmm-i 'am yəktar*
bəḥassar ḥabībt-i 'am tətdammar Sta crescendo e sta aumentando la mia
preoccupazione, amore mio sento che
mi stai distruggendo
32. *ba'd-ma damar^ot-ni w rāḥet* Dopo avermi distrutto, te ne sei andata
33. *mān-ek ḥabībt-i ba'd ha-l-laḥza ḥabībt-ī*
mātit Non sei più il mio amore, dopo quel
momento il mio amore è morto
34. *ya'ni ēh miš ḥassa bi-l-'umr w ḡalawt-u*
biṣubbi murr il-'umr lēh? da ana
kunti ḥa-awhibl-ik ḥalāwt-u, ana
'umr-i ma t'ammart willa ḥaṭṭēt šurūt-
i w makān ma tərša markeb-ik bəbni
šuṭūt-i¹⁴³ “Vuol dire che non senti il valore della
vita e stai versando l’amarezza della
vita, perché? Ti avrei dato tutta la sua
dolcezza. In vita mia non ho mai
ordinato niente e non ho mai posto
condizioni e dove approda la tua nave
io costruisco le mie spiagge”
35. *mən wēn-lek ha-s-sādye ma 'əref*
bḡannī ḡniyye əl-ek Non so da dove viene questo sadismo,
canto una canzone per te
36. *ma zhə^ot ma tmarrad^ot 'əmr-i ma ḥənt*
ma w^oəf^ot Non ho ceduto, non ho disobbedito, in
vita mia non ho mai tradito, non mi
sono mai fermato
37. *ma bṭə^ot ḡanni ma^o aṭa^ot¹⁴⁴ ma*
t'ahḥar^ot marra Non ho smesso di cantare, non ho mai
rotto con te, non ho mai ritardato una
sola volta
38. *'an maw'īd ḡarām muqaddas w 'umr-i*
ma t'affaf^ot Ai nostri appuntamenti d’amore per
me sacri, non mi sono mai arrabbiato
39. *kīf bədd-i ə'ī-ki w -l-waḍa ' əl-māli*
zəf^ot¹⁴⁵ Cosa posso darti se già ti ho donato
tutto

¹⁴³ Poesia di Hišām al-Gaḥḥ (1978-).

¹⁴⁴ Il verbo *qata* “rompere”, usato anche nel senso di finire “chiudere un rapporto”.

¹⁴⁵ Lett.: “ho falsificato la mia situazione patrimoniale”.

40. *mān-nek tləfʰt mān ʰahr-i wʰəfʰt wʰəmt
w ʃarraħʰt* Per te mi sono esaurito, mi sono
fermato, mi sono rialzato dalla mia
sottomissione e ho gridato
41. *bədd-ek təħəbbī-ni məʰl ma biħəbb-ek
aw hədī-ni šahīd* Devi amarmi come io ti amo o
prendimi come martire
42. *w hayda lli bəʎla ʿ bə-l- ʿīd¹⁴⁶* Questo è ciò che posso fare per te
43. *marbūt fī-ki hətta ta-ʰūl bəkraħ-ek* Sono legato a te al punto che non
riesco a dirti ti odio
44. *ʿam bəfšal ʿam bətbahdal bass ma ʿam
bəʰbal həda yəħki ʿann-ek* Mi sto scoraggiando, mi sto
ridicolizzando ma non riesco ad
accettare che qualcuno parli (male) di
te
45. *bəḥayyal law həda iħəzz-ek iʰəll-ek
ʰaddeš bi ʰəzz-ek* Immagino che qualcuno ti scuota e ti
dica quanto gli dispiace per te
46. *ʰaddēš bəḥammal w bə ʿāne kərmāl ma
həda iħəzz w yməssek* Quanto sopporterei e soffrirei affinché
nessuno ti potesse agitare e afferrarti
47. *bass law ḥəffefi ʿan-ni l- ʿazāb* Se solo tu alleggerissi la mia
sofferenza
48. *təħkī-li həki aħbāb hətta law sərʰe mān
ši ktāb* Mi dicessi parole d’amore anche se
rubate da qualche libro
49. *ma dall fī ʿand-i əlla šwayye daw bə-l-
ʰyūn* Non mi resta se non un po’ di luce
negli occhi
50. *hədī-yon ma bədd-i šūf-ek fī-yon ʿam
bətwəḥḥi* Prenditeli non voglio vederti mentre ti
umili
51. *il-ħubb ya ʿni itnēn byəddu miš īd btəbni
w suttumiyya “tīt tīt”¹⁴⁷ yħəddu¹⁴⁸* “Amore significa due che danno, non
una mano che costruisce e altri
seicento “bip bip” che distruggono”.

¹⁴⁶ Modo di dire: lett. “ciò che esce dalle mie mani”.

¹⁴⁷ Riproduzione del suono di censura.

¹⁴⁸ Parole di una poesia di Hisham al-Gakh (1978-).

3.1.3. *Armīnā-sfīn*

Nel brano *Armīnā-sfīn*, il cui titolo è una sorta di neologismo inventato dal cantante e formato da due parole Armenia e Palestina, viene fatta una comparazione tra la storia della Palestina e quella dell'Armenia, sostenendo che le due popolazioni condividono la stessa ferita, quella dell'oppressione. L'autore, oltre alla causa del suo popolo, s'interessa alle situazioni socio-politiche anche di altri paesi. Come detto in precedenza, il rap tradizionalmente è una forma di espressione delle minoranze oppresse: in questo senso Abu Hajar si fa portavoce anche delle cause dei palestinesi e degli armeni in nome di una solidarietà, insita appunto in questo genere musicale, verso tutti i popoli che subiscono repressioni e discriminazioni. Il brano è denso di metafore, modi di dire e rimandi a un sostrato culturale che affonda le radici nelle tradizioni bibliche e storiche locali.

Testo 3

<i>Armīnā-sfīn</i>	Armeniastina
1. <i>Ṣalāt-i l-lēle arminiyye, ṣalāt-i lə-l-ħərriye</i>	Stasera la mia preghiera è armena, la mia preghiera è per la libertà
2. <i>ṣalāt-i lə-ṣ-ṣabiyye 'am tər^qoṣ 'a žabal Ārārāt</i>	La mia preghiera è per una fanciulla che sta ballando sul Monte Ararat
3. <i>ṣalāt-i bə-ħikayāt səf^r ¹⁴⁹ən-Nuzūh</i>	La mia preghiera è nei racconti del libro dell'Esodo
4. <i>w nās m^qattale mkawwame byūt zğīre mhaddame</i>	e la gente ammazzata, accumulata nelle piccole case distrutte
5. <i>ṣalāt-i m^qaddame lə-waža 'byənhəzz bə-d-damīr</i>	La mia preghiera è l'inizio di un dolore che punge la coscienza
6. <i>lə-žərḥ² kbīr armani w ba 'd-o bisīl</i>	Per la grande ferita armena che sanguina ancora
7. <i>bğammed 'yūn-i bəḥayyal laḥzat əl-mažzra</i>	Chiudo i miei occhi e immagino il momento della strage
8. <i>bəḥayyal nah^r kbīr gəṣṣ bə-l-žusas w ma^qbra</i>	Immagino un grande fiume che si è strafogato di cadaveri e un cimitero
9. <i>bəḥayyal əmm 'am təkki ma fī-ha təṭa 'mi wlād-ha</i>	Immagino una madre che piange non potendo nutrire i suoi figli

¹⁴⁹ Libro dell'Antico Testamento

- | | |
|--|---|
| 10. <i>'am btəgəşş təkki tətzakkar bə-arç
ždād-a</i> | Sta soffocandosi, mentre piange e
ricorda la terra dei suoi antenati |
| 11. <i>Armīnya l-ħəlp m w n-nəšwe qab^ol ma
təgrə^q bə-d-dam</i> | Armenia, il sogno e l'estasi prima che
affondasse nel sangue |
| 12. <i>^qab^ol mal-žendarma¹⁵⁰ mət^ol əl-žarād¹⁵¹
btənšər hamm</i> | Prima che i Gendarmi, come
cavallette, diffondessero il dolore |
| 13. <i>'adāra təgtəšeb Armīnya zahra
btənhabb</i> | Vergini stuprate, Armenia un fiore
strappato |
| 14. <i>žərħ 'am yəndah 'a-žbīn əz-zamān¹⁵²
hadd-o t-ta 'ab</i> | Una ferita sta gridando di fronte al
tempo, la stanchezza l'ha distrutta |
| 15. <i>ərfa ' rās-ak həyy Ara¹⁵³ žərħ-ak bə-
^qalb-i</i> | Alza la testa fratello Ara! la tua ferita
è nel mio cuore |
| 16. <i>ərfa ' rās-ak lə-zamān¹⁵⁴ šūf darb-ak
huwwe darb-i</i> | Voltati a ricordare! Guarda la tua
strada! È la mia |
| 17. <i>ta 'addad w tažaddad w tawassa ' w
tawahhad</i> | Moltiplicati, rinnovati, espanditi,
unisciti |
| 18. <i>ma ' waža ' əl-insān bə-kəll makān kūn
mwahhed</i> | Sii unito al dolore dell'umanità in ogni
luogo |
| 19. <i>əl-žərħ əlli bə-^qalb əl-mažlūm hayda
žərħ-ak</i> | La ferita che è nel cuore di ogni
oppresso è la tua |
| 20. <i>ma təħžal ə^qta ' ma ' əl-mādi l-aswad</i> | Non vergognarti! Taglia con il passato
nero |
| 21. <i>'yūn-ek mən waža ' sittīn sene bə-
ğərbe¹⁵⁵</i> | I tuoi occhi soffrono da sessant'anni in
esilio |
| 22. <i>šabiyye filasṭīniyye ma raḥ bəṭṭayye ' əl-
hawīyye</i> | Una fanciulla palestinese non perderà
l'identità |

¹⁵⁰ Si riferisce ai Giannizzeri, all'esercito Ottomano.

¹⁵¹ Modo di dire "come cavallette" che si spargono velocemente e in grande quantità.

¹⁵² Modo di dire: "ce lo hai scritto in fronte", "è chiaro". Lett.: "sulla fronte del tempo".

¹⁵³ *Arā*: personaggio mitologico armeno. *Arā*, nella mitologia armena, è figlio di Aram, 1769-1743 a.C., capostipite della nazione armena. La tradizione popolare narra che la regina assira Shamiram (Semiramide) s'innamora del re *Arā* il quale la rifiuta. Per vendetta Shamiram proclama guerra all'Armenia per imprigionare il re. Quest'ultimo durante la battaglia viene ferito a morte. Trasportato nel palazzo reale da Shamiram, muore. La regina disperata per l'amore negato, si veste con gli indumenti del re armeno in modo di poter vivere nel mito della sua presenza in eterno. Per gli armeni *Arā* è considerato il Dio della bellezza, della fertilità e della forza.

¹⁵⁴ Lett. "Alza la tua testa al tempo".

¹⁵⁵ In riferimento al 1948, anno della costituzione dello Stato d'Israele.

23. *tzakkari žadd-ek ḥamal šarra ‘a-ḍahr-o*¹⁵⁶ Ricorda tuo nonno che portò un fagotto sulla sua schiena
24. *tzakkari waža ‘-ek ta‘ab-ek alam-ek^qahr-ek kəll-o mən^qahr-o* Ricorda che tutta la tua stanchezza, il tuo dolore, la tua sofferenza, la tua sconfitta è anche la sua
25. *tzakkari safar š-šatāt tzakkari ḥikayāt əl-həžra* Ricorda il viaggio dei profughi, i racconti dell’emigrazione
26. *ḍalli ḡanni mawāwīl əl-farah təži bukra* Continua a recitare i canti della gioia, verrà domani
27. *ḥalli zikra məl^lən-nār bə-l-^qalb təštə ‘el* Lascia che il ricordo si accenda nel cuore come il fuoco;
28. *ḍalli ḡanni raḥ yəži l-yōm w bukra nəḥtəfel* Continua a cantare! verrà il giorno e domani festeggeremo
29. *filaṣṭīniyye lōn əl-ḥaz²n bə- ‘yūn-ek biḥabbi* Oh, fanciulla palestinese! Nei tuoi occhi si nasconde il colore della tristezza
30. *Qurān əl-ḥərriyye w Īnzīl əl-waṭan w ša ‘b-i* il Corano della libertà, il Vangelo della patria e il mio popolo
31. *raḥ ḍann-i ḡanni lə-šfāf-ek lə-zikra l-kastana*¹⁵⁷ Io continuerò a cantare per le tue labbra, per il ricordo della castagna
32. *raḥ ḍann-i ḡanni lə- ‘yūn-ek ‘Atāba Žafra w Mīžana*¹⁵⁸ Continuerò a cantare per i tuoi occhi, Ataba, Jafra e Mijana
33. *raḥ ḍann-i ḡanni lə-Kafar Qāsim*¹⁵⁹ Continuerò a cantare per Kafer Qasim
*loḡ²z w ṭalāsīm*¹⁶⁰ enigma e mistero
34. *ma biḥəll-o əlla l-ahrār əl-asrār bə-saḡr-ek bāsem* Non lo risolvono se non le persone libere, i segreti sulla tua bocca sorridente
35. *ḍalli ḡanni əḥt-i Žafra w slāḥ-ek b-īd-ek* Continua a cantare sorella Jafra con in mano la tua arma
36. *bukra byəltə^qi ‘ərs al-Arman w ‘īd-ek* Domani la festa degli Armeni incontrerà la tua
37. *ta ‘addad w tažaddad w tawassa ‘ w* Moltiplicati, rinnovati, espanditi, unisciti

¹⁵⁶ Tipica immagine dei profughi palestinesi.

¹⁵⁷ Espressione poetica, usata dal poeta palestinese Mahmud Darwish. Si dice di labbra belle: le labbra hanno il colore e il gusto della castagna.

¹⁵⁸ Varietà di musiche tradizionali arabe basate sull’improvvisazione del cantante, tipiche della zona siriano-libano-palestinese, usate a volte durante le feste e i matrimoni o anche durante il lavoro.

¹⁵⁹ Massacro del 1956 contro i Palestinesi ad opera degli Israeliani.

¹⁶⁰ *Ṭilasm, talāsīmu* “talismano”, “magia”.

tawaḥḥad

38. *ma' waḥa' ʿal-insān bə-kəll makān kūn mwahhed* Sii unito al dolore dell'umanità in ogni luogo
39. *ḡərḡ ʿalli bə-^qalb ʿal-mazlūm hayda ḡərḡ-ak* La ferita che è nel cuore di ogni oppresso è la tua
40. *ma təḡḡal ʿ^qta' ma' ʿal-māḡi l-aswad* Non vergognarti! Taglia con il passato nero
41. *Armīnāsṡīn t'ammadi bə-ḡərḡ ʿal-Masīḡ* "Armeniastina", fatti battezzare con la ferita di Gesù Cristo
42. *ḡərḡ-o falasṡīni kān 'a-ṡ-ṡalīb 'am biṡīḡ* La sua ferita palestinese che urlava sulla croce
43. *bə-waḥa' armīni rāfe' rās-o ma byənhəni* (Fatti battezzare) con il dolore armeno che alza la sua testa senza inchinarla
44. *biləff ʿal-bilād ybaṡṡer bə-l-ḡərriyye w l-hawiyye* Che gira il mondo, annunciando la sua libertà e la sua identità
45. *armīnāsṡīniyye haydi mān-a ḡinsiyye haydi ^qaḡiyye* "Armeniastinese", questa non è una nazionalità, questa è una causa
46. *mabda'iyye waḥa' mwahhed bigaṡṡi l-makān* Il principio è: un unico dolore ricopre tutto il luogo
47. *biwahhed ʿal-insān təṡrīd¹⁶¹ ḡū' w ḡərmān* L'essere umano è unito dall'esilio, la fame, la miseria
48. *kīf ḡəlm wlād ṡḡār btənsəre^q mən-no ʿal-alwān* Come vengono derubati i colori dai sogni dei piccoli?
49. *Armīna w Falasṡīn bətmərr snīn w snīn* Armenia e Palestina passano anni e anni
50. *ḡərḡ-ak ḡazīn rāyet nūr bw^uṡṡ ʿal-ləl* La tua ferita triste è una bandiera di luce contro la notte
51. *ḡalli 'yūn-ak təṡfā' al bə-l-bukra l-ḡāyye ḡəyy-e* Oh fratello lascia che i tuoi occhi sperino in un domani
52. *ḡalli Armīna w Falasṡīn ʿal-^qaṡṡa w l-ḡikāye ḡəyy-e* Fratello lascia che la Palestina e l'Armenia abbiano la loro storia
53. *ḡərḡ-ak byū ḡa' fa-iza ḡəlm-ak bə-bukra maṡrū'* La tua ferita fa male e il tuo sogno in un domani è un progetto
54. *ḡalli l-kəlme armīnāsṡīniyye w ṡalli bə-* Lascia che la parola sia "armeniastinese" e prega con timore

¹⁶¹ Spesso il palestinese viene menzionato con l'appellativo *muṡarrad* "profugo".

ħušū‘

55. *lā-‘yūn əl-waṭan ħəyy-e bass ū‘a tərka‘* Per l'amore della patria! Fai attenzione fratello! Non inchinarti!
56. *bukra mnəħtəfel sawa w ħaqq-ak byərža‘* Domani festeggeremo insieme e i tuoi diritti ritorneranno
57. *ta‘addad w tažaddad w tawassa‘ w tawaħħad* Moltiplicati, rinnovati, espanditi, unisciti
58. *ma‘ waža‘ əl-insān bə-kəll makān kūn mwahhed* Sii unito al dolore dell'umanità in ogni luogo
59. *žərħ əlli bə-^qalb əl-mazlūm hayda žərħ-ak* La ferita che è nel cuore di ogni oppresso è la tua
60. *ma təħžal ə^qta‘ ma‘ əl-māđi l-aswad* Non vergognarti! Taglia con il passato nero

3.1.4. *Zhə^qna*

Il seguente brano, *Zhə^qna* “Siamo stufi”, è stato scritto quando il rapper era in prigione ed è dedicato a tutti detenuti e alle loro madri.

La canzone racconta dei giorni di reclusione, del tempo che non passa, delle torture inflitte e della perdita di dignità dell’essere umano.

Nel testo vengono fatte diverse citazioni: vengono riportate le parole di video noti diffusi via web e alcune frasi di un brano dell’artista siriano Samih Shuqayr, conosciuto per le sue canzoni di protesta.

L’autore usa espressioni colloquiali, modi dire ma, in alcuni casi, utilizza anche un linguaggio di registro più elevato.

La canzone termina con le parole dello scrittore iracheno Muzaffar an-Nawwab:

“Opponiti se vuoi
gli angeli dei servizi segreti ti circondano
e dicono ‘sei richiesto’ per soli cinque minuti,
entri come un essere umano
ed esci che non c’è più niente della tua umanità
se non il silenzio
e ti chiedi dov’è Dio”¹⁶².

Testo 4

<i>Zhə^qna</i>	Siamo stufi
1. <i>Zhə^qna, kəll yōm həda</i> “ <i>tu^qel</i> ” ¹⁶³	Siamo stufi, ogni giorno qualcuno viene incarcerato
2. <i>kəll yōm bədd-ī fī^q əṣ-ṣbāḥ</i> ‘ <i>a-sīrit mažāzir</i> ’ ^q <i>at^ql</i>	Ogni giorno devo svegliarmi con storie di stragi e uccisioni
3. <i>me^ql^qat^ql əl-insān əlli fī-na ma nsīna</i>	Anche ciò che di umano è in noi è stato ucciso, ma non abbiamo dimenticato

¹⁶² La traduzione dall’arabo è mia. Qui di seguito il breve brano in lingua originale:

عارض إن شئت .. ملانكة الامن تحيطك
مطلوب خمس دقائق .. يا الله و تدخل إنساناً
تخرج لا شيء من الإنسانية فيك سوى الصمت
و تسأل أين الله

¹⁶³ Verbo usato al passivo in VIII forma.

4. <i>damm əš- šuhadā ba ‘du bişrah fī-na ḥallī-na</i>	Il sangue dei martiri, che ci sta ancora chiamando
5. <i>nəṭwi š-şafha marra waḥde w lə-n-nihāye</i>	Cerchiamo di chiudere questa pagina, una volta per tutte
6. <i>məšān əl-żīl əlli žāye w əl-ḥikāye təşfa bə-nihāye</i>	Per il bene della prossima generazione e affinché questa storia abbia una fine
7. <i>w əl- gāye ḥurriyet ša ‘b-i</i>	Lo scopo è la libertà del mio popolo
8. <i>ana zhə^{qə}t^qat^l ḥaṭ^fşal^b ə ‘tiqāl lə-nās-i</i>	Io sono stufo delle uccisioni, dei sequestri, delle rapine e degli arresti della mia gente
9. <i>ya mən žabhet an-Nuşra¹⁶⁴ ya mən əl-amm əs-siyāsi</i>	Che sia da parte di an-Nusra o dei servizi segreti
10. <i>bəḥki bə-šek^l asāsi lā^qu ayy ḥall yəlgi l-ḥaṭ^f, l-ə ‘tiqāl</i>	Lo dico, è prioritario: trovate una soluzione per revocare i sequestri e gli arresti
11. <i>lā^qu ayy ḥall lə-ša ‘b-i iżīb ən-nūr bə-ləl-o lli ṭāl</i>	Trovate una soluzione per il mio popolo, per portare la luce dopo una lunga notte
12. <i>məšān ḥurriyyet l-mə ‘taqal nəḥna ṭlə ‘na htəfna sawra¹⁶⁵</i>	Siamo andati in giro a gridare “rivoluzione” per chiedere libertà per il prigioniero
13. <i>žāy dōra yəmken əmm-ak bukra tū^qaf¹⁶⁶ tənṭor¹⁶⁷ dōr-a</i>	Forse domani sarà tua madre in piedi ad aspettare il suo turno
14. <i>‘a-bāb əs-sižⁿ əbn-a ṭāle ‘ yəmken halla^q yəmken bukra</i>	Sulle porte del carcere, suo figlio potrebbe uscire oggi, forse domani
15. <i>sakkaru ha-l-mələff¹⁶⁸ hadaf lə-kəll əs-şūriyyīn</i>	Finitela con questa storia, è l’obiettivo di tutti i siriani
16. <i>ma bədd-i ənṭor riḥ^qāt-ī ṭəzzar bukra d-dōr ‘a-mīn</i>	Non voglio aspettare i miei amici, a chi toccherà domani?
17. <i>“bədd-kon ḥərriyye?” “ēh w bədd-na mə ‘taqalīn... bədd-na l-waṭan əl-gāli</i>	“Volete la libertà?” “Sì e la vogliamo per tutti i detenuti... Vogliamo che la

¹⁶⁴ Gruppo armato attivo in Siria e in Libano affiliato ad al-Qā’ida.

¹⁶⁵ La realizzazione [s] del fonema interdentale dell’arabo classico /t/ è frequente nei dialetti orientali urbani.

¹⁶⁶ Come in diversi dialetti la I debole all’imperfetto non scompare.

¹⁶⁷ Il verbo *naṭar yənṭor* vuol dire “fare la guardia, sorvegliare, vigilare”, ma anche “aspettare” dalla radice aramaica *n-ṭ-r*.

¹⁶⁸ Modo di dire, lett: “chiudi questa pratica”.

<i>ykūn misāli... waṭan lə-kəll əs-sūriyyīn</i> ¹⁶⁹	nostra amata patria sia un esempio, una patria per tutti i siriani”
18. <i>tfarraḡ ṣarna sentēn ‘am n ‘īd ət-ta ‘kīd</i>	Guarda, sono due anni che continuiamo ad affermarlo
19. <i>‘a nafs ər-raġbe ma ‘ kəll yōm bīzi ždīd</i>	Lo stesso desiderio, ogni santo giorno
20. <i>nurīd ḥurriyyet əl-žamī ‘ w ma mnəḥīd</i>	Vogliamo la libertà di tutti e non rinunceremo
21. <i>‘an darb šahīd ta-yəži l- ‘īd</i>	Anche col martirio fino a quando festeggeremo
22. <i>fa-msaḥu mən ‘ēn əl-əmm əl-hamm əd-damm əlli ḥara^q ‘yūn-a</i>	Quindi asciugate il dolore della madre e il sangue che brucia i suoi occhi
23. <i>ət^qu ġaḍ^qb-na ražž ‘u əbn-a idaffi ḥeḍn-a bə-ḥəbb-o iṣūn-a</i>	Abbiate timore della nostra rabbia, fate tornare suo figlio che scalda il suo petto e la protegge con il suo amore
24. <i>ṭayyeb farzū-na mən balad-na ġēr sžūn-a</i>	Mostraci qualcos’altro del nostro paese, ma non le sue prigioni
25. <i>haydi ḥurriyyet ša ‘b-i w mən ša ‘b-i abadan ma bḥūn-a</i>	Questa è la libertà del mio popolo e per il mio popolo e mai la tradirò
26. <i>zhə^qt wara zenzāne fī kamān zenzāne tānye</i>	Sono stufo, dietro una cella c’è solo un'altra cella
27. <i>əd-da^qt^qa btəmro^q ‘and-i sā ‘a btəmro^q ‘and-ak sānye</i>	Un minuto mi sembra un’ora e a te sembra invece un secondo
28. <i>kəll yōm əṣ-ṣab^qḥ me^ql əl-kalb bīfī^qū-k fī ‘add</i>	Ogni mattina mi svegliano come se fossi un cane e poi contano quanti ne siamo
29. <i>ma byəfro^q ət-ta ‘zīb ‘an^q mbāreḥ əl-yōm əštadd</i>	Non c’è differenza dalla tortura di ieri, anzi oggi è più dura
30. <i>ḍəḥek ‘əl-mḥaqqəq¹⁷⁰ mbāreḥ əl-mazḥ əl-yōm əž-žadd</i>	Il carceriere ha riso ieri e anche oggi si prende gioco di te di nuovo
31. <i>bət^qūm btəšlah bə-z-zol^qt w əd-dənye bə-nəṣṣ əl-bard¹⁷¹</i>	In piedi, privato di ogni vestito, fa così freddo
32. <i>žōlāt ta ‘zīb šab^qḥ ḥab^qt ḍar^qb bə-l-</i>	Le torture si ripetono ciclicamente,

¹⁶⁹ Parole pronunciate in un video sulle torture in circolazione sul web.

¹⁷⁰ Letteralmente: “l’inquisitore”.

¹⁷¹ Modo di dire. Lett.: “il mondo è in mezzo al freddo”. Il termine *nəṣṣ* “metà”, in arabo standard *niṣf*, viene utilizzato in stato costruito in alcune espressioni come ad esempio: *bə-nəṣṣ ‘atme*: “in mezzo al buio”.

- kahrabā'* appeso, picchiato e colpito da scariche elettriche
33. *aža mə'taqal ždīd "ya ahlan hayy w marḥaban"* Un nuovo detenuto è venuto, "Ciao fratello, benvenuto"
34. *"bədd-kon ḥərriyye?" "ēh w bədd-na mə'taqalīn... bədd-na l-waṭan əl-ġāli ykūn misāli... waṭan lə-kəll əs-sūriyyīn"* "Volete la libertà?" "Sì e la vogliamo per tutti i detenuti... Vogliamo che la nostra amata patria sia un esempio, una patria per tutti i siriani"
35. *awwal yōm^q al-lo ḍ-ḍābeṭ bass ḥam²s da^qāye^q* Il primo giorno l'ufficiale gli ha detto "Sono solo cinque minuti"
36. *byətzakkar ənn-o bə-hāki¹⁷² l-lēle mən ḥawf-o ḍall-o fāye^q* Si ricorda che in quella notte continuava a stare sveglio per la paura
37. *ma bya'ref šū žāyeb bukra ma 'and-o fəkra* Non sa cosa succederà domani, non ne ha idea
38. *'ala fəkra yəmken bukra byəstašhed yəḥawwal ba'd-ā lə-zikra* A proposito forse domani morirà, per poi diventare un ricordo
39. *kān əl-bard a^qwa mən 'aḍām əl-insān¹⁷³ w kaffa* Il freddo penetra nelle ossa e basta
40. *tāni yōm 'ala ḍarb w ašwāt əl-kərbāž 'am yətdaffa* Il secondo giorno si riscalda grazie ai colpi e al suono della frusta
41. *w btəmro^q əl-ayyām bətnām aw ma bətnām* E i giorni vanno avanti, che tu dorma o meno
42. *bət'odd-on aw ma bət'odd-on... bəḥəss-on aw ma bəḥəss-on* Che tu li conta o meno, che tu li senta o meno
43. *btə^qtol ḥāl-ak wa^qt əlli təšoff-hon təzkor əmm-ak aw iḥwāt-ak* È un suicidio quando li metti in ordine e ti ricordi di tua madre o dei tuoi fratelli
44. *btəbki bə-ḥor^qa təsīl dam 'āt-ak təḥre^q w^ušš¹⁷⁴-ak təzīd annāt-ak* E piangi amaramente, le tue lacrime scorrono, bruciando le tua faccia e aumentando i tuoi sospiri
45. *w təḡanni bə-kəll basāṭa "hē¹⁷⁵ ya 'atm əz-zenzāne* E tu semplicemente canti: "hey, buio della cella
46. *'atm-ak rāyeh zalm-ak rāyeh, nasmet* La tua oscurità se ne sta andando, la

¹⁷² Variante dell'aggettivo dimostrativo femminile usato a Tartus con probabile influenza del dialetto Alawita.

¹⁷³ Espressione di registro alto. Lett.: "il freddo era più forte delle ossa dell'uomo".

¹⁷⁴ wəž^h.

¹⁷⁵ "hey": intercalare.

- bukra ma btənsā-ni*¹⁷⁶ tua oppressione se ne sta andando. Il vento di domani non mi dimenticherà”
47. *kətlet amāni*¹⁷⁷ ... *ħaḍ^on əmm-i əlli bir‘ā-ni* Ho un mucchio di desideri... l’abbraccio di mia madre che mi custodisce
48. *‘yūn ħabībt-i, šid^o šadī^ot-i dumū‘-a əlli nəzlet mənšān-i* Gli occhi della mia ragazza, la sincerità della mia amica, le lacrime che scorrevano per me
49. *w ba‘ref ba‘d tūl əl-ləl raḥ-īzi nhār* E so che, dopo la lunga notte, tornerà il giorno
50. *w raḥ yənhār əs-sažžān w siğ^on yənhār* E il carceriere crollerà e anche la prigionia crollerà
51. *w raḥ yənhār əs-sažžān w siğ^on yənhār* E il carceriere crollerà e anche la prigionia crollerà
52. *“bədd-kon ħərriyye?” “ēh w bədd-na mə‘taqalīn... bədd-na l-waṭan əl-ğāli ykūn misāli... waṭan lə-kəll əs-sūriyyīn”* “Volete la libertà?” “Sì e la vogliamo per tutti i detenuti... Vogliamo che la nostra amata patria sia un esempio, una patria per tutti i siriani”

¹⁷⁶ Parole di Samih Shuqayr, cantante e scrittore siriano di sinistra, conosciuto per le sue canzoni di protesta.

¹⁷⁷ Termine poco usato a livello colloquiale, tale espressione riflette un registro alto della lingua.

3.1.5. *Harbašāt*

Nel testo dal titolo *Harbašāt* “Scarabocchi”, l’autore parla della miseria della sua città e della vita dei bambini che vivono in strada. Per le tematiche affrontate, ossia la povertà, la violenza e i problemi di una certo ceto della società, questo testo rientra nel filone del *conscious rap* e più in generale in quell’accezione della cultura hip hop di strumento per esprimere una realtà: dai ghetti del Bronx ai bassifondi di Tartus.

Nel caso specifico del seguente brano, il cantante racconta la vita dei ragazzi di strada della sua città. Come in precedenza evidenziato, questo interesse nei confronti della realtà viene spesso riassunto con il motto “keep it real”.

Quindi il rap, pur allontanandosi geograficamente dalla realtà della gioventù afro-americana delle periferie statunitensi, passando per il contesto palestinese in cui si fa portavoce di una situazione di oppressione e arrivando fino alle strade in Siria, racconta, come certamente altri generi letterari e artistici ma con modalità proprie, la condizione dell’esistenza umana, creando dei punti di contatto e comparazione tra le culture e fornendo la voce ad un sentimento di disagio e di protesta.

Qui non è il cantante che parla, ma è un bambino di dieci anni che racconta la sua vita e usa un linguaggio di strada e delle espressioni che suonano strane in bocca ad un ragazzo così giovane. L’autore vuole mettere in evidenza come il protagonista della sua canzone sia dovuto crescere in fretta e abbia dovuto assumere atteggiamenti da adulto, i quali si riflettono anche nella tipologia delle

espressioni utilizzate.

Nel testo sono riscontrabili un linguaggio colloquiale, espressioni idiomatiche e giochi di parole.

Testo 5

<i>Harbašāt</i>	Scarabocchi
1. <i>Ḥābeb əḥki ḥarbašāt ma ḥkīt ‘ann-a mən^q ab^l</i>	Mi piacerebbe dire parole scarabocchiate mai dette prima
2. <i>ḥābeb əḥki dikrayāt yəmkin ə^qder ḥaffef ḥem^l</i>	Mi piacerebbe raccontare i ricordi, forse riuscirei ad alleggerire il peso
3. <i>rəf^qāt-i birūḥu ‘a-l-madruse w ana brūḥ ‘a-š-šəg^l</i>	I miei amici vanno a scuola mentre io vado a lavorare
4. <i>hənnə byəkbaru w byət ‘allamu w ana</i>	Loro crescono e imparano e io sto

- 'am bəgra^q bə-l-žeh^l* annegando nell'ignoranza
5. *m' allem-on bidarres-on w ana biṭ 'amī-ni^q at^l178* Il maestro a loro insegna mentre io vengo riempito di botte
6. *w həm^l zād zād 'alē-yye bə-šak^l kbīr* E il peso è aumentato, è aumentato molto
7. *hayda kəll-o bišīr lamma fī ġanni w fī fa^qīr* Questo è ciò che accade quando c'è un ricco e un povero
8. *bə-tyāb əš-šəg^l ana 'am fī^q mən bakkīr* Mi sveglio presto e indosso abiti da lavoro
9. *rəf^qāt-i bə-tyāb əl-madāres kānu aḥla bə-ktīr* Mentre i miei amici con le divise della scuola sono molto più belli
10. *kān həlm-e kūn bēnāt-on bass ḍayye^q l-ḥāl^l179* Ho sognato di essere in mezzo a loro, ma non è una cosa facile
11. *'əmr-i 'ašar snīn bass 'am bəḥki ḥaki r-ržāl* Ho dieci anni, ma parlo come gli adulti
12. *fa-ma tlūm-ni law 'am bəḥki ḥaki s-sū^q* Non giudicarmi se parlo la lingua della strada
13. *la t^qūl 'an-ni^q alīl adab həlm-e kəll-o masrū^q* Non dire di me che sono poco educato, perché il mio sogno è stato rubato
14. *ḥəlm-i kān ən-ni ədros bass ma^q dərt* Il mio sogno era studiare, ma non ho potuto
15. *fa-ma tlūm-ni iza mužrim tla^t* Non giudicarmi se sono diventato un criminale
16. *ma l-ḥayā tuḥūle w ana l-ḥayā ma 'rəf^t* Io non ho vissuto l'infanzia, quindi non ho conosciuto la vita
17. *'āyeš hēk ana maḥkūm bə-l-amal ḥatta l-ḥəlm əlli žuwāt-i n^qatal* Vivo così condannato a sperare, al punto che il sogno dentro di me è stato ucciso
18. *fa-ma tlūm-ni šū ma ḥkīt... fa-ma tlūm-ni ana bə-šāre^t rbīt* Non giudicarmi qualsiasi cosa io dica, non giudicarmi perché sono cresciuto per strada
19. *bta 'ref šū 'amm-o¹⁸⁰ ḥallī-ni^q əll-ak kif rbīt* Sai, zio, fatti dire come sono cresciuto
20. *ḥallī-ni^q əll-ak əl-ḥayā lli 'alay-a ana w'īt¹⁸¹* Lasciami dire che vita ho fatto
21. *kān əl-ab māyet w kənnā ləḥna ḥams* Mio padre era morto e noi eravamo

¹⁷⁸ Modo di dire: “mi nutrono le botte”.

¹⁷⁹ Lett.: “la situazione è stretta”. *Idāfa lafziyya*: giustapposizione di un aggettivo e di un sostantivo in funzione attributiva.

¹⁸⁰ Espressione molto frequente, quando ci si rivolge a qualcuno “zio”.

¹⁸¹ *wa 'ā*: lett. “prendere coscienza”.

<p>ʔgār</p> <p>22. ḥallī-ni^q əll-ak kəll-ši ḥallī-ni əḥki bə-ḥtiṣar</p> <p>23. kənt əşroḥ kəll ən-nahār mənšān kam līra təšba ‘-ni</p> <p>24. “rākeb wāḥed ‘a-l-maṭār”¹⁸² w ma ḥāda iṣadde^q-ni</p> <p>25. w ikūn bā^qi ‘ašar ʔkāb bass t‘allamt əl-kəzʔb</p> <p>26. kān fī ‘ašrīn walad gēr-i w kānet t‘ale^q əl-ḥarb¹⁸³</p> <p>27. w mənšān ḥams līrāt ya ma nzəlna bə-ba ‘d ḍarb</p> <p>28. kān ḥəlm-e ənn-i ə ‘ref šū ya ‘ni žadwal əḍ-ḍarb¹⁸⁴</p> <p>29. t‘allamna nəstro^q nəkzob mənšān kam līra nāḥod-a</p> <p>30. w əd-dənya kəll-a nsiyānet-na ma ḥada la-ḥada¹⁸⁵</p> <p>31. law ṭala ‘na mužrimīn ləḥna abadan ma bnənlām</p> <p>32. hək ʔkbərna hək wa ‘īna w t‘allamna mən l-ayām</p> <p>33. kənt əḥlam bə-s-sa ‘āde kənt əḥlam bə-s-salām</p> <p>34. bass bə-l-aḥer hək hək btəḥaṭṭam əl-aḥlām</p> <p>35. ‘āyeš hək ana maḥkūm bə-l-amal ḥatta l-ḥəlm əllī žuwāt-ī n^qatal</p> <p>36. fa-ma tlūm-nī šū ma ḥkīt... fa-ma tlūm-ni ana bə-šāre ‘ rbīt</p> <p>37. fə^qr w bard w žū ‘ w ḥel^m ḥatta</p>	<p>cinque bambini</p> <p>Lasciati dire tutto, lascia che ti faccia un riassunto:</p> <p>Urlavo tutto il giorno per qualche spiccio che mi sfamasse</p> <p>“Un solo passeggero per l’aeroporto!” e nessuno mi credeva</p> <p>In realtà c’era posto ancora per dieci passeggeri, ma ho imparato a dire bugie</p> <p>C’erano decine di bambini oltre me che lo facevano e scoppiava la guerra</p> <p>Per cinque lire, cara mamma, scendevamo a picchiarci l’un l’altro</p> <p>Il mio sogno era sapere cos’è la tabellina delle moltiplicazioni</p> <p>Abbiamo imparato a rubare, mentire per i pochi spicci</p> <p>Ed il mondo intero si è dimenticato di noi, nessuno fa niente per niente</p> <p>Anche se fossimo criminali, mai ci lasceremo biasimare</p> <p>Cresciuti così, vissuti così, abbiamo imparato con il tempo</p> <p>Sognavo la felicità, sognavo la pace</p> <p>Ma alla fine è così che si distruggono i sogni</p> <p>Vivo così condannato a sperare, al punto che il sogno dentro di me è stato ucciso</p> <p>Non giudicarmi qualsiasi cosa io dica, non giudicarmi perché sono cresciuto per strada</p> <p>Povertà, freddo, fame e persino</p>
--	---

¹⁸² Questa frase viene urlata in genere dai bambini che, per poco denaro, richiamano le persone a salire sui taxi collettivi o sui bus.

¹⁸³ L’espressione ‘alaqa ḥarb sta a significare “cominciare una guerra”.

¹⁸⁴ Gioco di parole: ḍarb “percosse” ma anche “moltiplicazione”.

¹⁸⁵ Espressione del linguaggio colloquiale: “nessuno per nessuno”, inteso nel senso che nessuno fa niente per nessuno.

- mamnū‘*
38. *w l-ħōf əlli ‘aššaš w šawt-i mū masmū‘* La paura ha nidificato e la mia voce non è percettibile
39. *ħəlm-e b-lēle tīr ħəlm-i ibat̤tel fī fa^qtīr* Il mio sogno nella notte è volare, il mio sogno è non rimanere povero
40. *daħke tīfl zġīr bəthallī-nī žənn w tīr* La risata di un bambino mi fa impazzire e volare
41. *ħallī-nī ^qəll-ak əš-šarāħa hayda l-^qəšša wāqi ‘iyye* Ti racconto io la verità, questa è una storia vera
42. *mawżūde ktīr ktīr bə-š-šawāre‘ əl-ħəlfīyye* Succede tutti i giorni nelle strade nascoste
43. *wlād ‘əmr-on ‘ašar snīn w ^qā ‘dīn mət^əl əl-ħamm¹⁸⁶* Bambini di dieci anni seduti come fossero la preoccupazione in persona
44. *mīn ši marra fakkar fī-hon w mīn ši marra htamm* Chi ci pensa a loro qualche volta? Chi si preoccupa di loro qualche volta?
45. *w l- žəh^əl samm samm w ‘am yəməši bēnāt-on* Mentre l’ignoranza è un veleno, un veleno che cammina tra loro
46. *w l- fə^qr ‘amm ‘amm ‘am¹⁸⁷ yə^qtol daħkāt-on* E la povertà si diffonde, si diffonde e sta uccidendo il loro sorriso
47. *lamma təšatti d-dənye l-maṭar bīšīr ma‘ dam ‘āt-on* Quando piove, la pioggia si mischia alle lacrime
48. *lawħat ħəzⁿ ma ‘sāwiyye haydi hiyye ħayāt-on* Un quadro di tristezza e tragedia, questa è la loro vita
49. *tfarraž ħawālē-k bə-kəll makān bətlā^qtī-hon* Guardati intorno, ovunque li incontri
50. *la fī basme ta-tərđī-hon w la kəlme ta-tədfī-hon* Non hanno né un sorriso che li acccontenti, né una parola che li riscaldi
51. *mə^əl Kōzēt¹⁸⁸ kam tīfle mātīt mn^ə l-bard* Come Qesette quante bambine morte per colpa del freddo
52. *ta- tədfī n-nās kānet ‘am tbi‘-on ward* Per riscaldarsi alla gente vendeva i fiori
53. *əs-sard bīṭūl mə^əl layāli bətfazze‘* Il racconto si allunga come le notti che terrorizzano
54. *bass ma fī kəlmāt fī ‘ayūn ‘am bətdamme‘* Non ho più parole, ho le lacrime agli occhi
55. *ħəlm-i šarraħ ħəlm-i kəll əd-dənye samma¹⁸⁹* Sogno di gridare per far sentire questa voce al mondo intero

¹⁸⁶ Modo di dire.

¹⁸⁷ Gioco di parole per assonanze.

¹⁸⁸ La piccola Fiammiferaiia.

56. *ḥəlm-i ʃarraḥ ḥəlm-i kəll əd-dənye
sammaʿ* Sogno di gridare per far sentire questa
voce al mondo intero
57. *ʿāyeš hēk ana maḥkūm bə-l-amal...
ḥatta l-ḥəlm əlli žuwāt-i n^qatal* Vivo così condannato a sperare, al
punto che il sogno dentro di me è stato
ucciso
58. *fa-ma tlūm-ni šū ma ḥkīt... fa-ma tlūm-
ni ana bə-šāreʿ rbīt* Non giudicarmi qualsiasi cosa io dica,
non giudicarmi perché sono cresciuto
per strada

¹⁸⁹ Lett.: “Il mio sogno ha urlato, il mio sogno ha fatto ascoltare tutto il mondo”.

3.1.6. *Yəsqoṭ əl-waṭan*

Yəsqoṭ əl-waṭan “Abbasso la patria” riflette la situazione politico-economica della Siria, in seguito agli eventi di quella che era nata come una rivoluzione, ma che in poco tempo è sfociata in guerra civile.

L’appello rivolto direttamente ad al-Asad ricorda una delle canzoni rap siriane più famose *Bayān ra^qam wāḥed* “Comunicato numero uno” del 2011 di un rapper anonimo, che si rivolge in maniera schietta al presidente siriano, incitando la popolazione a ribellarsi all’autorità di al-’Asad.

Dalle parole della canzone si avverte anche una certa delusione del cantante verso la rivoluzione che in realtà è fallita.

Il registro del linguaggio qui è più elevato e vi si riscontra, a tratti, una fonologia e un lessico propri dell’arabo standard, nonché riferimenti di carattere religioso. Presumibilmente, proprio per l’argomento trattato, l’obiettivo dell’artista è quello di far arrivare il proprio messaggio a tutti i siriani e agli arabi in generale, svincolandosi dal contesto locale di Tartus, anche linguisticamente.

In alcuni versi vi sono densi giochi di rime, non facilmente traducibili, in quanto è più forte l’impulso a giocare con le parole in rima, anziché l’impiego dell’espressione corretta.

Testo 6

Yəsqoṭ əl-waṭan

*Abu Ḥaḏar mn^o ždīd... ba’d tlātet snīn
sawra, šār lāzem nā^qūl: yəsqoṭ əl-waṭan iza
bādd-i ṭš bə-zoll w l-kəll ifull aw
yət’awwad ‘a-l-^qat^l, yəsqoṭ əl-waṭan iza
bādd-i ṭš bə-ḥōf.
Ba’d baḥr əd-dam w n-^qūl¹⁹⁰:*

1. *awwal risāle lə-l-’Asad “aw nāḥre^q əl-balad”¹⁹¹*
2. *law ibta’ad ‘an əl-balad ma ḥaṭṭ ḥāl-o*

Abbasso la patria

Ecco di nuovo Abu Hajar... dopo tre anni di rivoluzione dobbiamo dire: Abbasso la patria se io devo vivere nell’umiliazione e tutti devono scappare o abituarsi alle uccisioni, abbasso la patria se io devo vivere nella paura.
Dopo il bagno di sangue, diciamo:
Primo messaggio per al-’Asad...
“oppure bruciamo il paese”
Se si fosse allontanato dal paese invece

¹⁹⁰ Queste parole fanno d’introduzione alla canzone.

¹⁹¹ Riferimento ironico alle scritte sui muri apportate dal regime: *əl-’Asad aw nāḥre^q əl-balad* “Al-Asad oppure bruciamo il Paese”.

- “wāhed aḥad”¹⁹²
3. *law stama' əlli n^qama' law ma ʔama' sadd əs-sama'* di mettersi al posto di Dio
Se avesse ascoltato l'oppresso e se l'avidità non gli avesse impedito d'ascoltare
4. *kənnə bnīna waʔan ma kən ətʔamma' ha-l-waʔa'* Avremmo costruito una paese e non si sarebbe accumulato questo dolore.
5. *lamma n-nās 'am bəʔṭāleb¹⁹³ bə-l-iʃlāh mən kətr əl-iʃlās¹⁹⁴* Quando la gente gli chiede riforme perché è rimasta al verde
6. *mən kətr ma l-karāme btəndās ʃōt raʃās 'am tət-wāʒah əl-maʔālib* Perché è stata calpestata la sua dignità, lui affronta le proteste a suon di proiettili
7. *bə-^qat^l ən-nās bidūn iḥsās, təlgi fəkrat əl-waʔaniyye mən l-asās* Ammazando la gente senza sensi di colpa e allora cancella l'idea di “nazionalismo” fin dalle sue radici
8. *zatt¹⁹⁵ əl-fətnə, ḥōf əl-ḥayy mn^o l-ḥayy 'an əl-ḥayy btə^qta' l-mayy* Ha gettato l'odio, la paura tra fratelli, dal quartiere ha tagliato l'acqua
9. *w mn^o d-dayy w ḥōf w mn^o l-fayy w mən aḥmaʃ tayy w ḥayy w 'am yəʔla' raʃās w ḥayy¹⁹⁶ 'ala l-^qawās* Dalla luce alla paura dell'ombra e dall'ombra, dal punto più basso i cecchini sparano sul quartiere
10. *w nās təstafriḡ ḥaki 'ala ʃāšāt 'a-l-fətnə “aʔabat-ni”¹⁹⁷ awwal əl-aḥdās* E la gente all'inizio dei fatti in televisione vomitava discorsi sul conflitto, dicendo “mi piace!”
11. *samma' ən-nās ḥaki 'an əl-waʔaniyye w ḥalli ta' rīfāt-a ḡabiyye w hiyye* Ha fatto ascoltare alla gente discorsi sul nazionalismo, lascia stare queste definizioni stupide
12. *ana l-qā'id w əntu aktariyye w aqaliyye¹⁹⁸ 'əli mīn 'alē-h əl-mas'ūliyye* Io sono il leader e chi se ne frega se voi siete maggioranza o minoranza. Dimmi di chi è la responsabilità?
13. *yəsqoʔ¹⁹⁹ əl-waʔan iza bədd-i 'iʃ bə-zoll w l-kəll iʃull aw yəʔ'awwad 'a-l-^qat^l* Abbasso la patria se io devo vivere nell'umiliazione e tutti devono scappare o abituarsi alle uccisioni

¹⁹² Nomi che si riferiscono a Dio.

¹⁹³ Enfaticizzazione del prefisso della VI forma derivata del verbo per vicinanza dell'enfatica *ʔā'*.

¹⁹⁴ Modo di dire, *iʃlās* letteralmente: “bancarotta”.

¹⁹⁵ *Zatt* : lett. “buttar via”, verbo usato nel dialetto siriano.

¹⁹⁶ Gioco di rime: *ḥōf əl-ḥayy mən əl-ḥayy 'an əl-ḥayy btə^qta' l-mayy... əd-dayy... əl-fayy tayy w ḥayy... ḥayy*.

¹⁹⁷ Lett.: “mi piace”.

¹⁹⁸ Qui la *qāf* non è realizzata come l'occlusiva laringale [ʔ] bensì come in arabo classico [q] : *qā'id*, *aqaliyye*.

¹⁹⁹ V. nota precedente.

14. *yəsqoṭ əl-waṭan iza bədd-i 'iṣ bə-ḥōf w šlōf²⁰⁰ kalāšnikōf aw^qannine mōlotōf* Abbasso la patria se io devo vivere nella paura distribuendo kalashnikov o bottiglie molotov
15. *yəsqoṭ əl-waṭan iza bədd-i 'iṣ bə-zoll w l-kəll ifull aw yət'awwad 'a-l-^qaṭ^l* Abbasso la patria se io devo vivere nell'umiliazione e tutti devono scappare o abituarsi alle uccisioni
16. *yəsqoṭ əl-waṭan iza bədd-i 'iṣ bə-ḥōf w šlōf kalāšnikōf aw^qannine mōlotōf* Abbasso la patria se io devo vivere nella paura distribuendo kalashnikov o bottiglie molotov
17. *w ənte lli bədd-ak təḥmī-na btətma^qṭa²⁰¹ fī-na ṭhallī-na... nḥāf mən silāḥ-ak saffāḥ-ak byəḥza' fī-na* Tu vuoi proteggerci facendoci a pezzi... ci spaventi con le tue armi, i tuoi sicari ci percuotono
18. *ma ḥəfna mən silāḥ-o rāḥu ržāl-ak əžu w ərtāḥu bə-makān-o, ḥakamū-na mətl-o bə-zamān-o w ka'ann 'abbu makān-o* Non abbiamo temuto le sue armi, i tuoi uomini vanno e vengono, hanno scaldato la sua poltrona, e ci hanno governato come lui a suo tempo e hanno riempito il suo posto
19. *ma 'məlna sawra ḥatta nəbdol būt-o²⁰² fīk, ma 'məlna sawra ḥatta nəḥlu^q-lo šarīk* Non abbiamo fatto la rivoluzione per sostituire i suoi stivali con te, non abbiamo fatto la rivoluzione per crearne uno simile
20. *nəḥna bnəḥmī-k nə^qawwī-k fakker-ak əl-^quwwe bətkaffī-k, wa^qt əlli bədd-ak tzīd 'an ḥadd-ak ma bnəḥllī-k* Noi ti proteggiamo e ti diamo forza, pensi che la forza ora ti basterà? Quando vuoi passare il limite non te lo lasciamo fare
21. *šūfu rta'ab mən ḡad^b 'abba əš-šawāre' əltahab, 'atab ənkatab 'a-'ulab^q ṣaḥb w dafa'u lə-l-harb* Guardate come si è spaventato per la rabbia che ha riempito le strade, un rimprovero è stato scritto su scatole di rabbia e lo hanno spinto a fuggire.
22. *əš-ša'b əlli kasar əl-ḥaṭ^r 'abra marḥale təkut-o bə-l-ḥoṭab, sakat 'a-waḏa'-o bəl'u mana'u yašawweh ḥālet əṭ-ṭarb²⁰³* Un popolo che ha fatto a pezzi il muro del pericolo, ha superato la fase in cui un discorso lo faceva stare zitto: le persone hanno taciuto il loro dolore, hanno ingoiato, hanno tentato di essere felici
23. *ana ḥallaṣ ma 'ād fī-k təḥkum-ni bə-l-^quwwe, ana ḥallaṣ ma 'ād fī-k təḥkum-ni mətl-o huwwe²⁰⁴* Ora basta... non puoi governarmi più con la forza, basta non puoi governarmi più come lui

²⁰⁰ Šalaf verbo usato nel dialetto siriano: “lanciare”, “gettare”.

²⁰¹ Dal nome *maqṭa'* è ottenuto il verbo quadriconsonantico di II forma *ṭma^qṭa'*, *yəṭma^qṭa'* “fare a pezzi”.

²⁰² Inglesismo *boot* “stivale”.

²⁰³ *mana'u yašawweh ḥālet əṭ-ṭarb* lett.: “hanno impedito di deformare la gioia”.

²⁰⁴ L'autore, come anche in alcuni versi precedenti, si riferisce a Hafez al-Asad.

24. *ana mutamarrad 'a-l-ḥāle 'a-l-^qama' kīf ma kān, haydi r-risāle t-tānye bātwaqqa' ma 'rūf əl- 'ənwān* Io mi ribello a questo stato, alla repressione qualunque essa sia, questo è il secondo messaggio e suppongo sia conosciuto il destinatario
25. *yəsqoṭ əl-waṭan iza bədd-i 'iṣ bə-zoll w l-kəll ifull aw yəṭ 'awwad 'a-l-^qaṭ'l* Abbasso la patria se io devo vivere nell'umiliazione e tutti devono scappare o abituarsi alle uccisioni
26. *yəsqoṭ əl-waṭan iza bədd-i 'iṣ bə-ḥōf w šlōf kalāšnikōf aw ^qannine mōlotōf* Abbasso al patria se io devo vivere nella paura, distribuendo kalashnikov o bottiglie molotov
27. *yəsqoṭ əl-waṭan iza bədd-i 'iṣ bə-zoll w l-kəll ifull aw yəṭ 'awwad 'a-l-^qaṭ'l* Abbasso la patria se io devo vivere nell'umiliazione e tutti devono scappare o abituarsi alle uccisioni
28. *yəsqoṭ əl-waṭan iza bədd-i 'iṣ bə-ḥōf w šlōf kalāšnikōf aw ^qannine mōlotōf* Abbasso al patria se io devo vivere nella paura, distribuendo kalashnikov o bottiglie molotov
29. *w ənte lli nahabt-a maṣāri sara^qt-a ḍayya 't-a 'an tamm 'abād wlād əs-sawra ḡarra^qt-ā bə-l-māl* Tu sei quello che ha rapinato i soldi, li ha rubati, li ha tolti dalla bocca dei bambini, hai fatto affondare la rivoluzione con il denaro
30. *w bə-ha-l-ḥāl əs-sawra ḡarabat šakl-a w ḍayya 't-a, su 'āl w 'āl-bāl mən zamān əs-sawra:* E in questa situazione hai fatto fallire la rivoluzione in questo modo e l'hai sprecata, ho una domanda in mente dall'inizio della rivoluzione:
31. *ənte lli dahwart-a²⁰⁵, waṣṣalt-a lə-ha-l-ḥāle lamma ṣār wā^qi 'nā zubāle* Sei tu che l'hai portata alla rovina, l'hai portata fino a questo punto in cui la nostra realtà è diventata spazzatura
32. *šū byəštəḡel ḡadart-o nāšit igāte²⁰⁶ bə-maktab māli* Che cosa fa per vivere, sua signoria, il salvatore della gente o il finanziere?
33. *əlḡa^q, nḡub, w slab truk ən-nās bə- 'izāb, ^qfṭaḡ bə-l-bank hisāb* Cogli l'occasione, fai bottino, ruba, lascia le persone nella sofferenza, apri un conto in banca
34. *^qḡsūb ḡiṣāb lə-l-bukra l-aswa 'a bukra btəḡra^q, bukra n-nās mən žū ' -a btəḡlo^q* Fai i tuoi conti per un domani peggiore, domani annegherai, domani la gente dalla fame rinascerà
35. *yəsqoṭ əl-waṭan iza bədd-i 'iṣ bə-zəll w l-kəll ifull aw yəṭ 'awwad 'a-l-^qaṭ'l* Abbasso la patria se io devo vivere nell'umiliazione e tutti devono scappare o abituarsi alle uccisioni
36. *yəsqoṭ əl-waṭan iza bədd-i 'iṣ bə-ḥōf w šlūf kalāšnikōf aw ^qannine mōlotōf* Abbasso al patria se io devo vivere nella paura, distribuendo kalashnikov o

²⁰⁵ *Dahwara*: verbo quadriconsonantico.

²⁰⁶ Lett.: “l'attivista di soccorso”.

37. *yəsqoṭ əl-waṭan iza bədd-i 'iṣ bə-zoll w l-kəll ifull aw yəṭ'awwad 'a-l-^qaṭ'l* bottiglie molotov
 Abbasso la patria se io devo vivere
 nell'umiliazione e tutti devono
 scappare o abituarsi alle uccisioni
38. *yəsqoṭ əl-waṭan iza bədd-i 'iṣ bə-ḥōf w šlūf kalāšnikōf aw ^qannine mōlotōf* Abbasso al patria se io devo vivere
 nella paura, distribuendo kalashnikov o
 bottiglie molotov

3.1.7. *Hōn Ṭarṭūs*

Il testo *Hōn Ṭarṭūs* “Qui Tartus” si concentra sulle dinamiche giovanile e i contesti sociali della città di provenienza dell’autore.

Inizialmente si sentono voci diverse della realtà della città, da quella che annuncia una multa al proprietario di un veicolo a quelle di una coppia che litiga: in questo caso, è un uomo che scimmiotta una voce femminile. Il cantante usa un linguaggio molto colloquiale, una terminologia giovanile di strada, con imprecazioni e modi di dire popolari. Utilizza in maniera ironica anche molti prestiti linguistici per lo più dal francese ma anche dall’inglese.

Utilizza un mezzo usato dai rapper spesso a fini dissacranti: riprende una canzone popolare e ne cambia le parole.

Qui l’autore guarda con occhio ironico la tipologia di persone che vivono nella sua città: bulli, fanfaroni facili alla rissa e ragazze che si vestono e si atteggiavano come l’americana Britney Spears o la libanese Haifa Wahbi.

Testo 7

<i>Hōn Ṭarṭūs</i>	Qui Tartus
1. <i>Ṣāḥeb al-Hūndāyye²⁰⁷ l-ḥamra, ṣāḥeb al-Hūndāyye l-ḥamra... muḥālafe</i>	Il proprietario della Honda rossa, il proprietario della Honda rossa... multa
2. <i>əḥt-ak ‘a-əḥt ha-n-nahār²⁰⁸ ya zalame</i>	Dannazione a questa giornata!
3. <i>ḥabīb-i šāmem rīḥat əl-baḥər ma aḥlā-ha</i>	Amore senti l’odore del mare quanto è bello
4. <i>baḥ²⁰⁹r w-lak²⁰⁹ yəl’an əḥt-ak hāy rīḥat maḣāri</i>	Il mare? Mannaggia a tua sorella, questo è l’odore delle fognie
5. <i>ya-ḷḷah...</i>	Oddio...
6. <i>Aḷḷah lek Aḷḷah yāḥud-ek²¹⁰, rūḥi ənti ṭāle^q</i>	Che Dio ti prenda. Vattene sei libera...

²⁰⁷ Termine derivato dalla marca Honda: *Hūndāyye* è definito un piccolo mezzo a motore utilizzato per vendere merci. Morfema del femminile usato per formare il singolare.

²⁰⁸ Imprecazione: lett. “tua sorella e la sorella di questa giornata”.

²⁰⁹ Intercalare.

²¹⁰ Espressione usata anche per augurare la morte, spesso in tono scherzoso.

7. <i>ahlēn fī-k ya ḥaẓẓ</i> ²¹¹	Benvenuto signore
8. <i>hōn Ṭarṭūs</i>	Qui Tartus
9. <i>hōn Ṭarṭūs, ya-ba haydi l-madīne l-ḡarībe</i>	Qui Tartus, caro mio, questa è una città strana
10. <i>ahlēn fī-k ya ḥaẓẓ...</i>	Benvenuto signore
11. <i>bətraḥḥeb fī-k əš-šabībe</i>	I giovani ti danno il benvenuto
12. <i>bətraḥḥeb fī-k ya-ba... bass īkūn ma'-ak maṣāri</i>	Ti danno il benvenuto... basta che hai soldi
13. <i>ahlēn fī-k ya ḥaẓẓ... bass əl-yōm 'āže^q ḥāl-i</i>	Benvenuto signore... oggi sono incasinato
14. <i>ṣar-li</i> ²¹² 'am əstanna l-ḥamīs... ayyām w layāli	Sono giorni e notti che sto aspettando il giovedì
15. <i>ta-nzel 'ala l-baḥər... šəmm rīḥat maẓāri</i>	Per andare al mare... sento l'odore delle fogne
16. <i>ta-nzel 'ala s-sū^q ... sū^q əl-ḥamīs</i> ²¹³	Per andare al mercato... il mercato del giovedì
17. <i>hayda s-sū^q Aḷlah ma ḥala^q-o illa lə-taḥbīš</i>	Questo è il mercato che Dio ha creato solo per fare confusione
18. <i>btənzəl bəṭšūf šbāb honīk^o mlūk bə-tafnīs</i> ²¹⁴	Vieni a vedere i giovani di là, i re dei vanesi
19. <i>ši ka-ənn-o amrīkāni ... w ši mə^ol əl-'arīs</i>	Alcuni sembrano americani... altri vestiti da matrimonio
20. <i>btənzəl bəṭšūf banāt Hayfa</i> ²¹⁵ w Brītnī Sbīrz ²¹⁶	Vieni a vedere le ragazze sono come Haifa e Britney Spears
21. <i>'afwan mū banāt hawdi 'albet maykiyāz</i> ²¹⁷	Scusa... queste non sono ragazze ma scatole di trucco

²¹¹ L'autore ha dichiarato che a Tartus con il termine *ḥaẓẓ* ci si riferisce in particolare ai sunniti.

²¹² Il verbo *ṣār* seguito dalla preposizione *l-* + pronome suffisso + espressione di tempo indica una durata di tempo.

²¹³ Indica la strada principale della città dove avviene il cosiddetto "struscio".

²¹⁴ Termine che non esiste in arabo standard. Tale *maṣdar* deriva da una radice non araba, probabilmente dall'inglese *vanness* "vanità".

²¹⁵ Haifa Wahbi cantante libanese.

²¹⁶ Britney Spears cantante americana.

²¹⁷ Imprestito dal francese.

22. *māšiyye 'a-mahlan tə^qūl 'amma rūdāz*²¹⁸ Che camminano lente e diresti che stanno facendo il rodaggio
23. *w t-tannūra lə-fō^q ər-rukbe bə-kīlūmitr* Con le gonne un kilometro sopra il ginocchio
24. *w lə- 'ašrīn mitr^q əddām-a wāšle rīḥat l- 'iṭr* Senti il loro profumo a distanza di venti metri
25. *'afwan bārḥān*²¹⁹ *mišān ma tə^qūlu vōlgēr*²²⁰ Scusa, “parfume” per non farsi dire di essere volgare
26. *ša 'rāt-a ġēr w-lak ēh kəll-ši fī-ha ġēr* I loro capelli sono diversi, tutto in loro è diverso
27. *tə^qūl šar-l-a mən əl-usbū ' əl-māḍi 'and əl-kwāfir*²²¹ Diresti che stanno dal parrucchiere da una settimana
28. *w lamma təhezz bə-ḥašr-a*²²² *btə 'mal 'až^qat*²²³ *sīr* E quando sculetta manda il traffico in tilt
29. *ḥēr... Aḷlahum yaž 'al əl-ḥēr*²²⁴ Bene... Che Dio ci aiuti
30. *“wa^qef*²²⁵ *ḥallī-ni būs šabābīk əl-ḥəlwe bə- Ṭarṭūs* “Fermati fammi baciare le finestre della bella di Tartus
31. *ša^qrā mən fō^q lə-taḥt w šakl-a byašbeh əl- 'arnūs*²²⁶ Bionda dalla testa ai piedi, sembra una pannocchia”
32. *ēh šadde^q-ni əškāl mət^l əl- 'arnūs* Credimi sembra proprio una pannocchia
33. *hawdi^q abaḍāyyāt*²²⁷ *Ṭarṭūs əbṭāl* Questi sono i bulli di Tartus, gli eroi di Tartus
34. *əl-wāhed fī-hon ṭūl-o mitrēn, ēh yaḥzi l- 'ēn*²²⁸ Uno di loro è alto due metri, Dio lo benedica

²¹⁸ Imprestito dal francese.

²¹⁹ Imprestito dal francese.

²²⁰ Imprestito dal francese.

²²¹ Imprestito dal francese.

²²² Lett.: “quando scuote la vita, i fianchi”.

²²³ Termine dialettale che non si ritrova in arabo classico, da cui *ma 'zū^q o 'āže^q* “incasinato”.

²²⁴ Espressione usata per chiedere a Dio di intervenire affinché qualcosa vada bene.

²²⁵ In dialetto usato la II forma.

²²⁶ Canzone popolare in cui sono state cambiate le parole.

²²⁷ *Qabaḍāy pl. qabaḍāyāt*, termine di origine turca “guardia del corpo”, “bravaccio”.

²²⁸ Espressione contro l’invidia e il malocchio.

35. *w ḥatta bə-l-mašākil əl-wāhed fī-hon bə-tnēn* Anche quando ci sono problemi uno di loro è come se fosse in due
36. *w iza lta^qu tnēn mən-on 'əl^qet məškile* E se due di loro si incontrano scoppia la rissa
37. *tuf taḥ²²⁹ ēh... šakl-a ma 'šəlže²³⁰* Tuf takh... sembra un casino
38. *ʔtruk-on lə-bukra š-šbāḥ bisebbu 'a-ba 'd* Lasciali perdere, fino a domani mattina, si insultano l'un l'altro
39. *bisebbu ma biḥallu šī mn^ʔ s-sama la-l-arḍ²³¹* Insultano e non lasciano niente né del cielo né della terra
40. *sebb iyya šī bass la tə^qrab 'ala l-'arḍ* Insulta qualsiasi cosa, ma non l'onore
41. *w 'arḍ ʔktāf-on²³² law bənšūfu šū bnərtāḥ* Che sollievo se girano i tacchi e se ne vanno
42. *əl-muškilə 'and-on šī asāsi byə^qtlu 'a-l-mərtāḥ* Il punto per loro è dar problemi, picchiano con serenità
43. *bārā bārā bābābā rārā²³³* Bara bara babababa rara
44. *ma raḥ kaffī fī-hon kəlmāt-i fī-hon ḥasāra* Non basteranno le mie parole, è inutile
45. *wēn əš-šaṭāra ənn-ak tə^qder tətlāfā-hon* Dov'è la bravura? Riuscire a evitarli
46. *aḥḍal ḥall ənn-ak tənsā-hon šadde^q-ni tənsā-hon* La migliore soluzione è dimenticarli, credimi dimenticarli
47. *ḥə^pm šī marra aḥlam bə- Ṭarṭūs balā-hon* Il mio sogno è che almeno per una volta Tartus sia senza di loro
48. *“wa^qef ḥallī-ni būs šabābīk əl-ḥəlwe bə-Ṭarṭūs* “Fermati fammi baciare le finestre della bella di Tartus
49. *ša^qra mən fō^q lə-taḥt w šakl-a byəšbeh əl-'arnūs”* Bionda dalla testa ai piedi, sembra una pannocchia”
50. *qad ma ḥkīt 'an Ṭarṭūs yəmkin tfakker-ni bəkraḥ-a* Da quanto ho detto di Tartus tu penserai che io la odi

²²⁹ Riproduce i rumori della rissa.

²³⁰ Termine dialettale.

²³¹ Il senso della frase è che questi bulli non si risparmiano in imprecazioni e bestemmie.

²³² Modo di dire, lett.: “la larghezza delle spalle”.

²³³ Riproduce i rumori di percosse.

51. <i>la ya ben əl-'amm</i> ²³⁴ <i>ana 'am bəḥki</i> <i>bə'sa^q-a</i>	No cugino, io sto dicendo che la amo
52. <i>bə'sa^q kās əl-Mate fī-ha, bə'sa^q arāḏī-ha</i>	Amo il bicchiere di Matte, amo la sua terra
53. <i>bə'sa^q arkīle 'a-l-baḥ^ṣr bēn ahālī-ha</i>	Amo l'arghilè sul mare, tra la mia gente
54. <i>bə'sa^q əl-baḥ^ṣr w n-nah^ṣr, bə'sa^q ət-turāb w ṣaḥ^ṣr</i>	Amo il mare e il fiume, amo la polvere e le rocce
55. <i>bəḥəbb əd-dabke w aḥyānan mūsīqa z-zam^ṣr</i>	Amo la Dabke e a volte la musica del clacson
56. <i>bə'sa^q əz-zuluf eh ana bə'sa^q əd-dal'ōna</i> ²³⁵	Amo il zuluf, amo il dal'ona
57. <i>w bay bay</i> ²³⁶ <i>l-ḡərbe waḷlah l-waṭan ḥanūn-a</i>	Bye bye l'esilio, Dio che nostalgia della patria
58. <i>bəḥəbb banāt, sahrāt-a žam'āt-a^q a'dāt-a</i>	Amo le sue ragazze, le sue serate, le sue riunioni e le sue sedute
59. <i>šamsāt-a, fayāt-a kamān^q abḏāyyāt-a</i>	Il suo sole, le sue ombre e anche i suoi bulli
60. <i>ma bəḥayyal ḥāl-i abadan 'āyiš barrāt-a</i>	Non avrei mai immaginato di vivere fuori Tartus
61. <i>bəḥəbb hawā-ha samā-ha ya-ḷlah ma aḥlā-ha</i>	Amo la sua aria, il suo cielo, Dio quanto è bella
62. <i>balā-ha... ma fīyye 'īs balā-ha</i>	Senza di lei, non posso vivere
63. <i>w bə-raḡma kəll-ši fī-na ṣār w 'am bīṣīr</i>	Nonostante tutto quello che è successo e sta succedendo
64. <i>ana ṣan^ṣ' fī Ṭarṭūs w faḥūr ktīr</i>	Io sono "made" in Tartus e molto orgoglioso
65. <i>"wa^qef ḥallī-ni būs šabābīk əl-ḥəlwe bə-Ṭarṭūs</i>	"Fermati fammi baciare le belle finestre di Tartus
66. <i>ša^qra mən fō^q lə-taḥt w šakl-a byəšbeh</i>	Bionda dalla testa ai piedi, sembra una

²³⁴ Il cantante riferisce che con il termine *ben əl-'amm*, nel linguaggio locale, si indicano in particolare gli Alawiti.

²³⁵ Musiche folkloristiche arabe.

²³⁶ Inglesismo.

<i>əl-‘arnūs</i> ”	pannocchia”
67. <i>‘arnūs, ya Abu Ḥažar, ‘arnūs</i>	Pannocchia, Abu Hajar, pannocchia
68. <i>lakən bə-rabb-ak hayda manzar bani Adame</i>	Ma dai, questo è un bello spettacolo umano?
69. <i>rūḥ sa ‘al-a, rūḥ</i>	Vai a chiederle, vai
70. <i>kīf šayfe ḥāl-ek b-āḥer ha-l-lēl?</i>	Come ti vedi alla fine di questa notte? ²³⁷

²³⁷ Probabilmente l’autore si riferisce a come sarà la ragazza di Ṭarṭūs senza trucco prima di andare a letto.

3.1.8. *Bə-ha-l-yōmēn*

Questo brano, in cui canta insieme al rapper di Homs, noto come Sayyed Darwish, ha un contenuto di critica socio-economica. Per questa canzone Abu Hajar ha scontato diversi mesi di carcere nel 2007.

Il brano fa riferimento alla dura situazione economica dei Siriani, al tasso d'inflazione sempre più elevato e alle precarie condizioni di vita della gente comune, con un chiaro macabro presagio di un paese che sta precipitando e trascinando il popolo al collasso. Il testo accenna anche al fenomeno del contrabbando del *mazut*, il combustibile, usato in Siria soprattutto nel contesto domestico, che avendo un prezzo inferiore rispetto al vicino Libano, spesso è oggetto di traffico illegale verso il “paese dei cedri”.

Oltre alle molte espressioni idiomatiche, si trovano nel testo riferimenti a proverbi. Nel testo è riscontrabile il fenomeno linguistico della transglossia, per l'inserimento di una frase in inglese e della commutazione di codice dal dialetto all'arabo standard, quest'ultimo impiegato per riportare le notizie del conduttore del telegiornale. Il linguaggio a volte diventa esplicito, con alcuni termini non eleganti, sebbene il cantante non usi mai turpiloquio. Vengono utilizzati diversi giochi di parole attraverso l'espedito della polisemia, delle metatesi consonantiche e delle assonanze.

Testo 8

*Bə-ha-l-yōmēn*²³⁸

In un paio di giorni

- | | |
|---|--|
| 1. <i>hey ḥayy ya Rayīz fī-k tə^qūl ənn-i^q rəft</i> | Hey, fratello Rayij, puoi dire che sono nauseato |
| 2. <i>kān lāzem ḍan-ni sāket bass ana ma^qdərt</i> | Dovevo continuare a starmene zitto, ma non ho potuto |
| 3. <i>sāket 'an əl-ḥaqq²³⁹ byəqqa 'ala qayd əl-hayāt²⁴⁰</i> | Chi non dice la verità sopravvive |
| 4. <i>bass ən-ni askot ana abadan ma 'rəft</i> | Non sono mai riuscito a stare zitto |
| 5. <i>fa li-hək bətsūf-ni ḥkīt ḥkīt w nfažart</i> | Quindi mi vedi parlare e parlare fino a |

²³⁸ Lett. “in questi due giorni”. Espressione usata per intendere “presto”, “a breve”, “nell’arco di poco tempo”.

²³⁹ Si rifà al proverbio *sāket 'an əl-ḥaqq, šayṭān āḥas* “Chi tace sulla verità, è un diavolo muto” (*ḥadīṭ* del Profeta).

²⁴⁰ Lett.: “resta sul registro della vita”.

	esplodere
6. <i>bə-ḥamsīn līra l-bandōra lə-yəḥya fī-na ṣ-ṣam²⁴¹t</i>	Cinquanta lire (al kg) i pomodori e evviva il silenzio!
7. <i>əl-ḏū' taḥawwal lə-kāfir²⁴¹ w ḥōd ba^qa 'a-kabət</i>	La fame si è trasformata in Kafur beccati tutta questa pressione
8. <i>əl-ḏū' tūl 'əmr-o²⁴² kāfer²⁴³ w ana halla^q kafart</i>	La fame è stata sempre cattiva e ora anche io sono diventato cattivo
9. <i>ya zalame mū ma^qūl kəll-ši ṣār ḡāli nār²⁴⁴</i>	Caro mio non è possibile che ogni cosa sia diventata cara arrabbiata
10. <i>mə²⁴⁵l əl-hamām, 'am bīṭṭīr ha-l-as 'ār</i>	I prezzi stanno volando come le colombe
11. <i>w b-əḥtiṣār šadīd ṣāret ət-Tabbule ḥəl^m</i>	Riassumendo anche il Tabbule è diventato un sogno
12. <i>nṭəzər šwayy ləssa ma ḥalaṣ əl-fīlm²⁴⁵</i>	Aspetta un po' ancora non è finito il film
13. <i>ma' əl-'ilm ənn-o akalna ḥāzū^{q246} ²mrattəb</i>	Sappi che abbiamo preso una fregatura come si deve
14. <i>bass al-ḥamdu-li-llah²⁴⁷ ²zət-na zawda 'a-lə-mrattəb</i>	Ma grazie a Dio ci è arrivato l'aumento di stipendio
15. <i>ma raḥ bətkafi ši raḥ mənḍall-na nta 'azzab</i>	Non ci basterà a niente, continueremo a soffrire
16. <i>Allah iḥallī-l-na Nānsi²⁴⁷ təḍall tədalle' təṭabṭəb²⁴⁸</i>	Dio ci lasci Nancy che continui a cantare “tədalle' təṭabṭəb”
17. <i>əsmā', əsmā' ya Riḍa, kəll-ši 'am yəḡla w izīd</i>	Ascolta ascolta, Rida, tutto sta aumentando e diventando caro
18. <i>mbāreḥ kənna 'a-l-ḥadīdi²⁴⁹ halla^q ṣirna 'a-l-ḥadīd²⁵⁰</i>	Ieri eravamo sul lastrico e ora peggio

²⁴¹ Sostanza, simile al bromuro, usata nell'esercito per abbassare l'istinto sessuale.

²⁴² Espressione di tempo.

²⁴³ *Kāfir*: “infedele”, qui ha una connotazione negativa. Gioco di parole *kafir*, *kāfir*.

²⁴⁴ Modo di dire traducibile come “caro arrabbiato”, lett.: “caro come il fuoco”.

²⁴⁵ Espressione colloquiale: nel senso che il peggio deve ancora venire.

²⁴⁶ Si può tradurre anche in maniera volgare: “incolata”. Il *ḥāzū^q* era un tipo di tortura inferta durante il periodo dell'Impero Ottomano e che tuttora esiste e consiste nell'infilare il ferro nell'ano.

²⁴⁷ Nancy Ajram cantante libanese che fa musica commerciale e che mette in mostra il proprio corpo.

²⁴⁸ Titolo di una canzone di Nancy Ajram. Lett.: “Fai le moine e mormora”. *Ṭabṭab*: “mormorare”, verbo quadriconsonantico.

²⁴⁹ Lett.: “sul ferro”. La *tā marbūṭa* è resa oltre che /e/ anche /i/ in alcuni dialetti siriani.

19. <i>gar^aānīn mn^o r-rās lə-r-rəžlən²⁵¹</i>	Siamo sommersi dalla testa ai piedi
20. <i>kəter 'alē-na d-dīn kəll əl-'ālam žawānīn</i>	I debiti sono aumentati per noi e tutti sono affamati
21. <i>w šitā kəll-o dawā w əbar</i>	Passiamo l'inverno tra medicine e punture
22. <i>lə-anno kəll-ma l-o 'am yəğla l-litr</i>	Perché tutto sta diventando più caro al litro
23. <i>w rtiḫā' dōlār assar bə-kəll-ši w kəll-ma la-na 'am tə'la l-as'ār</i>	E l'aumento del dollaro ha influenzato ogni cosa e i prezzi si stanno sempre alzando
24. <i>hey wait... it's too late ... too bad²⁵²</i>	Hey aspetta... è troppo tardi... troppo male
25. <i>ma bədd-i ḥallaf wlād ma ylä^qu lo^qma 'ēs²⁵³</i>	Non voglio fare figli che non trovino un boccone di pane
26. <i>ma bədd-i yəkbər əbn-i 'am yəḥḥam w yəs'al lēs</i>	Non voglio che mio figlio cresca sognando e chiedendomi il perché
27. <i>“w qad waṣal hādā l-ḥabar al-'āzil</i>	“Ci è arrivata questa notizia in diretta
28. <i>al-muwāṭin as-sūriyy yuḥaṭṭim al- 'arqām al-qiyāsiyya</i>	Il cittadino siriano ha superato il guinness dei primati
29. <i>lā yūğad ḥubz lā yūğad māzūt²⁵⁴ w 'ağr al-muwāṣālāt 'aṣbaḥat aḍ-ḍi'f</i>	Non si trova il pane, non si trova il mazut, il costo dei mezzi si è raddoppiato
30. <i>w la yazāl al-muwāṭin..”²⁵⁵</i>	E ancora il cittadino (resiste)...”
31. <i>'āyišīn mn^o l-mōt bnəḥāwel²⁵⁶ nəḥki ma byəḥla'-l-na šōt</i>	Viviamo quasi morti, proviamo a parlare ma non ci esce la voce
32. <i>ğalēt əl-as'ār ḥatta 'a-l-Marīḥ²⁵⁷</i>	I prezzi si sono arrivati fino alle stelle

²⁵⁰ 'a-l-ḥadīdi è un modo di dire: “sul lastrico”. Tutta l'espressione sta ad esprimere una situazione che va peggiorando.

²⁵¹ Espressione colloquiale.

²⁵² Esempio di transglossia arabo/inglese, in questo caso interfrastica. Come afferma Durand (2009: 97): «La canzone contemporanea sfrutta ampiamente tale fenomeno linguistico».

²⁵³ 'ēs “vita, sostentamento, mezzi di sussistenza”, ma in dialetto egiziano “pane”.

²⁵⁴ Tipo di combustibile.

²⁵⁵ In questi ultimi versi viene usato l'arabo standard in quanto queste affermazioni vengono riportate come fossero una notizia del telegiornale.

²⁵⁶ Il prefisso di I persona plurale dell'imperfettivo in questo caso è reso *bnə* anziché *mnə*, quest'ultimo più usuale in Siria.

²⁵⁷ Lett.: “i prezzi sono arrivati su Marte”.

33. *əl-yūrū w l-dōlār šāru mət^l l ən-nār*²⁵⁸ L'euro e il dollaro sono diventati cari
arrabbiati
34. *w l-līra 'am tənzal aktar w aktar* La lira si sta svalutando sempre di più
35. *w ballaš yəṭṭgi l-lōn əl-aḥḍar* Inizia a dominare il colore verde
36. *əl-fa^qīr 'am yəzma' użrat bēt-o līra
wara līra* Il povero sta raccogliendo lira dopo
lira per pagare l'affitto di casa
37. *w l-ḡani bədd-o yəzboṭ²⁵⁹ əl-bənt mān-o
šāyef ḡer-ha* Il ricco vuole solo sistemare la figlia e
non vede nient'altro
38. *w l-ḡala šaḡle əlli māl-o šaḡle* Il caro prezzo è diventato affare di tutti
39. *əl-kəll rākeḍ wara l-'amle* Tutti corrono dietro al denaro
40. *əl-kəll rākeḍ wara maṣāri ḡēr-o* Tutti corrono dietro ai soldi degli altri
41. *w šū ma šār bə-ha-l-balad ēh lə-tūt
tūt²⁶⁰ 'a-Beyrūt 'am yətaharrab əl-
māzūt* Tutto quello che è successo in questo
paese è tut tut a Beirut che sta facendo
contrabbando di *mazut*²⁶¹
42. *kəll māl-a l-ḥāle lə-wara w l-ḥāzū^q 'am
bifūt* La situazione va sempre peggiorando e
sta arrivando la fregatura
43. *əsmā', əsmā' ya Riḍa, kəll-ši 'am yəḡla
w izīd* Ascolta ascolta, Rida, tutto sta
aumentando e diventando caro
44. *mbāreḥ kənnā 'a-l-ḥadīdi halla^q širna
'a-l-ḥadīd* Ieri eravamo sul lastrico e ora peggio
45. *ana nāṭer lə-šūf šū^q əṣṣa ha-l-
masraḥiyye* Sono in attesa di vedere come andrà a
finire questa commedia
46. *šū t-taḡyīr əlli 'am bīṣīr bə-t-tarkībe l-
iḡtimā 'iyye* Quale cambiamento sta avvenendo
nella composizione sociale
47. *əl-fa^qīr bif^qar aktar w l-ḡanni aḡna bīṣīr* Il povero sta diventando più povero e
il ricco più ricco
48. *neškor Allāh ya zalame raḥ bīzīd ət-
ta 'tīr* Ringraziamo Dio per ora caro mio
perché la miseria aumenterà

²⁵⁸ Modo di dire già utilizzato in precedenza. Lett.: “L'euro e il dollaro sono diventati come il fuoco”.

²⁵⁹ In arabo classico *ḍabaṭa, yaḍbuṭu*. In arabo dialettale c'è collisione tra il fonema /d/ (ض) e /z/ (ظ): a seconda delle zone si ha la realizzazione in /d/ o /z/.

²⁶⁰ Equivale a “bip bip”, il suono di censura quando non si desidera far ascoltare una data parola, in genere una parola scurrile: in questo caso il “bip bip” nasconde probabilmente un insulto a Beirut.

²⁶¹ Ci si riferisce al fenomeno del contrabbando di mazut, il combustibile domestico che in Siria costa meno rispetto al Libano. Alcune zone in Siria vivono di questo contrabbando (come quella tra Homs e Ba'albak in Libano).

49. <i>ana ma fār^a262 ma'-i Aḷlah iḥallī-ni ṣ- ṣaḥḥa</i>	Non mi frega niente, Dio mi lasci la salute
50. <i>ana ma fār^a ma'-i Aḷlah iḥallī-ni l- baḥḥa²⁶³</i>	Non mi frega niente, Dio mi lasci la bottiglia
51. <i>ana ma biḡū' illa lamma kūn ṣaḥyān</i>	Non ho fame finché non sono sveglio
52. <i>ya ḥayy daḥīl Rabb-ak²⁶⁴ ḥallī-ni ana sakraṅ</i>	Oh fratello mio, Santo Dio lasciami ubriacare
53. <i>ma ṭāret əl-as'ār ṭāret w ma 'ādet təḥəṭṭ</i>	I prezzi non sono solo volati, ma sono volati senza atterrare
54. <i>w l-fār əlli bə-'abb-i ana ballaš yənoṭṭ²⁶⁵</i>	Il topo che è nel mio petto ha iniziato a saltare
55. <i>ballaš iwaswis-li ənn-i žō'-i raḥ mūt</i>	Ha iniziato a sussurrarmi che morirò di fame
56. <i>kəll ḥayda l-ḥaki ballaš mən lamma rafa'u l-Māzūt</i>	Tutte queste chiacchiere sono iniziate da quando hanno aumentato il mazut
57. <i>w l-ḥāzū^a šwayy šwayy fī-na 'ām bifūt²⁶⁶</i>	La fregatura sta arrivando piano piano
58. <i>ana miš kāfer bass əl-žū' kāfer</i>	Io non sono cattivo ma la fame lo è
59. <i>ana miš kāfer bass əl-mar^ə d kāfer</i>	Io non sono cattivo ma la malattia è una brutta bestia
60. <i>ana... la ana miš kāfer</i>	No, io non sono cattivo
61. <i>əsmā', əsmā' ya Riḍa, kəll-ši 'am iḡla w izīd</i>	Ascolta ascolta, Rida, tutto sta aumentando e diventando caro
62. <i>mbāreḥ kənna 'a-l-ḥadīdi halla^a ṣirna 'a-l-ḥadīd</i>	Ieri eravamo sul lastrico e ora peggio

²⁶² Espressione colloquiale. Lett.: “non fa differenza”.

²⁶³ Termine usato in dialetto per indicare un tipo di bottiglia di vino corta e grossa.

²⁶⁴ Esclamazione. L'espressione *daḥīl-ak* in senso letterale è tradotta: “sono il tuo protetto, ti chiedo l'ospitalità”.

²⁶⁵ Modo di dire che esprime preoccupazione e agitazione. Ha il significato equiparabile all'espressione italiana di “mi si è insinuato un tarlo”.

²⁶⁶ La traduzione più letterale è: “l'inculata sta entrando piano piano”.

3.1.9. *əl-Baḥʳ byəḏḥak lēh?*

əl-Baḥʳ byəḏḥak lēh? “Perché il mare ride?” è una canzone d’amore con richiami alla poesia sufi sia nel linguaggio che nelle immagini. L’autore esprime un continuo parallelismo tra la donna amata e Dio, insiste sul concetto della sete inappagata dell’amante per l’amata, in quanto questa unione è ostacolata da metaforici muri che vi si frappongono. Lo strumento *ūd* viene più volte citato: la musica nel cammino mistico è un elemento importante per arrivare all’estasi. Ci sono rimandi alle divinità mitologiche e alle tradizioni bibliche. Il linguaggio ha un registro elevato, i termini vengono ricercati con accuratezza.

Le parole del cantante esprimono bene la continua tensione tra l’amante e l’amato, simbolo di quell’aspirazione dell’essere umano verso Dio.

Testo 9

<i>əl-Baḥʳ byəḏḥak lēh?</i> ²⁶⁷	Perché il mare ride?
1. <i>əl-ward əl-aḥmar əlli fattah ‘a-ḥudūd-ek byəḡri</i>	Le rose rosse, sbocciate sulle tue guance, sono provocanti
2. <i>bi ‘ayyeš əl-ḥəlʳ m əlli fiyye byəzhar ši ‘r-i</i>	Fanno vivere il sogno dentro me e fanno fiorire la mia poesia
3. <i>ḥəlm-ek əlli huwwe ḥəlm-i ‘am šūf-o ḥaʳiʳa</i>	Il tuo sogno, che è anche mio, lo vedo reale
4. <i>məʳʳl əs-sūfi bidūr ḥawālē-ki w ənti t-tarʳiʳa</i>	Giro attorno a te come il sufi e tu sei il cammino
5. <i>ənti s-salām Afrodīt w ‘Aštarūt²⁶⁸ qabāl-ī</i>	Di fronte a me tu sei la pace, Afrodite e Astarte
6. <i>w ana Ba ‘al²⁶⁹ bə ‘iṣ əl-mōt w ma bə-bāl-i</i>	E io sono Baal, vivo la morte e non m’importa
7. <i>‘alām məsāli... bə-ḥələm fī-ki nti w bass</i>	In un mondo ideale, sogno te e soltanto te
8. <i>bidūn īmān bə-n-naṣṣ... šū ‘ūr yəḥḥass</i>	Senza credere nel testo, ma nel sentimento

²⁶⁷ L’interrogativo *lēš* “perché” qui è reso *lēh* e viene posposto come avviene usualmente in dialetto egiziano, nello specifico nella variante cairota.

²⁶⁸ Antica divinità levantina.

²⁶⁹ Una delle principali divinità della mitologia semitica.

9. <i>'īši aḥla l-ayyām laṣṣa ma aẓāt, raḥ tīzi</i>	Vivi il più bello dei giorni che non è ancora arrivato ma che arriverà
10. <i>w raḥ nāḥlam w raḥ nāḥham ən-naṣṣ əl-muqaddas</i>	E allora sogneremo, capiremo anche il testo sacro
11. <i>w ma nən'as w ma yən^qaṣ mən ḥəbb-i la īzīd</i>	Non ci addormenteremo e il mio amore né diminuisce né cresce
12. <i>məṭ^l əl-Ḥa^{qq270} ma bīzīdu l-ward əlla 'aṭaš</i>	Come Dio, le rose aumentano la sete
13. <i>'and-i ḥabībe ləmma šuf-a bīrūḥ əl-ḡabaš</i>	Io ho un'amante e quando la vedo se ne va l'oscurità
14. <i>bēn- w bēn-ek ḥəlm-i</i>	Tra me e te c'è il mio sogno
15. <i>ana l-fa^qīr lə-n-nūr, lə-žanāḥ 'uṣfūr</i>	Io ho bisogno della luce e delle ali degli uccelli
16. <i>bēn-i w bēn-ek sūr w sūr</i>	Tra me e te c'è un muro e un altro muro
17. <i>bēn-i w bēn-ek sūr wara sūr</i>	Tra me e te un muro e dietro ancora un muro
18. <i>w ana māred wəlla 'uṣfūr</i>	E io non sono né un gigante né un uccello
19. <i>b-īd-i 'ūd^qawwāl w žusūr</i>	Nelle mie mani ho solo il 'ūd del cantore e ponti
20. <i>w^q ṣbaḥt ana bə-l- 'aš^q əl-məṭ^l</i>	E nell'amore sono diventato un esempio
21. <i>əl-baḥ^qr byəḍḥak lēh?</i>	Perché il mare ride?
22. <i>'aṭī-ni žnāḥ, 'allmī-ni kīf ṭīr</i>	Dammi le ali e insegnami come volare
23. <i>bədd-i waṣl-ek lə- 'and-ek ma ba^qa²⁷¹ bakīr</i>	Voglio raggiungerti perché non è più presto
24. <i>t' aḥḥarna ktīr w nti ba'd-ek wara sūr</i>	Siamo stati ostacolati e tu sei dietro le mura
25. <i>w l-ḥəbb ma'sūr w n-nūr maksūr mansūr</i>	L'amore è imprigionato, la luce è spezzata e dispersa
26. <i>'am 'īš-ek w lamma šūf-ek bəžənn</i>	Vivo in te e quando ti vedo impazzisco
27. <i>w ənti məṭ^l əl-^qaṣab kəll ma 'ata^q</i>	Tu sei come le canne che quando

²⁷⁰ Uno dei nomi di Dio *al-Ḥaqq* “la Verità”.

²⁷¹ Il verbo *ba^qa* usato in frase negativa preceduto da *ma* o all'interno di una frase proibitiva preceduto da *la* ha il senso di “non più”.

<i>byəḥənn</i>	invecchiano hanno nostalgia ²⁷²
28. <i>ṣawt-ek ranne l- 'ūd w-l-gūl²⁷³ man 'o yəṛənn</i>	La tua voce è come il suono del 'ūd e il gūl ha impedito che suonasse
29. <i>w šūfi 'ūd mū 'ūd bə-ṣ-ṣōt bass bə-ḥudūd</i>	Vedi il 'ūd non è un 'ūd se ha dei limiti di suono
30. <i>šāyef əš-šams əṭ-ṭarī^q m 'abbad bə-ašwāk</i>	Vedo il sole, la strada è lastricata di spine
31. <i>fī šī byəšadd-ak lə-^qaddam w kəll-šī 'am yənhā-k</i>	C'è sempre qualcosa che ti assale e ti ostacola
32. <i>yəḥadded bə-l-ḥaṭī'a l-ūla 'Adam w t-təffāḥa</i>	Ti minaccia con il primo peccato di Adamo e la mela
33. <i>byənhar l- 'ətme w byəsro^q mən-ak əl-masāḥa</i>	Diffonde oscurità e ti ruba lo spazio
34. <i>w ənte 'a-bāl-ak t 'īd əl-iktišāf mn^o ždīd</i>	E ti viene la voglia di ritornare a quella scoperta di nuovo
35. <i>mə^ol kān-o nte l-Ḥa^{qq} w ana l-murīd</i>	Come se tu fossi Dio e io il ribelle
36. <i>bēn-i w bēn-ek ra^qša šūfi masūww²⁷⁴ wala'</i>	Fra me e te una danza di un sufi che si strugge di desiderio
37. <i>bēn-i w bēn-ek sūr mn^o l-^qahr ənrafa'</i>	Fra me e te un muro di oppressione demolito
38. <i>bēn-i w bēn-ek sūr w sūr</i>	Tra me e te c'è un muro e un altro muro
39. <i>bēn-i w bēn-ek sūr wara sūr</i>	Tra me e te un muro e dietro ancora un muro
40. <i>w ana māred wəlla 'uṣfūr</i>	E io non sono né un gigante né un uccello
41. <i>b-īd-i 'ūd^qawwāl w žusūr</i>	Nelle mie mani solo il 'ūd del cantore e ponti
42. <i>w ^oṣbaḥt ana bə-l- 'aš^q əl-mə^ol</i>	E nell'amore sono diventato un esempio
43. <i>əl-baḥ^or byəḏḥak lēh?</i>	Perché il mare ride?
44. <i>diyyāt-ī²⁷⁵ mrabbaṭa ma fiyye 'mel iyy-a</i>	Ho le mani legate, non posso fare

²⁷² Dalle canne viene fatto il flauto (nay in arabo) il cui suono, nella visione sufi, ricorda la separazione dell'anima da Dio, ossia l'amato, instillando in chi lo sente un senso di nostalgia nei confronti di Dio. Famosa è la poesia del famoso mistico di origine persiana Rūmī dal totolo "Il canto della canna".

²⁷³ Spirito maligno.

²⁷⁴ Participo passivo dal verbo *sawa'a* "essere afflitto": in dialetto nei verbi cade la *hamza* finale.

<i>fə^ʔl</i>	niente
45. <i>ənti s-sirr w mīn bāh bə-s-sīr^qutil</i>	Tu sei il segreto, chi svela il segreto viene giustiziato
46. <i>raḥ yəb^qa l- 'abd bə- 'ubūdiyye-o ta-ḥatta ya 'ref</i>	Il servo rimarrà nella sua schiavitù finché ne sarà consapevole
47. <i>w ənte sirr ḥərriyyet-i w damm-i lli 'am yənzef</i>	Tu sei il segreto della mia libertà e mi sto dissanguando
48. <i>aḥ... ma aḥla l-ḥəl^pm fī-ki w l-mōt mšarref</i>	Oh... quanto è bello sognarti e la morte è un onore
49. <i>aḥ... ma abša' əl-bə'd 'ann-ek, ta'am-o byə^qraf</i>	Oh... quanto è disgustoso allontanarmi da te, il suo sapore mi nausea
50. <i>bəḥlam fī-ki nəžme btəsmā' bə-samā-na</i>	Ti sogno come una stella che brilla nel nostro cielo
51. <i>ənti n-Nīrvāna bukra žāy ma raḥ yənsā-na</i>	Tu sei il Nirvana, domani arriverà e non ci dimenticherà
52. <i>əsnīn 'āyeš 'a-ḥəlm-ek bərfoḍ əz-zəll</i>	Da anni vivo sognandoti, rifiutando l'umiliazione
53. <i>w kəll-ši 'am šūf-o bə- 'yūn-i 'alē-ki 'am byədall</i>	E tutto quello che vedo con i miei occhi si riferisce a te
54. <i>^qaddēš bəḥammal w kəll-ši 'am btəḥammal-o kərmāl-ek</i>	Quanto ho supportato e tutto ciò che sto sopportando è per te
55. <i>w šāl-ek əl-aḥmar ḍawwā-li ^qubāl-e</i>	E la tua sciarpa rossa ha illuminato la strada davanti a me
56. <i>w ana əl- 'āšē^q 'am ^qaddam damm-i qurbān²⁷⁶</i>	Io sono l'innamorato che sta offrendo il suo sangue come offerta
57. <i>'ala madbaž ilaha bə-rakk-i bəl^qā-ha</i>	Sull'altare di una dea nella speranza di incontrarla
58. <i>w kəll ma ^qar^əb 'am īṭūl fī-ni t-ṭarī^q</i>	Ogni volta che la via sembra vicina, si allontana di più
59. <i>bēn-i w bēn əs-sūr w l-ḥəl^pm əl- 'atī^q</i>	Tra me e te un muro e un sogno antico
60. <i>bēn-i w bēn-ek sūr wara sūr</i>	Tra me e te un muro e dietro ancora un muro
61. <i>w ana māred wəlla 'uṣfūr</i>	E io non sono né un gigante né un uccello

²⁷⁵ Plurale di 'īd "mano", *dīyyāt* (oltre 'idēn).

²⁷⁶ Termine di origine siriana. In questo caso il fonema /q/ viene reso come in arabo classico: il cantate vuole dare un'accezione di solennità al vocabolo *qurbān* in quanto attiene alla sfera religiosa.

62. *b-īd-i 'ūd⁴ awwāl w žusūr*

Nelle mie mani solo il 'ūd del cantore
e ponti

63. *w² šbaht ana bə-l- 'aš^{2a} māl^{2l}*

E nell'amore sono diventato un
esempio

64. *əl-baḥ^{2r} byəḏḥak lēh?*

Perché il mare ride?

3.1.10. *Irādet ša 'b*

La seguente canzone *Irādet ša 'b* “La volontà di un popolo” può essere considerata un inno a tutte le cosiddette primavere arabe, in particolare viene fatto riferimento alle rivoluzioni in Tunisia e in Egitto, tanto che la canzone si apre con alcuni degli slogan ripetuti durante le manifestazioni in piazza Tahrir: *iš-ša 'b yurīd isqāṭ in-nizām! Ḥusni Mubāarak fēn fēn*²⁷⁷? “*Hom byiklu ḥamām w afrāḥ w ihna l-fūl dawwahṇā w dāḥ*”: (il popolo vuole che cada il governo! Husni Mubarak dove sei? “Voi mangiate colombe e pulcini, noi fave e ci gira la testa”²⁷⁸). La tecnica di riprodurre suoni, voci e rumori, è usata da molti rapper arabi (e non solo arabi): vengono ripresi suoni di guerra (come fa l’artista avanguardista irachena Aida Nadeem), rumori di città, slogan e voci di manifestazioni, come fanno gli Arabian Knightz che utilizzano, nelle loro tracce, registrazioni di scontri e discorsi di piazza durante le rivoluzioni al Cairo.

Proprio per il tipo di contenuti e per la trasnazionalità del messaggio, che può essere riassunto in un’unica voce di protesta e di insofferenza di tutto il popolo arabo contro i governi corrotti e dittatoriali, il linguaggio che l’autore impiega è a tratti più vicino all’arabo standard, sia per la scelta di alcuni termini come il tema dell’interrogativo *matā* “quando” (anziché *ēmta*) o il verbo *ra 'ā* “vedere” (anziché *šāf*), che nella realizzazione fonetica.

Testo 10

Irādet ša 'b

La volontà di un popolo

1. *zu 'ama mašrū ' ḥiyāne*²⁷⁹ *'am baṭferr*
*'am baṭherr*²⁸⁰

I leader traditori stanno scappando con
la coda tra le gambe

2. *ḥa-təkor*²⁸¹ *məṭl əl-ḥazār bə-la 'bet*
dōmīnū bədd-a təkor

Rotoleranno come i sassi nel gioco del
domino, devono rotolare

²⁷⁷ Tema interrogativo usato in dialetto egiziano.

²⁷⁸ I versi sono ripresi dalla poesia intitolata *Humā mīn ihna mīn* del famoso poeta egiziano Ahmed Fouad Negm (1929-2013), conosciuto come el-Fagommi, il quale ha scritto in arabo dialettale la maggior parte delle sue opere. L’artista è noto per la sua collaborazione con il musicista egiziano Sheikh Imam e per la sua poesia rivoluzionaria e patriottica.

²⁷⁹ Lett.: “I leader del progetto di tradimento”.

²⁸⁰ Lett.: “stanno guaendo”, “stanno gemendo”.

²⁸¹ Qui anziché il preverbio del futuro *rāḥ* più usuale nei dialetti siro-libanesi, viene utilizzato il preverbio *ḥa*.

- | | | |
|-----|--|---|
| 3. | <i>w lli bā' əl-arḍ lə-l-ažānib fataḥ safārāt</i> | C'è chi ha venduto la terra agli stranieri e ha aperto ambasciate |
| 4. | <i>w lli lamma š-ša'b iḥāseb bədd-o yərkob tayārāt</i> | Chi sale su un aereo quando il popolo vuole fare i conti |
| 5. | <i>w lli mu'āhadāt əs-salām waqa'²⁸² w bə-laḥza hiyām</i> | Chi ha firmato gli accordi di pace in un momento di enfasi |
| 6. | <i>ṭalla' kəll əlli bə-blād-o wazza' 'a-šərkāt əl-mōt</i> | Facendo uscire tutto ciò che possedeva il suo paese distribuendolo alle compagnie della morte |
| 7. | <i>w š-šōt əlli nkatam w n'adam bə-žarrat^qalam</i> | La voce è stata messa a tacere ed è stata eliminata con un tratto di penna |
| 8. | <i>rūḥ-o raḥ bəṭḍall^otnādi fal-təhyā blād-i!</i> | Il suo spirito continuerà a gridare “viva il paese!” |
| 9. | <i>w lli žawwa' əš-šu'ūb w sallam lə-l'aduww</i> | Chi ha affamato i popoli e si è arreso al nemico |
| 10. | <i>w lə-kəll əl-ḥawane lli hōn hōn w ba'd-on ma əntahu</i> | E per tutti i traditori che sono qui e lì e ancora non sono finiti |
| 11. | <i>bukra nafs əl-mašīr bass aš'ab bə-ktīr</i> | Domani avranno lo stesso destino anzi anche peggio |
| 12. | <i>bass lamma t-ṭayāra təṭīr w ma ḥada yərḍa yənzəl-a yəsta^qbel-a</i> | Anzi quando l'aereo volerà, nessuno accetterà di farlo scendere e nessuno lo accoglierà |
| 13. | <i>sahle ktīr ma tfakker w ṭhallel-a lāh balda²⁸³</i> | È molto semplice, non pensarci e lo risolvi con niente |
| 14. | <i>war^qa ḥtara^qat w r-ramād bə-l-fala 'am bīṭīr</i> | Un foglio si è bruciato e le ceneri sono volate in aria |
| 15. | <i>^qaš^rr bə-Ġedda 'am bīšīr bə-yōm w lēle aḥīr malzā w ba'd-a btəgro^q</i> | Un palazzo a Gedda sta diventando dal giorno alla notte l'ultimo rifugio dopo di che affonderai |
| 16. | <i>mən Tūnis mən Maš^rr bukra raḥ byəži n-našr</i> | Dalla Tunisia all'Egitto domani arriverà la vittoria |
| 17. | <i>w š-ša'b əlli stašhad raḥ yəḥla' bāb əl-^qašr</i> | Il popolo che ha pagato con la sua vita, sfonderà la porta del castello |
| 18. | <i>mən Tūnis mən Maš^rr bukra raḥ byəži</i> | Dalla Tunisia all'Egitto domani |

²⁸² In alcuni casi il fonema /q/ è realizzato come uvulare, al fine di dare più importanza e solennità alla parola o al concetto.

²⁸³ Espressione dialettale.

<i>n-naṣr</i>	arriverà la vittoria
19. <i>w š-ša 'b əlli stašhad raḥ yəḥla' bāb əl-^qaṣr</i>	Il popolo che ha pagato con la sua vita, sfonderà la porta del castello
20. <i>la bə-šurṭa byəṇṣaddu wəlla ḥatta bə-raṣāša ^qannās</i>	Né con la polizia è stato respinto, né con le pallottole di un cecchino
21. <i>la l-balṭaṣiyye²⁸⁴ ^qədru wəlla bə- 'əmr-a btəḥāf ən-nās</i>	Né gli assassini ci sono riusciti e la gente non avrà più paura
22. <i>badēt²⁸⁵ əl-bidāye rāḥet duwwal əl-i'tidāl</i>	Ha avuto inizio contro i regimi cosiddetti “moderati” ²⁸⁶
23. <i>bukra sawra šū 'ūb raḥ tə^qdī 'a-l-iḥtilāl</i>	Domani la rivoluzione dei popoli farà finire l'occupazione
24. <i>raḥ bəṣaffi l-istiḡlāl ən-nah^b mawārid ha-l-buldān</i>	Risolverà la questione dello sfruttamento e del saccheggio delle risorse di questi paesi
25. <i>w z-zamān mən Maṣr w Tūnis ənfataḥ w la ḥərmān ba 'd al-ān</i>	È il tempo del cambiamento in Egitto e in Tunisia, non ci sarà più privazione
26. <i>w kəll insān raḥ bīdū^q ta 'm əl-ḥərriyye ^quwwiyye</i>	Tutti gusteranno il forte sapore della libertà
27. <i>sawra waṭaniyye dīdd əz-zul^pm²⁸⁷ w l-waḥšiyye</i>	È una rivoluzione nazionale contro l'ingiustizia e la ferocia
28. <i>sawra ḥərriyye sawra žiyā ' ənbā' balad-on lə-Amīrkānī</i>	È una rivoluzione libera, una rivoluzione di affamati, il loro paese è stato venduto agli Americani
29. <i>ma ḥall-a bə-l-balad amal</i>	E non hanno lasciato speranza al paese
30. <i>fa-la-hēk ana Tūnis ana Tūnis ana Tūnis ana Tūnis aw Maṣr</i>	Perciò io sono la Tunisia, io sono la Tunisia, io sono la Tunisia o l'Egitto
31. <i>ana waṭan-i ša 'b-i ḡaḍab-i 'arabi mən rūḥ əl- 'aṣr</i>	La mia patria è il mio popolo, la mia rabbia è araba, rispecchio lo spirito della mia epoca
32. <i>ana muṣīrr ḥatta l-faž^r raḥ yətkamel mašhad naqi</i>	Tengo duro fino all'alba, fino a che lo scenario diventerà nitido

²⁸⁴ Plurale di *balṭaṣī* da *balṭa* “ascia” + *ṣī* dal suffisso turco *ci* per i nomi di mestiere. I cosiddetti *balṭaḡiyya* sono stati utilizzati dal regime di Mubarak durante la rivoluzione egiziana: un corpo speciale formato da delinquenti di ogni genere che ha disseminato il terrore tra la popolazione. Anche il rapper egiziano Ramy Donjewan ne fa menzione nel suo famoso brano *Didd il-ḥukūma*.

²⁸⁵ Nei dialetti i verbi di ultima *hamza* vengono assimilati ai verbi di ultima debole.

²⁸⁶ Si riferisce al governo di Mubarak in Egitto e a quello di Ben 'Alī in Tunisia.

²⁸⁷ L'interdentale faringalizzata viene resa /z/ come nella maggior parte dei dialetti.

33. *ša 'b-i nab-i ša 'b-i imām ša 'b-i ila l-amām bilā²⁸⁸ 'nhizām* Il mio popolo è il mio profeta, il mio popolo è l'imam, avanti popolo senza sconfitta
34. *ša 'b-i humām ša 'b-i s-salām matā²⁸⁹ tarā²⁹⁰ yə- 'ti s-salām* Il mio popolo è un eroe, il mio popolo è la pace, quando vedrai arrivare la vera pace?
35. *mən Tūnis mən Maṣ³r bukra raḥ byəži n-naṣr* Dalla Tunisia all'Egitto domani arriverà la vittoria
36. *w š-ša 'b əlli stašhad raḥ yəḥla' bāb əl-^qaṣr* Il popolo che ha pagato con la sua vita, sfonderà la porta del castello
37. *mən Tūnis mən Maṣ³r bukra raḥ byəži n-naṣr* Dalla Tunisia all'Egitto domani arriverà la vittoria
38. *w š-ša 'b əlli stašhad raḥ yəḥla' bāb əl-^qaṣr* Il popolo che ha pagato con la sua vita, sfonderà la porta del castello
39. *nizām 'amīl šū btətwaqqa' bass əl-hawa yəmīl* Regime traditore cosa ti aspetta quando il vento cambia
40. *yəš 'al əl-fatīl w š-ša 'b iṭūf məl^l ən-Nīl* La miccia si accende, il popolo strariperà come il Nilo
41. *bədd-o l-badīl wa^qt əlli yəfzar Fir'awn²⁹¹ əš-ša 'b* E vuole un'alternativa quando salta in aria il Faraone del popolo
42. *būš²⁹² Fir'awn ən-naṣb, ən-nahb, əd-ḍarb, əl-iḥtiyāl* Contro il Faraone della rapina, del saccheggio, dell'oppressione, della frode
43. *ma tə^qəl-li ma fī mažāl ma fī mažāl hayda²⁹³ la muḥāl* Non mi dire che è impossibile, che è impossibile, questo non è impossibile
44. *bə-Sīdi Būzīd baddet w 'a-maydān ət-Taḥrīr* A Sidi Bouzid è iniziata fino a piazza Tahrir
45. *maṣīr əl-'amīl iṭīr²⁹⁴ sawrat ša 'b fa^qīr* Il destino di un traditore è di essere rimosso, è una rivoluzione di un popolo povero

²⁸⁸ Gioco di rime e assonanze tra *imām* e *amām*.

²⁸⁹ Viene usato l'interrogativo dell'arabo standard *matā* e non *ēmta* più comune nella variante dialettale.

²⁹⁰ Verbo utilizzato in arabo classico: *ra 'ā, yarā*.

²⁹¹ Inteso come oppressore.

²⁹² *būš* da *bə-w^ušš*. *w^ušš* < *wəž^h*.

²⁹³ Il pronomo dimostrativo più usuale nell'area di Ṭarṭūs è *hayda*, anziché il più comune *hāda* utilizzato in altre aree della Siria.

²⁹⁴ Lett.: "il destino del traditore è di volare".

46. *ar²b'īn bə-l-miyye taḥ²t haṭṭ əl-fa^{q2}r mū^qalīl* Il quaranta per cento è sotto la soglia della povertà, non è poco
47. *ʔb'āt²⁹⁵ dabābāt ʔb'āt ṭayārāt ʔb'āt əšā'āt* Invia carri armati, manda aerei, diffondi dicerie
48. *ḥalli n-nās ʔthāf mən əšābāt* Spingi la gente ad avere paura dei colpi
49. *ar²b'īn sab'īn malyār sarwa bə-intizār* Quaranta, settanta miliardi di ricchezze stanno aspettando
50. *bə-bnūk amrīkiyye ūrūbiyye šuhyūniyye w ḥalīziyye* Nelle banche americane, europee, israeliane e dei paesi del Golfo
51. *ḥarmet əš-ša'b ḥa^{q2}-o bə-arḍ-o bə-la^qme haniyye* Il popolo è privato del diritto al boccone delizioso nella propria terra
52. *əl-ḡāz šaddartu l-a'dā' əl-waṭan w ḥanet əl-^qaḍiyye* Avete esportato il petrolio ai nemici della nazione e hai tradito la causa
53. *w halla^q əza wa^qt əlli təthāseb fī w l-wa^qt ʔmnāseb* È arrivato il momento di fare i conti, è il momento giusto
54. *w kəll qāde mašrū' əl-i'tilāl²⁹⁶ raḥ təthāseb* Tutti i leader cosiddetti “moderati” dovranno pagare il conto
55. *mən Tūnis mən Maš²r bukra raḥ byəži n-našr* Dalla Tunisia all'Egitto domani arriverà la vittoria
56. *w š-ša'b əlli stašhad raḥ yəḥla' bāb əl-^qašr* Il popolo che ha pagato con la sua vita, sfonderà la porta del castello
57. *mən Tūnis mən Maš²r bukra raḥ byəži n-našr* Dalla Tunisia all'Egitto domani arriverà la vittoria
58. *w š-ša'b əlli stašhad raḥ yəḥla' bāb əl-^qašr* Il popolo che ha pagato con la sua vita, sfonderà la porta del castello

²⁹⁵ Nei dialetti siriani di diverse aree, tra cui Damasco, la vocale dell'imperativo si allunga.

²⁹⁶ Lett.: “il progetto della moderazione”.

3.1.11. *Ṣalā lə-Maždal Šams*

Il testo riflette la complicata situazione politica del Golan. Majdal al-Shams è una cittadina, abitata da drusi, sulle alture del Golan, a ridosso del confine con la Siria e con il Libano. Prima della Guerra dei “Sei giorni” del 1967 i drusi di Majdal Shams erano cittadini siriani. Dopo il conflitto, gli abitanti della zona del Golan passarono sotto il controllo di Israele. La Siria continua a considerare i drusi di Majdal Shams come suoi cittadini, mentre Israele concede la cittadinanza a tutti i drusi che abitano le alture del Golan e non li riconosce come cittadini siriani.

Il brano, interpretato da tutti i componenti del gruppo, contiene espressioni poetiche e diverse figure retoriche: si utilizzano metafore, ad esempio nel caso della “notte”, intesa qui come una forza malvagia, metonimie come “la scura”, aggettivo riferito alla terra del Golan. Vengono inoltre citati proverbi e impiegati giochi di parole basati sulle assonanze.

Testo 11

Ṣalā lə-Maždal Šams

Preghiera per Majdal Shams

- | | |
|--|---|
| 1. <i>ān awān-ak ān ya zah^ar ər-rummān</i> | È venuto il tuo momento, fiore di melograno |
| 2. <i>ta-tṣabbeḥ 'a- Maždal Šams, ta-tmassi 'ala l-Ġūlān</i> | Affinché possa essere un buongiorno per Majdal Shams e una buonasera per il Golan |
| 3. <i>ān awān-ak ān</i> | È venuto il tuo momento |
| 4. <i>ān awān əl-ḥəl^pm yəṭla' yəlgi z-zul^pm yəmḥi l- 'əṭ^pm</i> | È venuto il momento che il sogno risorga, che sparisca il l'ingiustizia e si cancelli il buio |
| 5. <i>yəži s-səl^pm 'a-l-mazāri'</i> | Arrivi la pace sui campi coltivati |
| 6. <i>kəlme bə-dān²⁹⁷ əlli mū sāmə'</i> | Una parola per le orecchie di chi non vuol sentire |
| 7. <i>tāmə' bə-ḥayrāt yəfrod^oznāḥāt</i> | L'avidio di beni stende le sue ali |
| 8. <i>yəmna' ḥikāyāt ywalled fabrakāt²⁹⁸ ḥurāfāt, massāḥāt bə-z-zāt²⁹⁹</i> | Ostacola le storie della gente, fabbricando bugie, falsi miti e svuotamento dentro loro |

²⁹⁷ *Dān*: dal classico *'ādān* “orecchie”.

²⁹⁸ *Fabrikāt* “fabbricati”, inteso nel senso di cose manipolate, false, inventate.

²⁹⁹ Realizzazione dell'interdentale sonora /d/ in [z].

- | | |
|---|--|
| 9. <i>la-ḥatta yaḥfrod žanāḥ-o aktar, fəkr-o byəṭžazzar</i> | Per distendere le sue ali ancora di più e pensa di mettere radici |
| 10. <i>byəṭ 'aṣṣal bə-l-arḍ əs-samra, bass žuzūr-a ma btəṭ^qabbal</i> | Di radicarsi nella terra scura, ma le radici di questa terra non lo accettano |
| 11. <i>əl-arḍ bathawa l-ḥərriyye, bēn-a w bēn əl-ḥəṭ^m wa ^od</i> | La terra ama la libertà e tra la libertà e il sogno c'è una promessa |
| 12. <i>w l-arḍ, arḍ əl- Ġūlān w l-makān w l-insān</i> | La terra, la terra del Golan, il luogo, le persone |
| 13. <i>w z-zamān rafaḍ, 'a-ləl əntafaḍ, bə-damm-o ṣamad</i> | Il tempo ha rifiutato la notte e si è ribellato, con il sangue ha resistito |
| 14. <i>zara' w ḥaṣad³⁰⁰</i> | Chi semina raccoglie |
| 15. <i>lamma l-ləl kān 'am biḥāwel yaḥfrod</i> | Anche se la notte sta provando a estendersi |
| 16. <i>bass ta-yəsmoḍ məstahīl, irādet əl-ḥəṭ^m a^qwa w aḥla</i> | È impossibile che vinca, la volontà del sogno è più forte e più bella |
| 17. <i>aḡla mən damm-i trāb-ak</i> | La tua terra è più preziosa del mio sangue |
| 18. <i>a^qwa mn^o l-ləl əlii ḥāwal yaḥfrod</i> | È più forte della notte che tenta di imporsi |
| 19. <i>yaḥfrod³⁰¹ žanāḥ-o 'a-Maždal Šams</i> | E stendere le sue ali su Majdal Shams |
| 20. <i>la, ma mnə^qbel ham^os</i> | No, non accettiamo più di sussurrare |
| 21. <i>bədd-na ṣōt ṣiyāḥ, ṣōt silāḥ, ṣōt raṣāṣ 'amma yəṭlaqqam³⁰²</i> | Vogliamo il suono delle urla, il suono delle armi, il suono delle pallottole che sono nel caricatore |
| 22. <i>yətsallam lə-l-īd əs-samra</i> | Impugnato dalla mano scura |
| 23. <i>təži s-sawra l-kəll yəṭ 'allam</i> | Vogliamo che arrivi la rivoluzione e ci insegni tutto |
| 24. <i>lamma l-ləl byənsož, bīkūn 'am yənsož lə-z-zalām</i> | Quando la notte tesse la sua trama, sta tessendo le tenebre |
| 25. <i>bīkūn 'am yənsož lə-z-zalām</i> | Sta tessendo le tenebre |
| 26. <i>kān, kān, kān əl-ləl</i> | C'era, c'era, c'era la notte |

³⁰⁰ Proverbio.

³⁰¹ Gioco di rime attraverso assonanze e consonanze con i verbi *yaḥfrod* e *yaḥfrod*.

³⁰² *Laqqam* “imboccare”, in dialetto siriano “caricare” (un fucile).

27. *yənsuž yənsuž kān əl-ləl* Tesseva, tesseva la sua trama, c'era la notte
28. *'am bəmši bə-mawkib əl-ḥayā 'ala ḥiṣān əsm-o l-ḥəlṣm* Sto camminando nel corteo della isu un cavallo che si chiama sogno
29. *šū bətmanna yəb^qa l-faž^r, yəmḥi l-ləl w l-'əlṣm* Quanto spero che rimanga l'alba e cancelli la notte e il buio
30. *tərsuṣ-ni əlwān w əṣḥa t'ammal bə-l-aḥmar* Sono colorato, mi sveglio con la speranza del rosso
31. *nəžma' zahṛat kəll təffāḥ, ²nḥalli l-ləl əl-əswad aḥḍar* Raccogliamo i fiori di ogni mela e lasciamo che la notte si colori di verde
32. *w l-ləl law mahma ṭawwal yəḥtəfi w yəmḥi l-ḥidād* La notte per quanto lunga sparisce e si cancella il lutto
33. *lə-nkammel ṣalāt əl-fažr w əžrās ²tlaḥḥen āḥād* Così potremo fare la Preghiera dell'Alba e le campane torneranno a suonare la domenica
34. *əbki w təḥḍun-ni ḥlām-i w təb^qa šam^s bə-Maždal Šams* Piangerò abbracciato dai i miei sogni e resterà il sole a Majdal Shams
35. *w lamma d-damm bə-ma 'na d-damm³⁰³ yəkammel ṣalāt-o bə-hams* E anche quando il sangue sarà versato davvero, continuerà la sua preghiera con un sussurro
36. *raḥ əb^qa ana wā^qəf waḥdi mən žuwwa kəll-i imān* Resterò io in piedi da solo con in cuore la fede
37. *əs-sawra btəṭṭallab³⁰⁴ siwwār bə-^qalb-on maḥfūr əl- Ġūlān* La rivoluzione richiede rivoluzionari con il il Golan scavato nei loro cuori
38. *ana rāfəḍ ləl-i yənsuž-ni w yətmallak-ni aw yə'sir-ni* Io rifiuto che la notte tessi la sua trama su di me, che mi possieda o mi metta in catene
39. *əl-'ālam btəḥarrer arādī-ha, bass ana araq-i btəḥarrir-ni* La gente fa liberare le sue terre, ma a me la mia terra mi fa libero
40. *asmar lōn-i bə-lōn əl-araq, əs-samra lə-l-asmar bəḥənn³⁰⁵* Scuro è il mio colore come è scura la terra, la terra ha nostalgia di me
41. *w štā^q əl-asmar lə-s-samra³⁰⁶ w sawra bass hiyye l-ḥall* Come io ho nostalgia della terra e la rivoluzione soltanto è la soluzione

³⁰³ Lett.: “E quando il sangue significa davvero sangue”.

³⁰⁴ Enfaticizzazione del prefisso.

³⁰⁵ Espressione metaforica, lett.: “la scura ha nostalgia dello scuro”.

³⁰⁶ Espressione metaforica, simile alla precedente, lett.: “Come lo scuro ha nostalgia della scura”.

42. *arḍ-i mərtaḅke w ma btəḅki mərtaḅke*³⁰⁷
žurm əl-aḥlām La mia terra è confusa ma non piange,
commette il reato di sognare
43. *yəržə' ha-ṭ-ṭif^l lə-umm-o, damm-o sār w*
ma binām È ritornato questo bambino da sua
madre, gli ribolle il sangue e non può
dormire
44. *kān, kān, kān əl-ləl* C'era, c'era, c'era la notte
45. *yənsəž yənsəž kān əl-ləl* Tesseva, tesseva la sua trama, c'era la
notte
46. *ḥōf mən māḍi, mən ḥāḍər, mən məsta^qbel*
mažhūl malgūm La paura del passato, del presente, del
futuro ignoto, minato
47. *w lā ḥadan bya'ref 'a- mīn nəḥəṭṭ əl-lōm* E nessuno sa chi bisogna rimproverare
48. *əmta byəži l-yōm' hāda s-su'āl əl-yōm* Quando arriverà il giorno? Questa è la
domanda di oggi
49. *ō'a tzīd 'alē-k əl-humūm, bikaffī-k tə'ədd*
*^ənžūm*³⁰⁸ Attento a non aumentarti le
preoccupazioni, smetti di contare le
stelle³⁰⁹
50. *əl-mayy mən taḥt əžriyyāt-ak māšye*³¹⁰ *w*
*ənte mān-ak*³¹¹ *daryān* L'acqua ti passa sotto i piedi e non lo
sai
51. *šwayy šwayy šwayy šwayy 'am yənsəf əl-*
Ğūlān Piano piano il Golan si sta
prosciugando
52. *ana bərka' əddām ^ətrāb-ak ma' wlād-ak*
*bəsonn ḥarābak*³¹² Mi inginocchio davanti la tua terra,
con i tuoi figli affilo le spade
53. *ḥalaş wa'u šbāb-ak ya Ğūlān şir-na kəll-*
na ržal-ak Basta, i giovani, oh Golan, hanno
preso coscienza, siamo diventati tutti
tuoi uomini
54. *şarḥat əl-ḥərriyye lāzem tūşal, ḥalaş*
zamān əl-kab^ət Bisogna far arrivare l'urlo di libertà, è
finito il tempo reprimersi
55. *bə-z-zabt, hāda l-maṭlūb, şār waqt əl-fə^əl* Esatto, questa è la richiesta, è arrivato
il momento dei fatti
56. *lāzem nəf'al w la nəḥki, mū nəḥki w la*
nəf'al Bisogna agire e non parlare, e anziché
parlare e non agire

³⁰⁷ Gioco di parole basato su metatesi consonantiche *mərtaḅke / mərtaḅke*.

³⁰⁸ Nel senso di “non perdere tempo”.

³⁰⁹ Nel senso di “non perdere tempo”.

³¹⁰ Modo di dire inteso nel senso che accadono cose importanti e il diretto interessato non se ne accorge.

³¹¹ Negazione. Per la proposizione nominale negativa è usato *mā-n-* + pronome suffisso. In arabo libanese troviamo *man-nī* con il raddoppiamento del fonema *-n*. In arabo siriano è più frequente *mā-l-* + pronome suffisso, e.g. *mā-l-ī*.

³¹² Lett.: “baionette”.

- | | |
|---|--|
| 57. <i>ħalli d-dānye kəll-a ta'ref ənn-o s-sawra
lāzem təš'al</i> | Lascia che tutto il mondo sappia che la
rivoluzione si deve accendere |
| 58. <i>əl-ləl ədda'a ənn-o ša'b Aļļah əl-muħtār</i> | La notte ha annunciato che il popolo
eletto di Dio |
| 59. <i>w yəqtol əl-aţfāl w aħlām bila hawāda</i> | Uccide i bambini e i sogni senza pietà |
| 60. <i>w təşroħ əl-Maždal: ħān waqt əl-əħtiyār</i> | Majdal urla: “è arrivato il momento di
scegliere |
| 61. <i>ya 'Arab əmma n-naşr aw š-šahāda</i> | Arabi o la vittoria o il martirio” |

4. OSSERVAZIONI LINGUISTICHE SUI TESTI

4.1. Fonologia

Dittonghi

Nei dialetti della costa e del nord si osserva monottongazione in \bar{e} , \bar{o} in forme non suffisse e dittongazione ay , aw in quelle suffisse. Quindi, generalmente, quando il nome è indipendente il dittongo non sussiste, ma se seguito da morfema il dittongo rimane.

Testo 1: 29.³¹³ *ṣawt-i* “la mia voce”, 36. *w ḥawf-on* “e la loro paura”.

Testo 5: 38. *w l-ḥōf əlli ‘aššaš w ṣawt-i mū masmū* “E la paura che si è annidata e la mia voce non si sente”.

Tā’ marbūṭa

Allo stato libero, il morfema femminile nominale ṣ appare, talvolta, sotto la forma vocalica $-i$. In *iḏāfa*, $\langle T \rangle$ ³¹⁴ è articolata $-it$ ma non in maniera sistematica. Questo fenomeno è dovuto all’influenza dei vicini dialetti libanesi in cui il morfema può esibire la vocale $-i$.

Testo 1: 3. *ḥəss ḥāl-i mawzū ‘ṣōt da^{aq}it^q alb-i masmū* “Mi sento addolorato e ascolto il battito del mio cuore”.

Testo 4: 2. *kəll yōm bədd-i ft^q əṣ-ṣbāḥ ‘a-sīrit mažāzir^q al^ql* “Ogni giorno devo svegliarmi con storie di stragi e uccisioni”.

/i/ e /u/

Non sempre vi è collisione di $/u/$ e $/i/$ in *shwa*, quindi appare un vocalismo breve $/a$ i $u/$, ma non è sistematico. Per esempio troviamo sempre la realizzazione in *bukra* e non *bakra*.

Testo 1: 33. *Sūriyya rāže’-lek bə-bukra ždīd* “Siria tornerò da te di nuovo domani”.

Testo 3: 26. *ḍalli ḡanni mawāwīl əl-faraḥ təži bukra* “Continua a cantare i canti di gioia, domani arriverà”, 28. *ḍalli ḡanni raḥ yəžī l-yōm w bukra nəḥtəfel* “Continua a cantare! Verrà il giorno e domani festeggeremo”.

³¹³ Il numero si riferisce al verso dei testi.

³¹⁴ Blanc (1964) sintetizzò così il morfema del femminile e Durand (2009) lo ha ripreso.

/q/

In alcuni casi il fonema /q/, anziché essere realizzato nella laringale occlusiva sorda [ʔ] come avviene nei dialetti urbani siro-palestinesi, è realizzato come uvulare, in accordo con l'arabo standard, al fine di dare più importanza e solennità alla parola o al concetto. Tale resa si ritrova anche in termini tecnici e specifici.

Testo 1: 4 *ḥəss ḥāl-i maqmū' žāy 'ala bāl-i əḥki aktar* “Mi sento schiacciato, ho voglia di dire di più”.

Testo 2: 38. *'an maw'id ġarām muqaddas* “I nostri appuntamenti d'amore per me sacri”.

Testo 3: 56. *w ḥaqq-ak byərža'* “E i tuoi diritti saranno rivendicati”.

Testo 4: 30. *ḍəḥək 'əl-mḥaqqəq^ə mbāreḥ* “Il carceriere ha riso ieri”.

Testo 5: 41. *ḥallī-ni^ə əll-ak əṣ-ṣarāḥa hayda l-^əəṣṣa wāqi 'iyye* “Lascia che io ti dica la verità, questa è una storia vera”.

/l/

Il fonema /l/ è assimilato a /n/ con il pronome suffisso di I persona singolare (-ni dopo i verbi) e con il pronome di I persona plurale.

Testo 1: 12. *w biḍan-ni (ḍallⁿⁱ) ṭūl 'əmr-i bəḥkī-ha* “Lo continuerò a dire tutta la vita”.

Testo 4: 18. *tfarraž ṣar-na (ṣār^lna) səntēn 'am nə 'īd ət-ta'kīd* “Guarda, continuiamo ad affermarlo da due anni”.

w^ušš < wəž^əh.

Testo 3: 50. *žərḥ-ak ḥazīn rāyet nūr bw^ušš əl-ləl* “La tua ferita triste è una bandiera di luce contro la notte”.

Testo 4: 44. *btəbki bə-ḥur^əa təsīl dam 'āt-ak təḥre^ə w^ušš-ak təzīd annāt-ak* “E piangi amaramente, le tue lacrime scorrono, bruciando le tua faccia e aumentando i tuoi sospiri”.

4.2. Morfologia

Pronomi personali indipendenti

La I persona plurale in genere *nəħna* nei dialetti della costa diventa *ləħna*³¹⁵.

Testo 5: 21. *kān əl-ab māyet w kənnə ləħna ħams əzġār* “Mio padre morì e noi eravamo in cinque”, 31. *law ʔala ‘na muʔrimīn ləħna abadan ma bnənlām* “Se fossimo diventati dei criminali, nessuno ha il diritto di giudicarci”.

Pronomi suffissi

La I persona del pronome suffisso *-i* talvolta è realizzato [e], come avviene, ad esempio, nel dialetto di Homs.

Testo 3: 51. *ħalli ‘yūn-ak təʔfā’al bə-l-bukra l-ʔāyye ħəyy-e* “Oh fratello lascia che i tuoi occhi sperino in un domani che verrà”. 52 *ħalli Armīna w Falasṭīn əl-ʔəʕʕa w l-ħikāye ħəyy-e* “Fratello lascia che la Palestina e l’Armenia abbiano la loro storia”.

Testo 5: 13. *la t ʔūl ‘an-ni ʔalīl adab ħəlm-e kəll-o masrūʔ* “Non dire di me che sono poco educato, perché il mio sogno è stato rubato”.

Dimostrativi

Sono resi: *hayda* “questo”, *haydi* “questa”, *haydak* “quello”, *haydek* “quella”, come in arabo libanese. Seppur in misura minore, viene impiegata anche la variante alawita delle aree rurali di Tartus: *hayya* “questo”, *hāke* “questa”, *hāka* “quello”, *hāki* “quella”.

Testo 2: 11. *hayda dalʔ* “Questo è un gioco”, 42. *w hayda lli bəʔla ‘ bə-l-’īd*³¹⁶ “Questo è quello che io posso fare”.

Testo 3: 19. *əl-ʕərḥ əlli bə-ʔalb əl-mazlūm hayda ʕərḥ-ak* “La ferita che è nel cuore di ogni oppresso è la tua”, 45. *Armīnāsṭīniyye haydi mān-a ʕinsiyye haydi ʔaḍiyye* “‘Armenastina’, questa non è una nazionalità, è una causa”.

Testo 4: 2. *haydi ħurriyyet ʕa ‘b-i* “Questa è la libertà del mio popolo”, 36. *byətzakkar ənn-o bə-hāki l-lēle mən ħawf-o ʔall-o fāyeʔ* “Si ricorda che in quella notte continuava a stare sveglio per la paura”.

³¹⁵ In alcuni dialetti del nord anche *rəħna*.

³¹⁶ Qui c’è l’articolazione di una hamza per la posizione di apice.

Testo 5: 7. *hayda kəll-o biṣīr lamma fī ḡanni w fī fa^qīr* “Questo è quello che accade quando c’è un ricco e un povero”, 48. *lawḥat ḥəzⁿ ma ’sāwiyye haydi hiyye ḥayāt-on* “Un quadro di tristezza e tragedia, questa è la loro vita”.

Verbi Concavi

La vocale lunga dei verbi *aḡwaf* si abbrevia se tali verbi sono seguiti dalla preposizione *l-* che introduce un complemento indiretto.

Testo 4: 35. *awwal yōm^q al-lo ḍ-ḍābeṭ bass ḥam^ṣs da^qāye^q* “Il primo giorno l’ufficiale gli ha detto: sono solo cinque minuti”.

Verbi Difettivi

Il verbo *ḥaka* alla prima persona singolare del perfetto è reso *ḥkīt* e non *ḥakēt*.

La coniugazione di tale verbo risulta nel seguente modo: *ḥkīt, ḥkīt, ḥkīti, ḥaki, ḥakyet, ḥkīna ḥkītu ḥakyu*. La flessione è quella di tipo libanese, d’ispirazione aramaica: *bānit, bānit, bāniti, bna, bnāt, bānin, bānitu, bānaw*.

Testo 1: 6. *w ḥatta iza ḥkīt* “E anche se voglio parlare”.

Testo 5: 1. *ḥābeb ḥki ḥarbašāt ma ḥkīt ’ann-a mən^q ab^l* “Mi piacerebbe dire parole scarabocchiate mai dette prima”, 18. *fa-ma tlūm-ni šū ma ḥkīt fa-ma tlūm-ni ana bə-šāre[’] rbīt* “Non giudicarmi qualsiasi cosa io dica, non giudicarmi perché sono cresciuto per strada”, 19. *bta[’]ref šū ’amm-o ḥallī-ni^q all-ak kīf rbīt* “Sai, zio, fatti dire come sono cresciuto”.

Nel verbo difettivo *’āna, bi’āni*, la vocale finale *i* viene resa [e].

Testo 2: 46. *bə’āne* “Io soffro”.

Preverbio del presente

Il preverbio *b-* è assimilato a *m-* alla I persona plurale, ma non sempre, in alcuni casi resta *bən/bnə*.

Testo 2: 20. *kīf biḥabb əl-^qalb kīf mənkaffi ’a-naf^s darb* “Come può il cuore amare, come possiamo camminare insieme sulla stessa strada”.

Testo 3: 56. *bukra mnəḥtəfel sawa w ḥaqq-ak byərṣa[’]* “Domani festeggeremo insieme, i tuoi diritti ritorneranno”.

Testo 4: 20. *nurīd ḥurriyyet əl-žamī[’] w ma mənḥīd* “Vogliamo la libertà di tutti e non rinunceremo”.

Testo 5: 31. *ma bnənlām* “Non ci lasciamo biasimare”.

Testo 6: 20. *nəhna bnəhmī-k* “Noi ti proteggiamo”.

Testo 7: 41. *šū bnərtāh* “Come siamo sollevati”.

Negazione della proposizione nominale

La proposizione nominale negativa è resa *mā-n-* + pronome suffisso. In arabo libanese si trova *man-ni* con il raddoppiamento del fonema /n/. In arabo siriano è più frequente *mā-l-* + pronome suffisso, ad esempio *mā-l-i* “non sono”.

Testo 2: 33. *mā-n-ek ḥabībt-i ba 'd ha-l-laḥza ḥabībt-i mātit* “Non sei più il mio amore, dopo quel momento il mio amore è morto”.

Testo 3: 45. *Armīnāsfīniyye haydi mā-n-a žinsiyye haydi ^qadiyye* “ ‘Armenastina’, questa non è una nazionalità, è una causa”.

Viene impiegata anche l’espressione *ma fiyye* “non posso”, “non mi va”, più vicino all’arabo palestinese, invece del più comune *ma fī-ni*.

Testo 2: 30. *ma fiyye ṭammal aktar 'əmr-i 'am bəḥsar* “Ma io non posso sopportare di più, sto perdendo i miei anni”.

Verbi Mahmūzat al-lām

Tali verbi, come ovunque eccetto in Yemen e nella Penisola Arabica, sono assimilati ai verbi difettivi.

Testo: 50. *'am bətwattī*³¹⁷ “Ti stai umiliando”.

Testo 4: 23. *əbn-a idaffī*³¹⁸ *ḥeḍn-a* “Suo figlio che scalda il suo petto”.

Presente concomitante

Il preverbio *'am* è seguito, talvolta, dal tema preverbiato del presente *b-*: questa caratteristica è in comune con il palestinese. Nei dialetti siriani è più frequente *'am* seguito da un modale, quindi da un tema non preverbiato.

Testo 1: 5. *bass kəlmāt-i 'am bəṭṭīr* “Ma le parole volano”.

Testo 2: 43. *'am bəfšal* “Io mi sto scoraggiando”.

³¹⁷ In Arabo Standard *wattā 'a, yuwattī 'u* in dialetto *wattā, iwattī*.

³¹⁸ In Arabo Standard *daffā 'a, yudaffī 'u*, in dialetto *daffā, idaffī*.

Testo: 5. *11 ‘əmr-i ‘ašar ʔsnīn bass ‘am bəḥki ḥaki r-rzāl* “Ho dieci anni, ma parlo come gli adulti”, *54. bass ma fī kəlmāt fī ‘ayūn ‘am bətdamme* “Non ho più parole, ho le lacrime agli occhi”.

Futuro

Per rendere il futuro, *raḥ* è in genere seguito da modale, ma in rari casi *raḥ* è seguito dal preverbio *b-*³¹⁹.

Testo 1: *21. la-ṭūl əl-‘əmr ʔr raḥ bəḍḍall žuwwa bə-^qalb-i* “Fino alla fine della vita lei rimarrà nel mio cuore”.

Testo 3: *22. šabiyye filasṭīniyye ma raḥ bəṭṭayye ‘ əl-hawiyye* “Una fanciulla palestinese non perderà l’identità”.

Schema verbale *fa’lā³²⁰

È possibile identificare uno schema **fa’lā yifa’lī*, inattestato in arabo classico, a valore essenzialmente denominativo.

ṭa’ma, yṭa’mi “dar da mangiare”, “nutrire” (< *ṭa’ām* “cibo”).

Testo 5: *5. m’allem-on bidarres-on w ana biṭa’mī-ni ^qat’l* “Il loro maestro insegna e io vengo riempito di botte” .

Verbi quadriconsonantici di II forma

Dal nome *maqṭa’* “sezione”, “divisione” è ottenuto il verbo quadriconsonantico di II forma *ʔtma^qṭa’, yəṭma^qṭa’* “fare a pezzi”,³²¹.

Testo 2: *12. ḥāž təṭma^qṭa’i bə-l- ‘āšē^q* “Smettila di fare a pezzi l’amante”.

4.3. Sintassi

I componenti del periodo vengono spesso spostati per ragione di rima e metrica, in tal modo non sempre è possibile ritrovare la sequenza S.V.O. tipica dei dialetti (Soggetto, Verbo, Oggetto).

³¹⁹ Il preverbio *b-* da solo può esprimere anche un futuro.

³²⁰ Differiscono dai verbi quadriconsonantici in quanto essi sono derivati da parole triconsonantiche. Anche *farša yfarši* “spazzolare” (Durand, 2009: 390-1).

³²¹ Woidich (2006) riporta il verbo *itmanzar*, “farsi ammirare”, derivante dal tema nominale *manzar* “panorama”.

Il possesso

Il dialetto è una lingua di tipo analitico che si serve di procedimenti esterni, come particelle indipendenti, per esprimere relazioni: ad esempio, per esprimere possesso, viene impiegata la preposizione *taba'*, ma nel *corpus* raccolto il possesso viene espresso sempre mediante annessione diretta, utilizzando *'idāfa*, quindi attraverso una struttura sintetica, tipica dell'arabo classico.

Viene inoltre utilizzata la costruzione della cosiddetta *'idāfa lafziyya*, ossia la giustapposizione di un aggettivo e di un sostantivo in funzione attributiva come nel Testo 5: 10. *bass dayye^q l-ḥāl* “Ma non è una cosa facile”.

Accordo del nome irrazionale

Nella maggior parte dei casi il verbo e i pronomi suffissi si accordano al femminile singolare con i plurali dei sostantivi, a parte sporadici casi in cui l'accordo è al maschile plurale: Testo 2 50 *ḥadī-yon ma badd-i šūf-ek fī-yon 'am bātwaṭṭi* “Prenditeli non voglio vederti mentre ti umili” (pronomi suffissi riferiti al termine plurale *'yūn* occhi”) Testo 4 42 *bāt 'odd-on aw ma bāt 'odd-on... bāḥḥass-on aw ma bāḥḥass-on* “Che tu li conta o meno, che tu li senta o meno” (pronomi suffissi riferiti al termine plurale *ayyām* “giorni”).

4.4. Lessico

L'influenza dell'arabo classico è presente in tutti i livelli del dialetto: il numero e la frequenza dei classicismi varia a seconda anche degli argomenti affrontati dalle canzoni. Come nel dialetto siriano in generale, nei testi, a livello fonologico si riscontrano termini che contengono il fonema /q/; morfologicamente i classicismi presentano il prefisso *mu* del participio delle forme derivate come *murīd* “ribelle”, *muqaddas* “sacro”, numerosi plurali con il morfema *-ā'*, ad esempio in *ašyā'* “cose”, in *žiyā'* “affamati”, *a'dā'* “nemici”, il verbo *rād- yrīd* più vicino all'arabo standard, (seppur comune nei dialetti iracheni)³²². Testo 4: 20. *nurīd ḥurriyyet al-žamī'* “Vogliamo la libertà di tutti”.

³²² Nei dialetti siro-palestinesi oltre a *badd* + pronome suffisso, è comunque usato anche *rād- yrīd*, seppure più raramente.

Sintatticamente si rilevano costruzioni classiche come *ma aḥla* “quanto è bella”. Riguardo il lessico provenienti dall’arabo classico si rilevano termini relazionati alla religione e al diritto.

Nel *corpus* si ritrovano prestiti, ormai entrati nel lessico standard, di origine aramaico-siriaca come *qurbān* “offerta” dal sir. *qurbānā*, il verbo *naṭar*, *byaṇtor* “aspettare” dal sir. *n^ṣṭar*, di origine persiana come *argīle* “narghilè” dal per. *nārgīl*, *yāsmīn* “gelsomino” dal per. *jazmin*; prestiti di origine greca e latina: *kastana* “castagna” dal lat. *castanea* e prestiti di origine turca. Il turco è la lingua che ha dato più prestiti al dialetto siriano: tale fenomeno risale all’epoca ottomana. Inoltre è stato il canale attraverso cui sono entrati numerosi prestiti anche da altre lingue come l’italiano, il francese e così via. Dal turco si sottolineano i seguenti termini *balṭaṣī* “assassino” da *balṭa* “ascia” + *ṣī* dal suffisso *ṣī* del nome delle professioni, *qabaḍāyāt* “bulli” (trc. *kabadayi*, “teppista”, “rissoso”).

Nei testi si ritrovano prestiti dall’italiano: *mōḍa* “moda” (it. “moda”), *līra* “lira” (it. “lira”), *fabrakāt* “cose inventate” (it. “fabbricate”), *dōmīnū* “domino” (it. “domino”); dal francese: *maykiyāṣ* “trucco” (fr. *maquillage*), *rūdāṣ* “rodaggio” (fr. *rodage*), *bārfān* “profumo” (fr. *parfum*), *vōlgēr* “volgare” (fr. *vulgaire*), *əl-kwāfīr* “parrucchiere” (fr. *coiffeur*); dall’inglese: *bay* “ciao” (ing. *bye*), *būṭ* “stivale” (ing. *boot*).

Modi di dire, espressioni colloquiali, proverbi

Testo 2: 42. *w hayda lli bəṭla ‘ bə-l- ‘īd* “questo è ciò che posso fare per te”.

Testo 3: 12 *məṭl əl-ṣarād* “come cavallette”.

Testo 4: 15. *sakkaru ha-l məlaḥḥ* “finitela con questa storia”, 31. *əd-dənye bə-nəṣṣ əl-bard* “fa così freddo”.

Testo 5: 5. *m’allem-on bidarres-on w ana biṭ’amī-ni ^qat^l* “il maestro a loro insegna mentre io vengo riempito di botte”, 10. *ḍayye^q l-ḥāl* “non è una cosa facile”, 30. *ma ḥada la-ḥada* “nessuno fa niente per niente”, 43. *wlād ‘əmr-on ‘aṣar snīn w ^qā’dīn məṭl əl-hamm* “bambini di dieci anni seduti come fossero la preoccupazione in persona”.

Testo 7: 41. *w ‘arḍ ^qktāf-on law bənšūfu šū bnərtāḥ* “che sollievo se girano i tacchi e se ne vanno”.

Nel Testo 8 il titolo *bi-ha-l-yōmēn* “in un paio di giorni”, è un’espressione usata per intendere “presto”, “in poco tempo”; Sempre nel testo 8: 3. *sāket ‘an əl-ḥaqq*: si rifà al proverbio *sāket ‘an əl-ḥaqq, ṣayṭān āḥas* “chi tace sulla verità, è un diavolo muto”, 9. *kəll-ši ṣār ḡāli nār* “ogni cosa è diventata cara arrabbiata”, 18. *mbāreḥ kənna ‘a-l-ḥadīdi*

halla^q širna 'a-l-ḥadīd “ieri eravamo sul lastrico e ora peggio”, 19. *ḡar^qānīn mən ər-rās lə-r-rəžlēn* “siamo sommersi dalla testa ai piedi”, 32. *ḡalēt əl-as'ār ḡatta 'a-l-Marīḡ* “i prezzi si sono arrivati fino alle stelle”, 54. *w l-fār əlli bə-'abb-i ana ballaš yənoṭṭ* “il topo che è nel mio petto ha iniziato a saltare”, espressione che indica preoccupazione, agitazione.

Testo 10: 13. *ṡḡallel-a lāh bala* “lo risolvi con niente”.

Testo 11: 14. *zara' w ḡaṡad* “chi semina raccoglie” (proverbio), 50. *əl-mayy mən taḡt əžriyyāt-ak māšye* “l’acqua ti passa sotto i piedi” espressione rivolta a chi non si accorge di ciò che succede.

Intertestualità

Nel Testo 1 vengono citati vari versi della poesia di Nizar Qabbani dal titolo *Taṡrī' bi-d-ḡaḡab 'alā sayf Dimašq* “Intarsio d’oro sulla spada di Damasco” e nel Testo 2 vengono riprese diverse strofe di una delle poesie del poeta egiziano Hisham al-Gakh.

Nel Testo 3 ritroviamo un’espressione usata dal poeta palestinese Maḡmūd Darwīš 31. *raḡ ḡann-i ḡanni lə-šfāf-ek lə-zikra l-kastanā'* “io continuerò a cantare per le tue labbra, per il ricordo della castagna”: si dice di labbra belle che hanno il colore e il gusto della castagna.

Testo 4: 17. “*bədd-kon ḡərriyye?*” “*ēh w bədd-na mə'taqalīn... bədd-na l-waṡan əl-ḡāli ykūn misāli... waṡan lə-kəll əs-sūriyyīn*” “Volete la libertà?” “Sì e la vogliamo per tutti i detenuti... Vogliamo che la nostra amata patria sia un esempio, una patria per tutti i siriani”: sono parole riprese da un video sulle torture che ha avuto molta visibilità sul web. Vengono inoltre ripresi versi della canzone dell’artista siriano Samih Shuḡayr. “*ḡē ya 'atm əz-zenzāne/'atm-ak rāyeḡ zalm-ak rāyeḡ, nasmet bukra ma btənsā-ni*” “hey, buio della cella/ La tua oscurità se ne sta andando, la tua oppressione se ne sta andando. Il vento di domani non mi dimenticherà”. Sempre quest’ultimo testo si conclude con le parole dello scrittore iracheno Muzaffar an-Nawwab.

Testo 7: 30. “*wa^{qq}ef²³ ḡallī-ni būs šabābīk əl-ḡəlwe bə-ṡarṡūs/ ša^qra mən fō^q lə-taḡt w šakl-a byəšbeh əl-'arnūs*” “fermati fammi baciare le finestre della bella di Tartus/ bionda dalla testa ai piedi, sembra una pannocchia”: i primi versi sono tratti da una canzone popolare, a cui però sono state cambiate le parole successive a fini ironici.

³²³ In dialetto usato la II forma.

Il Testo 10 si apre con uno slogan della rivoluzione egiziana: *iš-ša' b yurīd isqāt in-nizām! Husni Mubāarak fēn fēn?* “il popolo vuole che cada il governo! Husni Mubarak dove sei?” e continua con la citazione dalla poesia intitolata *Huma mīn ihna mīn* del famoso poeta egiziano Ahmed Fouad Negm “*Hom byiklu ḥamām w afrāḥ w ihna l-fūl dawwahna w dāḥ*” “voi mangiate colombe e pulcini, noi fave e ci gira la testa”.

Inoltre a fine ironico, ritroviamo riferimenti espliciti ad altri artisti, come nel Testo 7, in cui l'autore cita la cantante libanese Haifa Wahbi e quella americana Britney Spears 20. *btānzal bātšūf banāt Hayfa w Brītni Sbīrz* “vieni a vedere le ragazze sono come Haifa e Britney Spears” e nel testo 8 in cui viene menzionata la cantante libanese Nancy Ajram e anche il titolo di una sua canzone: 16 *Aḷlah ihallī-l-na Nānsi tādall tādalle' tātābtāb* “Dio ci lasci Nancy che continui a cantare “*tādalle' tātābtāb*”.

Benedizioni, maledizioni

Testo 7: 2. *əḥt-ak 'a-əḥt ha-n-nahār ya zalame* “dannazione a questa giornata!”, 6. *Aḷlah lek Aḷlah yāḥud-ek* “che Dio ti prenda”, 29. *ḥēr.. Aḷlahum yaž'al əl-ḥēr* “bene... Dio ci aiuti”, 34. *ēh yaḥzi l-'ēn* “che Dio lo benedica”.

Riferimenti di carattere religioso, mitologico e favolistico

Testo 3: 3. *səf'r ən-Nuzūḥ* “il libro dell'Esodo”, 15. *ərfa ' rās-ak ḥayy Ara* “alza la testa fratello Ara”, 30. *Qurān əl-ḥərriyye w Īnzīl əl-waṭan* “il Corano della libertà, il Vangelo della patria”, 41. *Armīnāsīn t'ammadi bə-žərḥ əl-Masiḥ* “‘Armenastina', fatti battezzare con la ferita di Gesù Cristo”.

Testo 5: 51. *Kōzēt* “la piccola Fiammiferaia”.

Testo 9: 5. *ənti s-salām Afrodīt w 'Aštarūt 'abāl-i* “di fronte a me tu sei la pace, Afrodite e Astarte”, 6. *w ana Ba'al bə'tš əl-mōt w ma bə-bāl-i* “e io sono Baal, vivo la morte e non m'importa”, 28. *w-l-ḡūl man '-o yərənn* “il ḡūl³²⁴ ha impedito che suonasse”, 32. *yəḥadded bə-l-ḥaṭī'a l-ūla 'Adam w t-təffāḥa* “ti minaccia con il primo peccato di Adamo e la mela”, 51. *ənti n-Nīrvāna bukra žāy ma raḥ yənsā-na* “tu sei il Nirvana, domani arriverà e non ci dimenticherà”.

Riferimenti a usanze, a cibi tradizionali e a luoghi

³²⁴ Spirito maligno.

Testo 1: 31 *w fī mawāwīl ʾktīre w fī saharāt ʾīd* “ci saranno molti canti e serate di feste”, 32. *w fī saḥʾr baḍīʾa zaytūn w ʾanāʾīde* “ci saranno feste di paese, olive, grappoli d’uva” 37. *əṣ-ṣabḥiyye lli btəžmaʾ əmm-i w l-žīrān* “il mattino che raduna mia madre e i suoi vicini di casa”, 44. *lə-l-Matte məštāʾ məštāʾ lə-t-Tabbūle* “il Mate mi manca e mi manca il Tabbulah”

Testo 7: 16. *ta-nzel ʾala s-sūʾ ... sūʾ əl-ḥamīs* “per andare al mercato... il mercato del giovedì”: i giovani chiamano in questo modo la strada principale di Tartus, dove avviene il cosiddetto “struscio”.

Figure retoriche

Nel Testo 1, con le seguenti espressioni 18. *bə ʾšaʾ-a bə ʾšaʾ ša ʾrāt-a l-ḥəmər* “la amo, amo i suoi capelli rossi”, 19. *bə ʾšaʾ wəžh-a l-abyaḍ w ʾyūn-a l-ḥəḍər* “amo il suo viso bianco e i suoi occhi verdi”, 20. *w əš-šāl əl-aswad ʾa-raʾəbt-a w znūd-a s-səmər* “amo lo scialle nero sul collo e le sue braccia scure” l’autore si riferisce metaforicamente ai colori della bandiera siriana; nello stesso testo il termine *əl-Yāsmīn* rappresenta la Siria, evocando il poeta Nizar Qabbani che usa l’immagine del gelsomino per parlare di Damasco. Nel Testo 2 il linguaggio impiegato per riferirsi alla propria patria, sembrerebbe quello utilizzato dall’innamorato per la propria amata. Anche il linguaggio del Testo 9 è marcatamente metaforico, poiché il cantante, per descrivere il suo amore per una donna, richiama le immagini e le espressioni delle poesie sufi, incentrate sull’amore dell’anima verso Dio. Nel Testo 11 l’autore fa uso della metonimia: 41. *w štāʾ əl-asmar lə-s-samra* “e lo scuro ha nostalgia della scura”, con “la scura” l’autore si riferisce alla terra del Golan e “lo scuro” è colui che appartiene a quella terra.

Viene utilizzata la figura retorica sintattica dell’anafora, che consiste nella ripetizione all’inizio del verso o dell’enunciato di una o più parole come nel testo 11. 26-27: *kān, kān, kān əl-lēl/ yənsəž yənsəž kān əl-lēl* “C’era, c’era, c’era la notte/ Tesseva, tesseva la sua trama, c’era la notte” o in *Yəsqaṭ əl-waṭan: mnʾ d-ḍayy w ḥōf w mnʾ l-fayy w mən aḥmaš ṭayy w ḥayy* “Dalla luce alla paura dell’ombra e dall’ombra, dal punto più basso”.

Il cantante impiega spesso anche l’allitterazione, figura retorica morfologica consistente nel ripetere fonemi in parole successive, come nel verso 47. *ʾb ʾāt dabābāt ʾb ʾāt ṭayārāt ʾb ʾāt əšā ʾāt* “Invia carri armati, manda aerei, diffondi dicerie” (dal testo 10).

Giochi di parole

Si riscontrano casi di omonimia come nel Testo 5 28. *kān ḥalm-e ann-i ə'ref šū ya'ni žadwal əḍ-ḍarb* “il mio sogno era sapere cos'è la tabellina delle moltiplicazioni”, il termine *ḍarb* significa sia “percosse” che “moltiplicazione” e di polisemia in cui i diversi significati associati a uno stesso significante sono imparentati tra loro o derivabili l'uno dall'altro, quindi viene impiegato un unico lessema con più significati, come ad esempio con il termine *ḥāzū^q* (derivante da uno strumento di tortura) “palo aguzzo” ma anche “fregatura”.

Vi sono numerosi esempi di assonanze: nel Testo 8: 7. *kāfir* “Kafir” 8 *kāfer* lett. “infedele”; nel testo 9: *Ba'al* “Baal” e *ma bə-bāl-i* “non m'importa”; nel Testo 10: 33. *imām* “imam” e *amām* “avanti”, nel Testo 11: 18. *yāfroḍ*, “s'impone” 19 *yāfroḍ* “stende”, 42. *arḍ-i mərtaḅke w ma btəbki mərtaḅke žurm əl-aḥlām* “la mia terra è confusa ma non piange, commette il reato di sognare” in cui si ha metatesi consonantica *mərtaḅke/mərtaḅke*.

Rime

Tutti i testi sono caratterizzati da rime per lo più finali ma anche, seppur più raramente, interne ai versi stessi, ne è un esempio il Testo 6 in cui nello stesso verso si ha la sequenza di rime in *-ayy*: 8. *zatt əl-fəṭne, ḥōf əl-ḥayy mən əl-ḥayy 'an əl-ḥayy btə^qta' l-mayy* “ha gettato l'odio, la paura tra fratelli, dal quartiere ha tagliato l'acqua”, stessa rima interna viene ripresa nel verso 9. *w mən əḍ-ḍayy w ḥōf w mən əl-fayy w mən aḥmaš tayy w ḥayy w 'am yəṭla' rašāš w ḥayy 'ala l-^qawāš* “dalla luce alla paura dell'ombra e dall'ombra, dal punto più basso i cecchini sparano sul quartiere”.

Neologismi

Il titolo del Testo 3 “*Armīnāsṭīn*” “Armeniastina”: termine formato dalle due parole Armenia e Palestina, da cui l'aggettivo 45. *armīnāsṭīniyye* “armeniastinese”.

Riferimenti alla tradizione musicale

Testo 3: 26. *ḍalli ḡanni mawāwīl əl-farah təži bukra* “continua a recitare i canti della gioia, verrà domani”: il *mawwāl* è un genere tradizionale di canto in dialetto, 32. *raḥ ḍann-i ḡanni lə- 'yūn-ek 'Atāba Žafra w Mīžana* “continuerò a cantare per i tuoi occhi, Ataba, Jafra e Mijana”: varietà di musiche tradizionali arabe basate sull'improvvisazione del cantante, tipiche della zona siro-libano-palestinese.

Testo 9: 19. *b-īd-i 'ūd^qawwāl w žusūr* “nelle mie mani ho solo il *'ūd* del cantore e ponti”: il *'ūd* fa parte della famiglia dei liuti ed è uno strumento diffuso in tutto il mondo arabo.

Onomatopée

Si riscontrano realizzazioni di suoni onomatopeici nel Testo 7 37. *tuf taḥ*, 43 *bārā bārā bābābā rā rā* in cui vengono riprodotti i rumori di una rissa e nel Testo 8 41. *tūt tūt*, in cui si riproduce il suono della censura di un termine.

5. DONNE E RAP: STUDI E SVILUPPI RECENTI

La musica rap e la cultura hip hop, nella società americana, spesso vengono associate a forme di trasmissione e riproduzione di sessismo e misoginia. L'atteggiamento maschilista, da parte di alcuni rapper, spiega l'emarginazione delle donne all'interno dello scenario musicale rap, particolarmente quando queste ultime non sono conformi ai ruoli normativi assegnati loro all'interno dello hip hop.

Studi di genere nell'etnomusicologia sono emersi come ricerca accademica all'inizio degli anni Ottanta. Gaunt (2004: 252) scrive: «Next to nothing has been written about African-American women's musical experience [...]. Thus, women are rarely represented as generators (composers, producers, "leaders," or performers) of black music culture and style in spite of their actual participation. They are more often perceived as subsidiary to the "real" players of musical invention as imitators, followers, dancers, or idolizing fans. Women's musical involvement is often perceived as a reflection of, or a response to, men's participation. However, if one considers double-dutch and hand-clapping games as musical activity, African-American girls' and women's musical authority is evident». Gaunt afferma che, per comprendere l'esperienza musicale delle donne nere nella cultura contemporanea, è necessario essere consapevoli che il concetto di "blackness" è stato immaginato, discusso e interpretato attraverso l'esperienza degli uomini neri eterosessuali, appartenenti alla classe media e al ceto basso della strada e del ghetto. L'autore sostiene inoltre che la musica popolare nera sia un indice dell'esperienza culturale ed emotiva dei neri negli Stati Uniti fin dal 1920, anno della prima registrazione su disco della cosiddetta "race music"³²⁵. Definire il comportamento musicale come un riflesso dell'identità razziale è diventato una questione sensibile tra gli accademici del mondo musicale, ma un esame serio sulla musica popolare contemporanea da una prospettiva etnomusicologica è piuttosto recente.

L'obiettivo della ricerca di Gaunt è dimostrare come alcuni giochi, accompagnati da un repertorio di canzoni, tipici delle ragazze nere afro-americane (come il salto alla corda, il battere le mani l'un l'altra recitando filastrocche o i cosiddetti "ring game"³²⁶) siano parte integrante della loro cultura, mettendo in evidenza come il comportamento musicale

³²⁵ L'inizio del Ventesimo secolo vide una crescita della popolarità in particolare del blues e del jazz afro-americano. La musica afro-americana a quel tempo venne classificata con l'etichetta di "race music".

³²⁶ Tipologia di giochi con gli anelli.

(le canzoni, le rime, il battito ritmico delle mani e la danza) sia associato ai rituali quotidiani di molte giovani ragazze nere.

La etnomusicologa Koskoff (1987) approfondisce il concetto della relazione tra musica e genere, sostenendo che la maggior parte delle descrizioni esistenti sulle attività musicali delle donne si focalizzano sui ruoli sociali femminili. Nel caso delle donne afro-americane, la concezione di tali ruoli sono stati influenzati da diversi pregiudizi, come i miti sulla sessualità delle donne nere (in relazione alla mitica immagine di Jezebel sessualmente insaziabile), i miti sull'immagine delle afro-americane come ragazze madri, i miti sull'inadeguatezza delle madri nere di crescere i loro figli e i miti esagerati sulla commerciabilità delle donne nere, in un mondo del lavoro dominato da uomini all'interno di una società razzista. Tutti questi stereotipi sull'identità femminile afro-americana hanno contribuito all'errato giudizio sulle reali capacità delle donne nere nel realizzare attività musicali.

In alcune ricerche quindi il rap viene incanalato negli studi di genere (El-Tayeb, 2011; Hill Collins, 2006). Uno studio su testi rap in Svezia (Berggren, 2013) ha mostrato che le canzoni di artisti maschi spesso contengano una radicale critica alle ineguaglianze sociali e razziali all'interno della società svedese, ma contemporaneamente tendano a rafforzare le nozioni di genere e identità sessuale.

Critici e accademici hanno spesso associato la musica rap alla cultura urbana maschile, anche se, in realtà, le donne sono state incluse nella storia di questo genere musicale sin dagli inizi.

Gli studiosi hanno iniziato a notare la proliferazione del successo del rap femminile durante gli anni Novanta; sebbene il rap sia stato spesso presentato come una forma artistica dominata dagli uomini, le donne sono state parte della scena fin dagli anni del rap commerciale.

Keyes (2004: 265) sottolinea: «Challenging male rappers' predominance, female rap artists have not only proven that they have lyrical skills; in their struggle to survive and thrive within this tradition, they have created spaces from which to deliver powerful messages from Black female and Black feminist perspectives». La studiosa identifica nella tradizione del rap femminile quattro categorie di donne rapper: "Queen Mother", "Fly Girl", "Sista with Attitude" e "Lesbian". La prima categoria comprende rapper donne che si presentano come icone afro-americane, immagine spesso suggerita dai loro

vestiti e riflettono la tradizione culturale africana. Tra queste si possono annoverare cantanti come Queen Kenya³²⁷, Queen Latifah, Sister Souljah.

“Fly Girl” descrive quel tipo di donna rapper che si veste alla moda, a volte in maniera provocante, che indossa gioielli e un trucco appariscente, stile che si diffuse sulla scia dei film *blaxploitation*³²⁸ alla fine degli anni Sessanta e metà anni Settanta.

Dalla metà degli anni Ottanta molte MC donne iniziarono a contestare l’immagine della “fly girl”, aspirando ad un pubblico che si focalizzasse più sulle loro abilità di rapper, piuttosto che sul loro modo di apparire.

La terza categoria, “Sista with Attitude” comprende quelle MC donne che considerano l’attitudine all’aggressività, all’arroganza, alla ribellione come una manifestazione di potere e presentano loro stesse in tali atteggiamenti.

L’ultimo tipo di donna rapper classificata da Keyes è la “Lesbian” che emerse più tardi rispetto alle altre e precisamente verso la fine degli anni Novanta: era la prima volta che avveniva un riconoscimento di tale categoria dalla prospettiva delle donne nere. Le rapper che si rispecchiano nella suddetta tipologia non solo rappano, ma anche vestono in uno stile lesbico³²⁹.

Esiste inoltre un numero significativo di ricerche sullo hip hop negli Stati Uniti di stampo femminista (Durham, 2013; Pough, Richardson, Durham, Raimist, 2007; Rose, 1994).

Le rapper, molte delle quali nere, trasmettono la loro visione su una varietà di questioni concernenti l’identità, la storia, i credi esoterici condivisi dalle giovani donne afro-americane. Esse usano le loro esibizioni come tribuna per rifiutare, distruggere o ricostruire visioni alternative della loro identità. Quindi la musica rap diventa un veicolo attraverso cui le donne cercano di assicurarsi una parte di potere, affermano le loro scelte e creano degli spazi per loro e le altre donne.

L’enfasi sull’autorità, le *performance* e l’esperienza sociale maschile nella musica rap ha quasi eclissato la presenza e l’esibizione delle donne.

³²⁷ Queen Kenya, membro della Zulu Nation, fu la prima donna MC a usare l’appellativo “Queen”.

³²⁸ Termine nato dalla fusione delle due parole inglesi black (nero) ed exploitation (sfruttamento): è stato un genere di film che nacque negli Stati Uniti, nei primi anni Settanta, quando molti film furono realizzati a basso costo avendo come pubblico di riferimento gli afroamericani.

³²⁹ Riguardo la cultura e l’identità lesbica nera possono essere consultati gli studi di Walker (1993) e Omosupe (1991).

Nella cultura hip hop è possibile osservare la centralità della “hardness”³³⁰: tale concetto, oltre ad essere strettamente collegato a caratteristiche poetico-musicali e più in generale ad attitudini estetiche, ha investito anche i valori sociali e di autorappresentazione. Sebbene tale concetto, quindi, a livello generale possieda una connotazione tecnico-musicale, il legame tra hardness, ghettocentricità (Krimms: 2000: 129) e mascolinità, ha spesso posto delle difficoltà alle donne nella musica rap e nella cultura hip hop, infatti l’universo maschile ha sempre avuto un ruolo di primo piano nella produzione della musica, dello slang, dell’identità e della moda nello hip hop³³¹.

Nonostante ciò alcuni gruppi che realizzano un tipo di hip hop impegnato politicamente includono donne: per citare un esempio, la rapper Lin Que, nota come Isis, è stata un membro importante del gruppo rap Blackwatch, conosciuto per il suo afrocentrismo e attivismo militante.

Sister Souljah, denunciata da Bill Clinton durante la sua corsa presidenziale nel 1992, è stata un membro attivo del Zulu Nation. Ognuna di queste donne ha utilizzato argomenti politici nella propria musica e ha dato voce alla prospettiva femminile riguardo temi come la droga, l’aids, la violenza.

La rapper Roxanne Shante è diventata il simbolo dello hip hop femminista quando realizzò il brano *Roxanne’s Revenge* nel 1984, in risposta a un brano degli UTFO in cui era stata definita con appellativi offensivi come “*bitch*” “cagna”, ma anche adoperato come termine volgare per “sgualdrina”.

Tra la fine degli anni Ottanta e l’inizio degli anni Novanta, emersero donne rapper come Queen Latifah, Monie Love, MC Lyte che vennero considerate le pioniere femministe dello hip hop³³². Latifah si fece promotrice dei diritti delle donne nel brano *Ladies First* all’interno dell’album *All Hail the Queen* (1989). MC Lyte, che debuttò con l’album *Lyte as a Rock*, vi inserì il brano riadattato *I’m woman*, canzone di Helen Reddy del 1972, testo considerato uno degli inni della emancipazione femminile. Sia Latifah che

³³⁰ Il rapper statunitense Rakim Allah (1997) spiega ciò che per lui significa “hardness”: «“Hard”, to me, is a sound. This music, you know what I mean? It ain’t about chewing on nails, swallowing glass, screw face in the cameras and knockin ‘em. It’s not about that, you know what I’m saying. Being this is music, we express the hardness through sound: delivery, bass kicks, the mood of the tracks or the samples that we chose. That’s what hard hip-hop is to me».

³³¹ Diverse discussioni riguardanti lo hip hop politico escludono le donne da questo genere o includono solo particolari personalità politiche femminili come Queen Latifah. Rose (1994) offre uno studio esaustivo sul tema delle donne nella musica hip hop.

³³² Cfr. Morgan (1999).

Lyte sono state membri del gruppo Native Tongues³³³, noto per la sua ideologia afrocentrica.

Il tema dell'identità, punto centrale nei movimenti sociali degli anni Ottanta, come anche le questioni relative alla classe sociale, alle origini etniche, all'orientamento sessuale e al genere, sono argomenti importanti di dibattito all'interno del movimento hip hop. Talvolta la discussione riguardo il tema del genere si incentra sulle immagini delle donne che appaiono nei video di musica hip hop. Powell (2003: 4) afferma: «Black men in hip hop have fashioned this ridiculous extreme of what Black women are in our minds: either “queens” or “bitches” with no in-between, no depth, no complexities, no realities other than to service Black men in one way or the other».

Una parte dell'opinione di esperti del settore rivendica la mancanza di attenzione alle questioni riguardanti le donne all'interno dell'attivismo politico dello hip hop. Nel 2006, in uno degli incontri della National Hip Hop Political Convention, è stato deciso di mettere nell'agenda politica anche il tema dei diritti delle donne, prendendo posizione contro la violenza e l'oppressione delle donne nel mondo e ciò in conformità agli obiettivi di un hip hop attivista che dovrebbe contribuire alla giustizia e al cambiamento sociale.

Lo sviluppo dello hip hop nel Medio Oriente e in Nord Africa ha favorito anche le voci femminili³³⁴: nel mondo arabo, negli ultimi anni, si sta assistendo al successo di diverse artiste rapper, come la libanese Malikah, la palestinese Shadia Mansour e la marocchina Soultana. Nei territori palestinesi, oltre la già citata Shadia Mansour, hanno un ruolo significativo nella scena *underground* Sabreena Da Witch e le Arapyat formato dal duo Nahawa Abed Alaal e Safaah Hathot di Acri.

Questo non vuol dire che la scena rap del mondo arabo non sia dominata dagli uomini, ma non vi si trova una completa ostilità all'idea della possibilità di una presenza femminile all'interno del genere.

Noti cantanti o gruppi rap come i DAM, Y Crew, Arabian Knightz o El Général non contemplan nella loro musica idee misogine o maschiliste, anzi sono frequenti le collaborazioni miste, come quella tra gli Arabian Knightz e Shadia Mansour nella realizzazione della famosa canzone *is-Sigīn* “Il prigioniero” o atteggiamenti di solidarietà

³³³ Native Tongues Posse è un gruppo musicale hip hop di fine anni 1980 ed inizio anni 1990 conosciuto per le sue canzoni afrocentriche e per i suoi *beats* ispirati alla musica jazz.

³³⁴ Per una panoramica esaustiva sulle cantanti rapper divise per singolo paese arabo si veda il sito www.revolutionaryarabrap.com.

come nel brano *il-Ḥurriyye unta* “La libertà è femmina” dei DAM, in cui viene celebrato il contributo femminile nella rivoluzione egiziana.

Una novità nello scenario rap arabo è l’introduzione nello storico e famigerato gruppo dei DAM di una giovane rapper palestinese, Maysa Daw: caso raro di gruppo misto nel mondo dello hip hop. Proprio in uno degli ultimi brani, *Mīn inta?* “Chi sei?” (2015) insieme al nuovo membro femminile del gruppo, i DAM si schierano contro ogni tipo di misoginia della società. Tale concetto viene espresso, non solo in questa, ma anche in altre canzoni precedenti come *Law irža’ bə-z-zamān* (“Se tornassi indietro nel tempo”) in cui il gruppo si schiera contro il delitto d’onore.

A volte queste artiste sono riuscite anche a raggiungere il grande pubblico, come nel caso della giovanissima rapper egiziana Mayam Mahmoud che affronta nei suoi testi il tema spinoso delle molestie sessuali sulle donne in Egitto e che è arrivata alle semifinali del programma televisivo *Arabs Got Talent*.

5.1. Linguaggio e genere nel rap

Una parte di ricerche sullo hip hop ha puntato l’attenzione sul linguaggio e il genere nella musica rap, seppur tali studi debbano essere ancora ampliati e approfonditi. A tal proposito interessante è il lavoro svolto da Ryan e Calhoun III (1996) sui modelli emotivi presenti nel rap commerciale, illustrando come la sfera emozionale dominante nelle canzoni dei rapper maschi sia legata alla forza e alle capacità.

Sui termini impiegati dai rapper e dalle rapper, esistono ricerche che individuano delle differenze linguistiche: nei testi degli uomini, le donne sono spesso denominate con sostantivi non lusinghieri come “*bitch*”, “*slut*”, e “*whore*” (tutti sinonimi per “prostituta”, “poco di buono”) e sono considerate come oggetti sessuali (Motschenbacher, 2010).

Rose (1994) attraverso uno studio sulle canzoni rap negli Stati Uniti, evidenzia come i testi dei cantanti uomini sostengano la superiorità patriarcale con termini sessisti. Le cantanti donne invece attraverso un linguaggio femminista, tentano di trasformare l’immagine della donna nera, talvolta però, attraverso un messaggio contraddittorio derivante dall’esposizione dei corpi e della propria sessualità. Haugen (2003) esamina il linguaggio delle rapper del genere “gangsta”, evidenziando come i termini denigratori utilizzati dagli uomini, come *bitch* e *ho* (da *hoe* “puttana”) per riferirsi alle donne, sono impiegati anche da queste ultime ma in maniera diversa: le donne rapper possono

adoperare questi termini con accezioni negative, ma anche con connotazioni positive, come affermazione di solidarietà, allo stesso modo in cui i rapper uomini usano i termini *nigga* o *nigger* “negro”. Keyes (2004: 271) a questo proposito aggiunge: «Many of these “sistas” (sisters) have reclaimed the word *bitch*, viewing it as positive rather than negative and using the term to entertain or provide cathartic release. Other sistas in the interpretive community are troubled by that view. These women, such as Lauryn Hill, have “refused to be labeled a ‘bitch’ because such appellations merely mar the images of young African American females” (1994; see also Harmony, quoted in Donahue 1991)».

Di Mare (1992) teorizza una spiegazione della scelta dei termini denigratori, impiegati verso le donne da parte degli uomini, attraverso una prospettiva storica: in passato le donne sono sempre state segregate nello spazio domestico ed è stata preclusa loro la vita pubblica, ragione per cui sono sempre state percepite come meno intelligenti e meno capaci degli uomini, anche a livello di abilità retoriche a causa dell’esclusione femminile dai discorsi pubblici.

A livello generale, diversi sono gli studi sulle differenze di genere nel campo del linguaggio: Johnstone (1993) afferma che uomini e donne non usano e interpretano il linguaggio allo stesso modo; Ochs (1992) evidenzia come il linguaggio sia usato per simboleggiare le differenti identità sociali; gli studi di McConnell-Ginet (2003) esaminano come le donne vengono percepite e descritte nei discorsi e come possano esser considerate in modo diverso da una comunità linguistica all’altra.

Una generalizzazione piuttosto usuale riguardo il linguaggio maschile e femminile consiste nel valutare la terminologia femminile come più conservatrice. La spiegazione più comune è che le donne sono più educate e più attente al loro *status* e all’opinione che gli altri hanno di loro, mentre gli uomini sono più rudi e pratici. Questo aspetto è dovuto anche al ruolo subordinato della donna nella società e alle minori opportunità lavorative: raramente viene offerta loro la possibilità di una posizione di prestigio e di acquisizione di potere (Trudgill, 1972). È stato notato come le parlate più conservatrici delle donne siano risultato di lavori più tradizionali affidati al genere femminile (insegnanti, segretarie, ecc.) che hanno richiesto un tipo di linguaggio più educato e corretto (Eckert, 1998).

Secondo Stenström (2003) il genere influenza la comunicazione, le scelte degli argomenti, il modo d’interazione e il vocabolario. Lo studioso ha svolto delle ricerche sul linguaggio degli adolescenti e ha constatato che le ragazze usano il linguaggio per intrattenere relazioni e creare sentimenti di vicinanza e uguaglianza, mentre i ragazzi

impiegano il linguaggio per stabilire e mantenere le loro posizioni e la loro supremazia. La conclusione di tale analisi è la seguente: le parlate delle ragazze risultano possedere tratti né geriarcali né competitivi, ma riflettono cooperazione, intimità, lealtà e dedizione, mentre le parlate maschili sono caratterizzate da strutture geriarcali e di forza, da elementi che esprimono competizione e mancanza di cooperazione.

Queste caratteristiche si ritrovano anche nel linguaggio e nelle tematiche dei testi rap: le canzoni degli uomini tendono ad essere più autocelebrative e individualistiche, mentre quelle delle donne si focalizzano più sulle emozioni, sulla relazionalità anche tra uomini e donne e sulla condizione della donna nella società (Ryan, Calhoun III, 1996: 144).

Seppure le rapper costituiscano una forte presenza nello scenario hip hop, rimangono comunque sempre meno numerose degli artisti uomini: tale squilibrio è sia causa che effetto della marcata misoginia nel rap. Lo hip hop misogino mostra una concezione della donna come un oggetto di cui l'uomo può disporre, usare, abusare (Adams, Fuller, 2005).

Alcuni lavori si focalizzano sulla sessualità nel linguaggio e sulla descrizione del corpo femminile rappresentato attraverso un terminologia maschile, in cui il corpo della donna diventa un mero oggetto del piacere (Motschenbacher, 2010).

La musica prodotta dagli uomini come il riflesso di una società patriarcale è al centro delle speculazioni di Aalto, Mills (2002) e Bryman (2011), i quali dibattono sul concetto di costruzione sociale e sui termini negativi riferiti alla donna utilizzati nel genere rap.

Nonostante riferimenti alla misoginia nel mondo hip hop siano fondamentali per un'analisi approfondita sulle tematiche di genere e linguaggio, è opportuno sottolineare che solo una parte del rap possiede queste caratteristiche discriminatorie verso le donne ed esistono, in molti casi, collaborazioni musicali tra i due sessi.

I diversi studi evidenziano che le donne rapper, seppur impiegando talvolta un linguaggio anche molto aggressivo, non raggiungono mai i toni minacciosi e violenti dei rapper uomini. Le donne inoltre tendono ad un genere di rap più legato alla dimensione sociale e politica, toccando, di tanto in tanto, tematiche personali; gli uomini, in molti casi, anche quando affrontano questioni sociali si esprimono, spesso, con immagini violente.

Applicando tali riflessioni al mondo arabo, è necessario sottolineare che ricerche di sociolinguistica sul linguaggio di genere scarseggino. Lo studio di Peterson (2000) sulla terminologia giovanile del Cairo rivela che il linguaggio delle donne presenta meno

termini nuovi, spesso le stesse donne non ne conoscono il significato o scelgono di non utilizzarli in quanto percepiti come volgari o poco opportuni.

L'androcentrismo nella lingua araba può essere compreso attraverso la struttura socio-culturale in cui è stato creato (Badran, 2002; Sadiqi, 2003b), in quanto, come molte altre, quella araba è una società patriarcale. Esiste una dicotomia a livello spaziale (El Saadawi, 1980; Mernissi, 1997) in cui gli uomini sono associati agli spazi pubblici e le donne allo spazio privato. La nozione di "spazio" non è solo fisico, ma abbraccia anche una dimensione simbolica. Quindi come lo spazio pubblico, anche il linguaggio pubblico, quindi l'arabo standard, è associato agli uomini; allo stesso modo come gli spazi privati, anche la madrelingua (il dialetto nel caso dell'arabofonia) è associata alle donne. Anche i rituali pubblici (ad esempio la preghiera del venerdì) sono associati al genere maschile, mentre i rituali privati, come i compleanni, a quello femminile. Lo spazio privato è culturalmente accostato alla mancanza di potere ed è subordinato a quello pubblico, dominato dagli uomini che hanno un ruolo primario nel campo della giurisprudenza, negli affari, nella conduzione dello Stato e nell'economia. I gruppi dominanti nella società tendono ad ottenere il potere anche attraverso il controllo del registro alto della lingua; Kaplan (1979) sostiene che il rifiuto di dare la possibilità di accedere al linguaggio pubblico sia una delle maggiori forme di oppressione verso le donne all'interno della società.

Le donne nel mondo arabo, come ovunque, escluse dai contesti pubblici, hanno dovuto combattere per decenni al fine di guadagnare una qualche visibilità a livello sociale in tutti i settori, compreso quello artistico.

L'esclusione del genere femminile dallo scenario politico, ha incrementato la tendenza a sminuirle nella loro competenza oratoria. Tutto ciò ha portato, nel contesto arabo, ad un paradosso: le donne sono percepite come "conservatrici", nel senso che preservano la cultura orale attraverso l'elocuzione della lingua materna (lingua orale e non scritta) e allo stesso tempo "non-conservatrici" perché esse non usano gli strumenti conservatori dell'espressione linguistica pubblica, cioè l'arabo standard.

Durand (2009: 165) afferma che, sebbene le differenze tra parlate maschili e femminili oggi sembrino sostanzialmente estinte, le parlate femminili si rivelano in linea generale più arcaizzanti. Nel caso di Amman, il fenomeno della differenze linguistiche di genere è più evidente: [ʔ] per ʔ suona femminile, mentre [g] viene percepito come maschile o addirittura sguaiato per le ragazze.

In Nord Africa, spesso le scrittrici femministe, le attiviste, le giornaliste, le artiste e in generale le donne, soprattutto più acculturate, impiegano la lingua francese, sentita come simbolo d'emancipazione.

Anche nel contesto musicale quindi le donne arabe hanno dovuto scardinare questa concezione tra “dentro” e “fuori”, tra spazio interno e esterno e sono apparse in uno spazio pubblico e si sono esibite davanti alla collettività, esprimendo visioni e idee attraverso il linguaggio delle loro canzoni.

Nello scenario hip hop, le rapper, tendono a ricalcare un gergo maschile e uno stile, caratterizzato da un linguaggio a volte diretto e da espressioni forti, insito a questo genere musicale.

Analizzando il tipo di linguaggio utilizzato dalle due cantanti prese in considerazione, la anglo-palestinese Shadia Mansour e la libanese Malikah, risulta essere simile a quello maschile, con una limitazione delle espressioni volgari; l'artista libanese Malikah sembra comunque più incline all'impiego di termini volgari come si evince dai testi esaminati.

Anche i contenuti sono in comune con i rapper uomini più impegnati: il rap prodotto dalle artiste può essere definito politico per le tematiche affrontate, per l'interesse relativo alle questioni di attualità della società contemporanea locale, per la profonda conoscenza delle dinamiche politiche contingenti. Una differenza da rilevare, per ciò che attiene alle tematiche, rispetto al mondo rapper maschile arabo è che i testi delle cantanti, qui esaminate, non contemplano il tema dell'amore, argomento invece trattato dai colleghi di sesso maschile, come dimostrano anche alcune canzoni dal rapper siriano Abu Hajar.

Come per lo hip hop globale, dai testi qui selezionati, si osserva che le artiste impiegano termini riferiti a concetti di solidarietà e in generale di positività come è possibile percepire in alcuni versi di Shadia Mansour tratti dal brano *il-Kūfiyyi 'arabiyyi* (“La kefiyah è araba”): *tārīḥ-na w turāt-na hiyye š-šāhid 'ala wuzūd-na* “la nostra storia e la nostra eredità sono testimonianza della nostra esistenza”, *min yōm ma ḥala^qt-ni sayyed-i š-ša'b mas'uliyit-i* “da quando sono nata, caro mio, il popolo è la mia responsabilità”; ed anche in quelli della rapper libanese Malikah estratti dal testo *Ya imra'a* (“Donna”): *amši ma'-i bə-ha-l-masīra, ḥabbi ḥt-ek w ənsa l-ḡīra* “cammina con me su questa strada, ama tua sorella e dimentica la gelosia”, *bədd-na nət^qaddam w bədd-na nət'allam bədd-na nəbruz w bə-ḥayyāt-na nəḥakkam* “dobbiamo andare avanti e imparare, dobbiamo emergere e controllare le nostre vite”, *ya sayyidāt šaddū-li ha-l-brāḡe* “signore, tiratevi sù”, *əl-ānisāt da'iman ra's-hom bi-l'āle* “giovani donne, sempre a testa alta” *bala*

takabber 'and-na 'uwwwe batfīd-fīd “senza essere superba, abbiamo una forza che aiuterà-
rà” *kall-na mwahhdīn w 'arafna ta'am əl-mas'ūliyye w-l-ħurriyye* “tutte noi unite,
abbiamo conosciuto il sapore della responsabilità e della libertà”.

Si può affermare che il linguaggio, espresso nelle loro canzoni, sia più aggressivo rispetto a quello utilizzato dalle ragazze all'interno della società e nella vita quotidiana, in contrasto con il generale stereotipo di ciò che ci si aspetta da un linguaggio femminile. Presumibilmente ciò potrebbe essere il risultato della predominanza maschile nello scenario rap in cui le artiste lavorano, ma anche conseguenza delle possibilità e della libertà offerte dal rap a livello di comunicazione, fornendo loro uno spazio pubblico in cui esprimersi per affermare la propria identità e il proprio pensiero.

Nei loro testi, oltre alle tematiche politiche, si evince un interesse particolare per alcune questioni riguardanti le donne: Malikah nel brano *Ya imra'a* (“Donna”) si fa portavoce del tema dell'emancipazione femminile in Libano, mentre Shadia Mansour in *rūḥa bala riž'a* (“Andata senza ritorno”) tratta di una tematica delicata, ossia quella delle donne detenute nelle carceri.

Rari sono i casi di sessismo e misoginia tra i rapper arabi, anche il linguaggio riferito alle donne non è volgare e non vengono utilizzati termini dispregiativi, come avviene in una parte del rap internazionale. Ci sono alcune rime con qualche cenno sessista, ma costituiscono esempi sporadici e i toni sono moderati in paragone al linguaggio impiegato in molti brani americani. Nella realtà marocchina, il rapper Yassine, nella sua canzone dal titolo *I'll freak you like that*³³⁵, fa riferimento alla donna in maniera poco elegante, ma è interessante che questi tipo di testi siano prodotti in lingua francese o inglese.

LeVine (2010: 41), attraverso la testimonianza di un rapper marocchino anonimo, evidenzia che gli MC marocchini evitano di usare turpiloquio o imprecazioni e non ricalcano lo stile gangsta, perché questi elementi non riflettono la realtà del Marocco e delle sue tradizioni.

Il rap arabo in generale, pur ispirandosi a quello americano sotto diversi aspetti, prende in profonda considerazione le tradizioni e le norme locali.

Anche il rapper siriano Abu Hajar, come risulta dal *corpus* analizzato in precedenza, non ha mai un atteggiamento misogino e non si riferisce mai alla donna con termini

³³⁵ Si riportano qui di seguito alcuni versi: *Tell me what's on you mind I'll freak you like that/ Lemme know what's on your mind I'll freak you like that/You're going to like that I'm hot like that.*

irrispettosi, pur mostrando ironia su una certa tipologia femminile esibizionista e incentrata soltanto sul proprio aspetto fisico; anche in questo caso l'autore usa l'ironia ma mai l'offesa o la volgarità.

Come la stessa Shadia Mansour sostiene nell'intervista introdotta in appendice, l'atteggiamento tendenzialmente condiviso del mondo maschile del rap arabo è di apertura e incoraggiamento verso le rapper donne e questo è dimostrato anche dalle diverse collaborazioni artistiche tra uomini e donne. Diversi rapper e gruppi hip hop di origine araba si sono fatti promotori di messaggi a favore della donna e del suo ruolo all'interno della società.

5.2. Shadia Mansour: tematiche e stile dei testi

La cantante, nata a Londra nel 1985, è di origine palestinese, precisamente delle zone di Haifa e Nazareth. Il legame con la sue tradizioni non è mai stato reciso, infatti, come spesso ha riferito nelle diverse interviste che si ritrovano nel web, era solita trascorrere le estati in Palestina in visita presso i suoi familiari. Tra i suoi parenti vi era anche l'attore, scrittore, regista e attivista arabo-israeliano Juliano Mer-Khamis³³⁶, ucciso nel 2011. Influenzata da artisti arabi, come Fairouz, Umm Kulthum e Mohammed Abdel Wahab, Shadia ha iniziato a cantare nelle manifestazioni a sostegno della Palestina fin da giovanissima ed è divenuta nota nella comunità palestinese di Londra per l'esecuzione di canti tradizionali arabi di protesta. I suoi studi si sono focalizzati sulle arti dello spettacolo, prima dell'esordio della sua carriera come MC.

L'artista, denominata dai giornalisti "the first lady of Arabic hip hop", ha iniziato a comporre musica rap nel 2003 e ha ottenuto dei riconoscimenti in Medio Oriente, in Europa e negli Stati Uniti per le sue canzoni e per le diverse collaborazioni con altri artisti.

Pur essendo nata e cresciuta in Inghilterra, canta in lingua araba, poiché, come afferma nell'intervista³³⁷, tale modalità d'espressione la riavvicina alle sue radici e rappresenta uno strumento attraverso cui rappresentare in maniera più incisiva le tematiche a lei care

³³⁶ Direttore del Teatro della Libertà di Jenin, Mer-Khamis, nato da padre arabo-palestinese e da madre ebrea, noto per il suo attivismo politico nel conflitto israelo-palestinese, prese dure posizioni nei confronti dell'occupazione dei territori in Palestina e della politica dello stato di Israele in materia di insediamenti nelle zone occupate. È stato assassinato a Jenin, il 4 aprile 2011, colpito alla testa da colpi di arma da fuoco sparatigli da un uomo mascherato.

³³⁷ Intervista a me rilasciata nell'ottobre del 2013.

come quella della causa palestinese. Ha affermato di considerarsi parte di una “intifada musicale” contro l’occupazione della Palestina, il conservatorismo e l’oppressione delle donne. I suoi testi rientrano nel genere del rap politico, non commerciale, motivo per cui la cantante non risulta legata a nessuna casa discografica.

La sua appassionata attività a favore della Palestina, ha procurato alla cantante problemi con il governo israeliano³³⁸.

Diverse sono le collaborazioni con la rappresentanza maschile dei rapper arabi che l’hanno spesso invitata a cantare e ad esibirsi insieme a loro, incoraggiandola in quel mondo musicale ancora prettamente maschile nella società locale ma anche globale.

Il primo singolo è *il-Kūfiyyi ‘arabiyyi* (“La kefiyah è araba”), brano interpretato insieme al rapper M-1 dei Dead Prez, in cui la cantante sottolinea il ruolo della kefiyah, simbolo del nazionalismo arabo.

Nel 2008 offrì un tributo al famoso poeta palestinese Mahmoud Darwish cantando una delle sue poesie *على هذه الأرض ما يستحق الحياة* tradotta in inglese “Unfortunately, It Was Paradise”³³⁹.

Shadia ha realizzato registrazioni con il produttore Johnny “Juice” Rosado dei Public Enemy; ha inoltre collaborato con diversi artisti come i rapper iracheni Lowkey e The Narcicyst e il gruppo palestinese dei DAM, oltre che con i già citati Arabian Knightz. La cantante fa parte di “*Existence is Resistance*”, un’organizzazione che sostiene spettacoli hip-hop in Palestina e della “Lega Araba” dello hip hop, che raccoglie diversi artisti che condividono lo stesso punto di vista su alcune questioni riguardanti il Medio Oriente. Nel 2010 è stata inserita su shemovement.com, il portale hip hop per le MC donne.

I testi sono scritti dall’autrice stessa e le canzoni sono reperibili solo sul web e precisamente su revolutionaryarabrap.com, reverbenation.com e youtube.com (a volte i video sono tratti dai concerti dal vivo). Di alcuni brani si ritrova una trascrizione scritta in arabo, di altri solo una versione audio. In quest’ultimo caso vengono riportati solo i titoli con la trascrizione in caratteri latini, attarverso una resa grafematica non omogenea.

Riguardo la produzione musicale dell’artista, viene riscontrato che i brani in cui canta come solista sono esigui: *as-Salām ‘alaykom* “La pace sia con voi”, *Illi bitšūf-o*, “Ciò che vedi” *Rūḥa bala riž’a* “Andata senza ritorno” e il brano, più volte in seguito remixato

³³⁸ Dalla stampa viene riportato l’episodio del fermo e della perquisizione violenta subita dall’artista all’aeroporto di Tel Aviv nel settembre del 2010.

³³⁹ Darwish (2003).

anche con diversi artisti, tra cui i DAM, dal titolo *Kull-on 'and-on dabābāt* “Tutti hanno carri armati”.

In altre tracce è presente la partecipazione (*featuring* nel gergo musicale, spesso abbreviato in *feat.* o *ft.*) di altri artisti come in *il-Kufiyyi 'arabiyyi* “La kefiyah è araba”, brano in collaborazione con il rapper americano M-1, *Lāzem nitgāyyar* “Dobbiamo cambiare”, cantato insieme al rapper siro-americano Omar Offendum, in memoria di Juliano Mer Khamis, noto artista assassinato nel 2011.

La maggior parte dei suoi contributi musicali avviene nella forma di partecipazione a brani di altri musicisti: rapper arabi o di origine araba e internazionale hanno richiesto la collaborazione della cantante in alcuni album o in singole canzoni come nei brani *is-Sigīn* “Il prigioniero”, realizzato dal gruppo egiziano degli Arabian Knightz, *Ḥamdulillāh* “Dio sia lodato” del cantante iracheno-canadese The Narcicyst; in entrambi i testi Shadia canta in arabo.

Diverse sono le collaborazioni con il noto gruppo palestinese DAM come nel brano *Bidd-i salām* “Voglio la pace”, in cui si esibisce insieme a uno dei componenti del gruppo dei Dam e precisamente Mahmoud.

Altre sue partecipazioni sono in lingua inglese come in *So serious* “Così serio” con il rapper Logic o *Too much* “Troppo” insieme al rapper inglese di origine irachena Lowkey,

Tra le collaborazioni internazionali annoveriamo: *Arme D'espoir* “Arma di speranza” con il rapper francese Ol' Kainry proveniente dal Benin e *Somos Sur* “Siamo sud” con la cantante di origine cilena Ana Tijoux; in entrambi i brani Shadia sceglie di esprimersi in lingua araba.

Dalle ricerche effettuate, i brani sopra citati costituiscono l'intera sua produzione musicale fino ad oggi.

Le molte collaborazioni richieste alla cantante da parte di rapper uomini, fanno luce su un'apertura di questo mondo musicale all'universo femminile, incoraggiandone la partecipazione e sottolineandone l'importanza del ruolo artistico e sociale. Ma allo stesso tempo, pur se nota a livello internazionale oltre che locale, l'esiguità dei brani interpretati da lei sola, può rivelare, presumibilmente, difficoltà e ostacoli legati all'attività artistica delle rapper arabe.

Shadia sceglie nella maggior parte di casi di cantare in arabo: tale decisione rispecchia una sua visione politica e identitaria, ribadendo al mondo le sue origini palestinesi a cui rimane fortemente legata, come appare dalle parole dei suoi testi e dal suo modo di

esibirsi anche attraverso gli indumenti che indossa. Spesso sia nei videoclip come durante i suoi concerti dal vivo, l'artista si mostra con indosso il *tawb*³⁴⁰ tradizionale palestinese.

Il suo timbro vocalico profondo e duro si presta particolarmente bene al genere rap. Il linguaggio impiegato è quello del rap legato al filone del “conscious rap”: pertanto si ritrovano termini legati alla politica, espressioni crude che rivelano la sua visione dei fatti e della realtà di cui tratta. Il linguaggio di questa rapper non è mai scurrile, non usa turpiloqui, pur scegliendo termini incisivi ed esprimendosi in maniera diretta.

Per i contenuti i suoi brani si rifanno ad una tipologia di rap politicamente impegnato; le tematiche da lei affrontate attengono in particolare alla questione palestinese, ma anche alla situazione del mondo arabo o alla condizione delle donne detenute nelle carceri.

Come l'artista stessa afferma durante l'intervista, i personaggi che hanno plasmato la sua visione politica sono il poeta palestinese Mahmoud Darwish, lo storico statunitense Norman Finkelstein, il linguista e filosofo Noam Chomsky, il critico letterario Edward Said e giornalisti come John Pilger e Robert Fisk.

Per ciò che attiene agli espedienti artistici adoperati, Shadia riproduce, nei suoi brani, anche rumori di strada e di scontri come il suono di spari in *Rūḥa bala riž'a* “Andata senza ritorno” o le voci e il frastuono delle manifestazioni durante i giorni della rivoluzione egiziana in *is-Sigīn* “Il prigioniero”. Questa è un'innovazione, come appurato in precedenza, che si ritrova spesso nelle tracce musicali dei rapper arabi negli ultimi anni.

Fare osservazioni sulla variante linguistica impiegata dalla cantante comporta diverse considerazioni: l'artista utilizza l'arabo palestinese della zona settentrionale, ossia nello specifico Haifa e Nazareth (terra d'origine della sua famiglia) di cui non si dispone di studi, inoltre la nascita e la crescita in territorio britannico può avere avuto delle influenze sul suo linguaggio. Tali riflessioni pongono degli interrogativi difficilmente risolvibili, allo stato attuale dei lavori, riguardo alcune caratteristiche fonologiche e morfologiche evidenziate. Altro aspetto da sottolineare è il ricorso, talvolta, ad un arabo più vicino alla lingua standard anziché al dialetto, fenomeno che può essere interpretato anche come un desiderio di porre enfasi e solennità alle parole e alle espressioni impiegate.

Il *corpus* selezionato è costituito dai seguenti testi: *il-Kūffiyyi 'arabiyyi* “La kefiyah è araba” (2011), *is-Sigīn* “Il prigioniero” (2011), *Kull-on 'and-on dabābāt* “Tutti hanno carri armati” (2011), *Rūḥa bala riž'a* “Andata senza ritorno” (2010).

³⁴⁰ Vestito tradizionale palestinese.

5.2.1. Corpus e commenti linguistici

il-Kūffiyyi ‘arabiyyi

Il primo testo che viene di seguito riportato è una delle canzoni più famose dell’artista: l’indumento della kefiah rappresenta un simbolo di identità e di appartenenza per il popolo arabo e palestinese nello specifico. Come più volte l’artista stessa ha riferito, la canzone fu scritta quando trovò in circolazione una versione americana della sciarpa araba di colore blu e bianco con la stella di Davide su di essa.

Alla parte cantata da Shadia Mansour, ne segue una seconda in inglese, che in questa sede non riporto, realizzata dal rapper M-1 dei Dead Prez. La cantante apre la sua esibizione dichiarando il proprio nome e quello dell’artista insieme a cui canta: tale modalità può essere definita come una sorta di presentazione ed è un elemento ricorrente nella musica rap in generale.

Il testo in arabo è caratterizzato da rime e da accenti spostati per ragioni di ritmo.

Testo 1/A

<i>il-Kūffiyyi ‘arabiyyi</i>	La kefiah è araba
1. <i>‘Šbāḥ l-ḥēr ya-wlād ‘mūm-na</i>	Buongiorno, cugini
2. <i>‘tfaḍḍalu w-šarrefū-na</i>	Benvenuti, sono onorata della vostra presenza
3. <i>šū btihⁱbbu niḍayyef-kon damm ‘arabi willa dmū ‘ min ‘yūn-na?</i>	Cosa volete che vi offriamo? Il sangue arabo oppure le lacrime dei nostri occhi?
4. <i>b ‘tī^qed hēk t ‘ammlu nista^qbelū-hon hēk t ‘a^q du lamma adraku ḡalaṭ-hon</i>	Credo che abbiano sperato che noi li accettassimo. Si sono complicati la vita, quando hanno capito il loro errore
5. <i>hēk lbisna l-kūffiyyi l-bēḍa w-s-sōda</i>	Così abbiamo indossato la kefiah bianca e nera.
6. <i>šāru yil ‘abu zamān yilbasū-ha ka-mōḍa</i>	Hanno iniziato a giocare molto tempo fa indossandola come una moda
7. <i>mahma yitfannanu fī-ha mahma yitḡayyaru b-lōn-ha</i>	Non importa se la reinventano e se le cambiano colore

- | | |
|---|---|
| 8. <i>kūffiyi ‘arabiyyi bitḏall ‘arabiyyi</i> | Una kefiah araba rimane araba |
| 9. <i>ḥaṭṭat-na bidd-hon iyyā-ha taqāfīṭ-na bidd-hon iyyā-ha</i> | La nostra kefiah: la vogliono. La nostra cultura: la vogliono |
| 10. <i>karāmit-na bidd-hon iyyā-ha kull šī l-na bidd-hon iyyā-(h)</i> | La nostra dignità: la vogliono. Ogni cosa che abbiamo vogliono |
| 11. <i>le, ma raḥ nuskot il-hon nismaḥ il-hon</i> | No, non ce ne staremo zitti. Non lo permetteremo |
| 12. <i>le le libe^q-li</i> | No, non mi sta bene |
| 13. <i>yisallem-o š-šug^l miš il-hon ma ḥaṣṣ-hon fī-h</i> | Grazie. Non è affar loro, non li riguarda |
| 14. <i>^qalladū-na biltibsu libes w-ha-l-arḏ byikfī-hon-š</i> | Ci hanno copiato vestendosi come noi. Questa terra non è abbastanza per loro? |
| 15. <i>ṭam ‘ānīn ‘ala l-Qud^s, Qud^s ⁱ‘rafu kīf tiqūlu bašar</i> | Voi avidi di Gerusalemme, Gerusalemme. Imparate cosa vuol dire “umanità” |
| 16. <i>^qebbil-ma tilⁱbsu l-kūffiyi žīna nzakker-hon mīn ihna</i> | Prima che voi indossiate la kefiah siamo venuti a ricordarvi chi siamo |
| 17. <i>w ḡaṣbān ‘an abū-hon³⁴¹ ha-ḥaṭṭat-na.</i> | Che vi piaccia o no questa è la nostra kefiah. |
| 18. <i>hēk lbisna l-kūffiyi li-anna waṭaniyyi, l-kūffiyi kūffiyi ‘arabiyyi</i> | Così abbiamo indossato la kefiah, perché è nazionale. La kefiah è kefiah araba |
| 19. <i>hēk lbisna l-kūffiyi hawiyyit-na l-asāsiyyi, l-kūffiyi kūffiyi ‘arabiyyi</i> | Così abbiamo indossato la kefiah, la nostra identità principale. La kefiah è kefiah araba |
| 20. <i>yaḷḷa ‘allu l-kūffiyi, ‘allū-li ha-l-kūffiyi, l-kūffiyi kūffiyi ‘arabiyyi</i> | Su, sollevate la kefiah. Sollevatemela questa kefiah. La kefiah è kefiah araba |
| 21. <i>‘allū-ha ya-blād š-Šām kūffiyi ‘arabiyyi bitḏall ‘arabiyyi</i> | Sollevatela, <i>Bilād aš-Šām</i> , la kefiah araba rimane araba |
| 22. <i>ma-fī ba ‘ḏ miṭⁱl ⁱš-ša ‘b ⁱl- ‘arabi. faržū-ni ayy ummi fī d-dinya aktar mu ‘attri</i> | Non c’è nessuno come il popolo arabo. Mostratemi quale nazione al mondo è più influente |

³⁴¹ Lett.: “contro la volontà dei loro padri”.

23. *iṣ-ṣura wādḥe niḥna mahⁱd ḥaḍāra* L'immagine è chiara, noi siamo la culla della civiltà
24. *tārīḥ-na w turāt-na hiyye š-šāhid 'ala wuḏūd-na* La nostra storia e la nostra eredità sono testimonianza della nostra esistenza
25. *min hēkⁱ lbisna t-tōbⁱ l-falastīni* Quindi abbiamo indossato il vestito palestinese
26. *min Ḥayfa, Žinīn, Žabalⁱ n-Nār ila Ramaḷḷa* Da Haifa, Jenin, Jabal an-Nar a Ramallah
27. *ḥallī-ni šūf l-kūffiyi l-bēda w l-ḥamra* Lasciatemi vedere la kefiah bianca e rossa
28. *ḥallī-ni ni 'allī-ha la-fō^q bi-sama* Solleviamola fino al cielo
29. *ana Šādiya l- 'arabiyya lisān-i b-iḡuzz ḡazz* Io sono Shadia, l'araba. La mia lingua punge come un coltello
30. *zilzāl-i bihizz hazz, kalimāt-i ḥarf* Una lettera del mio discorso fa tremare come un terremoto
31. *sažžel ana Šādiya Maṣūr w l-ḥaṭṭa hawiyyit-i* Ricordalo: io sono Shadia Mansour e la kefiah è la mia identità
32. *min yōm ma ḥala^qt-ni sayyed-i š-ša 'b mas 'uliyit-i* Da quando sono nata, caro mio, il popolo è la mia responsabilità
33. *hēk ana trabbēt bēn iṣ-šar^q bēn il-ḡarb* Sono cresciuta tra oriente e occidente
34. *bēn luḡatēn bēn il-baḥīl w bēn il-fa^qīr* Tra due lingue, tra l'avidio e il povero
35. *šuft il-ḥayāt min iṣ-šaklēn* Ho visto la vita da entrambi i lati
36. *ana mitⁱ l il-kuffiyi* Io sono come la mia kefiah
37. *kīf-maⁱ lbistu-ni wēn-ma šalaḥtu-ni b-iḍall usūl-i falastīniyyi* Non importa come mi indossiate, dove mi buttiate, le mie radici restano palestinesi
38. *hēk lbisna l-kūffiyi li-anna waṭaniyyi, l-kūffiyi kūffiyi 'arabiyyi* Così abbiamo indossato la kefiah perché è nazionale, la kefiah è kefiah araba
39. *hēk lbisna l-kūffiyi hawiyyit-na l-'asāsiyyi, l-kūffiyi kūffiyi 'arabiyyi* Così abbiamo indossato la kefiah, la nostra identità fondamentale. La kefiah è kefiah araba

40. *yalla 'allu l-kūfiyyi, 'allū-li ha-l-kūfiyyi, l-kūfiyyi kūfiyyi 'arabiyyi* Su, sollevate la kefiah. Sollevatemela questa kefiah. La kefiah è kefiah araba.
41. *'allū-ha ya-blād š-Šām kūfiyyi 'arabiyyi b-itḡall 'arabiyyi* Sollevatela, *Bilād aš-Šām*, la kefiah araba rimane araba

is-Sigīn

Il secondo testo selezionato, analizzando i diversi commenti del pubblico sul web, viene definito da alcuni *'uġniyyat tawrat Miṣr* (“la canzone della rivoluzione egiziana”). Tale brano, dal titolo *is-Sigīn*, viene cantato da Shadia insieme al gruppo egiziano degli Arabian Knightz. Si alternano i tre cantanti del gruppo: E-Money apre il brano in arabo, invece gli altri due componenti del gruppo Rush e Sphinx utilizzano la lingua inglese per le loro parti, che qui non vengono riportate. Infine Shadia canta il suo pezzo completamente in arabo. Il coro inframmezza il brano con lo slogan: *ana 'āyiz balad ḥurr min 'i-z-zulm / 'āyiz balad ḥurr min 'i-l-qahr / 'āyiz balad ḥurr min 'i-š-šarr / 'āyiz arḍ-i w arḍ 'i-l-'arab il-'arab ! 'i-l-'arab! 'i-l-'arab!* “Voglio un paese libero dall’ingiustizia / voglio un paese libero dalla sottomissione /, voglio un paese libero dal male / voglio la mia terra e la terra degli Arabi”.

Il video si apre con le immagini delle manifestazioni al Cairo del 2011 e si chiude con discorsi registrati dal vivo durante le proteste.

Testo 2/A

is-Sigīn

Il prigioniero

E-Money (Arabian Knightz):

- | | |
|--|--|
| 1. <i>Fursān 'arabi! 'arabi! 'arabi! 'arabi!</i> | Cavalieri Arabi! Arabi! Arabi! |
| 2. <i>bi-lisān fākrīn inno ma-ft-hu-š fann ḥa-takallam 'an</i> | Pensano che la parola non sia arte, parlerò |
| 3. <i>kull ḥilem itrasam min ḡaḍab-hom itdafan</i> | Ogni sogno che ha attirato la loro rabbia è stato seppellito |
| 4. <i>it^aasam ithāṭ bi-l-'alam</i> | È stato infranto, è stato circondato dal dolore |
| 5. <i>w l-ḥulūl illi tinqez 'anawīn ḡānbiyya³⁴² irhābiyya</i> | E le soluzioni che salvano sono messe ai margini ed etichettate come terroristiche |
| 6. <i>min 'iyūn ma 'niyya bi-stiqlāliyya</i> | Da occhi interessati all’indipendenza |

³⁴² Realizzazione del fonema /ġ/ come [g] tipica dell’arabo egiziano da parte del cantante degli Arabian Knightz. Riguardo l’origine di tale resa della *ġīm* dell’arabo classico si veda Woidich, Zack (2009).

7. <i>ba 'd ḥurūb 'ālamīyya maḥmiyya mitdāriyya</i>	Dopo guerre mondiali, protette, nascoste
8. <i>mansiyya marmiyya 'ala ktāf miš marḍiyya</i>	Dimenticate, gettate dietro a spalle insoddisfatte
9. <i>mistaḥbiyya bi-ṭarī^qat itkāliyya 'a-l-arāḍi l-'arabiyya</i>	Celate in modo consenziente su territori arabi
10. <i>bi-salbiyya mar'iyya intihāziyya</i>	Negative, visibili, opportunistiche
11. <i>wara l-'alām ⁱl-islāmiyya bibayynu n-niyya</i>	Nascondano dietro le bandiere dell'Islam l'intenzione
12. <i>iḥtiyāliyya 'inādiyya sīkūbātiyya</i>	Fraudolenta, ostinata, psicopatica
13. <i>sirriyya anāniyya istrātižiyya ḍidd il-insāniyya</i>	Segreta, egoistica, strategica contro il genere umano
14. <i>w ba 'd il-musāyasa³⁴³ mtāba 'a min qā 'at l-mušāhada³⁴⁴</i>	E dopo, la politica è approvata da dietro le quinte
15. <i>li-kull 'arabi byinzal mustānna musā 'ada</i>	Per ogni arabo che si umilia, aspettando un aiuto
16. <i>ma ḥalāṣ kassarū bi-na kilma msānda</i>	Basta ormai ci hanno distrutto la parola “solidarietà”
17. <i>w min 'u^qūl-na aḥadu l-wara^q illi yiksab fi l-lu 'ba.</i>	E dalle nostre menti hanno preso la carta vincente
18. <i>ana 'āyiz balad ḥurr ⁱmin ⁱz-zulm</i>	Io voglio un paese libero dall'ingiustizia
19. <i>'āyiz balad ḥurr ⁱmin ⁱl-qahr</i>	Voglio un paese libero dalla sottomissione
20. <i>'āyiz balad ḥurr ⁱmin ⁱš-šarr</i>	Voglio un paese libero dal male
21. <i>'āyiz arḍ-i w arḍ ⁱl-'arab</i>	Voglio la mia terra e la terra degli Arabi
22. <i>il-'arab ! ⁱl-'arab! ⁱl-'arab!</i>	Arabi! Arabi! Arabi!
23. <i>ana 'āyiz balad ḥurr min ⁱz-zulm</i>	Io voglio un paese libero dall'ingiustizia
24. <i>'āyiz balad ḥurr min ⁱl-qahr</i>	Voglio un paese libero dalla sottomissione

³⁴³ Con tale termine viene intesa l'arte di fare politica, di intessere rapporti con diplomazia.

³⁴⁴ Lett.: “sala di proiezione” ma anche “sala di controllo”.

25. <i>'āyiz balad ḥurr min ⁱš-šarr</i>	Voglio un paese libero dal male
26. <i>'āyiz arḍ-i w arḍ ⁱl-'arab</i>	Voglio la mia terra e la terra degli Arabi
27. <i>il-'arab ! ⁱl-'arab! ⁱl-'arab!</i>	Arabi! Arabi! Arabi!
Shadia Mansour:	
28. <i>iḥna bnimši bi-l-karāme w t-tiqa bi-nafs</i>	Noi camminiamo con dignità e fiducia in noi stessi
29. <i>ma 'asna qawānīn-kum bi-t-tubūt bi-d-damm</i>	Abbiamo calpestato le vostre leggi con la fermezza e con il sangue
30. <i>law in ḍamīr-kom birīḥ-kom btitkallamu min wara l-fard</i>	Se la vostra coscienza vi facesse stare in pace, non parlereste da dietro una pistola
31. <i>⁹ūl l-i mīn ma 'am inām bi-l-ēl 'an žadd?</i>	Dimmi chi non sta dormendo di notte? Seriamente?
32. <i>'a bēn intu btibnu ḥawāğiz iḥna binkabber</i>	Mentre voi avete costruito barriere, noi facciamo crescere
33. <i>'iyāl-na w binzall-na nzīd ⁱl-'adad</i>	Le nostre famiglie e continuiamo ad aumentare di numero
34. <i>niḥna s-sabab lēš ma btistaržu tğammḍu 'ēn</i>	Noi siamo il motivo per cui non potete permettervi di chiudere gli occhi
35. <i>fi far⁹ kbīr bēn ⁱmqāwim w mqarrirīn</i>	C'è una grande differenza tra quello che resiste e quelli che decidono.
36. <i>ana 'āyiz balad ḥurr min ⁱz-ẓulm</i>	Io voglio un paese libero dall'ingiustizia
37. <i>'āyiz balad ḥurr min ⁱl-qahr</i>	Voglio un paese libero dalla sottomissione
38. <i>'āyiz balad ḥurr min ⁱš-šarr</i>	Voglio un paese libero dal male
39. <i>'āyiz arḍ-i w arḍ ⁱl-'arab</i>	Voglio la mia terra e la terra degli Arabi
40. <i>il-'arab ! ⁱl-'arab! ⁱl-'arab!</i>	Arabi! Arabi! Arabi!
41. <i>ana 'āyiz balad ḥurr min ⁱz-ẓulm</i>	Io voglio un paese libero dall'ingiustizia
42. <i>'āyiz balad ḥurr min ⁱl-qahr</i>	Voglio un paese libero dalla sottomissione
43. <i>'āyiz balad ḥurr min ⁱš-šarr</i>	Voglio un paese libero dal male

44. 'āyiz arḍ-i w arḍⁱl- 'arab

Voglio la mia terra e la terra degli Arabi

45. il- 'arab !ⁱl- 'arab!ⁱl- 'arab!

Arabi! Arabi! Arabi!

Kull-on 'and-on dabābāt

Il testo qui presentato, possiede un ritornello che calca la melodia di una filastrocca tradizionale per bambini conosciuta in tutto lo Šām, a cui sono state cambiate le parole con contenuti relativi alla questione palestinese e ai soprusi subiti dalla popolazione. Le parole originali della canzonetta sono le seguenti: *kull-on 'and-on sayyārāt w židd-i 'and-o ḥmār, birkab-na ḥalf-o w byāḥud-na mišwār, w l-bōlīs bišaffir-lo b-īd-o bi'aššir-lo, sayyārāt bitzammir-lo bā-bā-bā* (“Tutti hanno macchine, mio nonno ha un asino, ci fa salire dietro di lui e ci porta in giro, la polizia gli fischia e con la mano fa segnali, le macchine suonano il clacson... ba, ba, ba”). Proprio l'accostamento della melodia per bambini all'argomento trattato, a volte anche attraverso l'impiego di termini forti ed espressioni dure, produce un effetto ambivalente alle orecchie dell'ascoltatore.

Da un punto di vista linguistico, il brano, nella fonologia e nella morfologia, è marcato, in larga parte, dall'arabo classico.

Shadia, durante l'offensiva contro Gaza nel 2008, ha proposto al gruppo DAM di collaborare a questa traccia, che, inoltre, viene introdotta dalle parole di un famoso discorso (2003) dell'intellettuale e critico letterario Edward Said³⁴⁵:

«Torture, illegal detention, assassination; assaults against civilians with missiles, helicopters, and jet fighters; annexation of territory; transfer of civilians for purpose of imprisonment; mass killing as in Gaza, Qana, Jenin, Sabra and Shatila; denial of rights to free passage and unimpeded civilian movement, education, and medical aid; use of civilians as human shields; humiliation; house demolitions on a mass scale; destruction of agricultural land; expropriation of water; illegal settlements; economic pauperization; attacks on hospitals, medical workers, and ambulances; and the killing of UN personnel to name only the most outrageous abuses.».

Testo 3/A

Kull-on 'and-on dabābāt

Tutti hanno carri armati

- | | |
|---|---|
| 1. <i>Kull-on 'and-on dabābāt w iḥna 'ana³⁴⁶ ḥažār</i> | Tutti hanno carri armati e noi abbiamo pietre |
| 2. <i>byihdimu byūt-na byi^qtulu bi-l-aṭfāl</i> | Distrucono le nostre case e |

³⁴⁵ Edward Said (Gerusalemme, 1935-New York, 2003), anglista, scrittore e critico letterario, è noto per la sua critica al concetto di orientalismo.

³⁴⁶ 'an-na = and-na

	ammazzano i bambini
3. <i>ya Falistīn al-aḥrār ya Ġazzat al-abṭāl</i>	Oh Palestina dei liberi, Oh Gaza degli eroi
4. <i>iṣ-ṣahyūni žāy-lo nhār... trā, trā, trā</i>	Sionista, arriverà il giorno... tra tra tra
5. <i>ya Ġazzat id-dam ya Ġazzat il-hamm</i>	Gaza del sangue, Gaza della sofferenza
6. <i>nuṣāriku-ki aḥzāna-ki, sa-nukammilu kifāḥa-ki</i>	Partecipiamo alla tua tristezza, completeremo la tua lotta
7. <i>Falistīnu, ya marba l-usūd</i>	Palestina che fa crescere i leoni
8. <i>arḍu-ki la budda an ta 'ūd</i>	La tua terra deve tornare
9. <i>ya abṭāl al-muqāwama al-falistīniyya</i>	Eroi della resistenza palestinese
10. <i>bi-imāni-kum sa-tufaššilūna a'dā', sahyūniyya irhabiyya, 'unṣuriyya, fāšila</i>	Con la vostra fede sconfiggerete nemici sionisti, terroristi, razzisti, falliti
11. <i>ya šuhadā', Ġazzat al-abrār</i>	Martiri, Gaza degli innocenti
12. <i>ya-ma taḥaddeytum al-'aduww 'ala ḥaṭṭ an-nār</i>	Quante volte avete sfidato il nemico sulla linea del fuoco
13. <i>arwāḥ-kum sawfa takūn ramz al-manār</i>	Le vostre anime saranno il simbolo del faro
14. <i>intiṣār-kum maktūb 'ala kull židār</i>	La vostra vittoria è scritta su tutti i muri
15. <i>'āšit 'āšit Falistīn</i>	Evviva Evviva la Palestina
16. <i>ya ru'asā' w zu'mā' al-'arab ba'd-kom nāymīn ayna antum'</i>	Oh presidenti del mondo arabo siete ancora addormentati, dove siete?
17. <i>ayna ṣawt-kum yadwi ḡaḍaban 'ala hada l-ḥāl?</i>	Dov'è la vostra voce che dovrebbe risuonare di rabbia su questa situazione?
18. <i>kull-hon 'and-hon dabābāt w iḥna 'anna ḥažār</i>	Tutti hanno carri armati e noi abbiamo pietre
19. <i>byihdimu byūt-na byi^atulu bi-l-atfāl</i>	Distruggono le nostre case e ammazzano i bambini

- | | |
|--|--|
| 20. <i>ya Falisṭīn al-aḥrār ya Ġazzat al-abṭāl</i> | Oh Palestina dei liberi, Oh Gaza degli eroi |
| 21. <i>iṣ-ṣahyūnī žāy-lo nhār... trā, trā, trā</i> | Sionista, arriverà il giorno... tra tra tra |
| 22. <i>kull-hon ‘and-hon dabābāt w ihna ‘anna ḥažār</i> | Tutti hanno carri armati e noi abbiamo pietre |
| 23. <i>byihdimu byūt-na byi^qtulu bi-l-aṭfāl</i> | Distruggono le nostre case e ammazzano i bambini |
| 24. <i>ya Falisṭīn al-aḥrār ya Ġazzat al-abṭāl</i> | Oh Palestina dei liberi, Oh Gaza degli eroi |
| 25. <i>iṣ-ṣahyūnī žāy-lo nhār... trā, trā, trā</i> | Sionista, arriverà il giorno... tra tra tra |

Rūḥa bala riž'a

Il brano tratta un argomento raramente affrontato da altri artisti o dai mass media in generale, ossia la detenzione delle donne nelle carceri. Il testo, realizzato in prima persona, esprime le parole di una madre detenuta che soffre al pensiero dei suoi figli che l'aspettano invano.

La cantante si fa portavoce di una tematica legata alle donne e all'attualità, incentrando quindi l'attenzione anche sull'aspetto socio-politico.

Alla fine del testo, subito dopo il verso *bfaddil inn-o Aḷlah yu^qbur-ni* “preferisco che Dio mi seppellisca”, vengono riprodotti rumori di spari, quasi a significare una tragica morte, forse un suicidio, della donna protagonista.

Testo 4/A

Rūḥa bala riž'a

Andata senza ritorno

- | | |
|--|---|
| 1. <i>Wlād-i kibru w sihru 'ale-yya</i> | I miei figli miei sono cresciuti e mi hanno attesa |
| 2. <i>w kull yōm bizūrū-ni w bi^qūlū-li mta žāyye</i> | Ogni giorno mi hanno fatto visita e mi hanno detto: quando torni? |
| 3. <i>'iṣrīn sanawāt fi s-siž'n</i> | Venti anni in prigione |
| 4. <i>w ana astanna n-nihāye</i> | E aspetto la fine |
| 5. <i>min wa^qt btibki 'a sinn-i w ana miš žāyye</i> | Da tempo piangi i miei anni mentre non torno |
| 6. <i>mallēna w stannēna, kibru 'iyal-na, ^qafalu bāb-na</i> | Ci siamo annoiate, abbiamo aspettato, i nostri figli sono cresciuti, hanno chiuso le nostre porte |
| 7. <i>lağū-li sanawāt, ḥakamu 'ale-yya, sara^qu aḥlām-na</i> | Mi hanno cancellato gli anni, mi hanno condannata, rubandoci i sogni |
| 8. <i>rūḥa bala riž'a</i> | Andata senza ritorno |
| 9. <i>bidd-i za^{qq}ef kull bani ādam illi šārek</i> | Voglio applaudire tutti gli esseri umani che sono complici |
| 10. <i>bass šaṭṭeb 'a kull wāḥad illi samma ḥāl-o šāḥeb</i> | Depenna tutti quelli che si sono fatti chiamare amici |

11. <i>la yuṣāde^q mufakkir ḥal-o šāter</i>	Non sono sinceri pensando di essere bravi
12. <i>antum ġēr ṣādiqūn³⁴⁷ w la ‘a-l-bāl w la ‘a-l-ḥāter³⁴⁸</i>	Voi non siete sinceri, non ve ne importa niente e ve ne infischiate
13. <i>nsītu, ‘aḏḏētu l-īd l-illi ta‘mat-kom bi-ḥanne</i>	Avete dimenticato, avete morso la mano a chi vi ha dato da mangiare con tenerezza
14. <i>lamma kuntu aḏ‘af marḥale bi-ḥayyāt-kom</i>	Quando eravate più deboli in una fase della vostra vita
15. <i>ḥa-ansa-kom³⁴⁹? hayda mustaḥḥīl</i>	Vi dimenticherò? Questo è impossibile
16. <i>‘amaliyye ḥamaḏiyye w ma istafadtu min-a</i>	Operazione barbarica e non avete tratto beneficio
17. <i>ḥuḏḏa siyāsiyye</i>	Una scusa politica
18. <i>l-muḥaddirāt bitbī‘u-ha l-aḏḏāl illi ma ‘and-hon ḥadan biḥmu ‘an bāb id-dār</i>	Le droghe le vendete ai bambini che non hanno nessuno che protegga la porta di casa
19. <i>bi-iḥtiṣār lamma batzakkar ha-n-nahār</i>	In breve quando mi ricordo questo giorno
20. <i>bithlak il-a ‘ṣāb la-tṭalle ‘ il-buḥār³⁵⁰</i>	I miei nervi cedono fino a farmi uscire il fumo dalle orecchie
21. <i>Aḷḷah yustur-ni, sa^qaḏ ha-n-nahī’s w ḏarab-ni</i>	Dio coprimi, è caduta questa maledizione e mi ha colpito.
22. <i>bfadḏil inn-o Aḷḷah yu^qbur-ni³⁵¹</i>	Preferisco che Dio mi seppellisca
23. <i>wlād-i kibru w siḥru ‘ale-yya</i>	I miei figli miei sono cresciuti e hanno preso coscienza della mia esistenza
24. <i>w kull yōm bizūrū-ni w bi^qūlū-li mta ḏāyye</i>	Ogni giorno mi hanno fatto visita e mi hanno detto: quando torni?
25. <i>‘iṣrīn sanawāt fi s-siḏīn</i>	Venti anni in prigione

³⁴⁷ Espressione classicheggiante: pronomi personale *antum* invece di *intu* e plurale sano maschile reso *ūn* anziché *īn*.

³⁴⁸ *la ‘a l-bāl w la ‘a ḥāter*: espressioni colloquiali, entrambe con il significato di “non prestare attenzione”.

³⁴⁹ Futuro reso dal preverbo *ha-*.

³⁵⁰ Modo di dire; *buḥār* lett. “incenso”.

³⁵¹ Esclamazione molto comune, impiegata in diverse occasioni. Questa espressione viene poi seguita da rumori di mitragliatrice.

26. <i>w ana astanna n-nihāye</i>	E aspetto la fine
27. <i>min wa⁴t btibki 'a sinn-i w ana miš žāyye</i>	Da tempo piangi per me e non torno
28. <i>mallēna w stannēna, kibru 'iyal-na, ⁹afalu bāb-na</i>	Ci siamo annoiate, abbiamo aspettato, i nostri figli sono cresciuti, hanno chiuso le nostre porte
29. <i>laḡū-li sanawāt, ḥakamu 'ale-yya, sara⁹u aḥlām-na</i>	Mi hanno cancellato gli anni, mi hanno condannata, rubandoci i sogni
30. <i>rūḥa bala riž'a</i>	Andata senza ritorno

Dai brani esaminati, nella fonologia possono essere individuati i seguenti tratti:

- Il morfema femminile nominale š è reso spesso [-i]. Soprattutto in *iḏāfa* o con pronomi suffisso, <T> è realizzata *-it* ma non in maniera sistematica. Quindi anche il morfema femminile dell'aggettivo *an-nisba* è reso *-iyyi*.

Testo 1/A: 9. *taqāfit-na bidd-hon iyyā-ha* “la nostra cultura: la vogliono”, 10. *karāmit-na* “la nostra dignità”, 18. *hēk ḥbisna l-kūffiyi hawiyyit-na l-asāsiyyi, l-kūffiyi kūffiyi 'arabiyyi* “Così abbiamo indossato la kefia, perché è nazionale. La kefia è kefia araba”.

- In alcuni casi il fonema /q/ è realizzato come uvulare, anziché come laringale occlusiva sorda.

Testo 1/A: 9. *taqāfit-na* “la nostra cultura”, 15. *'rafu kīf tiqūlu bašar* “imparate cosa vuol dire “umanità”.

- Resa interdentale del fonema /t/ come nell'arabo standard al fine di dare più importanza e solennità alla parola o al concetto.

Testo 1/A: 9. *taqāfit-na* “la nostra cultura”, 22. *mu'attri* “influyente”. 24. *w turāt-na* “la nostra eredità”.

Per ciò che attiene alla morfologia si possono trarre alcune osservazioni:

- La negazione sia nominale che verbale riflette quella tipica dell'area palestinese.

Testo 1/A: 13. *š-šug⁴l miš il-hon* “non è affar loro”, 14. *byikfī-hon-š* “non è abbastanza per loro”.

- Per i pronomi suffissi, viene utilizzato con più frequenza il pronome suffisso *hon* anziché *hom*.

Testo 1/A: 9. *ḥaṭṭat-na bidd-hon iyyā-ha taqāfīt-na bidd-hon iyyā-ha* “la nostra kefiāh: la vogliono. La nostra cultura: la vogliono”, 13. *mīš il-hon ma ḥaṣṣ-hon fī-h* “non è affar loro, non li riguarda”.

- Si riscontra un’alternanza dei pronomi personali di prima persona plurale *niḥna/iḥna*.

Testo 2/A: 28. *iḥna bnimši bi-l-karāme w t-tīqa bi-nafs* “noi camminiamo con dignità e fiducia in noi stessi”, 34. *niḥna s-sabab lēš ma btistaržu tḡammḍu ‘ēn* “noi siamo il motivo per cui non potete permettervi di chiudere gli occhi”.

- Vengono impiegati verbi di schema *itfa'al* con valore passivizzante

Testo 2/A: 3. *kull ḥilem itrasam min ḡaḍab-hom itdafan* “ogni sogno che ha attirato la loro rabbia è stato seppellito”, 4. *it^qasam ithāṭ bi-l-’alam* “è stato infranto, è stato circondato dal dolore”.

- Riguardo i tempi verbali, il preverbio del futuro *raḥ-* si alterna a *ḥa-*.

Testo 1/A: 11. *ma raḥ nuskot il-hon nismaḥ il-hon* “non ce ne staremo zitti. Non lo permetteremo”.

Testo 4/A: 16. *ḥa-ansa-kom* “vi dimenticherò”.

Si individuano anche molti classicismi. Nel testo 3/A, la resa fonetica e la struttura morfologica risultano più vicino all’arabo standard come si riscontra nei seguenti tratti:

- Mantenimento dei dittonghi: 12. *taḥaddeytum* “avete sfidato”, 17. *ṣawt-kum* “la vostra voce”.

- La vocale protetica dell’articolo determinato, che in dialetto palestinese è /i/ *il-*, qui è resa /a/ *al-* come nell’arabo standard: 3. *ya Falisṭīn al-aḥrār ya Ġazzat al-abṭāl* “oh Palestina dei liberi, oh Gaza degli eroi” 9. *al-muqāwama al-falisṭīniyya* “la resistenza palestinese”.

- Realizzazione della /q/ come uvulare: *al-muqāwama* “la resistenza”.

- Resa, seppur non sistematica, dell’*i’rāb* finale: 6. *nuṣāriku-ki aḥzāna-ki* “partecipiamo alla tua tristezza”, 7. *Falisṭīnu* “Palestina”, 8. *arḍu-ki* “la tua terra”.

- Flessione verbale e tempo futuro: 6. *sa-nukammilu* “completeremo”, 10. *sa-tufaššilūna* “sconfiggerete”, 13. *sawfa takūn* “sarà”.

Anche il testo 4/A è contraddistinto da alcune espressioni più vicine all’arabo standard come nel caso 11. *la yuṣāde^q mufakkir ḥal-o šāṭer* “non è sincero pensando di essere bravo”, con la realizzazione del prefisso *yu* dell’imperfettivo e del prefisso *mu* del

participio, 12. *antum ġēr ṣādiqūn* “voi non siete sinceri” con la resa del pronome personale *antum* invece di *intu* e del plurale sano maschile reso *ūn* anziché *īn*.

Da un punto di vista stilistico, l'autrice, nei suoi testi utilizza la figura retorica della metafora: testo 2/A: 14. *w ba'd il-musāyasa mtāba'a min qā'at l-mušāhada* “e dopo la politica approvata da dietro le quinte”, verso in cui la politica viene paragonata in modo metaforico a un film o una rappresentazione teatrale con un regista che lavora dalla sala controllo, da dietro le quinte; testo 4/A: 13. *'addētu l-īd l-illi ṭa'mat-kom* “avete morso la mano di chi vi ha dato da mangiare”, attraverso tale immagine, l'autrice si riferisce alla figura della madre che nutre e accudisce i propri figli.

L'accento, talvolta, risulta spostato per seguire il ritmo della musica; le rime vengono impiegate sia in posizione finale che interna anche per molti versi, come nel caso della rima in *iyya*: testo 2/A: 5. *w l-ḥulūl illi tinqez 'anawīn gānbiyya irhābiyya* “e le soluzioni che salvano sono messe ai margini ed etichettate come terroristiche”, 6. *min 'yūn ma'niyya bi-stiqlāliyya* “da occhi interessati all'indipendenza”, 7. *ālamīyya maḥmiyya mitdāriyya* “dopo guerre mondiali, protette, nascoste”, 8. *mansiyya marmiyya 'ala ktāf miš marḍiyya* “celate in modo consenziente su territori arabi”, 9. *mistaḥbiyya bi-tarī'at itkāliyya 'a-l-arāḍi l-'arabiyya* “dimenticate, gettate dietro a spalle insoddisfatte”, 10. *bi-salbiyya mar'iyya intihāziyya* “negative, visibili, opportunistiche”, 11. *wara l-'alām 'l-islāmiyya bibaynu n-niyya* “si nascondano dietro le bandiere dell'Islam”, 12. *iḥtiyāliyya 'inādiyya sīkūbātiyya* “fraudolente, ostinate, psicopatiche”, 13. *sirriyya anāniyya istrātižiyya ḍidd il-insāniyya* “segrete, egoistiche, strategiche contro il genere umano”.

Il lessico è caratterizzato da prestiti linguistici acclimatati, come nel Testo 1/A 6. *mōḍa* “moda” o nel Testo 2/A 12. *sīkūbātiyya* “psicopatica”, 13. *istrātižiyya* “strategia”.

Nel linguaggio sono rintracciabili diverse espressioni colloquiali: Testo 4/A: 12. *la 'a-l-bāl w la 'a-l-ḥāṭer* “non ve ne importa niente”, ma anche più volgarmente “chissene importa”, 13. *Allāh yu^abur-ni* “Dio mi seppellisca”, esclamazione impiegata in occasioni diverse, come espressione tragica ma anche di stupore.

Il testo 3/A possiede un ritornello che calca la melodia di una famosa filastrocca tradizionale per bambini, a cui sono state cambiate le parole con contenuti relativi alla questione palestinese e ai soprusi subiti dalla popolazione. Proprio l'accostamento della melodia per bambini all'argomento trattato, a volte anche attraverso l'impiego di termini forti ed espressioni dure, produce un effetto ambivalente alle orecchie dell'ascoltatore. Il

testo viene introdotto dalle parole di un famoso discorso dell'intellettuale e critico letterario Edward Said.

5.3. Malikah: tematiche e stile dei testi

Lynn Fattouh, famosa come Malikah (dall'arabo *malika* "regina"), è nata in Francia e precisamente a Marsiglia nel 1986. Cresciuta a Beirut sotto l'ombra della guerra, Malikah si è inserita nella scena hip hop libanese all'età di sedici anni. Ha lavorato con la EMI Arabia nel 2003, dopo aver vinto un concorso hip hop.

Da allora, Malikah si è affermata come la "regina araba dello hip-hop", come riportato da vari articoli della stampa, attirando fan in tutto il mondo arabo ma anche in Europa.

Nel 2007 Malikah, insieme al MC libanese Zoog, è stata scelta da MTV Saudita come una delle due migliori MC in Libano per il suo programma di punta, "Hip-HopNa" ("Il nostro Hip Hop").

Inoltre Malikah ha registrato una traccia con il produttore dei Dogg Pound, Fareed Nassar conosciuto come Fredwreck, intitolata *Ya imra'a*, un inno alle donne arabe.

Nel 2008 è stata il primo MC ad essere ospitato come giudice per "b-boy" e "free stycler" al concorso "Red Bull Lord of the Street" a Beirut e Mascate in Oman.

Nel 2009, Rotana Musika TV ha proposto a Malikah di essere ospite del suo spettacolo musicale "Shababi" che ha mostrato la scena musicale *underground*, con artisti di primo piano provenienti da Libano, Siria, Emirati Arabi Uniti, Giordania ed Egitto.

La sua presenza mediatica è cresciuta in maniera preponderante, soprattutto nel corso degli ultimi anni, anche grazie alla sua partecipazione al documentario canadese "Arab Rap" (2011) e al lungometraggio "Next Music Station" (2011) prodotto da Al Jazeera e diretto dal musicista spagnolo Fermin Muguruza, che ha diretto anche "Checkpoint Rock: Songs from Palestine". L'artista continua ad esibirsi con rapper di origine araba di talento come Omar Offendum, The Narcycist, Eslam Jawaad e con altri artisti internazionali.

La cantante nel 2011 è stata selezionata come rappresentante della scena hip hop libanese per partecipare a "Translating Hip Hop", un progetto organizzato dal Goethe-Institut e la Haus der Kulturen der Welt di Berlino. Inoltre Malikah ha avuto la possibilità di aprire lo spettacolo del famoso rapper americano Snoop Dogg ad Abu Dhabi il 6 maggio 2011.

Le canzoni della rapper libanese possono essere rintracciate sui siti, già citati in precedenza, *reverbNation.com*, *revolutionaryarabrap* e su *youtube.com*. Non sono reperibili versioni scritte dei brani, ad eccezione del testo *Ya imra'a* “Donna”.

I titoli delle canzoni sono riportati nell’alfabeto latino con rese variegata e con assenza di normalizzazione grafica.

Nella maggior parte dei brani, Malikah canta insieme ad altri rapper arabi e internazionali. In *Heyk ṣāyra blēd-na* “Così è il nostro paese” (2007) è accompagnata da un rapper libanese noto come RGB, in *Intihabēt* “Elezioni” (2009) da un altro artista libanese di nome Zoog che canta in inglese, in *Ihtilāl* “Occupazione” con l’artista turco Kaplan, in *Nab³d kall Lābnēne* “Il battito di ogni libanese” con il cantante rock emiratino Bull Funk Zoo, in una commistione di generi e *Zaman-i* “Il mio tempo” in cui è Malikah a partecipare al brano di Venus, rapper libanese che canta in inglese.

L’artista apre spesso le sue *performance* pronunciando il suo nome e, quando ve n’è occasione, presentando l’artista insieme a cui canta: tale modalità è un tratto ricorrente nella musica rap in generale.

Molti dei testi di Malikah hanno come oggetto eventi e situazioni inerenti al suo paese, quindi, come Shadia Mansour, anche il suo rientra nel filone del “conscious rap”, come testimoniano molti suoi brani: *Heyk ṣāyra blēd-na* “Così è il nostro paese”, *Ya Lābnēn* “Libano!”, *šū ‘am biṣīr* “Cosa sta succedendo”, *‘am ḥāreb* “Sto combattendo”, *Samm bā-d-damm* “Veleno nel sangue” e *Ya imra'a* “Donna”, in cui rivendica il ruolo delle donne, spronando queste ultime a reagire all’intorpidimento e alla relegazione in cui parte della società araba le vorrebbe.

Malikah canta sempre in lingua araba e impiega un linguaggio, a volte, anche volgare per esprimere le sue idee e destare la reazione nel pubblico; nel rap possono venire scardinate le differenze linguistiche legate al genere, in una sorta di uguaglianza di ruoli nella funzione di denuncia che l’artista ricopre.

In alcuni brani vengono inseriti rumori di guerra, esplosioni, voci come in *ya Lābnēn* e *Samm bā-d-damm*, espediente sempre più utilizzato nel mondo rap arabo.

La scelta del soprannome Malikah, che significa “Regina”, ricalca lo stile delle “Queen Mother”, rapper americane che si sono contraddistinte per la loro musica impegnata. Inoltre spesso le rapper tra loro si appellano, in segno di solidarietà *queens*, al cui termine è associata un’idea di potere e rispetto.

È opportuno evidenziare, inoltre, come quest'artista, sia nei video che nelle foto, viene spesso ritratta con armi in mano, in atteggiamenti aggressivi che l'avvicinano anche alla tipologia della rapper "Sister with attitude".

Riguardo l'aspetto propriamente linguistico l'artista canta in arabo libanese, per lo più nella variante beirutina con le caratteristiche fonologiche e morfologiche che la contraddistinguono.

I testi selezionati sono i seguenti: *Ya imra'a* "Donna" (2008), *Samm bə-d-damm* (2007) "Veleno nel sangue", *Heyk šāyra blēd-na* "così è il nostro paese" (2007).

5.3.1. *Corpus* e commenti linguistici

Ya imra'a

Ya imra'a “Donna” è un incitamento a tutte le donne, libanesi in particolare, ad essere padrone della propria vita e delle proprie scelte, ad alzare la testa in una società fortemente maschilista. Viene preso in considerazione anche il ruolo di madre della donna, che dà la vita agli uomini e che si toglierebbe il cibo dalla bocca per sfamare i propri figli, motivo per cui deve essere ringraziata e rispettata da tutti.

Testo 1/B

<i>Ya imra'a</i>	Donna
1. <i>Malika lāken imra'a</i> ³⁵² <i>mən Ləbnēn lāken əl-'ālam tis'a sitte w wāḥed</i> ³⁵³	Malikah, però anche una donna del Libano, ma per il mondo nove sei uno
2. <i>ya imra'a 'am bəḥkī-ki ka-ann-i mara mətl-ek</i>	Oh donna, sto parlando con te, da donna a donna
3. <i>ma 'am bāleg šār lāzem nəwāžeh, lāzem nəḥaṭṭet-l-ek</i>	Non sto esagerando, dobbiamo confrontarci e fare un piano per te
4. <i>ya imra'a šarreḥi šarḥa l-ḥərriyyi</i>	Oh donna, urla forte la libertà
5. <i>b-əsm kəll imra'a bəkyet w šəkyet b-əsm insēniyye</i>	Nel nome di ogni donna che ha pianto e ha sofferto in nome dell'umanità
6. <i>hāy hiyye r-risēle tba 'ī-ha ḥazāfīra</i> ³⁵⁴	Ecco il messaggio, seguilo alla lettera
7. <i>ər-rižēl^q arrar ənn-o ḥayāt-ek mašīr-a idīr-a</i>	Gli uomini hanno deciso di comandare la tua vita e il tuo destino
8. <i>ma t 'īši bə-ḥīra^q ūmi šteḡli w žībi l-līra</i>	Non vivere in confusione, alzati, lavora, porta i soldi
9. <i>əmsi ma '-i bə-ha-l-masīra, ḥəbbi^q ḥt-ek w ənsa l-ḡīra</i>	Cammina con me su questa strada, ama tua sorella e dimentica la gelosia

³⁵² Il termine “donna”, talvolta, viene reso *imra'a* come nell'arabo standard, anziché *marā* più comune in dialetto.

³⁵³ 961: prefisso internazionale del Libano.

³⁵⁴ Zoccolo che lascia un'impronta precisa sul terreno.

10. <i>iza banēt saħret bət^qūlu 'an-ha məš šālħa</i>	Se le donne escono la sera dite di loro che non sono brave ragazze
11. <i>bass əš-šābb ma 'lēš ħallī(h) illa š- šabāħa</i>	Ma per l'uomo va bene, può stare fuori fino al mattino
12. <i>ħadihi š-šarāħa lli təħmel rās-a³⁵⁵</i>	Questa è la realtà che devi sopportare
13. <i>lāzem təħtammi fī-h mət^l walad yəħmel maššāša</i>	Devi prenderti cura di lui come un bambino che porta il ciuccio
14. <i>w ba 'd əd-dirāsa ħallī-ki mustaqilla</i>	Dopo gli studi resta indipendente
15. <i>biḍalli ka-l^qišša kəll-ha mənn-na w fī-ki w bədd-na nəħall-a</i>	Continua la stessa storia per noi, devi e dobbiamo risolverla
16. <i>bədd-na nət^qaddam w bədd-na nət 'allam bədd-na nəbruz w bə-ħayyāt-na nəħakkam</i>	Dobbiamo andare avanti e imparare, dobbiamo emergere e controllare le nostre vite
17. <i>ya sayyidāt šaddū-li ha-l-brāġe³⁵⁶</i>	Signore, tiratevi sù
18. <i>əl-ānisāt da 'iman rās-om bi-l'āle³⁵⁷</i>	Giovani donne, sempre a testa alta
19. <i>bala tkabber 'and-na^quwwe bitfīd-fīd³⁵⁸</i>	Senza essere superba, abbiamo una forza che aiuterà-rà
20. <i>bala riḍā-na ma bišīru ši ši</i>	Senza la nostra benedizione loro non sono niente
21. <i>ya sayyidāt šaddū-li ha-l-brāġe</i>	Signore, tiratevi sù
22. <i>əl-ānisāt da 'iman rās-om bi-l'āle</i>	Giovani donne, sempre a testa alta
23. <i>bala tkabber 'and-na^quwwe bitfīd-fīd</i>	Senza essere superba, abbiamo una forza che aiuterà-rà
24. <i>bala riḍā-na ma bišīru ši ši</i>	Senza la nostra benedizione loro non sono niente
25. <i>eh ənti l-žamēl w l-'amēn</i>	Ah, tu sei la bellezza e la sicurezza
26. <i>ənti l-məħtamme bə-r-ržēl mən zamēn</i>	Tu ti prendi cura degli uomini da molto tempo

³⁵⁵ Lett.: “questa è la realtà che deve portare sulla sua testa”.

³⁵⁶ Modo di dire. Lett.: “stringete le viti”.

³⁵⁷ L'incitamento a stare a testa alta, rifiutando di essere schiacciati, viene spesso utilizzata nel rap.

³⁵⁸ La sillaba finale del verbo viene ripetuta.

27. <i>eh ənti lli bətrabbi bə-ha-l- 'ažyēl</i>	Tu sei colei che fa crescere queste generazioni
28. <i>ənti wēn-ma kān ḥāmle l-ḥannēn</i>	Ovunque sei porti affetto
29. <i>ya ažmal warde bi-l-bustēn</i>	Sei la rosa più bella del giardino
30. <i>'ala bēl-i faššil mnə l-yasmīn 'il-ek fustēn mən ha-l- 'ēn</i>	Ho voglia di farti un vestito di gelsomini ti giuro
31. <i>byətmannu 'il-ha kəll 'insēn ənte l-əmm</i>	Tutti si augurano di averti, tu sei la madre
32. <i>ma-fī ḥaddan ahamm mənn-ek əlli tiḥmel ha-l-hamm mətl-ek</i>	Nessuno è più importante di te che porti il peso delle preoccupazioni come fai tu
33. <i>'am bətkallam ma' l- 'ālam ma-fī 'inti^qād</i>	Sto parlando con tutti, non c'è critica
34. <i>yalla ya Malika ila 'amām</i>	Dai Malika vai avanti
35. <i>tis 'at š-šuhūr w nte ma 'am btəš 'ur</i>	Nove mesi e tu non sai
36. <i>əmm-ak šū 'am bət 'abber , būs dayye³⁵⁹ w škor</i>	Cosa passa tua madre, baciale le mani e ringrazia
37. <i>bətḏaḥḥi bə-ḥayāt-a li-l-wlēd w l-bēt</i>	Sacrifica la sua vita per i figli e per la casa
38. <i>w law ḥarram²t-ha 'aklēt-ha būs dayye w škor</i>	Togliendosi anche il cibo, baciale le mani e ringrazia
39. <i>zkor mīn əlli ḥabb-ak w dabb-ak w rabb-ak</i>	Ricorda chi ti ha amato, ti ha protetto e ti ha fatto crescere
40. <i>mīn əlli ḥatṭ-ak 'ala darb-ak ^qūl-li bi- rabb-ak</i>	Chi ti ha messo sulla tua strada, dimmelo, in nome di Dio
41. <i>ya sayyidāt šaddū-li ha-l-brāge</i>	Signore, tiratevi sù
42. <i>əl-ānisāt da 'iman rās-om bi-l 'āle</i>	Giovani donne, sempre a testa alta
43. <i>bala təkabber 'and-na ^quwwe bətfīd-fīd</i>	Senza essere superba, abbiamo una forza che aiuterà-rà
44. <i>bala riḏā-na ma bišīru šī šī</i>	Senza la nostra benedizione loro non

³⁵⁹ Oltre *īd*, *idēn*, anche *dayye*, pl. *dayyāt*.

	sono niente
45. <i>ya sayyidāt šaddū-li ha-l-brāge</i>	Signore, tiratevi sù
46. <i>əl-ānisāt da'iman rās-om bi-l'āle</i>	Giovani donne, sempre a testa alta
47. <i>bala təkabber 'and-na^quwwe bətfīd-fīd</i>	Senza essere superba, abbiamo una forza che aiuterà-rà
48. <i>bala riḍā-na ma biṣīru ši ši</i>	Senza la nostra benedizione loro non sono niente
49. <i>yalla ḡannu warā-yye^omšu ma'ā-yye bə-ha-l-^qaḍiyye l-ḡāliyye</i>	Cantate dietro di me e camminate con me per questa importante causa
50. <i>lāken ḡannu warā-yye^omšu ma'ā-yye bə-ha-l-^qaḍiyye l-ḡāliyye</i>	Dai, cantate dietro di me e camminate con me per questa importante causa
51. <i>ēh mās ḡa-nḡalli ēh ši yiwa^{qq}ef-na</i>	Non lasceremo che nulla ci fermi
52. <i>kənna maḡbūsīn w^qarafna</i>	Siamo state rinchiusse e ci siamo sentite disgustate
53. <i>kəll-na mwahḡdīn w'arafna ṭa'am əl-mas'ūliyye w-l-ḡurriyye</i>	Tutte noi unite, abbiamo conosciuto il sapore della responsabilità e della libertà
54. <i>'əmr-ha ma tət'affan</i>	Non si guasterà
55. <i>ya sayyidāt šaddū-li ha-l-brāge</i>	Signore, tenete duro
56. <i>əl-ānisāt da'iman rās-om bi-l'āle</i>	Giovani donne, sempre a testa alta
57. <i>bala tkabber 'and-na^quwwe bitfīd-fīd</i>	Senza essere superba, abbiamo una forza che aiuterà-rà
58. <i>bala riḍā-na ma biṣīru ši ši</i>	Senza la nostra benedizione loro non sono niente
59. <i>ya sayyidāt šaddū-li ha-l-brāge</i>	Signore, tiratevi sù
60. <i>əl-ānisāt da'iman rās-om bi-l'āle</i>	Giovani donne, sempre a testa alta
61. <i>bala tkabber 'and-na^quwwe bitfīd-fīd</i>	Senza essere superba, abbiamo una forza che aiuterà-rà
62. <i>bala riḍā-na ma biṣīru ši ši</i>	Senza la nostra benedizione loro non sono niente

Samm bə-d-damm

Il secondo brano *Samm bə-d-damm* “Veleno nel sangue” è incentrato su eventi politici attinenti al paese dell’artista e in particolare agli scontri scoppiati nei campi profughi palestinesi in Libano nel 2007³⁶⁰. La canzone, che si apre con i rintocchi di campane che suonano a morto, contiene anche rumori di scontri e di manifestazioni.

Attraverso un linguaggio a volte metaforico e a volte esplicito, non risparmiando talvolta anche espressioni volgari, il testo descrive quella che è la realtà socio-politica libanese.

Testo 2/B

Samm bə-d-damm

Veleno nel sangue

- | | |
|--|---|
| 1. <i>Ana 'am bəḥki, 'an kəll insēn bass bə-
šarf-i bə-ahl-i bə-waṭan-i bə-məsta^qbal-
e</i> | Sto parlando degli esseri umani, sul mio onore, sulla mia testa, sulla mia famiglia, sulla mia patria, sul mio futuro |
| 2. <i>'an kəll ar^qd bə^qalb-i lamma kəll ha-s-
samm əl-žāri bə-damm-e</i> | Di tutta questa terra che è nel mio cuore, anche di tutto questo veleno che scorre nel mio sangue |
| 3. <i>ana 'am bəḥki, 'an kəll insēn bass bə-
šarf-i bə-ahl-i bə-waṭan-i bə-məsta^qbal-
e</i> | Sto parlando degli esseri umani, sul mio onore, sulla mia testa, sulla mia famiglia, sulla mia patria, sul mio futuro |
| 4. <i>'an kəll ar^qd bə^qalb-i lamma kəll ha-s-
samm əl-žāri bə-damm-e</i> | Di tutta questa terra che è nel mio cuore, anche di tutto questo veleno che scorre nel mio sangue |
| 5. <i>širna bə-alfēn w sab 'a sene lli kəll ra's
fī bə-wušš-o šabğa</i> | Siamo nel 2007, l’anno in cui ognuno ha il volto macchiato |
| 6. <i>sene b-ayy laḥza bišīr gabra</i> | L’anno in cui in qualsiasi momento tutto va in polvere |

³⁶⁰ Il conflitto libanese del 2007 è consistito in una serie di scontri armati sul suolo libanese, iniziato con quello tra Fath al-Islam e le Forze Armate Libanesi il 20 maggio 2007 nel campo profughi di Nahr al-Bared, vicino a Tripoli. I combattimenti di Nahr el-Bared si propagarono a Ain al-Hilweh, altro campo di rifugiati collocato nel sud del Libano; in concomitanza altri attacchi terroristici dinamitardi vennero effettuati anche nei dintorni di Beirut, coinvolgendo anche personale delle Nazioni Unite, proseguendo fino all’inizio di settembre; il 7 settembre le forze armate libanesi dichiararono la cessazione delle ostilità con la repressione della minaccia.

7. *mīn byəḥro^q əl-arz əl-ḥadra³⁶¹? əl-amr
žāyye mən barra l-amr ənn-o yəḍall
Ləbnēn la-wara* Chi brucia il cedro verde? L'ordine
arriva da fuori, l'ordine che il Libano
rimanga indietro
8. *li-ann-o balad-na mət^l əl-mara, balad
da 'if da 'if bə-l-marra* Perché il nostro paese è come una
donna, un paese debole, debole
completamente
9. *naṣīḥa la-mīn māši 'a-t-ṭarī^q: iṭṭalla'
šimēl yamīn ba 'du barī' žist-ak ḥa-təkūn
šimēl yamīn* Un consiglio a chi cammina per
strada: guardati attorno, se sei ancora
innocente, troverai il tuo cadavere
ovunque
10. *āh, w-l-ḥaqq 'a-mīn žamā' bə-l-Islēm
bass 'a-mīn?* La colpa di chi è? Dei gruppi islamici?
Di chi?
11. *ə'ref 'an naḥs-ak: Fath əl-Islēm?
ə'ref 'an naḥs-ak: Fath əl-Islēm?* Identificati, Fatah al-Islam?
Identificati, Fatah al-Islam?
12. *ana 'am bəḥki, 'an kəll insēn bass bə-
šarf-i bə-ahl-i bə-waṭan-i bə-məsta^qbal-
e* Sto parlando degli esseri umani, sul
mio onore, sulla mia testa, sulla mia
famiglia, sulla mia patria, sul mio
futuro
13. *'an kəll arḍ bə-^qalb-i lamma kəll ha-s-
samm əl-žāri bə-damm-e* Di tutta questa terra che è nel mio
cuore, anche di tutto questo veleno che
scorre nel mio sangue
14. *ana 'am bəḥki, 'an kəll insēn bass bə-
šarf-i bə-ahl-i bə-waṭan-i bə-məsta^qbal-
e* Sto parlando degli esseri umani, sul
mio onore, sulla mia testa, sulla mia
famiglia, sulla mia patria, sul mio
futuro
15. *'an kəll arḍ bə-^qalb-i lamma kəll ha-s-
samm əl-žāri bə-damm-e* Di tutta questa terra che è nel mio
cuore, anche di tutto questo veleno che
scorre nel mio sangue
16. *ah, 'am əḥki 'an muḥayyam, əmm, bayy,
walad, ḥayy mnayyem³⁶²* Sto parlando ai campi profughi,
madre, padre, figlio, fratello che
stanno dormendo
17. *kəll silāḥ la-baynāt-on ma mbayyen* Tutte le armi sono nascoste fra loro
18. *amr əl-qat^l l mḥabba wara ^qzēz mfayyem* L'ordine di uccidere è nascosto dietro
vetri oscurati

³⁶¹ Metafora che sta a rappresentare il Libano, in quanto il cedro è il simbolo del paese.

³⁶² In dialetto libanese: *bayy* “padre”, *ḥayy* “fratello”.

19. *ṣab³r ha-l-balad məntāk³⁶³, šū bədd-kon
mnə l-balad məntāk* Pazienza, questo paese è fottuto, cosa
volete dal paese, è fottuto.
20. *aḥadtu l-karēme w l-mumlakēt, ḥallū-na
l-ḥayē ši kīf awbā'* Ci avete preso la dignità, i nostri beni,
ci avete dannato la vita
21. *ṣab³r ha-l-balad məntāk, šū bədd-kon
mnə l-balad məntāk* Pazienza, questo paese è fottuto, cosa
volete dal paese, è fottuto.
22. *aḥadtu l-karēme w l-mumlakāt, ḥallū-na
l-ḥayāt ši kīf awbā'* Ci avete preso la dignità, i nostri beni,
ci avete dannato la vita
23. *ana 'am bəḥki, 'an kəll insēn bass bə-
šarf-i bə-ahl-i bə-waṭan-i bə-məsta^qbal-
e* Sto parlando degli esseri umani, sul
mio onore, sulla mia testa, sulla mia
famiglia, sulla mia patria, sul mio
futuro
24. *'an kəll ar³d bə^qalb-i lamma kəll ha-s-
samm əl-žāri bə-damm-e* Di tutta questa terra che è nel mio
cuore, anche di tutto questo veleno che
scorre nel mio sangue
25. *ana 'am bəḥki, 'an kəll insēn bass bə-
šarf-i bə-ahl-i bə-waṭan-i bə-məsta^qbal-
e* Sto parlando degli esseri umani, sul
mio onore, sulla mia testa, sulla mia
famiglia, sulla mia patria, sul mio
futuro
26. *'an kəll ar³d bə^qalb-i lamma kəll ha-s-
samm əl-žāri bə-damm-e* Di tutta questa terra che è nel mio
cuore, anche di tutto questo veleno che
scorre nel mio sangue

³⁶³ *Nāka*: “fottere”.

Heyk šāyra blēd-na

Il contenuto del seguente brano è caratterizzato da una forte polemica e da un sarcasmo pungente nei confronti della società libanese e delle sue ipocrisie. L'artista, che canta insieme al gruppo rap libanese RGB, svolge una lucida analisi socio-politica del contesto libanese, toccando anche tematiche delicate e oggetto di tabù come quella dell'omosessualità. La cantante utilizza toni forti e non risparmia termini anche volgari. Pure in questo caso vengono riprodotti diversi tipi di suoni: uno sparo subito dopo la frase *w iza 'alla^qt kif ma dārt* “come ti giri, sei intrappola” e una voce che imita il miagolio di un gatto, con finalità ironiche, in corrispondenza del verso *ṭayīš w fāyīš bēn ḥarīm batharmeš* “sconsiderato e spaccone tra donne che graffiano”.

Nel testo è presente, in un caso, il fenomeno linguistico della transglossia *RGB bə-l-bīt mādabbeḥ* “RGB con il *beat* sta facendo una strage”.

Il brano viene introdotto dalla voce dei cantanti che si presentano a vicenda, come spesso accade nei brani rap.

Testo 3/B

Heyk šāyra blēd-na

Così è il nostro paese

Malikah:

- | | |
|--|---|
| 1. <i>əl-kiz^ḡb w n-naṣ^ḡb, heyk šāyra blēd-na</i> | La menzogna e la truffa, così è il nostro paese |
| 2. <i>əl-baz^ḡr w l-had^ḡr, heyk šāyra blēd-na</i> | I pettegolezzi e le chiacchiere, così è il nostro paese |
| 3. <i>əṭ-ṭahāra bə-t-tižāra, heyk šāyra blēd-na</i> | La verginità e il business, così è il nostro paese |
| 4. <i>fī l- 'ālam əlli bə-l-ižāra</i> | In un mondo in affitto |
| 5. <i>əl-kiz^ḡb w n-naṣ^ḡb, heyk šāyra blēd-na</i> | La menzogna e la truffa, così è il nostro paese |
| 6. <i>əl-bad^ḡr w l-had^ḡr, heyk šāyra blēd-na</i> | I pettegolezzi e le chiacchiere, così è il nostro paese |
| 7. <i>əṭ-ṭahāra w bə-t-tižāra, heyk šāyra blēd-na</i> | La verginità e il business, così è il nostro paese |
| 8. <i>fī l- 'ālam əlli bə-l-ižāra</i> | In un mondo in affitto |

9. <i>əntāk əħt-a blēd-na</i>	Il nostro paese è stato fottuto
10. <i>ħallī-ni ħabr-ak 'a-lli šār 'an Ləbnēn</i>	Lasciami raccontare cosa è successo al Libano
11. <i>w lli msabbab əd-damār</i>	E il motivo della rovina
12. <i>w š-ša 'b² mħtār</i>	Il popolo è allo sbando
13. <i>^qarrabet tənkašef əl-asrār</i>	Si è avvicinato (il momento) di svelare i segreti
14. <i>əlli rāħ rāħ, Aļlah ma '-ak bə-l-afrāħ³⁶⁴</i>	Ciò che è andato è andato, arrivederci e grazie
15. <i>w iza 'alla^qt kīf ma dərt³⁶⁵</i>	Come ti giri, sei in trappola
16. <i>ħa-tākol-lak kaff³⁶⁶ yəzkor-ak</i>	Prenderai schiaffi che ti ricorderanno
17. <i>ənn-o hayda balad-ak, balad-ak ma byəlam-ak bəkra</i>	Che questo è il tuo paese, il tuo paese non ti raccoglierà domani
18. <i>bəkra mənħalleş l-žāmi 'a w ma mənla^qi šoġl</i>	Domani finiamo l'università e non troviamo lavoro
19. <i>bəkra mənbus fīz-ak ta-^qūlu 'an-na zalam</i>	Domani baceremo il culo, perché dicano che siamo uomini
20. <i>banāt šarāmīt 'a-ṭ-ṭarī^q nāṭrīn ər-rakbīn</i>	Ragazze prostitute sulla strada aspettano i clienti
21. <i>banāt šarāmīt, əl-məħimm ənta ben mīn</i>	Ragazze prostitute, l'importante è di chi tu sia figlio
22. <i>bət 'īš-a 'a-ħisāb-ak la-ħadd təfda žuyāb-ak</i>	Le fai vivere a tuo carico, finché non ti svuotano le tasche
23. <i>ēh btə^qraf ħayēt-ak</i>	Sì la tua vita fa schifo
24. <i>liwāt bə-l-ašwāt³⁶⁷, baṭṭal 'an-na r-rzēl</i>	Gay dappertutto, da noi hanno smesso di essere uomini
25. <i>əl-a^qaliyye mə 'tarfīn w l-aktariyye 'a-l-</i>	Pochi si sono dichiarati, la

³⁶⁴ Lett.: “Dio sia con te nelle gioie”.

³⁶⁵ Viene qui introdotto il rumore di uno sparo.

³⁶⁶ Lett.: “la mano ti mangia”. Modo di dire, inteso come “prendere uno schiaffo”.

³⁶⁷ Il termine *šawt*, pl. *ašwāt* lett. significa: “scopo, tappa, distanza, partita, ripresa, tempo (nello sport)”. Utilizzato al plurale, in dialetto, assume il senso di “molto”.

<i>məħfi</i>	maggioranza si nasconde
26. <i>liwāṭ bə-l-ašwāṭ, baṭṭal 'an-na r-rzēl</i>	Gay dappertutto, da noi hanno smesso di essere uomini
27. <i>kīf bəṭfasser-lo nta mzawwež w āḥed markaz bə-d-dawle</i>	Come spieghi che sei sposato e hai un ruolo di governo
28. <i>əl-kiz²b w n-naš²b, heyk šāyira blēd-na</i>	La menzogna e la truffa, così è il nostro paese
29. <i>əl-baz²r w l-had²r, heyk šāyira blēd-na</i>	I pettegolezzi e le chiacchiere, così è il nostro paese
30. <i>əṭ-ṭahāra w bə-t-tižāra, heyk šāyira blēd-na</i>	La verginità e il business, così è il nostro paese
31. <i>fī l- 'ālam əlli bə-l-ižāra</i>	In un mondo in affitto
32. <i>əntāk əḥt-a blēd-na</i>	Il nostro paese è stato fottuto
33. <i>əl-kiz²b w n-naš²b, heyk šāyira blēd-na</i>	La menzogna e la truffa, così è il nostro paese
34. <i>əl-baz²r w l-had²r, heyk šāyira blēd-na</i>	I pettegolezzi e le chiacchiere, così è il nostro paese
35. <i>əṭ-ṭahāra w bə-t-tižāra, heyk šāyira blēd-na</i>	La verginità e il business, così è il nostro paese
36. <i>fī l- 'ālam əlli bə-l-ižāra</i>	In un mondo in affitto
37. <i>əntāk əḥt-a blēd-na</i>	Il nostro paese è stato fottuto
RGB:	
38. <i>əttahayyel bə-Ləbnēn, ḥa-ḍann-i 'āyiš a'zab</i>	Pensa in Libano resterò single
39. <i>məš məṭṭarr³⁶⁸ ḥallef walad yəkbar mnə l-^qahr w yətaḥazzab</i>	Non sono obbligato a fare figli che cresceranno nell'oppressione e che entreranno nel partito
40. <i>kazzab lamma šār i^qūl 'an ḥāl-o šabb</i>	Ha mentito da quando dice di essere un uomo
41. <i>'am bəṭ'azzab</i>	Sto soffrendo

³⁶⁸ Dal verbo *iḍtarra* “essere costretto”.

42. <i>bass 'rāf ənn-o l-'arab ražeb</i>	Ma sappi che gli arabi sono assoggettati
43. <i>^qarreb w šūf</i>	Avvicinati e guarda
44. <i>^ə'rāf ənn-o žamma 'na š-šfū³⁶⁹</i>	Sappi abbiamo fatto fronte comune
45. <i>ma təḥāf, žarreb w əsāl 'an əsm-na</i>	Non avere paura, provaci e chiedi il nostro nome
46. <i>bətlā^qi ma 'rūf</i>	Lo trovi, è conosciuto
47. <i>Beyrūt baṭṭalet ma^qsūmel a-makēn</i>	Beirut è divisa
48. <i>šāret mašdūme w t'aṭṭalet</i>	È colpita, si è guastata
49. <i>w l-kəll ġar^qān bə-d-dēn</i>	E tutti sono sommersi dai debiti
50. <i>šāru za'rān w kabbaru wlād-on bə-l- ḥirmān, rāhu ḡī'ān</i>	Sono diventati dei disgraziati, hanno fatto crescere i loro figli nella privazione, si sono persi
51. <i>^qəblū bə-s-sar^qa w l-idmēn</i>	Hanno accettato di rubare e di alcolizzarsi
52. <i>ḥol^{əq} bifəšš w Malika ma' RŽB btədardeš</i>	La rabbia si scarica mentre Malika e RGB chiaccherano
53. <i>raḥ-ḥabber əš-šbībe 'an ḥayāt mə^qriš</i>	Informerrò i giovani di com'è la vita del ricco
54. <i>'āyiš ṭul ḥayāt-o bifarfeš</i>	Vive tutta la sua vita divertendosi
55. <i>ṭayiš w fāyiš bēn ḥarīm bəḥarmes³⁷⁰</i>	Sconsiderato e spaccone tra donne che graffiano
56. <i>wāšlīn ma fī šədde bə-ṭarī^q ta-mradi³⁷¹</i>	Questi tipi arrivano senza difficoltà sulla strada che porta all'inferno
57. <i>mnəw'ed-ak lə-ḥayāt-ak raḥ na'mel-a šārde</i>	Ti promettiamo che ti faremo fare una vita raminga
58. <i>əl-kiz^{əb} w n-naš^{əb}, heyk šāyra blēd-na</i>	La menzogna e la truffa, così è il nostro paese

³⁶⁹ Lett.: “abbiamo unito le fila”.

³⁷⁰ Viene inserito il miagolio di un gatto.

³⁷¹ *Maradi* (con il morfema del femminile reso -i): lett. “rivoltoso” ma anche “demone”.

59. <i>əl-baz^ṣr w l-had^ṣr, heyk šāyra blēd-na</i>	I pettegolezzi e le chiacchiere, così è il nostro paese
60. <i>əṭ-tahāra w bə-t-tižāra, heyk šāyra blēd-na</i>	La verginità e il business, così è il nostro paese
61. <i>fī l- 'ālam əlli bə-l-ižāra</i>	In un mondo in affitto
62. <i>əntāk əḥt-a blēd-na</i>	Il nostro paese è stato fottuto
63. <i>əl-kiz^ṣb w n-naṣ^ṣb, heyk šāyra blēd-na</i>	La menzogna e la truffa, così è il nostro paese
64. <i>əl-bad^ṣr w l-had^ṣr, heyk šāyra blēd-na</i>	I pettegolezzi e le chiacchiere, così è il nostro paese
65. <i>əṭ-tahāra w bə-t-tižāra, heyk šāyra blēd-na</i>	La verginità e il business, così è il nostro paese
66. <i>fī l- 'ālam əlli bə-l-ižāra</i>	In un mondo in affitto
67. <i>əntāk əḥt-a blēd-na</i>	Il nostro paese è stato fottuto
68. <i>šū b-ak? RŽB bə-l-bīt³⁷² mədabbəḥ</i>	Che hai? RGB con il <i>beat</i> sta facendo una strage
69. <i>šū b-ak? Malika bəṭḥalli l- 'yūn təṭfattaḥ</i>	Che hai? Malikah, ti fa aprire gli occhi
70. <i>'afāk ḥallī-k 'am bəṭza^{aq}ef w nəḥna 'am nəšraḥ</i>	Bravo resta ad applaudire mentre ti spieghiamo
71. <i>w farzī-na kīf btəflaḥ</i>	Mostraci come ti rimboccherai le maniche

³⁷² Esempio di transglossia dall'arabo all'inglese.

Dal *corpus* selezionato, nella fonologia, in generale si riscontrano tratti tipici del dialetto libanese, come il fenomeno linguistico della *imāla*, per cui, la vocale lunga /ā/ è realizzata /ē/:

Testo 1/B: 5. *insēniyye* “umanità”, 6. *risēle* “messaggio”, 7. *ər-rižēl* “gli uomini”, 10. *iza banēt sahrat* “se le donne escono la sera”, 25. *eh ənti l-žamēl w l-’amēn* “ah, tu sei la bellezza e la sicurezza”, 30. *’ala bēl-i faššil mnə l-yasmīn ’il-ek fustēn mən ha-l-’ēn* “ho voglia di farti un vestito di gelsomini ti giuro”.

Testo 2/B: 9. *šimēl* “sinistra”, 7. *Ləbnēn* “Libano”, 11. *əl-Islēm* “Islam”.

Nel Testo 1/B talvolta la /ā/ non è caratterizzata da *imāla* 13. *maššāša* “ciuccio”, 14. *dirāsa* “studio”.

Nonostante il dialetto di Beirut sia caratterizzato dalla permanenza dei dittonghi, in alcuni casi si riscontra monottongazione come nel testo 1/B 37. *w l-bēt* “e la casa”; in altri casi permane il dittongo: testo 2/B: 17. *la-baynāt-on* “tra loro”.

Nei pronomi suffissi si individua la realizzazione /e/ del pronome suffisso di prima persona -i: testo 2/B: 2. *bə-damm-e* “nel mio sangue”.

In alcuni casi il fonema /q/ è realizzato come uvulare: testo 1/B: 14. *mustaqilla* “indipendente”.

Nella morfologia, la negazione della frase nominale è resa da *məš*, come nel testo 1/B 10. *məš šālħa* “non è brava”.

Nei dialetti orientali le forme dell'imperfetto preverbiato sono talvolta negate dalla negazione di frase nominale: testo 1/B 51. *ēh məš ħa-nħalli ēh ši yiwa^{qq}ef-na* “non lasceremo che nulla ci fermi”.

Il dimostrativo femminile, talvolta, risulta *hāy* “questa” (forma del dialetto libanese accanto a *haydi*): testo 1/B 6. *hāy hiyye r-risēle* “ecco il messaggio”.

Il preverbio del futuro, in alcuni casi, è reso *ħa-* (anziché il più comune *rah*): testo 1/B 51. *ēh məš ħa-nħalli ēh ši yiwa^{qq}ef-na* “non lasceremo che nulla ci fermi”; testo 3/B 16. *ħa-tākol-lak kaff* “prenderai schiaffi”. 38 *ħa-đanni ’āyiš a’zab* “resterò single”.

Nella sintassi si riscontra la costruzione *al-maf’ūl al-muṭlaq* (il complemento assoluto): testo 1/B 4. *ya imra’a šarreħi šarħa l- ħərriyyi* “oh donna, urla forte la libertà”.

Nel lessico si rintracciano termini tipici del dialetto libanese e delle zone limitrofe: testo 2/B 12. *bayy, ħayy* “padre”, “fratello”.

Il linguaggio è caratterizzato da modi di dire, espressioni colloquiali: testo 1/B

6. *hāy hiyye r-risēle tba ī-ha ḥaḥafīra* “ecco il messaggio, seguilo alla lettera”; 17. *ya sayyidāt šaddū-li ha-l-brāḡe* “signore, tiratevi sù”; testo 3/B 14 *Allāh ma ‘-ak bə-l-afrah* “arrivederci e grazie”, 16. *ḥa-tākol-lak kaff* “prenderai schiaffi”.; 22. *la-ḥadd tafdā žuyāb-ak* “finché ti svuotano le tasche”.

L’autrice, in qualche caso, ricorre anche ad una terminologia volgare: testo 2/B 19. *ha-l-balad məntāk šū bədd-kon mnə l-balad məntāk* “questo paese è fottuto, cosa volete dal paese, è fottuto”; nel testo 3/B 19. *bakra mənbus fīz-ak* “domani ti baceremo il culo”.

Sempre nello stesso testo, il verso 9. *əntāk əḥt-a bləd-na* “il nostro paese è stato fottuto” funge da ritornello, per cui è ripetuto più volte.

Sul piano stilistico, l’artista si avvale di similitudini e metafore:

Testo 1/B 13. *lāzem təhtammi fī-h məṯl walad yəḥmel maṣṣāša* “devi prenderti cura di lui come un bambino che porta il ciuccio”.

Testo 2/B 7. *mīn byəḥro^q əl-ərz əl-ḥaḍra* “chi brucia il cedro verde?”, espressione in cui si intende il Libano rappresentato metaforicamente dal cedro; 8. *li-ann-o balad-na məṯl əl-mara, balad da ‘īf da ‘īf bə-l-marra* “perché il nostro paese è come una donna, un paese debole, debole completamente”.

Infine i brani sono marcati da rime interne e finali.

APPENDICE A

Intervista a Shadia Mansour

La cantante Shadia Mansour venne a Roma il 24 ottobre del 2013 per un concerto; in tale occasione ebbi la possibilità di conoscerla e farmi rilasciare una brevissima intervista, di cui, qui di seguito, riporto alcuni passaggi tradotti in italiano.

D. Nonostante tu sia nata e cresciuta in Inghilterra, perché hai deciso di cantare principalmente in arabo?

R. «Il fatto di essere cresciuta in Occidente, nello specifico in Inghilterra, pensavo mi allontanasse dalla mia identità, dalla mia cultura, perché a scuola e con gli amici si parla in inglese. Sono voluta ritornare alle mie radici; mi sento a mio agio con la mia identità: sono un'araba in Occidente, un'araba della diaspora. Parlare in arabo mi fa sentire più vicino al mio paese e alla causa palestinese. Fin da giovanissima ho partecipato, a Londra, alle manifestazioni pro-Palestina e ho intonato canzoni tradizionali nazionaliste. Da lì ho iniziato a cantare in arabo e, quando ho cominciato a fare rap, ho semplicemente continuato in arabo».

D. In un genere musicale dominato dagli uomini, che cosa significa essere una donna che fa musica rap?

R. «Quando sono arrivata sulla scena dello hip hop arabo sono stata incoraggiata dagli uomini che mi invitavano, per di più, a “rappare” con loro. Ho avuto questo incoraggiamento da parte dell'altro sesso. Per me, come donna, è una sfida esibirmi in una comunità conservatrice, una comunità che non ha ancora familiarità con questo genere musicale: non tutti, ma una minoranza pensa ancora che lo hip hop sia quello che si vede su MTV e che i rapper quindi non parlino di nulla.

È una sfida perché sono donna, ma è una sfida anche per un uomo arabo salire sul palco, nel suo villaggio o in un campo profughi, cantare in stile rap ed essere accettato, perché questo genere di musica è una novità per la nostra cultura. Sento che è una battaglia per entrambi i sessi. Il problema non è l'uomo che domina lo hip hop arabo, ma il problema rimane la società, infatti non molte donne pensano a

questa come ad una professione: c'è sempre qualcosa di più importante, prima l'università, poi il dottorato... sia chiaro per me lo studio viene prima di tutto! Ma la battaglia è nella società. Anche quando lo hip hop è iniziato alla fine degli anni '70 nel Bronx, nessun rapper uomo ha mai detto alle donne "non fate rap", ma era la società e il sistema che rendeva difficile fare rap nel suo complesso. Comunque, mi rendo conto che la scena dello hip hop arabo ha un contesto diverso da quello americano degli albori.

Nella scena dello hip hop commerciale c'è ancora sessismo. Le grandi case discografiche investono milioni di dollari per sostenere uno hip hop sciovinistico, non sono fan dello hip hop, non lo fanno per amore dello hip hop. Penso che entrambi, rapper maschi e femmine, siano attaccati e si trovino ad affrontare la stessa lotta».

D. Dall'Inghilterra ai territori palestinesi: come è stato cantare nei tuoi luoghi originari?

R. «In Palestina sono sempre andata, perché parte della mia famiglia ancora vive lì. Quando ho iniziato a cantare le mie canzoni nella West Bank ero molto nervosa, perché ero abituata a esibirmi di fronte ad un pubblico inglese, dove la maggior parte delle persone non capisce quello che canto. Dovevo entrare nei testi, questa è stata la prima sensazione. Con il tempo mi sono resa conto che il movimento hip hop stava crescendo in Palestina e le persone lo stavano accettando come un genere indipendente, una musica che nasce dall'oppressione, dalla lotta. Per me è stato motivo di orgoglio portare le mie canzoni nel posto di cui ho cantato per tutta la mia vita»³⁷³.

³⁷³ Traduzione mia: l'intervista venne svolta in lingua inglese.

APPENDICE B

Intervista ad Abu Hajar

Il primo incontro con il rapper Abu Hajar avvenne durante il concerto di Shadia Mansour, che si svolse a Roma nell'ottobre del 2013. In quell'occasione erano stati invitati a cantare anche altri giovani artisti *underground* della realtà romana e internazionale, tra cui il rapper siriano Abu Hajar, che era arrivato da poco in Italia.

Nel giugno 2014 ebbi un nuovo incontro con Muhammad Abu Hajar, che mi rilasciò l'intervista i cui contenuti sono qui di seguito riportati e tradotti in italiano.

D. Mi puoi parlare della tua vita brevemente? Dove e quando sei nato? Dove hai vissuto in Siria? Dove hai studiato?

R. «Sono nato in Kuwait nel 1987, figlio di padre giordano e madre siriana, ma dopo la guerra la mia famiglia si trasferì in Siria, a Tartus, il luogo di nascita di mia madre. Ho fatto il liceo lì, poi ho studiato fisica all'Università di Latakia – nel nord ovest della Siria – per tre anni, ma non mi è mai piaciuto questo argomento, infatti ho sempre voluto studiare economia e mi sono trasferito in Giordania per focalizzarmi su questa materia. Mi sono laureato e poi sono tornato in Siria. Quando la rivoluzione è iniziata, io c'ero. Sono stato arrestato nel marzo 2012 per circa due mesi, poi sono stato rilasciato, ma intorno al giugno 2012 sono venuti ad arrestarmi di nuovo, così sono fuggito in Giordania e dalla Giordania in Italia dove sto svolgendo un Master in Economia all'Università Sapienza di Roma³⁷⁴».

D. Come è cominciato l'amore per la musica rap?

R. «Sono cresciuto come un musicista classico. Avevo sentito il rap molte volte, ma era sempre qualcosa di molto commerciale, fino a quando, nel 2001, ho sentito la prima canzone rap palestinese che mi ha dato una prospettiva diversa: era il cosiddetto

³⁷⁴ Dopo due anni trascorsi in Italia, a causa delle difficoltà di occupazione, l'artista si è trasferito in Germania e attualmente risiede a Berlino. La sua carriera come cantante sta avendo successo e una prova ne sono i molteplici concerti che Abu Hajar sta realizzando negli ultimi anni sia in Germania che all'estero. Anche i giornalisti e la critica si stanno accorgendo del talento e della forza del messaggio dell'artista: numerose sono le interviste rilasciate e gli articoli pubblicati su di lui.

“conscious rap”, intriso di verità e consapevolezza della realtà socio-politica. Ho iniziato a fare rap nel 2003».

D. Scrivi tu i testi delle tue canzoni? E che arabo usi per cantare?

R. «Scrivere i testi è una qualcosa che mi viene naturale. Io canto nel mio dialetto natio, che per lo più è il dialetto di Tartus, ma a volte adattato al dialetto siriano di Damasco».

D. Usi solo la lingua araba o anche l'inglese e altre lingue?

R. «Il mio target principale era la società locale di Tartus e della costa occidentale. Ho iniziato a cantare per loro: quindi le mie canzoni sono nella nostra lingua materna, l'arabo».

D. Creare la rima è molto difficile, come si fa a creare una rima?

R. «All'inizio era molto difficile, in seguito è diventato più facile e ho iniziato a improvvisare, a fare *Free Style*. Questo ha migliorato la mia capacità di fare rime. Invento rime aiutato dalla musica, i *beat* della musica fanno in modo che le rime mi vengano facilmente».

D. Il linguaggio rap usa generalmente una terminologia giovanile, un gergo di strada, che tipo di linguaggio scegli per le tue canzoni?

R. «Di sicuro io uso i termini utilizzati in strada appositamente dai giovani della classe medio-bassa quotidianamente. È stato uno shock per la mia società locale, perché era la prima volta che qualcuno usava questo linguaggio in una canzone: sono stato il primo rapper della costa siriana».

D. Il rap è spesso una musica di protesta, quali sono i temi che affronti nelle tue canzoni?

R. «La maggioranza assoluta delle mie canzoni hanno un contenuto politico, fin dalla prima canzone del 2004 *Ahla Ġarām* “La più dolce delle passioni” che parla della possibilità di cambiamenti nel mondo arabo dopo l'invasione dell'Iraq. Le mie canzoni riflettono il mio punto di vista sulla situazione dei paesi arabi. Alcune canzoni hanno anche un contenuto di carattere sociale come *Hōn Ṭartūs* del 2007 “Qui Tartus”, in cui illustro la situazione socio-economica della mia città.

Altre canzoni non sono direttamente politiche, come *Žarīmet šaraf* “Crimine d’onore”, in cui critico appunto il cosiddetto crimine d’onore nel mondo arabo.

Da quando sono dovuto scappare della Siria, alcuni miei testi hanno a che fare con la nostalgia del mio paese e il dolore per l’essere stato costretto ad abbandonarlo.

D. Hai contatti con altri rapper arabi?

R. «Sì certo, fin dall’inizio ho cercato di avere più contatti possibili con altri rapper non solo arabi, ma anche di tutto il mondo: Stati Uniti, Scozia, Spagna, Germania, Turchia e Iran. E certamente anche con molti rapper arabi soprattutto di Palestina, Giordania, Egitto, Tunisia».

D. Dove si incontrano i cantanti rap? Ci sono alcuni festival in Europa o nei paesi arabi?

R. «Quando studiavo in Giordania è stato molto facile incontrare altri rapper ai concerti, perché organizzare un evento artistico rap in Giordania è molto più semplice che farlo in Siria. In Siria l’incontro con altri rapper è più simile ad una riunione tra amici che si incontrano per cena in qualche posto: si parla, si beve, si mangia, si discute di politica, religione, economia e poi si registra una canzone».

D. Ci sono alcune differenze tra i rapper del Maghreb e quelli del Mashreq?

R. «Certo ci sono molte differenze: ho sempre considerato i rapper del Maghreb più coraggiosi nel dire ciò che vogliono, anche i temi che affrontano sono soprattutto politici. I generi musicali sono più influenzati dalla scuola rap occidentale, in particolare quella francese».

D. Chi è il tuo pubblico? È solo arabo o anche europeo? Sono solo giovani?

R. «Ho sempre pensato che l’*audience* principale fosse rappresentato dai giovani siriani, ma in molti dei miei concerti in Siria sono rimasto sorpreso dalla quantità di complimenti che ho ricevuto anche da persone più adulte. Comunque penso che la maggior parte di quelli che mi stanno seguendo e stanno scaricano le mie canzoni dal web sia rappresentato dalle giovani generazioni siriane e arabe, perché è più facile per loro capire le parole e il significato dei testi».

APPENDICE C

a-baqa bašra ‘ašī: un testo nel dialetto alawita di Tartus

Il cantante, durante l’intervista, recitò il seguente breve pezzo in *free style*, quindi improvvisando, motivo per cui il testo non ha titolo. La variante linguistica impiegata da Abu Hajar è il dialetto alawita della sua città. Le parole sono contraddistinte da una troncatura del fonema consonantico uscente: ciò non dipende dalla rima o dalla metrica della canzone, ma è un tratto tipico del dialetto alawita di Tartus (in nota è stata inserita la trascrizione con la normale realizzazione fonemica di tali parole).

Testo nel dialetto Alawita	Traduzione
<i>a-baqa bašra</i> ³⁷⁵ ‘ašī	Non bevo più succo
<i>w a-baqa b-abqa ha-l-bilā</i>	Non resto più in questi paesi
<i>w bedd-e nzī ‘a Ṭarṭū</i>	Voglio andare a Tartus
<i>(‘i)štaqt əll-ā(h)</i>	Mi manca
<i>‘ištaqət lə-š-šhā, lə-r-rifqā</i>	Mi mancano gli amici, i conoscenti
<i>‘ištaqət lə-l-baḥa</i>	Mi manca il mare
<i>la‘an dīn əl-baḥa</i>	Maledetto mare
<i>‘ištaqət lə-‘ahl-e</i>	Mi manca la mia famiglia
<i>a-ba‘re, wa-llahi a-ba‘re</i>	Non so, davvero, non so
<i>mā-le m-amza</i>	Non sto scherzando
<i>fī še ġuwwat-i, fī wala bedd-o yərġa</i>	C’è qualcosa dentro me, c’è un bambino che vuole tornare
<i>a-ba‘re šū hayya</i>	Non so cos’è questo

³⁷⁵ *bašrab, ‘ašīr, bilād, nzīl, Ṭarṭūs, šhāb, rifqāt, baḥar, a-ba‘ref, amzah, walad, yərġa’, a-ba‘ref.*

Dal brano sopra riportato vengono riassunti e schematizzati i seguenti tratti fonologici e morfologici del dialetto alawita di Tartus³⁷⁶:

- Il fonema /q/ è reso come una uvulare [q] e non laringale occlusiva sorda [ʔ] (come in genere avviene nelle parlate urbane di area mashreqina)
- il fonema /ǧ/ è realizzato come una affricata palatale sonora [dʒ] e non come una fricativa palatale sonora [ʒ] (tipica del dialetto siriano)
- Il pronome suffisso di I persona singolare è reso [e]
- Il morfema femminile <T> è reso [i]
- Il presente concomitante 'am diventa m-
- La negazione verbale ma diventa a-
- a-baqa: il verbo baqa usato in frase negativa dopo a- si traduce “non più”
- Dimostrativi: hayya “questo”³⁷⁷

Si riscontrano nel testo espressioni di meraviglia come nel caso di *la'an dīn əl-baḥa* “mannaggia al mare!”³⁷⁸.

³⁷⁶ La variante alawita, come il dialetto di Tartus nel complesso, non è mai stato preso in esame da alcuno studio.

³⁷⁷ Per il dimostrativo di lontananza è usato *hāka* “quello”.

³⁷⁸ Si attestano anche espressioni *la'an dīn ma ahlā-ki* “mannaggia quanto sei bella!” (esclamazione usata sia a Tartus che a Tripoli in Libano) e la seguente esclamazione usata dai cristiani: *yəḥru^q šalīb-ak!* “bruci la tua croce”.

CONCLUSIONI

Come afferma il linguista Calvet (1981), la canzone è un documento storico e deve essere oggetto di studio, come la letteratura, il cinema, perché, come altre produzioni dell'umanità, racconta la società.

A proposito del legame tra società e rap Coker (1994: 62-64) sostiene: «Rap as a direct reflection of society, will change no sooner than the populace that influences it changes its attitudes».

Creato dalle comunità nere degli Stati Uniti negli anni Settanta, come conseguenza delle loro condizioni politiche e sociali, lo hip hop prospera poi in modo particolare nelle società che soffrono profondi disordini e traumi sociali. I rapper americani trovano in questo genere musicale una voce attraverso la quale trasmettere le critiche sociali e le esperienze di una comunità svantaggiata.

Lo hip hop si diffonde rapidamente negli Stati Uniti e viene adottato anche al di fuori dei ghetti neri di New York da artisti rap americani appartenenti ad altre minoranze e poi anche all'estero da rapper che donano apporti innovativi al genere, rendendolo una forma culturale a livello globale. Il rap si diffonde quindi anche nel mondo arabo, seppure con tempi e modalità che variano da un paese all'altro; come El Zein (2012: 6) illustra: «It is true that hip hop does not have a long history in the Arab world. It is first taking root in North Africa in the early 1990's and in Palestine several years later, just before the Second Intifada. The largest markets and scenes for hip hop in the Arab world have long been in Morocco, Algeria and Palestine and lately in Lebanon».

La natura globale e locale dell'hip hop offre aspetti interessanti per gli accademici: come fenomeno globale contribuisce ad una migliore comprensione dei diversi processi che hanno luogo tra la gioventù contemporanea in maniera trasversale in tutto il globo, come fenomeno culturale locale diventa strumento per indagare le identità nazionali. Le canzoni rap costituiscono delle preziose fonti per gli studi volti ad indagare le dinamiche in cui istanze, inizialmente locali, vengono adottate e sviluppate nei diversi paesi.

Affinità e divergenze tra lo hip hop americano e quello arabo

In risposta a uno dei quesiti posti nell'introduzione del presente lavoro circa le dinamiche e le modalità attraverso cui il rap arabo si appropria di una forma di musica globale, riadattandola e incorporandola nel contesto locale, risulta opportuno soffermarsi su specifici elementi emersi dalla ricerca. Attraverso la comparazione di determinati aspetti quali le origini, il concetto d'identità, il tema della protesta, l'immagine del nemico, la percezione del crimine, il sessismo e il target, si possono trarre le seguenti conclusioni sui tratti in comune e divergenti tra l'hip hop originario nato in America e quello arabo.

Le origini della cultura hip hop statunitense, oltre ad essere legate al "music party", che prevede come elementi essenziali l'intrattenimento e l'improvvisazione (Best, Kelner, 1999), affondano le radici nelle tradizioni musicali delle popolazioni afro-americane oppresse da lungo tempo (in passato soggette alla schiavitù e in tempi più recenti vittime di razzismo e discriminazione), per le quali il rap è stato un mezzo per denunciare la propria situazione socio-politica.

Nei paesi arabi la cultura hip hop ha trovato terreno fertile, infatti la tradizione di esprimere protesta e insoddisfazione per la situazione corrente, ha una lunga storia nella letteratura; un esempio ne è il genere del *malhūn* che, attraverso una varietà di poesia dialettale accompagnata spesso dalla musica, riflette la voce del popolo. Nei loro versi i poeti trattano di questioni politiche e di ingiustizie sociali, ricorrendo anche alla satira come tecnica letteraria.

Le radici del rap americano affondano in un genere di esibizione poetica, il *toasting*, incentrata sull'estetica della parola³⁷⁹ e sullo *story-telling*. Questo genere artistico si focalizza su alcuni aspetti relativi al modo di portare in scena le parole: la gestualità, la mimica facciale, il tono, la rima, la ripetizione, lo slang, l'improvvisazione.

Il rap è considerato spesso una forma di poesia per la peculiarità dell'uso delle rime, per lo stile, per le figure retoriche, per il linguaggio fortemente connotativo; tale pensiero è condiviso in maniera trasversale da diverse personalità, come il critico letterario americano Bradley (2009) o il rapper libanese El Rass, che sostiene esista un *continuum*

³⁷⁹ La cosiddetta "Spoken Word Poetry": v. Eleveld, Smith (2003). Anglesey (2008).

linguistico tra le rime dei rapper arabi e la poesia araba classica³⁸⁰.

Proprio la poesia è percepita come il genere letterario per eccellenza della cultura araba e affonda le sue radici nella *Ġāhiliyya*. La società preislamica era una società a tradizione orale: il comporre versi era considerato non come mera acquisizione di una tecnica, bensì un dono, in quanto colui che era ispirato, il poeta appunto, era capace di creare immagini, trasmettere sentimenti e manipolare la realtà. I poeti non componevano per sé stessi, ma davano voce alle immaginazioni e alle aspettative del gruppo che rappresentavano. I versi di lode (*madīḥ*) e l'invettiva (*hiġā'*) sono tra i generi principali della *qaṣīda*; tali tematiche sono riscontrabili anche nel rap in cui il *boasting* "elogio" e il *dissing* "offesa" sono ricorrenti. La composizione orale, nella tradizione araba, era spesso improvvisata: la presenza di strutture stereotipate, il sistema di formule, la ripetizione dei suoni, il ricorso ad un vocabolario convenzionale erano tutti aspetti funzionali al fine compositivo. In tale contesto comunicazionale era fondamentale il rapporto tra pubblico e poeta. Seppure con le dovute distinzioni, alcune delle caratteristiche della poesia preislamica, come la capacità di improvvisazione e di estemporaneità di cui erano dotati i poeti e il rapporto che si viene a creare tra l'artista e il pubblico, sono osservabili anche nel rap che fa del *free style*, quindi dell'improvvisazione, una delle sue tecniche peculiari e che assegna al legame con il pubblico un ruolo fondamentale: si pensi alla funzione del *Master of Cerimonies* (MC) che ha il compito di entusiasmare, far cantare e ballare le folle. L'uso della rima è elemento essenziale della poesia come anche del rap. I versi degli autori esaminati in questo lavoro sperimentano tecniche di rime sia finali, schema tipico delle canzoni, sia interne, quindi inserite nel verso stesso. Talvolta i cantanti ricorrono all'alterazione della pronuncia o dell'accento per ragioni di rima.

Infine, riguardo sempre il discorso sulle origini e la diffusione del rap arabo, un'affinità con quello americano, è riscontrabile nella rapida espansione dovuta alla facilità di realizzazione di questo genere musicale, poiché un rapper può usufruire di tracce pre-registrate su cui inserire le proprie rime, anziché investire denaro in strumenti.

Per ciò che attiene al discorso sull'identità, la cultura hip hop nasce come una rivendicazione dell'identità di un gruppo ben definito, ossia la comunità afro-americana, in antitesi ai bianchi e alla civilizzazione occidentale, tanto da arrivare a parlare di "black nationalism fervor" (Best, Kelner, 1999). Lo hip hop americano è stato ispirato in gran parte dalle attività, in favore dei movimenti dei diritti civili, propuginate da grandi

³⁸⁰ Come citato a p. 67.

personalità come Malcom X e Martin Luther King. Inoltre i pionieri dello hip hop hanno legami con gruppi islamici come Five Percent Nation e Nation of Islam, nonostante ciò raramente vengono riscontrate rivendicazioni di un'identità religiosa o connotazioni di fede islamica nei testi rap. Altro importante segno d'identità è il legame con il quartiere o il ghetto, caratteristica che rende il rap americano molto locale.

Mentre nello hip hop statunitense è più forte l'idea dell'identità razziale di un gruppo specifico spesso individuato all'interno di un quartiere determinato, lo hip hop arabo è più patriottico e si rifà ad un'identità che trova le sue radici nella cultura comune, dando voce a chi è oppresso ed emarginato, in maniera trasversale. Nei testi selezionati le rivendicazioni d'identità corrono su due binari: vi sono richiami all'identità araba in generale e all'identità legata al contesto nazionale. Le strofe della canzone *il-Kūffīyyi 'arabiyyi* di Shadia Mansour sono un inno alla propria appartenenza araba e palestinese: *ma-fī ba 'd mi'l 'š-ša 'b 'l- 'arabi, farzū-ni ayy ummi fī d-dīnya aktar mu 'attri... / min hēk 'l-bisna t-tōb 'l-falasīni / min Ḥayfa, Žinīn, Žabal 'n-Nār ila Ramalla... / ana Šādiya l- 'arabiyya lisān-i b-iġuzz ġazz... / hēk 'l-bisna l-kūffīyyi li-anna waṭaniyyi, l-kūffīyyi kūffīyyi 'arabiyyi... / hēk 'l-bisna l-kūffīyyi hawīyyit-na l- 'asāsiyyi, l-kūffīyyi kūffīyyi 'arabiyyi* (“Non c'è nessuno come il popolo arabo. Mostratemi quale nazione al mondo è più influente... / Quindi abbiamo indossato il vestito palestinese / Da Haifa, Jenin, Jabal an-Nar a Ramallah... / Io sono Shadia, l'araba. La mia lingua punge come un coltello... / Così abbiamo indossato la kefiyah, perché è nazionale. La kefiyah è kefiyah araba / Così abbiamo indossato la kefiyah, la nostra identità principale. La kefiyah è kefiyah araba”) o nell'espressione, sempre della stessa autrice, *'āšit 'āšit Falisīn* “Evviva, evviva la Palestina” del brano *Kull-on 'and-on dabābāt*. Abu Hajar in molti suoi brani canta della Siria, mostrando un sentimento di appartenenza, persino nei testi in cui la denuncia al sistema socio-politico risulta evidente; anche Malika, in tutti i brani presi in esame, racconta del suo paese, seppure sempre con toni di forte critica, dichiarando la sua identità libanese e il suo amore per la propria patria, come nel verso *kall ar²d ba²-²alb-i* “tutta questa terra che è nel mio cuore”.

Anche nel rap arabo viene attribuita enfasi alla propria città o al quartiere di provenienza. Nonostante ciò nel *corpus* esaminato, pur essendoci dei riferimenti alla propria città (*Hōn Ṭarṭūs, Li-ann ta 'āne² al-Yāsmīn*), Abu Hajar preferisce rappresentare tutti gli Arabi o tutte quelle situazioni in cui il popolo arabo è oppresso (*Armīnā-sīn, Irādet ša 'b, Šalā la-Maždal Šams*). Anche Shadia Mansour con gli Arabian Knightz nel

testo esaminato *is-Sigīn*, canta ‘āyiz arḍ-i w arḍ ⁱl-‘arab / il-‘arab ! ⁱl-‘arab! ⁱl-‘arab! (“Voglio la mia terra e la terra degli Arabi / Arabi! Arabi! Arabi!”).

La protesta è il fulcro della maggior parte dei brani rap arabi; tale componente ha ispirato le prime canzoni dello hip hop negli Stati Uniti, ma con il tempo è andato attenuandosi e oggi raramente i brani rap americani toccano tematiche politiche e di diritti umani. Il rap arabo, invece, si fa portavoce proprio di questo grido di protesta degli oppressi, incitando le coscienze a risvegliarsi e sollecitando le popolazioni arabe a un cambiamento, per scardinare lo status quo, come hanno dimostrato diversi brani che sono stati impiegati come inni delle rivoluzioni arabe o che le hanno proprie ispirate.

La maggior parte dei brani, oggetto di analisi, sono incentrati sul dissenso e la denuncia, da *Yəsqaṭ əl-waṭan*, *Bə-ha-l-yōmēn*, *Irādet ša’b* di Abu Hajar a *is-Sigīn* di Shadia Mansour e *Arabian Knightz* a *Ya imra’a*, *Samm bə-d-damm*, *Heyk šāyra blēd-na* di Malikah.

L’immagine del nemico nello hip hop statunitense è in genere molto concreto e chiaro: è legato all’uomo bianco, alla civiltà occidentale e alle istituzioni governative per lo più imposte dai bianchi; i nemici sono anche cantanti rap o appartenenti a gang avversarie. Nel rap arabo, il termine “nemico” appare nei testi spesso. Nemici sono i politici, i poliziotti e gli uomini di governo corrotti e avidi come nella canzone *Irādet ša’b* di Abu Hajar *w lli žawwa’ əš-šu’ūb w sallam lə-l’aduww* “Chi ha affamato i popoli e si è arreso al nemico”. Altri brani trattano di politica internazionale e si rivolgono ai nemici esterni, soprattutto Israele come in *Kull-on ‘and-on dabābāt* di Shadia: *bi-imāni-kum sa-tufaššilūna a’dā’, šahyūniyya irhabiyya, ‘unsuriyya, fāšila* “Con la vostra fede sconfiggerete nemici sionisti, terroristi, razzisti, falliti”, *ya-ma taḥaddeytum al-‘aduww ‘ala ḥaṭṭ an-nār* “Quante volte avete sfidato il nemico sulla linea del fuoco”. Non vi è traccia nel *corpus* di invettive a cantanti considerati ostili, a parte il riferimento ironico di Abu Hajar alla cantante americana Britney Spears e a quelle libanesi Haifa Wahbi e Nancy Ajram, criticandone gli atteggiamenti volti ad accattivarsi l’*audience*.

In parte del rap americano, nello specifico il “gangsta”, viene elogiata la vita criminale e ne vengono romanticizzati gli aspetti. I “gangsta” rapper si concentrano sulla narrazione del reale, ma ristretta alla loro realtà e ai loro quartieri. Vi sono casi, seppur rari, di testi di rapper arabi ispirati allo stile “gangsta”, come quelli dell’iracheno Boy Boss al-Samiri, del saudita Klash, famoso inoltre per i suoi commenti razzisti, di MC Hamza inglese di provenienza egiziana e il giovane rapper di origine tunisina Karkadan, residente in Italia.

In generale i testi “gangsta” sono rari, poiché non rispecchiano la cultura dello hip hop arabo che si focalizza, in larga parte, su questioni politiche e sociali. Molti testi rap arabi raccontano la realtà, rifacendosi al “reality rap”, ma senza enfatizzare o elogiare gli aspetti criminali, riportando in maniera cruda la durezza e la spietatezza della vita delle strade. Ne è un esempio il brano *Harbašāt*, di Abu Hajar, di cui si possono citare a titolo esemplificativo i seguenti versi: ‘*amr-i ‘ašar snīn bass ‘am bəḥki ḥaki r-ržāl / fa-ma tlūm-ni law ‘am bəḥki ḥaki s-sū^q / la t^qūl ‘an-ni^q alīl adab ḥəlm-e kəll-o masrū^q / ḥəlm-i kān ən-ni ədros bass ma^q dərt / fa-ma tlūm-ni iza mužrim tla^t / ma l-ḥayā tufūle w ana l-ḥayā ma ‘rəfət... / fa-ma tlūm-ni šū ma ḥkīt / fa-ma tlūm-ni ana bə-šāre‘ rbīt.* (“ho dieci anni, ma parlo come gli adulti / non giudicarmi se parlo la lingua della strada / non dire di me che sono poco educato / perché il mio sogno è stato rubato / sognavo di completare gli studi, ma non ho potuto / non giudicarmi se sono diventato un criminale, io non ho vissuto l’infanzia, quindi non ho conosciuto la vita... / non giudicarmi qualsiasi cosa io dica / non giudicarmi perché sono cresciuto per strada”).

Molti dei testi dei “gangsta” rapper statunitensi sono intrisi di immagini e termini sessisti. Diversamente dalla cultura hip hop americana, i rapper arabi, in linea generale, non realizzano testi sessisti o offensivi verso le donne, in quanto vengono tenute in considerazione le norme e le tradizioni locali.

Il target del rap arabo rimane limitato anche per un fattore linguistico: l’ostacolo della comprensione della lingua araba non rende facile l’esportazione al livello internazionale del rap e i rapper vengono ascoltati per lo più da un *audience* arabofono, sebbene con delle limitazioni poiché, ad esempio, i cantanti magrebini non vengono compresi dagli arabi di tutte le aree geografiche. Altra limitazione è la diffusa concezione per cui «any form of hip hop and R’N’B that isn’t in English and is from outside of America is regarded as second class» (Omoniyi, 2009: 121). Quindi sebbene il rap arabo raggiunga una certa popolarità nei propri confini, a livello internazionale è spesso visto come una copia del “vero” hip hop americano.

Lo hip hop statunitense è creato dalle minoranze ed è rivolto alle minoranze (Gintsburg, 2013). Sebbene vi sia un rilevante numero di rapper bianchi (Eminem, Vanilla Ice, Beastie Boys), il rap americano è quasi sempre considerato “black music”, quindi realizzato e fruito da afro-americani della media-bassa classe e in particolare dalla gioventù urbana dei ghetti. Diversamente da questa visione, il rap arabo può essere definito come la voce della maggioranza, infatti i rapper parlano in nome dei propri

connazionali o addirittura di tutto il popolo arabo, rivolgendosi a tutte le popolazioni oppresse del mondo, come dimostrano molti dei brani dei cantanti presi in considerazione. Il rap, in tale ottica, riveste anche una funzione educativa e didattica, come quello americano delle origini, tanto che alcuni studiosi hanno parlato di “madrassa hip hop” (LeVine, 2010).

Il rap arabo come forma d'avanguardia

In linea con gli obiettivi posti, la presente tesi ha dimostrato che lo hip hop arabo può essere considerato una forma d'avanguardia artistica, seppure con caratteristiche proprie e non in completa rottura con la tradizione. Come le avanguardie storiche³⁸¹, il rap ha promosso una coscienza rivoluzionaria, percependo e facendosi promotore in anticipo delle istanze della società, assumendo una funzione fondamentale anche durante le rivoluzioni arabe. In questa accezione di “stare avanti”³⁸², il rap arabo rientra in una visione avanguardista di ideologia politica. I rapper arabi si fanno portavoce delle necessità e delle aspirazioni della società e il rap assume il ruolo di guida nelle battaglie politiche, con una forte impronta polemica verso il potere precostituito, una tendenza all'opposizione e all'antagonismo e aspirazioni a un cambiamento della situazione socio-politica, percepita come ingiusta e oppressiva. Come è noto, una delle micce che ha innescato le rivolte in Tunisia è stata la canzone di El Général dal titolo *Rāyās lə-blēd*, testo che insiste sulla solidarietà e la dignità umana contro il cinismo e la corruzione politica.

Da un punto di vista artistico, il rap può essere definito movimento d'avanguardia per i tratti innovativi, audaci e anche provocatori, rompendo, ma solo in parte, con la tradizione musicale. Nel mondo arabo, all'interno del genere rap, riguardo al discorso musicale, si può cogliere un desiderio di guardare verso Occidente, attraverso la sperimentazione o la contaminazione con generi moderni nati al di fuori dei confini nazionali.

Il desiderio di cambiamento si esprime quindi anche attraverso l'applicazione di nuove tecniche musicali e acustiche, come l'introduzione di rumori di guerra e di scontri, suoni

³⁸¹ In ambito artistico e letterario si designano avanguardie storiche i movimenti e gruppi sorti alla fine del XIX secolo e affermati nei primi decenni del XX: simbolismo, fauvismo, cubismo, futurismo, espressionismo, dadaismo, ecc.

³⁸² Dal francese *avant-garde* (“avanti alla guardia”), il termine è tratto dal linguaggio militare (l'avanguardia è il reparto che precede il grosso delle truppe per aprire varchi).

della città, voci e slogan registrati durante le manifestazioni delle rivoluzioni. Queste componenti si rintracciano nel *corpus* esaminato, sia nei brani di Abu Hajar (*Hōn Ṭarṭūs* con la riproduzione di rumori di città, *Irādet ša' b* con gli slogan delle proteste di Piazza Tahrir al Cairo), sia in quelli delle rapper Shadia Mansour (*Rūḥa bala riž'a* in cui è inserito il suono di uno sparo e *is-Sigīn* con le voci e il frastuono delle manifestazioni durante i giorni della rivoluzione egiziana) e di Malikah (*Samm bā-d-damm* con i rintocchi di campane che suonano in segno di lutto e con rumori di scontri e *Heyk šāyra blēd-na*, in cui viene riprodotto il rumore di uno sparo e il verso di un gatto).

Le radici con il passato e la tradizione, nel rap arabo, non vengono mai completamente recise, anzi vi è un attaccamento al proprio bagaglio culturale. Nel campo musicale si può arrivare a parlare di una sorta di *code-switching*. Si pensi alla situazione del Marocco in cui esiste la “fusion” o “ḥīḥa music”, la fusione di tutti i generi possibili, dal rock allo *ša' bi*, passando per il *gnawa* al funk ed al rap; non è soltanto una questione di suono e di note, ma anche di testi di canzoni e riflette pienamente la situazione linguistica in Marocco ed i centri urbani nei quali tali canzoni vengono prodotte. (Langone, 2008). In diversi brani rap si ritrovano strumenti della tradizione musicale araba come il *'ūd* e il *qānūn* e ritmi e melodie di musiche popolari. Nel *corpus* considerato, tale commistione tra passato e modernità si rintraccia nel brano dai richiami sufi di Abu Hajar, dal titolo *al-Baḥ³r byaḍḥak lēh?*. Il brano *Hōn Ṭarṭūs* riprende dei versi di una canzone popolare, cambiandone alcune parole, a fine ironico. Shadia Mansour, nel brano *Kull-on 'and-on dabābāt*, incentra il ritornello sulla melodia di una filastrocca per bambini molto conosciuta, stravolgendone il testo.

Diversi rapper arabi ricorrono spesso a citazioni di scrittori o poeti del proprio contesto culturale, condividendone i pensieri e le ideologie e sottolineando una sorta di *continuum* con una certa tradizione letteraria. Abu Hajar ricorre spesso a citazioni di artisti sia classici come Nizar Qabbani in *Li-ann tē'āne^q al-Yāsmīn*, in cui vengono riportati alcuni versi del poeta, sia contemporanei come il musicista siriano Samih Shuqayr noto per le sue canzoni di protesta, lo scrittore iracheno di Muzaffar an-Nawwab nel brano *Zhā^qna* e il poeta egiziano Hisham al-Gakh in *Li-ann tē'āne^q al-ḥawā'*. Shadia Mansour, legata alle sue origini e promotrice della causa palestinese, nel 2008 offrì un tributo al famoso poeta palestinese Mahmoud Darwish, cantando una delle sue poesie; inoltre introduce la sua canzone *Kull-on 'and-on dabābāt* con le parole del critico letterario Edward Said.

Sintesi linguistica e contenutistica del *corpus*

Attraverso l'analisi dei testi presi in esame, è stato possibile rilevare i tratti peculiari del linguaggio impiegato.

Una delle caratteristiche principali del rap, che si basa sulle esperienze vissute e riflette la realtà circostante, è quella della spontaneità; i rapper arabi, infatti, si esprimono in *lahža* o *'āmmiyya* o *dāriža*, ossia in dialetto, la lingua della comunicazione orale, usata in tutti i contesti non ufficiali. In accordo con Caubet (2005), la scelta del dialetto rappresenta un mezzo di formazione, affermazione e trasmissione dell'identità socioculturale.

Non avendo un riconoscimento formale, i vari dialetti arabi sono affetti da una mancanza di convenzioni ortografiche: questo fattore si manifesta anche nei testi scritti delle canzoni rap, in cui ogni autore inventa una resa grafematica.

Il rap arabo riflette i tratti linguistici propri dei differenti paesi, caratterizzati talvolta dall'interferenza delle lingue occidentali e da fenomeni di bilinguismo e trilinguismo che queste hanno determinato nel mondo arabo³⁸³.

Ciò nonostante, raramente nei testi di Abu Hajar, si hanno esempi di transglossia: lo si riscontra solo in un caso nel brano *Bə-ha-l-yōmēn* in cui si ha un passaggio dall'arabo all'inglese: *hey wait... it's too late ... too bad* "Hay aspetta... è troppo tardi... troppo male". Le artiste Shadia e Malikah, pur essendo bilingui, nel *corpus* selezionato, cantano sempre in arabo.

I testi rap sono caratterizzati dal fenomeno linguistico del *code-switching* o commutazione di codice. Ci si può domandare se sia lecito parlare di alternanza di codice del linguaggio nel campo musicale, poiché i testi delle canzoni sono generalmente creati con uno scopo artistico: non si tratta pertanto di un atto involontario e spontaneo, bensì le canzoni sono fatte deliberatamente. Ma il rap è un genere basato sulla profusione della parola, sull'improvvisazione, per cui è possibile parlare di slittamento di registri della lingua, come nell'elocuzione spontanea.

Focalizzando l'analisi sul *corpus* dei testi di Abu Hajar, la lingua utilizzata è l'arabo siriano nella variante dialettale della costa, zona di provenienza dell'autore.

³⁸³ Una marcata transglossia è osservabile nei brani dei rapper magrebini con arabo e francese.

Tratto innovativo del presente lavoro consiste nell'indagine preliminare sul dialetto di Tartus, vernacolo che rimane ancora inesplorato. Esaminando il materiale selezionato, è stato possibile far luce e sviluppare delle riflessioni sul tale variante dialettale. Riassumendo, sotto il profilo fonologico si possono individuare le seguenti caratteristiche più rilevanti: in forme suffisse permane la dittongazione *ay*, *aw*; il morfema femminile nominale ʕ appare, talvolta, sotto la forma vocalica *-i*, ciò è dovuto all'influenza dei vicini dialetti libanesi; non sempre vi è collisione di /u/ e /i/ in *shwa*.

Riguardo l'aspetto morfologico: nei pronomi indipendenti, la prima persona plurale diventa *ləhna*; nei pronomi suffissi, la vocale della prima persona *-i* talvolta è realizzata [e]; il verbo difettivo *haka* alla prima persona singolare del perfetto è reso *ħkīt*³⁸⁴ e la sua flessione è quella di tipo libanese, d'ispirazione aramaica. La proposizione nominale negativa è realizzata *mā-n-* seguito da pronomi suffisso. I dimostrativi sono resi: *hayda* “questo”, *haydi* “questa”, *haydak* “quello”, *haydek* “quella”, come in arabo libanese. Seppur in misura minore, viene impiegata anche la variante alawita delle aree rurali di Tartus: *hayya* “questo”, *hāke* “questa”, *hāka* “quello”, *hāki* “quella”. È possibile identificare lo schema verbale **fa'lā* (come *ta'ma*, *yta'mi* “dar da mangiare”) e verbi quadriconsonantici di II forma come nel caso di *ʕtma^qta'*, *yətma^qta'* “fare a pezzi”.

Al di fuori dai testi selezionati, il brano, recitato in *free style* riportato in appendice, è realizzato nel dialetto alawita di Tartus, offrendo spunti su alcuni tratti linguistici di questa variante.

Nei testi del *corpus*, compaiono costruzioni sintattiche e termini dell'arabo standard attinenti alla sfera religiosa, giuridica o letteraria. Nel brano *Bə-ha-l-yōmēn*, compaiono intere frasi in *fushā* in quanto vengono riportate alcune notizie del telegiornale.

Sono presenti, seppur in minima parte, alcuni termini in inglese o francese, spesso impiegati dall'autore in funzione ironica o sarcastica. Si ritrovano inoltre prestiti linguistici di origine aramaico-siriaca, greco-latina, turca, persiana e italiana.

Nel lessico sono stati individuati espressioni colloquiali, modi di dire, proverbi, eulogie, maledizioni, riferimenti a luoghi, usanze, tradizioni culturali, religiose e musicali della propria zona di origine; tale embrionale raccolta può costituire materiale di carattere sociologico e antropologico.

Il rapper siriano manipola le parole usando diversi giochi linguistici e i doppi sensi della lingua. Spesso i testi sono satirici e contengono invettive; i meccanismi umoristici

³⁸⁴ Per la coniugazione completa vedasi p. 150.

possono essere resi su diversi livelli, fonologico, lessicale e sintattico. I giochi di parole sono basati sull'ambiguità realizzata attraverso diversi espedienti, quali la polisemia, in cui i diversi significati associati a uno stesso significante sono imparentati tra loro o derivabili l'uno dall'altro, quindi viene impiegato un unico lessema con più significati, come ad esempio con il termine *ḥāzū^q* (derivante da uno strumento di tortura) “palo aguzzo” ma anche “fregatura”, l'omonimia, come nel caso del termine *ḍarb* che significa sia “moltiplicazione” che “percosse”, in cui i lessemi sono formalmente uguali, ma possiedono un diverso significato, o le metatesi consonantiche *mārtabke/mārtakbe* (“confusa”/“piangente”).

I testi rap condividono molti aspetti stilistici con il testo poetico: il linguaggio risulta talvolta fortemente connotativo e, come evidenziato durante l'analisi dei singoli brani, vengono utilizzate diverse figure retoriche in particolare la metafora e la similitudine, ma anche la metonimia, l'anacoluto, la sinonimia.

Una strategia spesso utilizzata è la ripetizione, da cui deriva il concetto più complesso di “parallelismo”, in cui si mantengono le strutture sintattiche di superficie variando le espressioni. Viene impiegata la figura retorica sintattica dell'anafora, che consiste nella ripetizione all'inizio del verso o dell'enunciato di una o più parole come in *Ṣalā l-Maždal Šams* (*kān, kān, kān əl-ləl / yənsəž yənsəž kān əl-ləl* “C'era, c'era, c'era la notte / Tesseva, tesseva la sua trama, c'era la notte”) o in *Yəsqaṭ əl-waṭan* (*mn^o ḍ-ḍayy w ḥōf w mn^o l-fayy w mən aḥmaš tayy w ḥayy* “Dalla luce alla paura dell'ombra e dall'ombra, dal punto più basso”). Ripetizione e parallelismo possono verificarsi non solo a livello lessicale e sintattico, ma anche fonetico, attraverso l'allitterazione, figura retorica consistente nel ripetere fonemi in parole successive, come nel verso *^ob'āt dabābāt ^ob'āt tayārāt ^ob'āt əšā'āt* “Invia carri armati, manda aerei, diffondi dicerie” (dal testo *Irādet ša'b*), attraverso la consonanza e l'assonanza, ossia la ripetizione di suoni consonantici e vocalici tra parole ravvicinate come *yəfrod/yəfrod* “s'impone”/“stende” (in *Ṣalā l-Maždal Šams*), *kafūr/kāfir* “kafir”/“miscredente” (dal brano *Bə-ha-l-yōmēn*). Anche la rima, trattandosi di ripetizioni di suoni finali, rientra in tale categoria; la più comune è la cosiddetta rima finale, posta alla fine del verso di un testo poetico o musicale. Le rime finali, per la posizione che occupano, costituiscono quello che viene definito in stilistica un *end focus* (Douthwaite 2000: 314), ossia parole contraddistinte da un alto contenuto informativo e comunicativo; in una frase o un verso, tuttavia, esistono anche diversi punti focali in cui l'informazione può essere distribuita ed enfatizzata.

Spesso gli accenti vengono spostati per ragioni di ritmo: tale espediente espressivo è tipico del rap in tutte le lingue.

Per ciò che attiene ai contenuti, Abu Hajar oltre ad affrontare tematiche legate al contesto della sua città e del suo paese, tocca problematiche di vario genere, dalla questione palestinese, alle rivoluzioni arabe, alla situazione del Golan, rivolgendosi quindi via via ad un pubblico sempre più ampio di arabi.

Molte delle caratteristiche di carattere tematico, linguistico e stilistico rinvenute nei testi di Abu Hajar, si riscontrano altresì nei brani di Shadia Mansour e di Malikah. Anche nei testi delle rapper viene impiegata la variante dialettale di provenienza, quindi, rispettivamente, quella palestinese dell'area settentrionale e quella libanese di Beirut.

Per ciò che concerne lo stile, i versi sono caratterizzati da rime per lo più finali, ma non solo, infatti nel brano *is-Sigīn* la rima in *iyya* è ripetuta di continuo sia alla fine che all'interno per otto versi, creando un affetto incalzante e l'accento, spesso, viene spostato per seguire il ritmo della musica.

Il linguaggio è ricco di figure retoriche, soprattutto metafore e similitudini.

I testi di Shadia sono marcati, talvolta, dall'impiego dell'arabo standard sia a livello fonologico che morfologico: ciò risulta evidente soprattutto nel brano *Kull-on 'and-on dabābāt*. Nelle canzoni della suddetta artista sono riscontrabili prestiti linguistici ormai acclimatati.

Il fenomeno della transglossia è limitato ad un caso, nel brano *Heyk šāyra blēd-na* della rapper Malikah: *šū b-ak? RGB bā-l-bīt mādabbeḥ* "Guarda che hai? RGB con il *beat* sta facendo una strage".

Riguardo il lessico, le artiste ricorrono ad espressioni colloquiali ed a un gergo quotidiano. Malikah si avvale talvolta di una terminologia volgare, ad esempio in *Samm bā-damm*, un verso recita: *ha-l-balad mātāk šū bādd-kon mnā l-balad mātāk* "questo paese è fottuto, cosa volete dal paese, è fottuto".

In generale il linguaggio, impiegato nelle loro canzoni, è più aggressivo rispetto a quello utilizzato dalle donne nel contesto sociale quotidiano, in contrasto con il generale stereotipo di ciò che sia conveniente ad un linguaggio femminile. Il rap offre la possibilità a queste donne di uno spazio pubblico in cui esprimersi senza remore, anche grazie a quell'urgenza di verità e di spontaneità insita in questo genere musicale.

Le tematiche che le artiste affrontano nei loro testi sono di carattere socio-politico, rifacendosi al filone del "conscious rap". Dai testi selezionati si individua anche un

interesse particolare per alcune questioni riguardanti le donne: Malikah nel brano *Ya imra'a* si fa portavoce del tema dell'emancipazione femminile in Libano, Shadia Mansour in *rūḥa bala riż'a* tratta la questione delle donne detenute nelle carceri. Una differenza da rilevare, per ciò che attiene alle tematiche rispetto al mondo rapper maschile arabo, è che i testi delle cantanti prese in esame, non contemplano il tema dell'amore. In linea generale, i contenuti dei loro brani sono in comune con i rapper uomini più impegnati politicamente: attraverso il rap anche le donne hanno la possibilità di esprimere le loro opinioni politiche e la loro visione della realtà; opportunità questa non sempre così scontata in alcune società

È rilevante sottolineare che mentre alcuni elementi del rap americano sono stati criticati per la loro misoginia, nel mondo rap arabo, come affermato anche da Shadia Mansour nell'intervista, le donne sono state spesso incoraggiate a fare sentire le loro voci, tanto che gruppi hip hop, come i DAM, ma non solo, promuovono messaggi a favore delle donne e incentivano le collaborazioni miste.

Considerazioni finali

Lo hip hop nel mondo arabo, sia esso realizzato da uomini che da donne, si inserisce nella tensione tra apertura verso nuovi generi d'importazione e riappropriazione di forme artistiche tradizionali, tra passato e modernità. È innegabile che i testi rap apportino delle innovazioni nei temi, toccando per la prima volta argomenti scottanti o rivolgendosi direttamente ai responsabili di governo, nella tecnologia del suono, nella riproduzione della musica e anche nella lingua.

Per il linguaggio marcatamente connotativo, chi ascolta i brani o, tanto più, chi deve svolgere un'attività di traduzione, è necessario che possieda delle informazioni linguistiche ed extralinguistiche per interpretare il testo e per comprendere inferenze su ciò che non viene detto o viene omissis. Il testo rap possiede delle peculiarità che lo rendono non sempre decifrabile: le deformazioni linguistiche, il linguaggio metaforico ed ellittico, i riferimenti culturali.

I brani spesso sono testi autobiografici, dettati dall'urgenza di raccontare qualcosa di sé e della propria società e da cui si ricostruisce la storia di un paese: attraverso il racconto dell'individuo si apprende la sua cultura, fornendo quindi anche materiale per l'antropologia.

La maggior parte di studiosi condividono la teoria che lo hip hop sia una forma mondiale di musica con un'origine specifica, diventando poi localizzata e adottando forme linguistiche e culturale indigene; altri sostengono che il rap sia creato direttamente in un contesto locale con delle connessioni a forme e modalità di altre parti del mondo.

Attraverso lo studio delle diverse fonti e teorie e l'analisi specifica sul mondo arabo, è possibile affermare che lo hip hop sia il risultato di un complesso processo di globalizzazione e localizzazione.

Valida a tal riguardo è la teoria di Rooney (2013) secondo cui ciò che gioca un ruolo significativo all'interno dello hip hop è la struttura dell'analogia: la questione non è cercare un'identità universale, bensì individuare i punti di comparazione e contatto.

Lo hip hop nel momento in cui entra in nuovi territori ridefinisce i suoi valori e le sue caratteristiche, mediante la fusione con tradizioni musicali locali, il focus su tematiche politiche e sociali del territorio di appartenenza e l'uso di un linguaggio specifico, ma comprensibile ai membri della comunità. Quindi, seppure ritenuto occidentale e estraneo alla realtà locale, questo genere musicale, negli anni, è stato interiorizzato da una parte della società e della cultura araba.

La musica e la canzone, nella storia del mondo arabo e non solo, hanno avuto spesso una valenza politica e hanno rappresentato degli strumenti per la trasmissione di messaggi anti-coloniali, rivoluzionari e nazionalistici. Tali componenti si ritrovano nel rap che, come forma d'avanguardia, costituisce una risposta alla società borghese e al predominio di una mentalità utilitaristica. Tale visione la si riscontra anche nella produzione musicale, che rimane un genere *underground*, poco commerciale, perciò considerato più autentico, ma allo stesso tempo non elitario, bensì destinato alle masse e all'intera società. Altro elemento tipico dei movimenti artistici avanguardisti è la tendenza a riunirsi in gruppi e al lavoro collettivo, così come avviene nel rap in cui le collaborazioni tra artisti sono frequenti: questa attitudine incentiva gli scambi tra rapper arabi e internazionali, così come la partecipazione delle rapper donne e *performance* miste.

Lo scenario hip hop, sotto questo aspetto, può contribuire al dialogo tra culture diverse e al discorso a favore dell'uguaglianza tra i sessi, nell'obiettivo comune di individuare e affrontare determinate problematiche e trasmettere dei messaggi attraverso le proprie canzoni che riflettono la situazione sociale, culturale e linguistica in cui gli artisti vivono.

I testi delle canzoni possono rappresentare delle fonti per indagare i mutamenti insiti nella lingua che non rappresenta un blocco uniforme, immutabile ma varia in diacronia,

quindi cambia nel lessico e nelle sue strutture in relazione al passare del tempo e alle modificazioni che avvengono nella cultura e nella società.

Come prospettive di studi futuri, la presente tesi può costituire una base, a cui aggiungere ulteriori testi rap presi da diversi autori, per un *corpus* linguistico che, attraverso un'analisi di tipo qualitativo e quantitativo, abbia come finalità quella di esaminare l'evoluzione di una lingua, attraverso l'uso di nuove espressioni, in quanto il genere rap riflette, per sua natura, il linguaggio giovanile.

Poiché attraverso la raccolta di *corpora* è possibile cogliere le tendenze di una lingua, si potrebbe anche a creare una sorta di glossario, utilizzabile in campo linguistico, didattico e di consultazione generale³⁸⁵.

³⁸⁵ In alcuni paesi sono stati realizzati *corpora* specifici sulla terminologia giovanile come quello sul linguaggio degli adolescenti londinesi.

BIBLIOGRAFIA

- Aalto, I., Mills, A. J., 2002, *Gender, Identity and the Culture of Organizations*, Routledge, London.
- Abdalla, A., 2011, *Microphone*, United Artists.
- ‘Abd ar-Raḥīm, Y., 2003, موسوعة العامية السورية *Mawsū‘at al-‘āmmiyya as-sūriyya* [Enciclopedia del dialetto siriano], 4 voll., Edizioni del Ministero della Cultura, Damasco.
- Abou El-Aazm, A., 2006, *Intégration, Identité et Parole politique des jeunes*, Master 2, Université Sorbonne 1, Paris.
- Abu Ghanim, K., 2009, *Les changements de la nouvelle musique jeune au Maroc* (in Arabic), Université Mohamed V, Agdal, Rabat.
- Adams, T., Fuller, D., 2006, «The Words Have Changed But the Ideology Remains the Same: Misogynistic Lyrics in Rap Music», *Journal of Black Studies*, Sage Publications, Inc., vol.36 n.6, 938-957.
- Adonis, A. A. S., 1990, *An Introduction to Arab Poetics*, translated by Catherine Cobham, Saqi Books, London.
- Adorno, T. W., 2002, *Essays on Music*, Edited by Richard Leppert. New translations by Susan H. Gillespie, University of California Press, Berkeley.
- Agadid, Z., 2008, *La Musique rap à Casablanca* (in Arabic), Master, Université de BeniMstick, Faculté des lettres et sciences humaines, Mohamedia.
- Åkerström, J., 2009, *Translating Song Lyrics - A Study of the Translation of the Three Musical by Benny Andersson and Bjorn Ulvaeus*, Södertörns högskola, Flemingsberg.
- Alim, S. H., 2006, *Roc the Mic Right, The language of Hip Hop Culture*, Routledge, London-New York.
- Alim S. H., Awad, I., Pennycook A., (eds.), 2009, *Global linguistic flows: hip hop cultures, youth identities, and the politics of language*, Routledge, New York.
- Al-Qasim, S., 2005, *Versi in Galilea*, a cura di Dahmash, W., Edizioni Q, Roma.
- Amaldi, D., 2004, *Storia della letteratura araba classica*, Zanichelli, Bologna.
- Ambros, A., 1977, *Damascus Arabic*, Undena Publications.
- Anglesey, Z., 2008, *Listen Up!: Spoken Word Poetry*, Paw Prints.
- Arthur, D., 2006, «Authenticity and consumption in the Australian Hip Hop culture», *Qualitative Market Research: An International Journal*, vol. 9 n.2, 140-156.
- Badawī, S. M., 1973, *Mustawayātu l-‘arabiyati l-mu‘āširati fī miṣr*, Il Cairo.
- Badran, M., Sadiqi, F., Rashidi, L., (eds.), 2002, *Language and gender in the Arab world. Languages and Linguistics*, vol. 9 (special issue).
- Baker, M., 2006, *Translation and Conflict. A Narrative Account*, Routledge, London-New York.
- Banfi, E., Sobrero A., (a cura di), 1992, *Il linguaggio giovanile degli anni Novanta. Regole, invenzioni, gioco*, Laterza, Bari.
- Barret, J., 2008, *Le rap ou l'artisanat de la rime. Stylistique de l'egotrip*, L'Harmattan, Paris.
- Barthélemy, A., 1935-1954, *Dictionnaire Arabe-Français (Dialectes de Syria: Alep, Damas, Liban, Jérusalem)*, Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris.

- Basu, D., Lamelle, S., 2006, *The vinyl ain't final- hip hop and the globalization of black popular culture*, Pluto, London.
- Bausani, A., 1996, *Il Corano*, (prima edizione 1988), Rizzoli, Milano.
- Behnstedt, P., 1997, *Sprachatlas von Syrien*, Harrassowitz, Wiesbaden.
- Belk, R.W., 1988, «Possessions and the Extended Self», *The Journal of Consumer Research*, vol. 15 n.2, 139-168.
- Benfield, M.R., 2009, *Bigger Than Hip-Hop: Music and Politics in the Hip-Hop Generation*, University of Texas, Austin.
- Berggren, K., 2013, «Degrees of intersectionality: Male rap artists in Sweden negotiating class, race and gender», *Culture Unbound -Journal of Current Cultural Research*, 5, 189-211.
- Id., 2016, «Theorizing Power, Identity and Hip Hop: Towards a Queer, Intersectional Approach», *Educare 2016, 2. Conference issue: politics of Identity, Activism, and Pedagogy in Punk of Hip Hop Studies*, Fakulteten för lärande och samhälle, Malmö högskola, 75-90.
- Berlinches, C., 2016, *El dialecto árabe de Damasco (Siria): estudio gramatical y textos*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- Berruto, G., 1995, *Fondamenti di sociolinguistica*, Edizioni Laterza, Bari.
- Id., 2004, *Prima lezione di sociolinguistica*, Edizione Laterza, Bari.
- Best, S., Kelner, D., 1999, «Rap, Black Rage, and Racial Difference», *Enculturacion*, n. 2.
- Blanc, H., 1960, «Style variations in spoken Arabic: a sample of interdialectal educated conversation» in Ferguson, C.A, (ed.), *Contributions to Arabic Linguistics*, Harvard, 81-156.
- Bloch, A., 1950-53, «Der künstlerische Wert der alt-arabischen Verskunst», *Acta Orientalia*, 21, 207-238.
- Bowers, J., 1993, «I Can Stand More Trouble Than Any Little Woman My Size: Observations on The Meanings of the Blues of Estelle “Mama” “Yancey”», *American Music*, vol. 11 n.1, 28-53.
- Bradley, A., 2009, *Book of Rhymes - The Poetics of hip hop*, Basic Civitas, New York.
- Bradley, A., DuBois, A., 2010, *The Anthology of Rap*, Yale University Press, Yale.
- Brown, P., Levinson, S., 1978, «Universals in language use: Politeness phenomena», in Goody, E., *Questions and politeness. Strategies in social interaction*, Cambridge University Press, Cambridge, MA, 56-289.
- Id., 1987, *Politeness: Some universals in language usage*, Cambridge University Press, Cambridge, MA.
- Brown, C., 2008, *Politics and Music: Music and Political Transformation From Beethoven to Hip Hop*, Farsight Press, Atlanta.
- Bürger, P., 1984, *Theory of the Avant-Garde*, Translated by Michael Shaw, University of Minnesota Press, Minneapolis, MN.
- Burkhalter, T., Dickinson, K., Harbert, B. J., 2013, (a cura di), *The Arab Avant-Garde. Music, Politics, Modernity*, Wesleyan University Press, Middletown, CT.
- Burkhalter, T., 2010, «Tarek Atoui: Reflections on the New Musical Avant-Gardes of the 21st Century» in Hamza, A., Molnar, E., (eds.), *Indicated by Signs*, Bonn and Cairo, Bonner Kunstverein and Goethe Institute Kairo, Minneapolis, MN.
- Id., 2013, «Multisited Avant-Gardes or World Music 2.0» in *The Arab Avant-Garde. Music, Politics, Modernity*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 89-121.

- Cagliero, R., Spallino, C., 2007, *Dizionario Slang Americano*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.
- Calinescu, M., 1977, *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Indiana University Press, Bloomington.
- Calvet, L. J., 1981, *Chanson et société*, Payot, Paris.
- Id., 1994, *Les voix de la ville, introduction à une sociolinguistique urbaine*, Payot, Paris.
- Camera d'Afflitto, I., 1998, *Letteratura Araba Contemporanea*, Carocci Editore, Roma.
- Cantineau, J., Helbaoui, Y., 1953, *Manuel élémentaire d'arabe orientale (parler de Damas)*, Librairie C. Klincksieck, Paris.
- Cantineau, J., 1956, «The phonemic System of Damascus Arabic», *Word* 12, New York, 116-124.
- Caubet, D., 2004, *Le mots du Bled*, L'Harmattan, Paris.
- Id., 2005, «Génération darija?!», *Estudios de dialectología norteafricana y andalusí (EDNA)*, n. 9, 233-244.
- Id., 2010, «La Nayda par ses texts», *Magazine Littéraire du Maghreb (MLM)*, n. 3-4, 99- 105.
- Id., 2011, «Nayda ou les enfants de Ghiwane», Marchesani & Joseph (eds.), *Omar Sayed raconte Nass El Giwane*, Mohamedmedia, Senso Unico & Editions du Sirocco, 278-285.
- Chang, J., 2005, *Can't Stop Won't Stop: A History of the hip hop Generation*, Picador, New York.
- Cheo, C., 1994, «Who's Gonna Take the Weight?», *Essence Magazine*, August, 62–64.
- Citron, M.J., 2000, *Gender and the Musical Canon*, (New Ed.), University of Illinois Press, Urbana, IL.
- Clifford, J., 1988, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Cohen, J., 2007, *Children of Jihad: A Young American's Travels among the Youth of the Middle East*, Gotham Books, New York.
- Collins, J., 2004, *Occupied by Memory, the Intifada generation and Palestinian state of emergency*, New York University Press, New York.
- Corrao, F.M., 2011, (a cura di), *Le rivoluzioni arabe*, Mondadori Università, Milano.
- Cowell, M., 1964, *A Reference Grammar of Syrian Arabic (based on the dialect of Damascus)*, Georgetown University Press, Washington DC.
- Cozma, M.A., 1980, *Processus phonologiques et morphologiques de l'arabe de Damas*, Damasco.
- Cross, B., 1993, *It's Not About a Salary: Rap, Race, and Resistance in Los Angeles*, Verso, London.
- Darwish, M., 2003, *Unfortunately, It Was Paradise: Selected Poems* Sinan Antoon, Amira El-Zein (eds.), traduzioni testi: Munir Akash, Carolyn Forché, University of California Press, USA.
- De Blasio, E., 2015, «A Linguistic Study About Syrian Rap Songs », in Grigore G., Bițună G., (eds.), *Arabic Varieties: Far and Wide, Proceedings of the 11th International Conference of AIDA*, Bucharest, 203-210.
- Decker, J.L., 1994, «The State of Rap: Time and Place in Hip Hop Nationalism», in Andrew Ross and Tricia Rose (eds.), *Microphone Fiends*, Routledge, New York, 99-121.
- Denizeau, C., 1960, *Dictionnaire des Parles arabes de Syrie, Liban et Palestine (Supplément au dictionnaire arabe-français d'A. Barthlemy)*, Maisonneuve, Paris.
- Dickinson, K., 2013, «Multisited Avant-Gardes or World Music 2.0» in *The Arab Avant-Garde*.

- Music, Politics, Modernity*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 1-33.
- Di Mare, L., 1992, «Rhetoric and Women: The Private and the Public Spheres», in Perry et al. (eds.), *Constructing and Reconstructing Gender: The Links Among Communication, Language, and Gender*, State University of New York Press, Albany, NY, 45-50.
- Dimitriades, G., 2004, «Hip-Hop: From Live Performance to Mediated Narrative» in Forman, M., Neal, M.A., *That's the Joint! The hip hop Studies Reader*, Routledge, London-New York, 421-436.
- Dominelli, Z., 2008, «A Study of Identity in Australian Hip Hop», *Griffith Working Papers in Pragmatics and Intercultural Communication*, vol.1 n.1, 40-47.
- Douthwaite, J., 2000, *Towards a Linguistic Theory of Foregrounding*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Durand, O., 1994, *Profilo di dialetto marocchino*, Studi Semitici, n. s., 11, Università La Sapienza, Roma.
- Id., 1996, *Grammatica di Arabo Palestinese, Il dialetto di Gerusalemme*, Studi semitici n. s., 14, Università La Sapienza, Roma.
- Id., 2008, «Bidd-na nuktub bi-l-ʿāmmiyye?», in Bredi, D., Capezzone, L., Dahmash, W., Rostagno, L., (a cura di), *Scritti in onore di Biancamaria Scarcia Amoretti*, vol. II, La Sapienza, Università di Roma, Dipartimento di Studi Orientali, Edizioni Q, Roma, 577-588.
- Id., 2009, *Dialettologia araba*, Carocci Editore, Roma.
- Durham, A., 2013, «The stage hip-hop feminism built: A new directions essay», *Signs*, vol. 38 n.3, 721-737.
- Dyson, E., 1996, *Between God and Gangsta Rap: Bearing Witness to Black Culture*, Oxford University Press, New York.
- Id., 2007, *Know What I mean?: Reflections on Hip Hop*, Basic Civitas Books, New York.
- Eckert, P., 1998, «Gender and Sociolinguistic Variation», in Coates, J. (ed.), *Language and Gender: a Reader*, Blackwell Publishers, Oxford, 64-75.
- Edwards, P., 2009, *How to Rap: The Art & Science of the Hip-Hop MC*, Chicago Review Press, Chicago.
- Eleveld, M., Smith, M.K., 2003, *The Spoken Word Revolution Slam, Hip-hop, & the Poetry of a New Generation, Volume 1*, Sourcebooks MediaFusion, Naperville, IL.
- Elihay, J., 2007, *The Olive Tree Dictionary: A Transliterated Dictionary of Conversational Arabic (Palestinian)*, Minerva Publishing House, Israel.
- Id., 2012, *Speaking Arabic: A Course in Conversational Eastern Arabic*, Minerva Publishing House, Israel.
- El Saadawi, N., 1980, *The hidden face of Eve: Women in the Arab World*, Zed Books, London.
- El-Shawan, S.A., 1980, *Al-musika al-'Arabiyyah: A Category of Urban Music in Cairo, Egypt, 1927-1977*, Columbia University, New York.
- El-Tayeb, F., 2011, *European others: queering ethnicity in postnational Europe*, University of Minnesota Press, Minneapolis, MN.
- Everett, V., 1997, «Likwid Pleasure, Likwid Pain», *The Source*, 112-116.
- Farmer, H.G., 1930, *Historical Facts for the Arabian Musical Influence*, Ayer Company Publishing, Stratford.

- Feghali, M., 1928, *Syntaxe des parlers arabes actuels du Liban*, Geuthner, Paris.
- Ferguson, C.A., 1959, «The Arabic Koine», *Language* 35, Baltimora, 616-630.
- Id., 1959, «Diglossia», *Word* 15, New York, 324-340.
- Ferguson, C.A., Ani, M., 1961, *Damascus Arabic*, Middle East Institute, Washington.
- Ferrando, C.A., I., 2001, *Introducción a la Historia de la Lengua Árabe Nuevas Perspectivas*, Navarro & Navarro, Zaragoza.
- Firănescu, D.R., 2015, «Ḥāšā-ki yā bintī! On Alethic and Deontic Modalities in Spoken Arabic from Syria», in Grigore G., Bițună G., (eds.), *Arabic Varieties: Far and Wide, Proceedings of the 11th International Conference of AIDA*, Bucharest, 251-258.
- Fischione, F., 2013, «Le canzoni di Rāmī 'Iṣām: una cronaca musicale della Rivoluzione egiziana», *La rivista di Arablit*, III, 6, Istituto per l'Oriente, Roma, 28-48.
- Forman, M., Neal, M.A., 2004, *That's the Joint! The hip hop Studies Reader*, Routledge, London-New York.
- Foucault, M., 1977, «Nietzsche, Genealogy and History» in *Language, Counter-memory, Practice*, ed. and Trans. Donald F. Bouchard, Cornell University Press, Ithaca, New York.
- Freed, A., 2003, «Epilogue: Reflections on Language and Gender Research», in Holmes & Meyerhoff (eds.), *The Handbook of Language and Gender*, Blackwell Publishing, Oxford, 699-721.
- Frishkopf, M., 2010, *Music and Media in the Arab World*, American University in Cairo Press, Cairo.
- Gervasio, G., 2011, «Egitto: una rivoluzione annunciata?», in Corrao, F.M. (a cura di), *Le rivoluzioni arabe*, Mondadori Università, Milano, 134-160.
- Gaonkar, D. P., 2001, *Alternative Modernities*, Duke University Press, Durham, NC.
- Gaunt, K., 2004, «Translating double-dutch to hip hop», *That's the Joint! The hip hop Studies Reader*, Routledge, London-New York, 251-263.
- Ghemawat P., 2007, «Managing Differences: Central Challenge of Global Strategy», *Harvard Business Review*, n. 3, 85.
- Id., 2007, *Redifining global strategy*, Harvard Business School Publishing Corporation, Boston.
- Gilroy, P., 2004, «It's a family affair», in Forman M., Neal, M.A., (eds.), *That's the Joint! The hip hop Studies Reader*, Routledge, New York-London, 87-94.
- Gintsburg, S., 2013, «I'll spit my rap for y'all... in darija: Local and global in Moroccan hip hop culture», in Benítez-Fernández, M., Miller, C., de Ruitter, J, Tamer, Y. (eds.), *Evolution des pratiques et représentations langagières dans le Maroc du 21^e siècle*, L'Harmatta, Paris, 186-207.
- Green, L., 1997, *Music, Gender, Education*, Cambridge University Press, Cambridge, MA.
- Gross J., McMurry D., Swedenburg T., 1996, *Arab noise and Ramadan nights: Rai, rap, and Franco-Maghrebi identities*, Duke University Press, USA.
- Grossberg, L., 1992, *We gotta get out of this place: popular conservatism and postmodern culture*, Routledge, New York.
- Guerrero, J., 2012, «Zanka Flow: rap en árabe marroquí», *Romano-Arabica* n. 12, University of Bucharest, Center of Arabe Studies, Bucharest, 125-157.
- Id., 2012,, «Rap y Revolución en el Mundo Árabe, transcripción y traducción de tres canciones de rap árabe», *Al-Andalus Magreb*, n. 19, 455-477.

- Gumperz, J., 1982, *Discourse Strategies*, Cambridge University, Cambridge, MA.
- Haugen, J., 2003, «“Unladylike Divas”: Language, Gender, and Female Gangsta Rappers», *Popular Music and Society*, vol. 26 n.4, 429-444.
- Hill Collins, P., 2006, *From Black power to hip hop: racism, nationalism, and feminism*, Temple University Press, Philadelphia, PA.
- Hoar, N., 1992, «Genderlect, Powerlect, and Politeness», in Perry et al. (eds.), *Constructing and Reconstructing Gender: The Links Among Communication, Language, and Gender*, State University of New York Press, Albany, NY, 127-136.
- Holmes, J., 1997, «Women, Language and Identity», *Journal of Sociolinguistics*, vol.1 n.2, 195-223.
- Hussein, T., 1954, *The future of culture in Egypt*, a cura di Sidney Glazer, American Council of Learned Societies, New York.
- Ivic, D., 2010, *Storia ragionata dell'hip hop italiano*, 1^a Edizione, Arcana, Roma.
- Jackson, B., 2004, *Get Your Ass in the Water and Swim Like Me. African-American Narrative Poetry from the Oral Tradition*, Routledge, London.
- Jakobson, R. 2000, *On Linguistic Aspects of Translation*, in Venuti L. (ed.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, London-New York.
- Jauk, W., 2009, *pop/music + medien/kunst: Der musikalisierte Alltag der digital culture*, Electronic Publishing Osnabrück, Osnabrück.
- Johnstone, B., 1993, «Community and Contest: Midwestern Men and Women Creating Their Worlds in Conversational Storytelling» in Tannen, Deborah (ed.), *Gender and Conversational Interaction*, Oxford University Press, New York, 62-80.
- Kallas, E., 1995, *'Atabi Lebnaaniyyi. Un "livello soglia" per l'apprendimento del neoarabo libanese*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia.
- Kaplan, M., 1979, *The Jewish feminist movement in Germany: The campaigns of the Jüdischer Frauenbund, 1904-1938*, Greenwood Press, Westport, Conn.
- Kassab, J., 1987, *Manuel du Parler Arabe Moderne au Moyen-Orient. I Course élémentaire*, 2^a edizione, Geuthner, Paris.
- Key, M.R., 1975, *Male/Female Language: with a comprehensive bibliography*, Scarecrow Press, Metuche.
- Keyes, C.L., 2002, *Rap Music and Street Consciousness*, University of Illinois Press, Urbana, IL.
- Id., 2004, «Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces: Black Female Identity via Rap Music Performance», *That's the Joint! The hip hop Studies Reader*, Routledge, London-New York, 265-276.
- Kitwana, B., 2002, *The hip hop generation, young blacks and the crisis in African American culture*, Basic Civitas Books, New York.
- Kolahi, S., 2012, «Application of Lefevre's Seven Strategies in English Translations of Sohrab Sepehri's Poems», *International Journal of Linguistics*, vol. 4, n. 4, 450-467.
- Koskoff, E., 1987 «An Introduction to Women, Music, and Culture», *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, University of Illinois Press, Urbana, IL, 1-23.
- Krims, A., 2000, *Rap music and the poetics of identity*, Cambridge University Press, Cambridge, MA.
- Kubrin, C.E., 2005, «Gangstas, thugs, and hustlas: identity and the code of the street in rap music». *Social Problems*, vol.52 n.3, 360-378.

- Kugelberg, J., 2007, *Born in the Bronx: A Visual Record of the Early Days of Hip Hop*, Universe Publishing, New York.
- Langone, A. D., 2003, «Ḥbār Blādna. Un expérience journalistique en dialectal marocain», *Estudios de dialectología norteafricana y andalusí*, vol. 7, 143-151.
- Id., 2008, «Facteur D (Darija) et nouvelle generation marocaine: la musique entre innovation et tradition», *Between the Atlantic and Indian Oceans, Association Internationale de Dialectologie Arabe*, Lit-Verlag, Wien, 273-285.
- Lentin, J., 1994, «Classification et typologie des dialectes du Bilād al-Šām. Quelques suggestions pour un réexamen», *Matériaux Arabes et Sudarabiques -GELLAS*, N.S. 6, p. 11-43.
- Id., 1994, «Kān ya ma kān; sur quelques emplois de ma dans les dialectes arabes du Moyen-Orient», in *Dialectologia Arabica. A Collection of Articles in Honour of the Sixtieth Birthday of Professor Heikki Palva, StOr75*, the Finnish Oriental Society, Helsinki, 151-161.
- Id., 1996, «Al-Shām, les dialectes arabes», *Encyclopédie de l'Islam*, 2^a ed., 285-289.
- LeVine, M., 2010, *Rock the Casbah!*, Isbn Edizioni, Milano.
- Lewin, B., 1969, «Notes on Cabali: The Arabic dialect spoken by the Alawis of “Jebel Ansariye”» in *Orientalia Gothoburghensia 1*, Göteborg.
- Lipsits, G., 1994, *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and Poetics of Place*, Verso, London-New York.
- Id., 1976, *Cantometrics: A Method in Musical Anthropology*, University of California press, Berkeley, CA.
- Lomax, A., 1968, «Folk Song Style and Culture», *American Association for the Advancement of Sciences*, n. 68, Washington, DC.
- Lovatt, H., 2009, *Palestinian Hip Hop Culture and Rap Music: Cultural Resistance as an Alternative to Armed Struggle*, Institute of Arabic and Islamic Studies, Exeter University, London.
- Maalouf, S., 2002, *History of Arabic Music Theory*, Université Saint-Esprit, Kaslik, Lebanon.
- Magrini, T., 1993, *Antropologia della musica e culture mediterranea*, Il Mulino, Bologna.
- Maira, S., 2010, «Palestinian Hip Hop: Youth, Identity and Nation», *Orient* 3, 26-35.
- Id., 2013, *Jil Oslo: Palestinian Hip Hop, Youth Culture and the Youth Movement*, Tadween Publishing, USA.
- Maira, S., Magid, S., 2012, *Hip hop from '48 Palestine, youth music and present absent*, University Press, Fairfax, VA.
- Manfredi, S., 2008, «Rendók: a youth secret language in Sudan», *Estudios de dialectología norteafricana y andalusí*, vol. 12, 113-129.
- Marrouch, R., 2013, *Arab hip-hop's El Rass takes on rap and revolution*, Los Angeles Times.
- Massad, J., 2005, «Liberating Songs: Palestine Put to Music» in Stein, L.R., Swedenburg, T., (eds.), *Palestine, Israel and politics of popular culture*, edited by, Duke University Press, Durham, NC.
- Mayoral, R., Kelly, D., Gallardo, N., 1986, «Concepto de traducción subordinada (comic, cine, canción, publicidad). Perspectivas no lingüísticas de la traducción», in Fernandez, F., *Pasado, presente y futuro de la lingüística aplicada en España*. Actas del III Congreso Nacional sobre Lingüística Aplicada, Universidad de Valencia, 95-105.

- McConnell-Ginet, S., 2003, «“What’s in a Name?” Social Labeling and Gender Practices», in Holmes & Meyerhoff (eds.), *The Handbook of Language and Gender*, Blackwell Publishing, Oxford, 69-97.
- McDonald, D. A., 2006, *My voice is my weapon: music nationalism and the poetics of Palestinian resistance*, University of Illinois Press, IL.
- Meouak, M., Aguadé, J., 1996, «La Rhorhomanie et les beurs: l'exemple de deux langues en contact», *Estudios de dialectología norteafricana y andalusí*, vol. 1, 157-166.
- Meouak, M., 2004, «Le ḥizb ʔt-tuwwār», *Estudios de dialectología norteafricana y andalusí*, vol. 8, 109-113.
- Mernissi, F., 1997, *Rêves de femmes: Une enfance au harem*, Editions Le Fennec, Casablanca.
- Miller, K., 2004, «Variation and Change in Arabic urban vernaculars», in M. Haak, K. Versteegh & R. Dejong (eds.) *Approaches to Arabic Dialects: Collection of Articles presented to Manfred Woidich on the Occasion of his Sixtieth Birthday*, Brill, Amsterdam, 177-206.
- Milroy, L., 1987, *Language and Social Networks*, Second Edition, Basil Blackwell, Oxford.
- Mion, G., 2007, *La lingua araba*, Carocci Editore, Roma.
- Mitchell, T., 1988, *Local Noise, Rap and Hip Hop outside the Usa*, Wesleyan University Press, Middletown, CT.
- Mondada, L., 2000, *Décrire la ville*, Anthropos, Paris.
- Morgan, M., 2001, «Nuthin’ but a G thang: Grammar and language ideology in hip-hop identity», in S.L. Lanehart (Ed.), *Sociocultural and historical contexts of African American English*, University of Georgia Press, Athens, GA, 187-209.
- Motschenbacher, H., 2010, *Language Gender and Sexual Identity: Postculturalist Perspectives*, John Bejamins, Philadelphia, PA.
- Nakhla, R., 1938, *Grammaire du dialecte libano-syrien*, vol. 2, Imprimerie catholique, Beirut.
- Neal, M.A., 2004, «Postindustrial Soul: Black Popular Music at the Crossroads», in Murray Forman and Mark Anthony Neal, (eds.), *That’s the Joint: The Hip-Hop Studies Reader*, Routledge, New York, 363-387.
- Nicoarea, G., 2012, «Cultural interactions in the graffiti subculture of the Arab world. Between globalization and cosmopolitanism». *Romano-Arabica* nr. XII, University of Bucharest, Center of Arab Studies, 205-215.
- Nicosia, A., 2011, «La Tunisia dalla rivoluzione alla nuova costituzione», in Corrao, F.M. (a cura di), *Le rivoluzioni arabe*, Mondadori Università, Milano, 110-131.
- Ochs, E., 1992, «Indexing Gender», in Duranti & Goodwin (eds.), *Rethinking Context: Language as an Interactive Phenomenon*, Cambridge University Press, Cambridge, 335-358.
- Omoniyi, T., 2009, «So chose to Do Am Naija Stype», Sami Alim te al. (eds.), *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and Plotics of the Language*, Routledge, 113-135.
- Orr, Y., *Legitimizing Narratives in Rhyme: Hip-Hop and National Identity in Israel and Palestine*, University of Pennsylvania, Pennsylvania.
- Othman, O., Neu, T., 2008, *Qāmūs il-Quds. A Dictionary of the spoken Arabic of Jerusalem*, Modern Arab Press, Jerusalem.
- Peterson, J.L., 2002, «Contemporary Cairene youth terminology: linguistic deviation or social art?», *Association Internationale de Dialectologie Arabe*, Rabat, 422-429.
- Phillips, L, Kerri, M., Dionne, S., 2005, «Oppositional Consciousness within an Oppositional Realm: The Case of Feminism and womanism in rap and hi-hop, 1976-2004», *Association of the Study in African American Life*, vol.90 n.3, 253-277.

- Piazza, A., 2016, *Hip Hop Stylography*, 24 Ore Cultura, Milano.
- Pilkington, J., 1998, «“Don’t try to make out I’m nice!” The Different Strategies Women and Men Use When Gossiping», in Coates, Jennifer (ed.), *Language and Gender: a Reader*, Blackwell Publishers, Oxford, 254-269.
- Poggioli, R., 1981, *Theory of the Avant-Garde*, The Belknap Press of Harvard University, Cambridge, MA.
- Porfilio, B.J, Viola, M.J. (eds.), 2012, *Hip-hop(e):The cultural practice and critical pedagogy of international hiphop*, Peter Lang, New York.
- Pough, G.D., Richardson, E., Durham, A., Raimist, R., (eds.), 2007, *Home girls make some noise: Hip hop feminism anthology*, Parker Publishing, Mira Loma, CA.
- Powell, K., 2003, *Who’s Gonna Take the Weight?: Manhood, Race, and Power in America*, Three Rivers Press, New York.
- Procházka, S., 2013, «Traditional Boatbuilding. Two texts in the Arabic dialect of the island of Arwād (Syria)», in Kuty, R., Seeger, U., Talay, S. (eds.), *Nicht nur mit Engelszungen: Beiträge zur semitischen Dialektologie. Festschrift für Werner Arnold zum 60. Geburtstag*, Harrasowitz, Wiesbaden, 275-288.
- Racy, A.J., 1993, «Historical Worldviews of Early Ethnomusicologists: An East-West Encounter in Cairo, 1932», in Blum, S., Neuman, D.M., Bohlman, P.V., (eds.), *Ethnomusicology and Modern Music History*, University of Illinois Press, Urbana, IL, 68-95.
- Id., 2003, *Making Music in the Arab World: The Culture of Artistry of Tarab*, Cambridge University Press, Cambridge, MA.
- Rakshit, D., 2010, *Thinking Out of The Bronx: Rap & Hip-Hop as Modes of Protest Outside Black America*, Term paper.
- Rehn, A., Sköld, D., 2005, «‘I love the dough’: rap lyrics as a minor economic literature», *Culture and organization*, vol.11 n.1, 17-31.
- Rice, F.A., Majed, F.S., 1960, *Eastern Arabic: an Introduction to the Spoken Arabic of Palestine, Syria and Lebanon*, Georgetown University, Washington, 253-254.
- Robertson, R., 1995, «Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity», in Mike Featherstone, Scott Lash and Roland Robertson (eds.), *Global Modernities*, Sage, London, 25-44.
- Romaine, S., 2003, «Variation in Language and Gender», in Holmes & Meyerhoff (eds.), *The Handbook of Language and Gender*, Oxford, Blackwell Publishing, 98-118.
- Rooney, C., 2013, «Activism and Authenticity: Palestinian and Related Hip-Hop in an International Frame» in *The Arab Avant-Garde. Music, Politics, Modernity*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 209-228.
- Rose, T., 1994, *Black noise. Rap music and black culture in contemporary America*, Wesleyan University Press, Hanover.
- Rosenhouse, J., 1984, *The Bedouin Arabic Dialects. General Problems and a Close Analysis of North Israel Bedouin Dialects*, O. Harrasowitz, Wiesbaden.
- Id., 2004, «The use of slang and coarse words in modern Egyptian writing», *Estudios de dialectología norteafricana y andalusí*, vol. 8, 185-205.
- Royal, A.M., 1985, «Male/Female Pharyngealization Patterns in Cairo: A Sociolinguistic Study in two Neighborhoods», *Texas Linguistic Forum*, n.27, 123-171.
- Ryan J., Calhoun III H., 1996, «Gender or Genre? Emotion Models in Commercial Rap and Country Music», *Popular Music & Society*, vol.20 n.2, 121-155.

- Salib, M., 1981, *Spoken Arabic of Cairo*, American University of Cairo Press, Il Cairo.
- Sarkar, M., Winer, L., Sarkar, K., 2005, «Multilingual code-switching in Montreal hip-hop: Mayhem meets method or “Tout moune qui talk trash kiss mon black ass du nord”», in Cohen J., McAlister K.T., Rolstad K., e MacSwan (a cura di) *Proceedings of the 4th International Symposium on Bilingualism*, Cascadilla Press, Somerville, MA, 2057-2074.
- Scarcia Amoretti, B., 2013, *Il mondo musulmano. Quindici secoli di storia*, Carocci Editore, Roma.
- Scarnecchia, P., 2000, *Musica Popolare e Musica Colta*, Enciclopedia del Mediterraneo, Jaka Book, Milano.
- Schloss, 2004, *Making Beats*, Wesleyan University Press, Middletown, CT.
- Schneider, C.J., 2011, «Culture, rap music, “Bitch”, and the development of the censorship frame», *American Behavioral Scientist*, vol.55 n.1, 36-55.
- Shamon, O., 2011, «Pausal final imāla in Central Palestinian Dialects», *JSAI*, n.38, The Hebrew University of Jerusalem, 145-161.
- Shannon, J., 2006, *Among the Jasmine Trees: Music and Modernity in Contemporary Syria*, Wesleyan University Press, Middletown, CT.
- Shiloah, A., 2010, «The Concepts Held about Music as Cultural Facts with a Special Emphasis on the Notion of *Maqam*», *Orient* 3, 43-51.
- Short, M., 1996, *Exploring The Language of Poems, Plays and Prose*, Longman, London-New York.
- Silverstein, S., 2013, «Transforming Space: The Production of Contemporary Syrian Art Music» in *The Arab Avant-Garde. Music, Politics, Modernity*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 37-73.
- Simpson, P., 1993, *Language, Ideology and Point of View*, Routledge, London.
- Smitherman, G., 1997, *Talkin’ and Testifyin’: The Language of Black America*, Houghton Mifflin, Boston.
- Souheil, I., 2000, *المنهل al-Manhal Dictionnaire français-arabe*, Dar al-adab, Beirut.
- Spady, J., Samiy, H., Meghelli, S., 2006, *The global cipa: hip hop culture and consciousness*, Philadelphia Black History Museum Press, Philadelphia, PA.
- Stenström, A.B., 2003, «It’s not that I Really Care about Him Personally You Know: the Construction of Gender Identity in London Teenage Talk», in Androutsopoulos & Georgakopoulou (eds.), *Discourse Constructions of Youth Identities*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 93-117.
- Taviano, S., 2013, *Global Hip Hop: A Translation and Multimodal Perspective*, Textus n. 3, settembre-dicembre 2013, Carocci Editore, Roma.
- Terkourafi, M., (ed.), 2010, *The languages of global hip-hop*, Continuum, London.
- Thomas, A. E., 2007, «Intervention and Reform of Arab Music in 1932 and Beyond», *Conference on Music in the World of Islam*, Assilah, Morocco.
- Thornton, S., 1996, *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Wesleyan University Press, Middletown, CT.
- Toop, D., 1984, *Rap Attack: African Jive to New York Hip Hop*, South End Press, , Boston.
- Touma, H. H., 1996, *The Music of the Arabs*, tradotto da Laurie Shwartz, Amadeus Press, Portland, OR.

- Traini, R., 1993, *Vocabolario Arabo-Italiano*, Istituto Per l'Oriente, Roma.
- Trombetta, L., 2011, «Siria. Verso la transizione», in Corrao, F.M. (a cura di), *Le rivoluzioni arabe*, Mondadori Università, Milano, 162-179.
- Trudgill, P., 1972, «Sex, Covert Prestige and Linguistic Change in the Urban British English of Norwich», *Language in Society*, vol.1 n.2, 179-195.
- Versteegh, K., 1984, *Pidginization and creolization: the case of Arabic*, Benjamins, Amsterdam.
- Id., 1997, *The Arabic Language*, Edimburg University Press, Edimburgo.
- Id., 2006, *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, Brill.
- Vicente, Á., 2009, «Gender and language boundaries in the Arab world: Current issues and perspectives», *Estudios de dialectología norteafricana y andalusí*, vol. 13, 7-30.
- Watkins, S. C., 2005, *Hip Hop Matters: Politics, Pop Culture, and Struggle for the Soul of a Movement*, Beacon Press, Boston.
- Wepman, D., Newman, R. B., and Binderman, M.B., (eds.), 1976, *The Life: The Lore and Folk Poetry of the Black Hustler*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, PA.
- Woidich, M., 1994, «Cairo Arabic and the Egyptian Dialects», *Actes des premieres journees internationales de dialectologie arabe de Paris*, INALCO, Paris, 493-507.
- Id., 2006, *Das Kairenisch-Arabische. Eine Grammatik*, Harrasowitz Verlag, Wiesbaden.
- Woidich M., Zack L., 2009, «The g/ġ- question in Egyptian Arabic revisited», Al-Wer, De Jong, Rudolph (eds.), *Arabic dialectology: in honour of Clive Holes on the occasion of his sixtieth birthday*, Brill, Leiden, 41-62.
- Youmanis, W., 2007, *Arab American hip hop in etching our own image: voices from within the Arab American art movement*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, U.K.
- Youssi, A., 1983, «La triglossie dans la typologie linguistique», *La Linguistique* vol.19, 71-83.
- Id., 2000-2001, «Types of Multi-Linguism and Multi-Dialectalism across the Arabic Speaking Communities», *Estudios de dialectología norteafricana y andalusí*, vol. 5, 7-28.

Sitografia

- Allah, Rakim, 1997, «Rakim's Back [interview with Rakim Allah]», *MTV Online*, www.mtv.com/news/feature/archive.html
- Elkhadir, B., 2006, « Considéré comme l'un des pères fondateurs du RAP marocain, Don Bigg reste un leader », *Reporter*, <http://www.lereporter.ma/article>
- Casile N., 2011, «Alla scoperta del rap palestinese», *Frontierenews*, <http://frontierenews.it/2011/12/alla-scoperta-del-rap-palestinese/>
- Ibn Thabit , 2012 «Rapping against Gaddafi: how hip-hop became new Libya's soundtrack, Ibn Thabit», *The Guardian online*, March 1, <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2012/mar/01/rapping-against-gaddafi-hiphop-libya>
- Kareem, M., 2011, «Šabāb wa-fannānū Miṣr yaḥtārūna r-rāp ṣawt li-ṭawra 25 yanāyr», <http://monakareem.blogspot.com/2011/03/25.html>.
- Lasagna, P., 2014, «Il banchiere diventato rapper poeta», *Nenanews*, <http://nenanews.it/musica-il-banchiere-diventato-un-rapper-poeta/>
- Rima M., 2013, *Arab hip-hop's El Rass takes on rap and revolution*, *Los Angeles Times*, www.latimes.com
- Shahadat Winter 2012, a cura di Rayya El Zein, <http://issuu.com/arteeast/docs/shahadatwinter2012>
- Taviano, S., 2012, «Rezolutionist Hip Hop», in *TRAlinea*, vol. 14. http://www.intralinea.org/archive/article/rezolutionist_hip_hop
- Williams, J.A., 2009, «Beats and Flows: A Response to Kyle Adams», *Music Theory Online*, vol.15 n. 2. <http://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.2/mto.09.15.2.williams.html>
- Zimmer, B., 2006, «The Dissing of Hip Hop Linguistics», *Language Log*. <http://languagelog.ldc.upenn.edu/nll/?author=8>
- <https://www.youtube.com/?hl=it&gl=IT>
- <http://www.reverbNation.com/>
- <http://revolutionaryarabraptheindex.blogspot.it>
- <https://mazzajrap.com>