

## Nude & Rude.

### Modelli e rituali di trasgressione nelle culture musicali giovanili

Lucio Spaziante

**Abstract.** The essay explores the extent to which irregular behaviour and the transgression of social norms have been a dominant and structural element of rock music and related youth cultures from the 1950s to the present day, acting as a catalyst for existential and social energies. This strategic model has fuelled a constant opposition between old and new, adults and young people, conservation and rebellion. The explosion of rock ‘n’ roll with artists such as Elvis Presley immediately sparked “moral panic”, triggering censorship and the labelling of musicians as “delinquents”, a label that was later overturned and positively embraced as a distinctive aesthetic practice. The phenomenon was accentuated by the Rolling Stones who, unlike the “tamed” Beatles, emphasized their “bad boys” image, transforming rudeness into a fundamental ingredient of notoriety and transgression. From rock counterculture to punk and subsequent genres such as rap and trap, rule-breaking, obscenity, aggression and foul language remain essential and provocative elements that continue to generate scandalized reactions. The article concludes with a focus on the icon Iggy Pop, an artist who, despite spanning generations, has maintained a consistent identity by codifying his own “bad coolness”. “Rudeness” in this context therefore appears to be an almost canonical trait, functional to success and artistic output.

Nella cultura musicale pop, in quello specifico ambito che nel periodo tra gli anni Settanta e Novanta si è definito “musica rock”, il comportamento irregolare, fuori dalle norme del medio contegno sociale perbene, ha rivestito un ruolo dominante il cui influsso tuttora si può cogliere nel campo musicale contemporaneo.

Attorno alla musica rock si è sviluppata una complessa e duratura *forma di vita*: un intreccio di etica ed estetica che ha prodotto forme di teatralizzazione che si sono diffuse per contagio in svariate generazioni, una dopo l’altra. La musica è servita da detonatore per energie esistenziali e sociali che covavano in silenzio e che, con le sue ritualità connesse, essa è stata in grado di liberare.

La musica è stata [...] un fattore determinante nella separazione [...] dalla cultura dei genitori. Basandosi su generazioni di canzoni di protesta, artisti come Bob Dylan, i Beatles e i Rolling Stones hanno infuso nella musica rock un livello di critica sociale e culturale che è stato rapidamente riconosciuto, emulato e sviluppato da altri artisti emergenti della fine degli anni Sessanta (Bennett 2014, p. 20).

Una sorta di modello *strategico* nel quale, da un lato la rottura dei canoni morali, e dall’altro la pari reazione per un ritorno all’ordine, costituiscono l’alimento per una contrapposizione tra vecchio e nuovo, tra adulti e giovani, tra conservazione e ribellione, che ha plasmato la forma dell’intero ambito della musica giovanile occidentale per un’ampia parte del Novecento, e oltre.

Per certi aspetti, questo modello è stato dato per scontato, anche per la sua durata e la sua pervasività. Ma a rileggerlo oggi, soprattutto osservando la fase iniziale, appare da un lato meno “naturale” e dall’altro ancor più dirompente di quanto sia stato raccontato in seguito.

## 1. Elvis e gli altri: volgarità, oscenità, censura

L'esplosione del rock come fenomeno socio-culturale di massa ha i suoi prodromi nell'epoca di Elvis Presley, ovvero nel rock 'n' roll americano della metà degli anni Cinquanta, che scombussolò la presunta normalità quotidiana (Danesi 2018, p. 220). Si avvertì la percezione di una minaccia verso le norme morali condivise, in relazione a svariati campi valoriali: decenza, morale sessuale, violenza, ordine pubblico, valori religiosi, salute.

Fu il cinema a rappresentare e rilanciare ulteriormente sia il sentimento di ribellione giovanile, sia la pari volontà adulta di soffocarlo. Film come *The Wild One* (*Il selvaggio*, 1953), *Blackboard Jungle* (*Il seme della violenza*, 1955) e *Rebel Without a Cause* (*Gioventù bruciata*, 1955) nascono dal sentimento di timore provato dalle generazioni adulte di fronte alle bande, violente e autodistruttive, che si immaginava stessero impadronendosi della gioventù americana dell'epoca<sup>1</sup> (Banti 2017, p. 237; Danesi 2018, p. 220).

L'apertura verso la musica afro-americana contenuta nel rock 'n' roll, innescò reazioni di "moral panic" (Cohen 1972) da parte di varie istituzioni che progressivamente facevano la loro apparizione sulla scena pubblica. Gruppi religiosi, genitori, associazioni di editori, così come radio o stampa, diventarono una sorta di contraltare oppositivo rispetto al rock'n'roll e a tutto ciò che ad esso era collegato. Molte prese di parola andarono a costituire un *anti-soggetto collettivo* censorio che individuava entità immorali da sanzionare negativamente come: esibizioni corporali, danze sfrenate, linguaggio scurrile. Nasceva quindi un'istanza morale indefinita, di osservazione sociale, fino a quel momento rimasta implicita nei comportamenti quotidiani, ma che di fronte alla visibilità mediatica dei cantanti rock 'n' roll prese corpo con reazioni di monito e censura. "Un osservatore sociale – variamente declinato nelle forme di un Noi – porta lo sguardo su certi attori, con le loro condotte, e ne certifica l'inadeguatezza" (Bassano 2024, p. 186). Il giudizio basato sul comportamento non si distingue da quello basato su un vero e proprio *stigma*, e associa il giudizio sul *fare* al giudizio sull'*essere* (ivi, p. 194). Lo scarto dalla norma, comportamenti considerati inappropriati e maleducati sviluppatosi attorno all'intero genere musicale che si stava affermando, vennero da subito etichettati come *devianza*, e dunque come *delinquenza*. L'iniziale reazione sociale contro il rock'n'roll, infatti, fu molto aggressiva e tendente a condannare Elvis e gli altri cantanti non solo per come si comportavano, ma per come essi *erano*, cioè intrinsecamente delinquenti. Non a caso, il film *Jailhouse Rock* (1957), storia di un detenuto che si riscatta grazie alla musica, in Italia fu chiamato *Il delinquente del rock'n'roll*.

Ma sarà proprio questo etichettamento ad essere ribaltato ed esaltato positivamente, innescando la costruzione di un sentimento generazionale alternativo a quello degli adulti, nell'abbigliamento e negli stili di vita: la sanzione etica si trasforma in pratica estetica.

La stigmatizzazione trasformò personaggi, oggetti e stili in glamour e in *coolness*: il bomber da aviatore e lo stile da biker di Marlon Brando, la t-shirt a pelle indossata da James Dean, diventarono cifre distintive dei gruppi di ragazze e ragazzi in cerca di una propria cifra stilistica alternativa (Banti 2017, p. 237). *Blackboard Jungle* (*Il seme della violenza*, 1955), film incentrato sul pericolo imminente del rock 'n' roll sui giovani che negli intenti doveva avere una funzione pedagogica, ottenne l'effetto opposto. Frank Zappa racconta così la sua esperienza di visione del film:

Quando i titoli sono apparsi sullo schermo, e Bill Haley and his Comets hanno iniziato a suonare 'One two three o'clock, four o'clock rock...', [...] stava suonando l'inno nazionale degli adolescenti [...]. *Blackboard Jungle* [...] rappresentava una strana sorta di 'endorsement' alla causa [...]. L'atteggiamento dei genitori contribuì a creare un clima in cui l'uso della musica rock (come esperienza pacificante o forse anestetizzante) divenne molto necessario (Zappa 1968).

Cantanti dell'epoca precedente, come Bing Crosby o Perry Como, proponevano canzoni dai contenuti rassicuranti, abbigliamento formale, compostezza e moderazione nei gesti, linguaggio pulito. Se Elvis era detto "the Pelvis" per l'abitudine a roteare il bacino con allusioni sessuali, Jerry Lee Lewis suonava

---

<sup>1</sup> Il tema della violenza giovanile e della conseguente repressione adulta emerge anche nell'analisi di *Arancia meccanica* (romanzo e film) operata da Gianfranco Marrone in *La cura Ludovico* (2005, p. 26).

abituamente il pianoforte con i piedi, saltandoci sopra. L'attitudine dei musicisti di rock'n'roll, adottata come musica e forma di vita "giovanile", rappresentava una rottura degli schemi rispetto al mondo musicale degli adulti. Tra le principali ragioni del successo della nuova musica, risultato della fusione tra tradizione R&B afro-americana e country tradizionale bianco, c'è quello che più di un protagonista (da John Lennon, a Bruce Springsteen, allo stesso Frank Zappa) definirà poi un diverso "atteggiamento" (Spaziante 2016). Gli adolescenti americani e inglesi venivano rapiti e contagiati da un insieme di caratteristiche, tra sonorità musicali, testi delle canzoni, performance dal vivo e gestualità corporea, che ne facevano una nuova forma di vita, per loro incredibilmente attraente perché profondamente sregolata.

Sin dai primissimi esempi di brani R&B, si pensi a *Sh-Boom* dei Chords del 1954, vi furono reazioni allarmate, come quella della Music Publishers' Protective Association (MPPA), che rappresentava la maggior parte delle case di edizione musicale. Costoro approvarono una risoluzione che condannava le canzoni come "oscene", perché "di cattivo gusto e in contrasto con gli standard morali e le convenzioni riconosciute" (Martin, Segrave 1993, p. 16). Tra le questioni sollevate c'era l'uso di doppi sensi sessuali nei testi, per i quali le organizzazioni cattoliche giovanili chiesero alle radio di bandirle. Si pensi a un caso che oggi potrebbe suonare paradossale: un brano soft e melodico come *Wake Up, Little Susie* degli Everly Brothers (1957), poi inserito nel repertorio dei discepoli Simon & Garfunkel, raccontava di Susie e del suo ragazzo che si addormentano al cinema mentre guardano un film noioso. Quando i due si svegliano, si rendono conto che sono nei guai – "Our reputation is shot" – perché Susie è rimasta fuori ben oltre l'orario. Le associazioni di genitori sostennero che alludere a quel risveglio minasse l'innocenza sessuale delle loro piccole Susie, dunque fosse meglio vietarla (Altschuler 2003, p. 78).

La rivista gesuita *America* scriveva in copertina (23 giugno 1956) "Beware Elvis Presley" a causa delle sue performance live, ritenute volgari, provocanti e "decisamente oscene". Un pastore battista di Des Moines affermò che Elvis fosse *morally insane*, mentre alcune città lo bandirono addirittura per manifesta oscenità. Se la reazione anti-Elvis da parte degli adulti benpensanti, ottenne, ancora una volta, l'effetto di aumentare l'interesse dei giovani nei suoi confronti (Martin, Segrave 1993 p. 59), l'istanza morale adulta ebbe però un'influenza immediata e rilevante nel condizionare la sua carriera artistica. Da adolescente ribelle, Elvis fu poi trasformato in una rispettabile figura dell'establishment, grazie alla celebre chiamata alle armi che lo pose in isolamento in Germania per due anni, e dalla quale egli fece ritorno "addomesticato". Il delinquente era stato messo in correzione e reso inoffensivo (Cohn 1996).

## 2. Bad boys: Rolling Stones

Le reazioni adulte contro i comportamenti giovanili legati a un certo tipo di musica fanno ricorsivamente appello ad una sorta di pubblica morale, al *buon costume*<sup>2</sup>, come si potrebbe definire nella tradizione giuridica (Terlizzi 2013). Nel ricostruire storicamente queste vicende, si nota come a prendere la parola, cavalcando campagne censorie, siano soggetti dapprima semi-sconosciuti che si attivano appositamente. Ma quali norme sono state infrante, e fino a che punto? Mettendo in fila i "reati", vediamo additare parole con doppi sensi o esplicite, elementi corporei (capelli lunghi), movimenti sul palco che alludono o istigano alla sessualità.

Lo spazio sociale investito da queste campagne era quello dell'intrattenimento, dello spettacolo, dei concerti, della televisione, dunque uno spazio confinato, definito da limiti. In un primo tempo la trasgressione avveniva solo in questi contesti, all'interno dei quali, infatti, si tentarono forme di controllo. Show televisivi americani come *Ed Sullivan Show* (CBS) da un lato proponevano di sostituire le parole delle canzoni e dall'altro limitavano letteralmente la visibilità degli artisti, tramite riprese televisive indirizzate solo a determinate parti del corpo, mentre altri limiti vennero via via imposti all'immagine e all'abbigliamento.

Ma in che misura i musicisti sotto accusa possedevano una reale intenzione di mettere in crisi il sistema delle regole morali? E quanto della trasgressione, invece, non rappresentava forse un elemento di attrazione motivato da una logica spettacolare, o anche commerciale?

---

<sup>2</sup> Nel concetto di *boni mores* di origine romana, poi in parte ripreso dal diritto francese napoleonico, *buon costume* diventa in qualche modo sinonimo di *moralità pubblica* (Terlizzi 2013).

Cover di famosi brani rock'n'roll venivano suonate dal vivo anche dai Beatles, nella loro gavetta iniziale ad Amburgo, nei locali per marinai americani. Nelle registrazioni amatoriali (si veda *Live! at the Star-Club in Hamburg, Germany*, 1962) si può distintamente ascoltare John Lennon litigare e apostrofare il pubblico con insulti. Le foto d'epoca, del resto, mostrano la band con un aspetto da gang americana, con ciuffi impomatati, stivali a punta e giacche di pelle. Ma quando il manager Brian Epstein iniziò a prendersi cura di loro, impose di modificare il look nonché gli atteggiamenti aggressivi e le volgarità da rocker, plasmandoli come bravi ragazzi, con abiti alla Pierre Cardin e pettinature a caschetto (Spaziante 2023). Una trasformazione forzata che non fu invece attuata per i Rolling Stones: il loro manager, Andrew Loog Oldham, scelse, al contrario, di enfatizzare la loro natura ribelle e l'aspetto disturbante, per accentuarne l'immagine da *bad boys* (Cohn 1996). La libertà di manifestare modi villani e sfrontati divenne un ingrediente determinante della loro notorietà come rockstar, anche grazie alla celebre contrapposizione con i Beatles, dipinti invece come bravi ragazzi. Un ingrediente favorito dall'agire strategico di un altro soggetto manipolatore, presente sullo sfondo ma molto incisivo, ovvero il mercato discografico (e in generale il sistema dei consumi) che si inserì per sfruttare a proprio vantaggio e far sembrare spontaneo ciò che, in realtà, era studiato, almeno in parte. Come argomenta Thomas Frank (1997) nel celebre saggio *The Conquest of Cool*, esisteva una narrazione comune tra controcultura e capitalismo che, attraverso la *coolness* – valore di tendenza perché valore di cambiamento – influenzò reciprocamente i due diversi ambiti del discorso sociale (Spaziante 2007, p.81).

Nel debutto alla tv inglese del 1963, vestiti con cravatte e completi che oggi apparirebbero eccessivamente eleganti, i Rolling Stones suscitarono proteste nel pubblico a causa dei loro capelli lunghi, giudicati sporchi e disgustosi. Era solo l'inizio di una carriera trasgressiva che fu ulteriormente alimentata da questi stessi giudizi scandalizzati. Jagger iniziò a truccarsi con un effetto androgino ed effeminato, mentre sul palco ballava e si contorceva, strangolando il microfono, schioccando la cintura, provocando il pubblico. Gli alberghi si rifiutavano di ospitarli per le loro abitudini distruttive, le quali diverranno un comportamento distintivo delle rockstar in genere, e infine uno stereotipo, anche grazie a loro. Nel 1964 il titolo di un articolo sul *Melody Maker*, all'epoca bibbia della musica giovanile, recitava: "Would you let your sister go with a Rolling Stone?" (Fareste andare vostra sorella con un Rolling Stone?). Una frase che il manager Oldham decise di adottare come slogan promozionale per la band. Oppure, sulla copertina del loro album del 1965, *Rolling Stones No. 2*, campeggiava un messaggio: "Svuotate le tasche e comprate questo disco, pieno di ritmi e parole sofisticate. Se non avete soldi, cercate un cieco, colpitelo in testa, rubategli il portafoglio e voilà, avrete il bottino". Veri e propri *bad boys* che, nel 1965, fermi ad una pompa di benzina, di fronte al rifiuto di poter usare il bagno, urinarono davanti ad un muro esclamando "We piss anywhere!", venendo poi denunciati dal benzinaio e condannati a un risarcimento.

Mick Jagger, intanto, viveva con Marianne Faithfull e quando nel 1968 lei rimase incinta, la società inglese ne fu scioccata. Rispetto alla loro decisione di non sposarsi, egli fu quindi invitato al programma televisivo di David Frost per discutere della salvaguardia della morale britannica con Mary Whitehouse, presidentessa della National Viewers' and Listeners' Association.

L'intero universo simbolico dei Rolling Stones almeno per i primi vent'anni della loro carriera è stato legato alla trasgressione della morale comune, anche per gli innumerevoli episodi legati a possesso di droga e relative pendenze penali. Come album manifesto della band, da questo punto di vista, potrebbe essere scelto *Sticky Fingers* (1971) a partire dal titolo, "dita appiccicose". Sulla copertina (progetto grafico di Andy Warhol) risalta il primo piano di un inguine maschile in jeans, con relativo profilo del pene. Rimane irrisolta la questione di chi fosse il modello, perché vari nel tempo se ne sono attribuiti la paternità. Nella versione originale la copertina prevedeva anche la zip in stoffa apribile, nonché fori attorno alla fibbia della cintura per poter sbirciare le mutande. Ma l'elemento ancor più importante in questo album è visibile sul retro del disco, assieme alla playlist: si tratta del debutto del celebre disegno della lingua e delle labbra, poi divenuto per sempre il logo della band. La "linguaccia" è il gesto provocatorio e maleducato per eccellenza, infantile e giocoso, ma anche sessualmente allusivo, dunque una sintesi perfetta del sistema valoriale della band. L'idea venne a Mick Jagger che suggerì di copiare la lingua della dea Kali al designer John Pasche. Costui ne fece una prima versione, che fu poi modificata da Craig Braun, il quale allungò la lingua, aggiungendovi altri dettagli, tra cui la gola.

Gli Stones rappresentarono tutto ciò che era malvagio: il gruppo che tutti amavano odiare. Per i religiosi rappresentavano il diavolo, l'anticristo. Per le femministe erano i peggiori denigratori delle donne. Per i puritani erano bestie lascive e carnali pronte a violentare le figlie di tutti (Martin, Segrave 1993, p. 218).

Un ulteriore caso di cui si è persa memoria relativo ai Rolling Stones riguarda il reverendo Jesse Jackson, il quale intraprese una campagna contro il razzismo, insito, a suo parere e di altri, nel testo della canzone *Some Girls* (1976), i cui versi “Black girls just want to get fucked all night / I just don’t have that much jam”, significano qualcosa come: “Le ragazze nere vogliono solo scopare tutta la notte / e io non ho tutta quell’energia” (Peck 1976). La band e la casa discografica Atlantic respinsero la richiesta di modificare il testo e in proposito Jagger dichiarò di opporsi alla censura, in quanto le parole della canzone possedevano solo un senso ironico (Golsen 2023). Oggi non potrebbero cavarsela con così poco, dato il complicato rapporto attuale tra trasgressione e politically correct. Nel 2021 la band ha deciso, ad esempio, di “ritirare” *Brown Sugar* dall’esecuzione dal vivo nei propri concerti, per i riferimenti sessuali alle donne nere e alla schiavitù in essa contenuti.

Se nel primo rock’n’roll l’elemento erotico era nascosto nei doppi sensi verbali, e i protagonisti della scena manifestavano solo uno stile di vita disinibito, senza progettare un superamento dei limiti morali, con l’arrivo del rock maggiormente legato alla *controcultura* (Bennett 2014), emersero, dunque, atteggiamenti deliberatamente provocatori. Il rock mise in scena l’osceno con gli Stones ma anche con Jimi Hendrix, o con Jim Morrison dei Doors, che spesso simulava atti sessuali sul palco, tanto da ricevere un’incriminazione per atti osceni (Banti 2017, p. 418). Il palco del rock diventò uno spazio di superamento dei limiti di ciò che era lecito fare – e far vedere – in un luogo pubblico. Uno spazio che progressivamente tendeva ad espandersi oltre i limiti delle performance live, per diffondersi verso le pratiche dell’intera vita quotidiana.

### 3. Dal punk alla trap: evoluzione, tra rifiuto e tradizione

Al di là delle pose performative sul palco, la *maleducazione*, intesa qui in modo generico come adozione di atteggiamenti indisciplinati e trasgressivi rispetto alle forme standard dell’organizzazione sociale, è divenuta un ingrediente essenziale delle ritualità della musica rock e dei generi affini.

L’area semantica della “maleducazione” presenta una certa complessità riguardo alla propria definizione, anche a partire dalle occorrenze lessicali nelle diverse lingue: ad esempio in italiano si distingue dalla “scortesia” (Piazza 2025, p. 25). Il termine inglese *impoliteness* racchiude idealmente molti dei suoi svariati e imperfetti sinonimi (scortesia, volgarità, insolenza, ecc.), ma risulta ugualmente un concetto altamente complesso da analizzare, come la stessa letteratura in materia sottolinea (Van Olmen, et. al 2026).

Si parla di maleducazione all’interno di un’interazione sociale nella quale determinate aspettative pragmatiche consolidate vengano violate da qualcuno degli attori, generando in altri una reazione emotiva, o addirittura un’offesa, a seconda del grado di intenzionalità percepita (Culpeper 2011)<sup>3</sup>. Nel caso del rock si tratta di azioni e gesti consapevoli, atti a generare un tipo di reazione emotiva che molto spesso si traduce in una forma di complicità collettiva da parte del pubblico, ovvero di gradimento rispetto ad una esplicita rottura di una convenzione (come vedremo più avanti nel caso di Iggy Pop). Il

---

<sup>3</sup> Il linguista J. Culpeper, autore di svariati studi specifici sul tema, ha dato numerose definizioni di *impoliteness*, la più completa delle quali appare essere la seguente: “Impoliteness is a negative attitude towards specific behaviours occurring in specific contexts. It is sustained by expectations, desires and /or beliefs about social organisation, including, in particular, how one person’s or a group’s identities are mediated by others in interaction. Situated behaviours are viewed negatively – considered ‘impolite’ – when they conflict with how one expects them to be, how one wants them to be and/or how one thinks they ought to be. Such behaviours always have or are presumed to have emotional consequences for at least one participant, that is, they cause or are presumed to cause offence. Various factors can exacerbate how offensive an impolite behaviour is taken to be, including for example whether one understands a behaviour to be strongly intentional or not” (2011, p. 23).



ribelle alle convenzioni rappresenta una delle figure dominanti nella *youth culture*, dove “ribelle” assume un significato quasi sinonimico di *cool*. Diventa un tratto distintivo delle culture musicali giovanili, le quali tendono a contagiarsi e a replicarsi tra loro, come è palese notare nella sequenza cronologica di *sottoculture* (Magaudda, Spaziente 2022) che a partire dal rock 'n' roll, sono passate al rock, al punk e al metal, al grunge, al rap e alla trap.

Il caso del punk è oramai storia, dunque è sufficiente citare il caso dei Sex Pistols, i quali quando iniziarono a esibirsi, tra la fine del 1975 e l'inizio del 1976, divennero noti sui quotidiani come “the most vile and unmusical group ever to set foot on stage” (Martin, Segrave 1993, p. 224). Nel loro primo concerto, tenuto nel novembre 1975 in una scuola d'arte britannica, il segretario della scuola si sentì offeso dal “miagolio” della band e interruppe il concerto dopo soli cinque minuti (*ibidem*). Sul palco Johnny Rotten (poi Lydon) contribuì a dare subito una spinta alla propria immagine, imprecaando, sputando e spegnendo sigarette sul proprio braccio, urlando “vi odio” al pubblico e graffiandosi il viso con degli aghi. Quando il 1° dicembre 1976 apparvero in uno show televisivo, il conduttore Bill Grundy decise di istigare l'immagine da teppisti suggerendo loro di dire qualcosa di oltraggioso. E così Rotten lo apostrofò come *dirty fucker* e *fucking rotter* (sporco bastardo e fottuto mascalzone)<sup>4</sup>. Per i loro comportamenti maleducati e provocatori, la casa discografica EMI ritirò dai negozi il singolo *Anarchy in the UK* (1976). Il loro album – con un titolo volgare come *Never Mind the Bollocks. Here's the Sex Pistols* (1977) – fu bandito dalle radio, mentre i media si rifiutarono di trasmetterne la pubblicità. Anche a causa di questi eventi, ne risultò un enorme successo commerciale e tutti i loro dischi raggiunsero i primi posti in classifica.

Ma il ribelle maleducato continua ad essere cool ancora oggi, anche se risulta difficile non cadere nella stereotipia. Lo si nota quando nei talent show televisivi come *X Factor*, specie nelle performance di genere rock, punk, metal e simili, determinate ritualità distruttive, come quella di rompere gli strumenti (stile The Who) o di abbattere le aste dei microfoni, vengono ora reputate come banali cliché. I giudici, infatti, essendo spesso musicisti che hanno attraversato simili esperienze, valutano con distacco l'artificialità di tali azioni. La riproduzione - spesso letterale - di forme fisse del passato da parte delle giovani generazioni attuali, agli occhi di coloro che potrebbero essere loro fratelli e sorelle maggiori, madri e padri, anestetizza ogni potenziale trasgressivo. Le provocazioni e gli atti di maleducazione, se replicati, rischiano, dunque, di diventare vuote citazioni. D'altra parte, però, nella prospettiva dei giovani contemporanei, si tratta di seguire modelli, o riproporre percorsi estetici ed etici che assumono tuttora senso nel vissuto attuale. A modo loro si tratta di forme di aggancio ad una tradizione: “proiezioni all'indietro di istanze del presente” (Aime, Visconti 2014, p. 13), e collegamenti a forme espressive pre-esistenti, delle quali si coglie l'efficacia (Spaziente 2025).

Abbiamo visto come, dalla metà del Novecento, a muovere questo scenario sociale sia stata una relazione di contrapposizione strategica tra sistemi valoriali: adulti vs giovani, regolare vs ribelle, e via dicendo, con i vari ambiti del vivere sociale ad essere coinvolti. Una contrapposizione complessa, con tratti tipicamente adolescenziali o comunque giovanili, pervasa da energie non del tutto controllate che esprimono una volontà di affermazione della propria individualità. Un processo in cui l'identità personale si costruisce soprattutto in termini negativi, secondo la logica del “non essere come te”, “non essere come voi”. Non a caso queste formule si ripetono con le nuove generazioni, le quali si ricollocano nel punto dove altre precedenti generazioni si erano fermate e, con modalità diverse ma simili, riposizionano le pedine nella casella successiva, articolando una logica che si muove tra *accettazione* e *rifiuto*. Cosa che è stata particolarmente evidente nel punk, con il rifiuto esplicito del rock del passato, orientato su alcuni bersagli specifici come i Pink Floyd, i Led Zeppelin e la musica progressive: musiche concentrate sul virtuosismo, e sulla tecnica strumentale laddove il punk invocava, invece, la concretezza contro l'estetismo, e l'autenticità contro l'artificialità. A modo suo anche questa è stata una forma di rifiuto della *buona educazione*, se la intendiamo come quella regola tacita che considerava i classici del rock come figure sacre e intoccabili. La furia iconoclasta del punk, pronta a desacralizzare tutto, anche sé stessa (si pensi al film di Julien Temple, *The Great Rock 'n' Roll Swindle*, 1980) si esaurirà però rapidamente, e sarà molto raro ritrovare successivamente generi o artisti che dichiarino esplicitamente un'opposizione rispetto ai predecessori.

<sup>4</sup> [www.theguardian.com/theguardian/2007/sep/15/greatinterviews](http://www.theguardian.com/theguardian/2007/sep/15/greatinterviews).

Nelle tendenze musicali contemporanee è progressivamente emersa una pulsione desiderante e conciliatoria che guarda al passato come ad un modello cui attingere, con frequenti accessi nostalgici, su cui si sono costruiti interi generi o tendenze culturali (si pensi al saggio *Retromania* di Simon Reynolds, 2011): dall'iconoclastia potremmo dire che si sia passati alla "memofilia". Ripetizioni rituali per celebrare ciò che – almeno un tempo – rappresentava forme di contrapposizione e conflitto tra differenti posizioni valoriali. Quando la ripetizione diventa replica, però, senza una consapevole rielaborazione, può scatenare l'effetto di un cliché, come già detto.

Non tutto è, però, costruito in continuità con il passato, e la dimostrazione evidente risiede nell'atteggiamento ampiamente diffuso tra gli ex-giovani (ora anziani o vecchi) che *non* si riconoscono nelle forme musicali e medialità attuali, con uno stigma ulteriore verso le pratiche sociali digitali, opposte – a loro vedere – alla vecchia scuola degli strumenti analogici e delle sale prova in cantina.

Parimenti, un'ampia parte della musica giovanile attuale *non* riconosce alcuna progenitura nella tradizione del rock e individua come antesignano solo il rap e l'hip-hop, dei quali rappresenta una forma alterata e modificata che prende genericamente l'etichetta di *trap*, nelle sue numerose varianti locali, tra cui l'Italia. "La trap in Italia è un genere fortemente generazionale: la maggior parte dei cantanti e dei produttori, al 2018, non supera i 25 anni, anzi, ci sono addirittura casi di artisti minorenni" (Addazi, Poroli 2019, p. 214). Tra i temi prevalenti di queste canzoni vi sono "il riscatto sociale, l'accumulazione di beni materiali, il sesso e le attività illecite" (Giorgi, Zanotti 2024, p. 227). Sebbene con differenze marcate rispetto al passato, si rinnova una dimensione di rifiuto di regole sociali, che attraverso una "musica cruda e pericolosa" promette di "raccontare la vita reale" (ivi, p. 228), innescando ancora una volta reazioni collettive di panico morale. Si tratta di musiche che spingono nuovamente in avanti i limiti di ciò che è urbano, civile e lecito parlare all'interno di una canzone, spesso scandalizzando e disgustando le vecchie (ex-giovani) generazioni.

Come nel rock and roll, il dissenso insito nel rap proviene dallo stile musicale, dalle performance e dai testi. Questi tre elementi costituivano uno spettacolo provocatorio che suscitava panico morale. Nel 1988, il gruppo rap NWA pubblicò il primo grande album di gangsta rap, *Straight Outta Compton*. [...] I tentativi di censurare il gangsta rap e il rap sessualmente esplicito servirono solo a pubblicizzare maggiormente questo genere musicale e, di conseguenza, a renderlo ancora più attraente per i giovani (Danesi 2018, p. 228).

Seguendo un rapporto di scambio storico tra gli ambienti sociali marginali e gli ambienti giovanili, tra il gergo della trap e il linguaggio giovanile emerge una solida presenza di vocaboli legati al sottocodice malavitoso. La trap adopera molti prestiti linguistici per riferirsi alle donne con scopo denigratorio (*bitch*, *hoe*, *thot*, *puta*) oppure parole omofobe come *maricón* usate per offendere gli uomini (Cozzitorto 2024). Termini come *niggas/z*, *shit*, *bitch(s)*, *fuck*, *ass*, *hoe(s)*, *pussy*, *dick* sono tra i più ricorrenti su un campione di 25 anni di canzoni (Werner 2019, p. 688).

Nell'inglese della strada, *shit*, *motherfucker* o *bitch* sono staccati dal loro significato referenziale iniziale per prendere a prestito significati diversi a seconda del contesto. [...] Per essere il miglior rapper possibile, devi saper usare i termini gergali più recenti, come se fossi permanentemente collegato all'energia della strada (Vettorato 2012, *online*).

Gli elementi di trasgressione, come l'uso del vocabolario e dell'immaginario pornografico e scatologico, sono messi al servizio di un'aggressione simbolica dell'altro. [...] Gli eccessi linguistici perdono in gran parte il loro ambito trasgressivo diretto per diventare un protocollo ludico e identitario. La trasgressione in quanto tale è stata rivendicata all'interno dell'hip-hop: il logo *Parental Advisory: Explicit Lyrics* imposto nel 1985 dalla Recording Industry Association of America è stato ad esempio dirottato in molti prodotti derivati apprezzati dagli appassionati di rap, come magliette o poster. L'immagine sulfurea dei provocatori che sfidano i tabù ha indubbiamente giocato un ruolo centrale nella divulgazione di questa cultura urbana (*ibidem*).

Nelle canzoni rap non si trovano solo forme ortografiche bizzarre, ma anche commenti sociali o politici.

Ignorando le tradizioni ortografiche e grammaticali, gli artisti rap dichiarano una sorta di autonomia linguistica sui generis dall'egemonia della cultura bianca. L'ortografia corretta, come il parlare corretto e la grammatica corretta, non è semplicemente un segno di istruzione. I diversi stili ortografici simboleggiano il modo in cui i giovani afroamericani percepiscono le tradizioni che li hanno storicamente esclusi dalla cultura dominante (Danesi 2018, p. 347).

Si parla spesso del rap in termini di *anti-lingua* (Halliday 1976; Werner 2019) in quanto caratterizzato da una protesta contro il conformismo culturale e linguistico (Samu 2024, p. 73).

[Il rap] ignora preoccupazioni di formalità anzi esibisce la passione per ogni sorta di oltranza, e dunque ama il parlato noncurante, gergale, giovanile, i giochi di parole e gli scioglilingua, l'onomastica di fantasia (il proprio nome come un logo), un lessico da collage massmediale (Cartago, Ferrari 2020, p. 105).

Nelle canzoni rap l'aggressività e l'atteggiamento conflittuale servono a definire un'identità sociale caratterizzata dalla durezza e a difendere la propria reputazione (Samu 2024, p. 82). Valga come esempio la pratica del *dissing* ovvero una sorta di rituale in cui l'obiettivo è quello di criticare, prendere in giro altri rapper appartenenti allo stesso ambiente musicale, distruggendo l'avversario in una battaglia verbale.

Il linguaggio scortese è storicamente impiegato nel rap anche con una connotazione sociale e politica, in quanto rappresenta una rottura rispetto alla lingua standard dell'establishment di cui il rapper denuncia l'ipocrisia e tramite il quale ricostruisce il linguaggio autentico della strada (Samu 2024, p. 82).

#### 4. Rude, nude and old: Iggy Pop

Attraverso un rapido sguardo cronologico, abbiamo potuto osservare come la maleducazione - intesa come un insieme composto da rottura di regole, provocazione, oscenità - sia stata, e tuttora sia, una componente essenziale nelle musiche giovanili mosse da energie esistenziali e sociali innovative. Trattiamo per questo, in conclusione, uno dei rari casi di *icone* musicali capaci di attraversare diverse fasi temporali fino a oggi, accompagnando i cambiamenti generazionali senza che la sua credibilità ne risulti intaccata: Iggy Pop, dapprima padre indiscusso del punk, e infine nonno *ad honorem* di tutti i maleducati del rock. Una figura che, assieme a poche altre quali Lou Reed e i Velvet Underground o Frank Zappa, si è rifiutato di partecipare a quella promessa verso un futuro migliore fatta di "peace & love", compiuta da molti artisti degli anni Sessanta, ma piuttosto, attraverso la musica dei The Stooges, ha formulato un patto del tutto *nichilista* con il suo - dapprima ristretto e poi sempre più ampio - fandom. Una musica carica di rabbia, che rifiuta sia la costruzione di un'aura mitica attorno a sé, sia la retorica dell'attrazione verso la rockstar, e la celebrità divistica. Attorno ad Iggy Pop si è invece progressivamente costruita un'aura altrettanto mitica, cioè quella dell'anti-divo e del provocatore ad oltranza. D'altra parte, le numerose partecipazioni a film e spot pubblicitari nel corso della sua lunga carriera, testimoniano il potenziale di celebrità "negativa" della sua immagine, dovuta a quell'insieme di valori che la sua *icona* incarna, enormemente più importante rispetto alla notorietà limitata della sua musica. Egli ha codificato in modo molto attento i tratti della propria identità, costruita attraverso una serie di negazioni: il rifiuto della perfezione e della bellezza canonica della rockstar, il non-abbigliamento (la divisa da semi-nudo), le provocatorie performance dal vivo, i rituali autodistruttivi, l'autoironia (*The Idiot*, album del 1977). Incurante di qualsiasi giudizio morale, e seguendo una sorta di autenticità ad oltranza, Iggy Pop continua tuttora ad esibirsi esattamente come sessant'anni fa, esponendo i palesi segni del tempo su un corpo che mostra in modo inesorabile la sua età, con le tracce di uno stile di vita dissoluto e sregolato. Una coerenza identitaria mantenuta al di là di variabili che lo hanno riguardato nel corso del tempo: entrate e uscite dei componenti degli Stooges, discioltisi e ricomposti più volte; qualità non sempre eccelsa dei molti album pubblicati; partecipazioni a spot pubblicitari talvolta controverse. Una vita spericolata, come indica il titolo del documentario *Gimme Danger* (2016) di Jim Jarmusch, dedicato agli



Stooges, ma incentrato su di lui, e costruito attorno alla narrazione della maleducazione, come indica il titolo di una sua compilation *Nude & Rude* (1996).

L'immagine-tipo, reperibile nelle sue biografie come in Rete, lo raffigura mentre morde il microfono, semi-nudo, con occhi spiritati, e un collare borchiato al collo. Iggy si ispirò anche a Jim Morrison, come la sua esperienza di spettatore ci racconta:

Mi piaceva l'antagonismo, mi piaceva che li facesse arrabbiare [*pissing them off*]. Erano tutti membri di confraternite, campioni di football, i futuri leader dell'America, [...] e Morrison non solo li faceva arrabbiare, ma allo stesso tempo li ipnotizzava (Malraux, McNeil, McCain 2006, p. 73).

Durante le sue performance Iggy era capace di cose mai viste prima, e forse anche mai viste dopo. Al Cincinnati Pop Festival, nel 1970, camminò sulle mani del pubblico: "ha tirato fuori il burro di arachidi e ha iniziato a spalmarlo su tutto il corpo, poi ha preso l'hamburger e ha iniziato a rotolarsi sopra e a lanciarlo al pubblico (Malraux, McNeil, McCain 2006, p. 79).

Considerato da molti gruppi punk come un modello e una fonte d'ispirazione, Dee Dee Ramone dei Ramones, punk band americana tra le prime e più note, descrive in modo icastico la sua performance:

La prima volta che ho visto Iggy è stato al concerto degli Stooges all'Electric Circus di St. Marks Place nel giugno del 1971. Hanno iniziato molto tardi perché Iggy non riusciva più a trovare delle vene in cui iniettarsi la droga, dato che aveva le braccia completamente distrutte. [...] Era tutto dipinto di vernice argentata e indossava solo un paio di mutande. La vernice era spalmata su tutto il corpo, persino sui capelli. Ma i capelli e le unghie erano dorati. E qualcuno lo aveva anche cosperso di glitter. Sono saliti sul palco e hanno suonato la stessa canzone, più e più volte, con soli tre accordi, le cui uniche parole erano "Voglio il tuo nome, voglio il tuo numero". Poi Iggy guardò tutti e disse: "Mi fate schifo!". E vomitò (Malraux, McNeil, McCain 2006, pp. 129-130).

La furia della musica e delle performance di Iggy Pop & The Stooges sconvolse l'America degli anni Sessanta, ma il successo commerciale fu pressoché nullo. Il gruppo si perse, quindi, tra delusioni e dipendenze da droghe pesanti. Nel 1974 Iggy fu ricoverato per un certo periodo nel Dipartimento di salute mentale di UCLA a Los Angeles dove, dopo una (temporanea) disintossicazione da droghe, gli fu diagnosticato un disturbo bipolare. Fu in quel periodo che iniziò a frequentare David Bowie, anche lui dedito in quegli anni ad una forte dipendenza da cocaina. Se la collaborazione tra due persone con pesanti problemi di droga poteva essere potenzialmente letale, la loro reciproca condizione non peggiorò, ma in compenso diede vita ad una delle collaborazioni più preziose della storia del rock. I due vissero insieme dapprima in Francia e poi a Berlino, realizzando in un solo anno due album fondamentali di Iggy Pop solista, come *The Idiot* (1977) e *Lust for Life* (1977), nonché una delle vette compositive di David Bowie come l'album *Low* (1977).

Guardando tra le varie esibizioni live di quel periodo, negli studi dello show *Dinah!* (20th Century Fox)<sup>5</sup>, con David Bowie alle tastiere (aprile 1977), si può apprezzare una caratteristica che successivamente si sarebbe amplificata. Iggy dapprima fa il proprio show da "ragazzaccio", composto da salti, balli scomposti, contorsioni, sguardi allucinati, urla, aste del microfono rovesciate, per poi rivolgersi alla conduttrice Dinah Shore con modi garbati e moderatamente ironici. Rispondendo alle domande dell'ignara conduttrice, David e Iggy, allegramente "strafatti", cercano di descrivere che tipo di musica suonano. Mentre i due sorseggiano bevande calde, Dinah Shore prosegue nel salotto televisivo chiedendo a Iggy chi egli creda di avere influenzato e Iggy risponde: "Penso di avere contribuito a spazzare via gli anni Sessanta". Richiesto, infine, di spiegare i motivi dell'autolesionismo sul proprio corpo (Iggy si è spesso tagliato in concerto, con copiose fuoriuscite di sangue), la sua ironica risposta è stata "per non far del male agli altri".

Iggy Pop è senz'altro una maschera della sfrontatezza e della provocazione, dai modi irriguardosi, ma allo stesso tempo autoironico e dotato di sottile intelligenza. Un "animale da palcoscenico", anche in senso letterale, pronto a fare di tutto, a sé stesso come al pubblico, consapevole, però, che si tratti di uno

<sup>5</sup> [www.youtube.com/watch?v=i2eB8f020Pc](http://www.youtube.com/watch?v=i2eB8f020Pc).

spettacolo intriso di teatralità: genuino, ma al contempo osservato con distacco. Iggy sul palco è dotato di un'energia irrefrenabile, che spesso diventa provocazione, insulto e aggressività: una sorta di rituale in grado di liberare energie corporee profonde, come egli stesso spesso dichiara.

Nella fase tardiva della sua carriera, negli ultimi vent'anni, egli ha vissuto un periodo di ri-legittimazione: da artista folle, provocatorio, marginale, dedito ad abusi di sostanze e fuori controllo, oggi è diventato un vecchio saggio, che tende a proporsi come un artista d'avanguardia che ha usato il rock per esprimere le proprie idee creative e anti-sistema, affine alla sperimentazione artistica piuttosto che al mainstream e al pop. Ama senz'altro concedersi al racconto della propria vita, attraverso una sequenza abbastanza codificata di storie, immagini e motivi ricorrenti. Spesso rilascia lunghe interviste, o intrattiene approfonditi colloqui con critici musicali, nei quali attraversa tutte le fasi della propria carriera. Descrive in modo dettagliato il proprio contesto di origine, la famiglia, la città, la scuola adoperando un canovaccio biografico ripetuto (ad esempio il tema dell'infanzia e adolescenza vissute abitando in un camper).

Sebbene proponga di sé un lato intellettuale, urbano e conversativo, non manca però di mantenere quei *segni* di riconoscimento che lo rendono unico, anche attraverso forme di maleducazione consapevole.

C'è una scena che ben descrive perché abbia senso parlarne qui. Nominati ad entrare nella Rock and Roll Hall of Fame nel 2010, gli Stooges furono invitati a tenere un discorso<sup>6</sup>. Quando salirono sul palco, accolti da un'ovazione, la prima cosa che Iggy sentì di dover fare in risposta a quell'acclamazione, fu quella di mostrare con grande enfasi il *dito medio* di entrambe le mani, suscitando peraltro un entusiasmo ancor più forte.

Si tratta di un gesto che in determinati contesti rappresenta un esplicito insulto (immaginiamo quali effetti potrebbe provocare un calciatore che lo rivolga ai tifosi durante una partita), ma che in questo caso rappresenta una sorta di citazione, o ancor meglio un autografo. Questo è ciò che il pubblico vuole da lui e lui è ben felice di darglielo, consapevole che sia parte di un rituale, e assieme di uno spettacolo, ovvero di una performance che è teatrale quanto musicale, del tutto intrisa di senso. Il podio, quell'inedita sede spaziale dalla quale Iggy parlava, simile a quello adoperato anche per la John Peel Lecture del 2014, ha reso ancor più manifesto il suo ruolo. Non quello di un semplice cantante o leader di una band, ma di un vero e proprio "eroe mediatore" che incarna, al pari di un leader politico, una funzione definitivamente sanzionata e riconosciuta: la rappresentanza di una massa organica che "vive all'unisono passioni e sensazioni, che si coagula e si trasforma costantemente" e che vede in lui l'eroe della ribellione e del rifiuto delle regole (Marrone 2001, p. 261).

Quella compostezza e quel ragionamento articolato che esibisce nelle conferenze o nei talk show, spariscono del tutto quando Iggy propone ancora il suo show semi-nudo, con un effetto molto più credibile rispetto a quello che potrebbe essere il corpo semi-nudo di un ventenne. È impossibile, o molto raro, pensare di trovare un cantante che, prossimo agli ottant'anni, riesca ad eseguire il medesimo repertorio dei propri vent'anni, senza che si notino cali di intensità o di resa artistica, e che in concerto sia sempre attorniato da un pubblico nel quale giovani e adolescenti convivono con i suoi coetanei. La vecchiaia per Iggy Pop non è la fase della sopravvivenza, ma quella del riscatto. Quella in cui riscuotere i benefici di un successo mai avuto in precedenza, attraverso una costruzione dell'identità del vecchio artista, imperituro e scostumato.

## 5. Conclusioni

Al termine di questa rapida ricognizione su alcuni esempi di musica rock e relativi periodi, possiamo avvalorare l'idea che, se consideriamo questo ambito musicale – con tutti gli annessi, al di là della sola musica – una *forma di vita*, complessa e duratura, con elementi variabili ed altri strutturali, di certo la rottura delle regole e la violazione delle norme implicite ne rappresentano un elemento costitutivo. Tutti i generi che abbiamo evocato, dal rock 'n' roll alla trap, sono in qualche misura sinonimo sociale di ribellione e trasgressione. Molti di questi hanno scatenato, nel passato e nel presente, reazioni di panico morale, tanto che risulta difficile individuare una musica giovanile intrisa di contenuti edificanti e

---

<sup>6</sup> [www.youtube.be/3bcImpGCDhI](http://www.youtube.be/3bcImpGCDhI).

positivi. Si tratta di musiche che nascono come adolescenziali e giovanili, e dunque espressione di un irresolubile malessere.

Al di sopra di questo motore esistenziale, costituito da un sistema di valori legati all'insofferenza, al disagio, e a una volontà di reazione che talvolta diviene richiesta di cambiamento, si è costruita una *semiotica della performance*, dell'esibizione e della ritualità teatrale, che ha costituito un universo culturale inedito rispetto ad altre forme musicali e artistiche precedenti. Con il passare del tempo in questo ambito sono emerse anche forme ripetitive, citazionistiche e talvolta artificiose, dove le espressioni rituali hanno iniziato a ripetersi con svuotamenti di contenuto. Al contempo, le pulsioni giovanili contemporanee sono state in grado di produrre forme innovative, slegate dal passato, ma con una continuità legata alla rottura delle regole. Dunque è possibile leggere una storia della maleducazione legata al rock, all'hip-hop e alle sue varie diramazioni, dove queste forme hanno assunto un senso ben preciso, e funzionale alla resa artistica e al successo dei suoi interpreti (Edyvane 2019, p. 99). Da un lato la provocazione e il linguaggio scurrile sono parte integrante di alcuni generi, dall'altro abbiamo visto come agiscano al pari di forme rituali che necessitano di essere reinterpretate. Tra innovazioni musicali recenti e vecchie glorie, la "maleducazione" appare un ingrediente quasi imprescindibile e canonizzato della *bad coolness*.

## Bibliografia

- Addazi, G., Poroli, F., 2019, “Basta la metà. Osservazioni sulla lingua della trap italiana” in B. Aldinucci et al., a cura, *Parola. Una nozione unica per una ricerca multidisciplinare*, Edizioni Università per Stranieri di Siena, pp. 213-24.
- Aime, M., Visconti, E., 2014, *Je so' pazzo: pop e dialetto nella canzone d'autore italiana da Jannacci a Pino Daniele*, Torino, EDT.
- Altschuler, G. C., 2003, *All Shook Up: How Rock'n'roll Changed America*, Oxford, Oxford University Press.
- Banti, A., 2017, *Wonderland. La cultura di massa da Walt Disney ai Pink Floyd*, Roma-Bari, Laterza.
- Bassano, G., 2024, “Decor. Sul decorato, lo scostumato e il decoroso”, in *Versus*, n. 139, *Scostumato. Considerazioni semiotiche sulle varianti del concetto di decoro*, a cura di G. Bassano e T. Lancioni, pp.183-204.
- Bennett, A., 2014, “Reappraising ‘Counterculture’” in S. Whiteley, J. Sklower, a cura, *Countercultures and Popular Music*, Farnham, Ashgate, pp. 17-26.
- Cartago G., Ferrari J., 2020, “Sulla lingua del rap”, in L. Coveri, P. Diadori, a cura, *L'italiano lungo le vie della musica: la canzone*, Firenze, Cesati, pp. 105-112.
- Cohen, S., 1972, *Folk Devils and Moral Panics: The creation of the Mods and Rockers*, London-New York, Routledge.
- Cohn, N., 1996, *Awopbopalooop Alopbamboom: The Golden Age of Rock*, New York, Da Capo Press.
- Cozzitorto, F., 2024, “Rock & rolla: le parole della trap” in *Quadri – Quaderni di Ricognizioni*, vol. 17, *It's (not) only rock'n'roll. On Air*, a cura di L. Bellone, L. Bonato e E. Madrussan, pp. 127-138.
- Culpeper, J., 2011, *Impoliteness: Using Language to Cause Offence*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Danesi, M., 2018, *Popular Culture: Introductory Perspectives*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers.
- Edyvane, D., 2019, “Incivility as Dissent”, in *Political Studies*, 68, 1, pp. 93-109.
- Frank, T., 1997, *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*, Chicago, University of Chicago Press.
- Giorgi, G., Zanotti, M., 2024, “Non ci pentiremo da vecchi perché saremo ricchi per sempre’: la trap come espressione dello spirito generazionale”, in L. Benvegna, S. Benasso, a cura, *Trap! Suoni, segni e soggettività nella scena italiana*, Anzio-Lavinio, Novalogos, pp. 224-257.
- Golsen T., 2023, “The song that pit Jesse Jackson against The Rolling Stones”, in *Far Out Magazine*, 14 May, faroutmagazine.co.uk/the-song-that-pit-jesse-jackson-against-the-rolling-stones/.
- Halliday, M. A. K., 1976, “Anti-Languages”, *American Anthropologist*, 78, 3, pp. 570-584.
- Malraux, A., McNeil, L., McCain, G., 2006, *Please kill me: The Uncensored Oral History of Punk*, New York, Grove Press.
- Magaudda, P., Spaziante, 2022, “Lo studio delle sottoculture musicali: sguardi disciplinari, trasformazioni sociali, mutamenti estetici”, in *Studi culturali*, 1, pp. 73-90.
- Marrone, G., 2001, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi.
- Marrone, G., 2005, *La Cura Ludovico. Sofferenze e beatitudini di un corpo sociale*, Torino, Einaudi.
- Martin, L., Segrave, K., 1993, *Anti-rock: The Opposition to Rock'n'roll*, Da Capo Press, New York.
- Peck, A., 1976, “Rolling Stones in Hot Water Over Song Lyrics”, in *Rolling Stone*, 16 November, www.rollingstone.com/music/news/rolling-stones-in-hot-water-over-song-lyrics-19761116.
- Piazza, F., 2025, “Scortesie retoriche. Per un approccio retorico all'impoliteness”, in *Rivista italiana di filosofia del linguaggio*, 19, 1, pp. 25-35.
- Reynolds, S., 2011, *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, London, New York, Faber & Faber; trad. it. *Retromania: musica, cultura pop e la nostra ossessione per il passato*, Milano, Isbn 2011.
- Samu, B., 2024, “Insegnare la pragmatica in italiano L2 con le canzoni (t)rap: il linguaggio scortese dal dissing alla didattica”, in *Rassegna Italiana di Linguistica Applicata*, 1, pp. 71-92.
- Spaziante, L., 2007, “Hip, beat, cool. Culture musicali giovanili e sistemi di valore”, in *E|C*, n. 1, *Mutazioni sonore*, a cura di P. Calefato, G. Marrone e R. Rutelli, pp. 77-83.
- Spaziante, L., 2016, *Icone pop: identità e apparenze tra semiotica e musica*, Milano, Mondadori.
- Spaziante, L., 2023, “The Beatles”, in D. Mangano, F. Sedda, *Simboli d'oggi: critica dell'inflazione semiotica*, Milano, Mimesis, pp. 125-148.
- Spaziante, L., 2025, “Qui dove il mare luccica: tradizione e traduzione nella canzone napoletana, tra Renato Carosone e Pino Daniele”, in *Versus*, 54, 1, pp. 77-92.
- Terlizzi, G., 2013, *Dal buon costume alla dignità della persona. Percorsi di una clausola generale*, Quaderni del Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università di Torino, nuova serie, 26, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Van Olmen, D., Andersson, M., Culpeper, J., Giomi, R., 2026, *The Grammar of Impoliteness*, De Gruyter Mouton.
- Vettorato, C., 2012, “«Ça va être un viol»: formes et fonctions de l'obscénité langagière dans les joutes verbales de rap”, in *Cahiers de littérature orale*, vol. 71, journals.openedition.org/clo/1492.
- Werner, V. 2019, “Assessing hip-hop discourse: linguistic realness and styling”, in *Text & Talk*, 39, 5, pp. 671-698.
- Zappa, F., 1968, “The Oracle Has It All Psyched Out”, in *Life*, June 28, pp 82-86.