

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

**Dipartimento dei Beni culturali: archeologia, storia dell'arte, del  
cinema e della musica**

**Laurea magistrale in Scienze dello spettacolo e produzione  
multimediale**

**Tesi di Laurea Magistrale**

**Musica pop in inglese e società: analisi di testi e musiche dagli  
anni Novanta ad oggi in una prospettiva di genere**

**Popular Music and Society: Gender perspective on the analysis of  
lyrics and musics from the Nineties to nowadays**

*Relatrice*

**Prof.ssa Paola Dessì**

*Correlatrice*

**Prof.ssa Rosamaria Salvatore**

***Laureanda:* Serena Tronto**

***Matricola:* 124275**

Anno Accademico 2021/2022

A Reka,  
so che sei stata con me dall'inizio alla fine.

# Sommario

Introduzione.....	7
PRIMA PARTE.....	12
“La musica pop al maschile”.....	12
I. 1. Oggettificazione e misoginia.....	13
I. 1.1. Oggettificazione.....	13
I. 1.2. Misoginia.....	23
I. 1.2.1. Misoginia interiorizzata.....	29
I. 2. Relazioni tossiche e cultura dello stupro.....	43
I. 2.1. La narrazione romantica delle relazioni tossiche.....	44
Blue, “U Make Me Wanna”, (2002).....	46
Bruno Mars, “Grenade”, (2010). “Il ricatto emotivo”.....	49
I. 2.2. “ <i>We’re enemies, but we get along when I’m inside you</i> ”, Maroon 5 (2014). La cultura dello stupro in musica: una pericolosa normalizzazione e romanticizzazione.....	52
Justin Bieber, “What do you mean” (2015).....	53
Chris Brown, “Sex/Fuck You Back To Sleep” (2015) “Lo stupro all’interno di una relazione”.....	55
Maroon 5, “Animals” (2014) “Stupro, stalking e il mancato riconoscimento della responsabilità artistica. Critica e risposta ad un prodotto musicale problematico”.....	58
Robin Thicke, “Blurred Lines”, feat. T.I. e Pharrell Williams (2013) “Linee così sfocate da essere oltrepassate: il mancato riconoscimento dell’autodeterminazione soggettiva femminile”.....	62
Appendice 1.....	70
SECONDA PARTE.....	95
“La musica pop e le politiche femministe”.....	95
II. 1. Artisti e molestie.....	96
II. 1.1. Chris Brown e la relazione tossica con Rihanna.....	96
II. 1.2. Robin Thicke e le molestie ad Emily Ratajkowski sul set di “Blurred Lines”.....	106
II. 2. Music business, patriarcato e la fanbase come sito di resistenza.....	109
II. 2.1. Kesha VS Dr. Luke.....	110
II. 2.2. #freebritney: la lunga lotta di Britney Spears per uscire dal <i>conservatorship</i> .....	119
II. 3. Politiche pop.....	128
II. 3.1. Breve storia delle politiche femministe nell’ambiente pop musicale: dalle Riot Grrrl Band alle Pussy Riot.....	128

a. La nuova voce del punk rock: «I'm not afraid of speaking my mind / I'm just afraid of being ignored», "Fear of Dying", Jack Off Jill (2000).....	128
b. L'influenza del Riot Grrrl in Russia e il caso delle Pussy Riot; « <i>Mother of God / Drive Putin away</i> », Pussy Riot (2012).....	136
II. 3.2. Nuovi spazi per il femminismo (nero): Beyoncé e Lizzo, due esempi di advocacy. .	145
a. Il femminismo nero nella musica pop come strumento pedagogico; «Ok ladies, now let's get in formation!», "Formation" Beyoncé (2016).....	145
b. Nuove frontiere per l'autodeterminazione; «I'm free / Come water me», Lizzo (2017)	164

## TERZA PARTE

III. Musica pop al femminile.....	172
III. 1. Libertà e denuncia, «And if you try to hold me back / I might explode / Baby, by now you should know / I can't be tamed», "Can't Be Tamed", Miley Cyrus (2010).....	173
III. 2. Autodeterminazione ed empowerment, «She's just a girl and she's on fire», "Girl on Fire", Alicia Keys (2012).....	181
III. 3. Relazioni tossiche e cultura dello stupro, «You thought that I'd be weak without you / but I'm strong», "Survivor", Destiny's Child (2001)	
III. 4. Sex positivity, relazioni e piacere, «I know we're both thinking / I wanna get you in your birthday suit», "Birthday Suit", Kesha (2017).....	194
III. 5. Lavoro, soldi e potere, «I live for the way that you cheer and scream for me / the applause, applause, applause», "Applause", Lady Gaga, (2013).....	201
Appendice 2.....	207
Conclusioni.....	237
«What if rich, white, straight men didn't rule the world anymore?», "Rich, White, Straight Men", Kesha (2019).....	237
Appendice 3.....	240
Lista dei brani citati ed analizzati.....	242
Bibliografia.....	248

## Introduzione

L'idea per questa tesi nasce durante la preparazione di un esame per un corso che ho seguito qui all'Università degli Studi di Padova; la consegna richiedeva di svolgere una ricerca storiografica su un argomento musicologico a scelta, così pensai di occuparmi in breve della questione relativa al rapporto tra società e musica di massa. Le conclusioni alle quali ero arrivata avevano fatto sorgere in me nuove domande: se musica e società hanno una relazione così stretta, cosa ci dicono l'una dell'altra? In quali modi è possibile interpretare questo dialogo? Quali sono i possibili esiti? O ancora, dato che sia la musica di massa che la società sono realtà vive e complesse, quali sono le soggettività che vi trovano spazio? Che rapporti hanno con esse? E tra di loro? Fresca anche dei miei studi di genere, che tanto mi avevano appassionata, mi è venuto spontaneo mettere insieme le due cose per cercare di capire che tipo di relazione c'è tra la musica pop e la società contemporanea in un'ottica di genere.

Un'altra ragione che mi ha spinto a trattare l'argomento è stato anche il mio interesse personale rispetto alle questioni di genere; le narrazioni della violenza di genere nei media contemporanei spesso è imprecisa, invalida l'identità della vittima, consegna alla società un'eredità che mantiene vive e rafforza queste violenze, anziché contribuire concretamente a fermarle. Mi sono chiesta se questo fosse vero anche per la musica che incontriamo ogni giorno, la musica pop, quella *mainstream*<sup>1</sup>, o *commerciale*<sup>2</sup>; così ho iniziato a prestare particolare attenzione alla narrazione presente nei brani che mi capitava di ascoltare, sia che mi fossero già noti o completamente sconosciuti.

Iniziando ad informarmi al riguardo, ho trovato una bibliografia scientifica contenuta, ma estremamente significativa sull'argomento, i cui autori ed autrici provenivano da background accademici e culturali differenti tra loro: non c'era, insomma, un'unica prospettiva secondo cui analizzare la questione, ma tanti focus e punti di vista differenti. Nonostante la mancanza di una via diretta sulla quale cui far procedere la mia analisi, ho ritenuto che questo potesse rivelarsi un punto di forza del mio lavoro e non una debolezza;

---

<sup>1</sup> Il termine significa letteralmente «corrente principale» ed è utilizzato, sia con accezione neutrale che –in certi contesti – negativa, per indicare quella che nel Novecento veniva definita «musica di massa».

<sup>2</sup> Anche se nel parlare comune assume spesso un'accezione negativa, il termine viene utilizzato per indicare la musica di consumo di massa, le cui fasi di produzione, distribuzione e fruizione sono soggette alle dinamiche del mercato musicale.

il continuo cambio di prospettiva è un'attività impegnativa, ma aiuta a vedere una situazione nella sua complessità e a metterne in luce le diverse sfaccettature.

La bibliografia che ho selezionato è per la maggior parte di produzione statunitense ed anglosassone, motivo per cui ho scelto di occuparmi principalmente di questa area geografica e contesto socio-culturale; significativo è stato inoltre il contributo italiano de *Il maschilismo orecchiabile. Mezzo secolo di sessismo nella musica leggera italiana* di Riccardo Burgazzi (filologo), che è stato il testo di riferimento per gran parte della prima parte di questo lavoro. In esso, Burgazzi indaga sulla presenza di narrazioni di dinamiche e mentalità sessiste all'interno dei testi della musica leggera italiana, brani che spesso cantiamo senza nemmeno far caso al loro contenuto.

Fondamentali sono state le numerose teorie ordinatamente raccolte in *Popular Music & Society* di Brian Longhurst & Danijela Bogdanović; oltre a dimostrarmi che ci sono un'enorme quantità di discipline differenti a condizionare questo tipo di analisi, si è rivelato una fonte puntuale per strutturare il lavoro e circoscrivere una modalità di indagine efficace.

Con *Resilience & Melancholy. Pop music, feminism, neoliberalism*, Robin James fornisce un'analisi dei parallelismi che si possono trovare tra alcune modalità espressive della musica pop e atteggiamenti che si riscontrano nella società rispetto ai rapporti tra i generi; ho scelto di procedere con una metodologia differente da quella dell'autrice, ma i suoi contributi sono serviti per predisporre le basi del mio lavoro. Invece, il testo di Matthew Collins in *Pop Grenade. From Public Enemy to Pussy Riot: dispatches from musical frontlines* si concentra sull'impatto della musica in contesti sociali di rivolta; nei suoi reportage, l'autore accompagna chi legge in un viaggio tra le guerre e le lotte politiche che hanno avuto tra i loro protagonisti, oltre alle persone, anche le loro canzoni.

People have been using music to damn the iniquities of the powerful and narrate the emotions of changing times since the earliest days of recording, and for centuries before that. [Their stories are] just another example of how pop, in its widest, can still help to inspire and sustain movements for change, and in turn transform the lives of those who channel the energies of social turmoil into sound.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> (Collin, 2014), p. 3; «Le persone hanno usato la musica per condannare le iniquità di chi è potente e narrare le emozioni legate al cambiare dei tempi fin dai primi tempi delle registrazioni, e per secoli prima di allora. [Le storie di queste persone sono] solo un altro esempio di come il pop, nella sua accezione più

Il testo che più di tutti ha ispirato il mio lavoro, sia per quanto riguarda i contenuti che per le modalità con cui sono stati trattati, è stato sicuramente *Ain't I a Diva? Beyoncé and the Power of Pop Culture Pedagogy* di Kevin Allred. Il volume analizza una sostanziosa porzione della discografia di Beyoncé attraverso gli insegnamenti di opere di grandi femministe e autrici nere della storia; Allred ritrova nella produzione artistica della sua popstar preferita tutti gli elementi costitutivi delle teorie del femminismo nero e intersezionale, riscontrando così nel suo lavoro – e nella musica pop in generale – anche la possibilità di una loro funzione pedagogica.

*Fangirls. Scenes from modern music culture* è una raccolta di indagini sul campo della giovane giornalista britannica Hannah Ewens, in cui vengono presentate diverse modalità in cui le fan (e i fan) si rapportano con le loro star preferite; il testo, oltre a restituire dignità al ruolo di queste figure, è stato scritto basandosi proprio sul loro punto di vista. Similmente, *Under My Thumb. Songs that hate women and the women who love them* è una raccolta di saggi, curate da Rhian E. Jones ed Eli Davies in cui le varie autrici si esprimono rispetto al loro attaccamento sentimentale a brani misogini; ogni contributo è a sé stante e le diverse considerazioni rispecchiano le esperienze personali di ciascuna autrice.

Infine, segnalo la presenza di una monografia sulle donne nel pop, molto ricca e ben mirata, dal titolo *She Bop. The definitive history of women in popular music* di Lucy O'Brien. Il corposo volume racconta la storia delle donne che hanno lasciato un segno nella musica pop dai primi decenni del Novecento ad oggi, mostrando che queste figure hanno sempre avuto un forte impatto nella vita delle loro fan e della società, nonché della tradizione musicale stessa.

Nel corso del mio lavoro, ho scelto di avvicinarmi ad ogni brano da più punti di vista differenti: dal testo, alla musica, ai video musicali ufficiali e infine a tutte quelle circostanze che si possono essere venute a creare in una delle fasi di realizzazione dell'opera. In alcuni casi, si è scelto di omettere l'analisi di uno o più di questi elementi in quanto, anche se presenti, non avrebbero portato alcun contenuto aggiuntivo al lavoro;

---

ampia, possa ancora aiutare ad ispirare e sostenere movimenti per il cambiamento, e in cambio trasformare le vite di coloro che canalizzano le energie dello scompiglio sociale in suono».

altre volte invece, è stato proprio grazie al contributo di questi che le mie considerazioni hanno trovato dei riscontri significativi.

Ho suddiviso il lavoro in tre sezioni, i cui contenuti si intrecciano e comunicano tra loro da una parte all'altra del testo; la prima è dedicata alla musica pop maschile, ovvero a quella porzione di musica pop prodotta, realizzata e/o pubblicata principalmente da persone di sesso maschile; si segnala inoltre la presenza di brani che, seppur interpretati da artiste di sesso femminile, rientrano comunque in tale definizione in quanto, oltre ad essere state co-prodotte da uomini, trattano i rispettivi temi da un punto di vista analogo a quello maschile. Qui, ho cercato di analizzare le proposte di narrazione delle dinamiche relazionali tra i generi, valutando in che rapporto si trovano rispetto alla società contemporanea e a quali atteggiamenti culturali corrispondessero.

Nella seconda sezione, divisa a sua volta in due parti, ho riportato alcuni casi in cui si dimostrava la presenza di una stretta relazione tra l'ambiente della musica pop in senso ampio e le politiche femministe e di genere. Prima, mi sono occupata di tre casi in cui delle popstar del *music business*<sup>4</sup> sono state vittime di violenza di genere, sia in contesto privato che professionale; poi ho analizzato i contributi politici di ispirazione femminista di alcune artiste mainstream e pop, cercando di capire in che modo musica pop e femminismo potessero relazionarsi tra e rivelarsi efficaci strumenti di comunicazione educativi e pedagogici.

Infine, nella terza ed ultima parte ho voluto fornire a chi legge un ulteriore spunto di riflessione sulle questioni trattate, proponendo l'analisi di brani di musica pop al femminile<sup>5</sup> che suggeriscano narrazioni delle dinamiche relazionali presenti nella società alternative a quelle rintracciate nella prima sezione. Ho considerato queste opere come i primi mattoni su cui possiamo provare a ricostruire una realtà della musica pop che non discrimini e non marginalizzi le persone, ma le faccia invece sentire comprese, accolte, sicure e libere di esprimersi.

Questa struttura è stata pensata per cercare di accompagnare chi legge a percepire il percorso che porta dalla chiusura di un capitolo, quello di una musica che riflette e appoggia un sistema culturale di stampo patriarcale che discrimina le donne e le persone queer attraverso il sessismo e la misoginia, verso l'apertura di uno nuovo, più luminoso,

---

<sup>4</sup> L'industria musicale.

<sup>5</sup> Con questo termine ci si riferisce alla musica pop scritta, prodotta, realizzata e/o pubblicata principalmente da persone di sesso femminile.



in cui queste identità sono libere ed autodeterminate. La sezione centrale ripropone a sua volta questa struttura: prima si dimostra come i pericoli di queste realtà abbiano effetti concreti anche all'interno del music business, poi però viene lasciato spazio alle voci di alcune artiste che si sono attivamente espresse contro quel sistema ed hanno parlato a favore delle identità marginalizzate.

## **PRIMA PARTE**

### **“La musica pop al maschile”**

## I. 1. Oggettificazione e misoginia.

Nel presente capitolo verrà illustrato come gli esponenti della cultura dominante (e non solo) utilizzino le pratiche dell'oggettificazione e della misoginia per riprodurre, anche all'interno del contesto culturale preso in analisi, le dinamiche di potere riscontrabili nei rapporti sociali tra i generi.

### I. 1.1. Oggettificazione.

Il concetto di oggettificazione qui considerato si riferisce a quanto proposto da Rae Langton<sup>6</sup> (2009) nella sua riconfigurazione, in ottica più strettamente femminista, dello stesso termine individuato precedentemente da Nussbaum (1995)<sup>7</sup>. Ciò che ai fini di questo lavoro risulta particolarmente significativo sono proprio le novità introdotte da Langton, che sottolinea come l'oggettificazione si applichi (anche) attraverso:

[1.] Reduction to body: one treats it as identified with its body, or body parts.

[2.] Reduction to appearance: one treats it primarily in terms of how it looks, or how it appears to the senses.

[10]. Silencing: one treats it as silent, lacking the capacity to speak.

Speech is a distinctive capacity of persons, just as distinctive perhaps as autonomy and subjectivity.<sup>8</sup>

I primi due punti evidenziano come l'oggettificazione si presenti sottoforma di accentuazione delle caratteristiche fisiche ed *estetiche* di una persona, mentre il terzo punto, particolarmente significativo per quanto verrà detto nella seconda parte di questo capitolo, apre alle considerazioni sull'invisibilità e l'annullamento dell'autodeterminazione – nello specifico di quella femminile. Sulla base di queste definizioni, la donna viene posta nella condizione di *subire* la narrazione nella quale viene inserita ed è soggetta ad un'estetica dello sguardo proveniente da un soggetto maschile – qui definito egemone. L'oggettificazione non solo ha un impatto molto forte sulla vita e

---

<sup>6</sup> Rae Langton, *Sexual Solipsism: Philosophical Essays on Pornography and objectification*, 2009 (2011).

<sup>7</sup> Martha Nussbaum, *Objectification*, 1995.

<sup>8</sup> Rae Langton, *Sexual Solipsism: Philosophical Essays on Pornography and objectification*, 2009 (2011), pp. 228-9.

sulla salute mentale delle donne<sup>9</sup>, ma essa porta anche alla rimozione/annullamento della loro soggettività e autodeterminazione; la donna e la figura femminile più in generale subiscono un processo di sottomissione/subordinazione ad un soggetto egemone all'interno di più ampie dinamiche sistemiche di potere in corso nel contesto di rapporti sociali tra i generi.

In questo paragrafo si vuole mostrare come questi comportamenti oggettificanti siano presenti nella musica pop di molti artisti, diversi tra loro per stile, genere e atteggiamento nei confronti delle donne; attraverso degli esempi, ho cercato di illustrare alcune delle modalità secondo le quali questi comportamenti possono essere messi in atto, evidenziando così la natura variegata e pervasiva del potere che la cultura maschile egemone sfrutta a scapito delle categorie marginalizzate per mantenere e consolidare il proprio status.

### **“Your Body is a Wonderland”, John Mayer.**

Il primo brano preso in considerazione è “Your Body is a Wonderland” [Appendice 1, 1] di John Mayer, cantautore e chitarrista statunitense.<sup>10</sup> Negli anni sono state molte le speculazioni, tutte poi smentite, che cercavano di ricondurre il brano ad una delle (ex) partner di Mayer<sup>11</sup>; durante il programma televisivo VH1 *Storytellers*<sup>12</sup>, l'artista ha dichiarato:

["Your Body is a Wonderland"]would begin a series of songs that I've written that [...] it was reported that they were written for other people they were written for. [...] It was really about my first girlfriend I had when I was 14 years old and compared to nothing [...]: it's all great, not better or worse than anything and it's really a song about when you could love someone enough to just basically jump into bed at 4 and get out of bed when it's dark like when

---

<sup>9</sup> Fredrickson, B. L., & Roberts, T.-A. (1997). *Objectification Theory. Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks*, (1997).

<sup>10</sup> Il brano è stato rilasciato il 3 giugno 2002, come secondo singolo del primo album in studio dell'artista, *Room for Squares*, pubblicato il 5 giugno 2001.

<sup>11</sup> Nel caso specifico si è a lungo pensato che la donna su cui il brano è stato scritto fosse l'attrice Jennifer Love Hewitt, con la quale l'artista ha avuto una breve relazione nello stesso anno in cui il singolo è stato rilasciato.

<sup>12</sup> L'episodio è andato in onda il 28 gennaio 2018 (reperibile online al link <http://m.imdb.com/title/tt1593612>).

you go see a movie and you walk out in the parking lot and it's dark out – same thing, but instead of the movie it's sex.<sup>13</sup>

Nonostante questa dichiarazione riporti il tema e il testo del brano ad una condizione intima e personale dell'autore, ad uno stato emotivo e psicologico e non ad un'esperienza "materiale", il significato che essa sottintende non perde di efficacia: la donna, o meglio, il corpo della donna è un qualcosa che stimola l'immaginazione dell'artista, qualcosa di cui lui parla, ma non è un soggetto attivo nelle vicende che lo riguardano.

Nel brano, Mayer esprime la propria condizione e le sensazioni che prova in relazione alla donna oggetto del suo amore/attrazione. Considerando la (non diversamente dichiarata) eterosessualità dell'artista e osservando il video musicale, capiamo che nel brano Mayer si rivolge ad una donna; tuttavia va sottolineato come il testo di per sé non esplicita il genere delle persone coinvolte, ma riporta una relazione che si consuma tra un *Io* e un *Tu* non specificati. Lo studio della narrazione proposta (i termini utilizzati, le dinamiche e i comportamenti presenti) – messa in relazione con la realtà sociale del contesto in cui nasce, si riproduce e viene fruito il brano – dimostra come sia di fatto presente una relazione sbilanciata tra i due soggetti, che rispecchia le più ampie dinamiche relazionali tra i generi, in cui il potere è esercitato da un soggetto maschile a scapito di un (s)oggetto femminile.

A partire dal titolo troviamo un esplicito riferimento alla componente fisica ed estetica: l'autore, per descrivere la propria idea di amore e relazione mette in evidenza la dimensione fisica del corpo femminile – che, come abbiamo visto, sono due caratteristiche fondamentali nella riconfigurazione del concetto di oggettificazione in ottica femminista. La prima strofa del brano si può suddividere in due parti: i primi cinque versi introducono il contesto del brano: *due innamorati che passeranno il pomeriggio assieme in una stanza (presumibilmente di un hotel o di un motel) a "scoprirsi" (sessualmente) a vicenda*. Gli altri quattro versi invece paragonano alcune parti del corpo della donna-oggetto a dei dolciumi per le loro caratteristiche (colore, sapore, ...). La

---

<sup>13</sup> «["Your Body is a Wonderland"] è stata la prima di una serie di canzoni che ho scritto [...] di cui è stato detto che sono state scritte per delle persone per cui [in realtà] non sono state scritte. [...] Di fatto [la canzone] riguardava la mia prima ragazza, quella che avevo a quattordici anni e [...] non aveva paragoni: era la mia prima relazione e non c'era nulla con cui paragonarla. È tutto grandioso e non è né migliore né peggiore di nulla e questa è di fatto una canzone che parla di quando puoi amare qualcuno abbastanza da andare a letto alle 4 ed alzarti quando è buio, come quando vai a vedere un film e arrivi al parcheggio che è buio: la stessa cosa, solo che al posto del film c'è il sesso.»

contrapposizione e il contrasto tra un contesto (implicitamente) sessuale e romantico-erotico da un lato ed uno infantile dall'altro (riscontrabile anche nel titolo) rendono il brano potenzialmente compromettente. Se da un lato questa situazione può vagamente essere ricondotta a quanto detto da Mayer nella citazione riportata sopra – e quindi che questo brano nasce dal ricordo di un amore dell'autore in età giovanile, tuttavia, l'accostamento di un contesto sessuale con uno infantile può generare degli stereotipi pericolosi a cui le donne sono soggette: la sessualizzazione della bambina e l'infantilizzazione della donna, che possono essere intese come due esiti diversi dello stesso atteggiamento paternalista e funzionale al mantenimento del ruolo egemonico patriarcale che espropria la donna di una propria autonomia e rende bambine e ragazze vulnerabili a violenze e molestie di tipo sessuale.

La sessualizzazione può avvenire in diversi modi:

- Instillando aspetti della sessualità adulta nelle bambine e nei bambini;
- Identificando alcune caratteristiche, specifiche e virtualmente irraggiungibili, che costituiscono l'idea di *sexiness* (essere sexy) per donne e ragazze;
- Valutando maggiormente la sessualità rispetto ad altre caratteristiche più rilevanti – come ad esempio nel caso delle abilità atletiche delle ragazze;
- Nel caso ad esempio della raffigurazione di donne adulte in atteggiamenti e comportamenti infantili, oggettificando sessualmente modelli adulti cosicché la distinzione tra adulte/i e bambine/i diventa meno chiara e finisce così per sessualizzare l'adolescenza femminile.<sup>14</sup>

La sessualizzazione (o oggettificazione sessuale) può apparire particolarmente problematica quando accade alle persone giovani: durante la propria adolescenza, una persona si trova a doversi formare anche dal punto di vista sessuale e in un contesto sociale sessualizzante, le ragazzine in particolare si trovano a doversi comportare e vestire in modo *sexy*, senza però avere consapevolezza di cosa significhi essere dei soggetti sessuali.<sup>15</sup> Significativo è il fatto che, a questa età, le ragazze e le giovani non possono prendere decisioni ponderate e responsabili circa i propri desideri; la loro sessualizzazione tuttavia le fa apparire come delle donne adulte e consapevoli,

---

<sup>14</sup> Zurbriggen, E. L., Collins, R. L., Lamb, S., Roberts, T.-A., Tolman, D. L., Ward, L. M., & Blake, J. *Report of the APA Task Force on the Sexualization of Girls*, (2007), p. 7.

<sup>15</sup> Ibid.

suggerendo potenzialmente la loro disponibilità sessuale.<sup>16</sup> All'atto pratico, in un contesto artistico-musicale questa pratica è presente ad esempio nella realtà delle "baby groupie", le ragazze minorenni che seguivano ai concerti e nei tour le band rock negli anni '60 e '70 e che spesso avevano relazioni e rapporti di natura sessuale con le rockstar, di diversi anni più vecchie di loro. In particolare Em Smith ricorda il caso di Lori Maddox, la quale ebbe rapporti con David Bowie, Jimmy Page e Mick Jagger quando era ancora minorenne:

«her experiences are judged through rose-tinted lenses in relation to this musical hero, as part of a wild supposedly liberal sexual revolution – and as the result of a culture which awards sexual agency to young women only when the behaviour of the man could be called in to question, when actually the inclusion of young women in this was more often to their disadvantage and exploitation».<sup>17</sup>

Il fatto che questi artisti abbiano intrattenuto relazioni con una ragazza minorenne sembra perdere importanza e Maddox appare agli occhi del pubblico come una donna adulta, anche a seguito delle sue relazioni con artisti famosi, che sembrano così validare la sua maturità sulla base delle sue esperienze.

Quello dell'infantilizzazione invece è un concetto che nasce nel contesto della psicologia e si riferisce al trattamento di una persona adulta come se avesse le capacità mentali di un bambino/a; in ambito femminista, questa teoria viene ripresa per indicare le modalità attraverso le quali le persone appartenenti alle categorie dominanti della società mantengono e rinforzano il proprio potere. Si tratta dunque di una dinamica patriarcale volta ad attribuire alla donna capacità e diritti gerarchicamente inferiori a quelli che di fatto le appartengono per espropriarla della propria *agency* – e quindi del suo "potere".

Il pre-chorus di "Your Body is a Wonderland" esemplifica quanto appena detto: rende più esplicito l'aspetto sessuale del contesto («And if you want love/ We'll make it/ Swim in a deep sea/ Of blankets») e riproduce anche delle dinamiche relazionali di stampo paternalista («Take all your big plans/ And break 'em/ This is bound to be a while»).

---

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Smith, E. "It was a different time": Negotiating with the Misogyny of Heroes. In A. VV, *Under My Thumb. Songs that Hate Women and the Women who Love them*, p. 64.

Questi versi, nei quali Mayer dice alla *sua* ragazza di *annullare tutti i grandi piani* che si era fatta perché il loro incontro *durerà un po' di tempo*, sono indicativi di come lui si senta superiore a lei «per un'impostazione culturale»<sup>18</sup>.

La seconda strofa, basata su una variazione della prima, si compone di due parti; nella seconda, l'artista si rivolge alla ragazza dicendo che, *anche se lei dovesse dirgli di andarsene, lui tornerebbe sempre per dormire con lei* («You tell me where to go and/ Though I might leave to find it/ I'll never let your head hit the bed/ Without my hand behind it»). Il tipo di narrazione proposta in questi versi romanticizza (e normalizza) dei comportamenti e degli atteggiamenti che di fatto possono essere pericolosi per la donna, in quanto non tengono conto dei suoi desideri, delle sue volontà e della sua soggettività. La natura di questi versi è dunque tutt'altro che romantica (come siamo portati a credere) ed evidenzia invece tratti e caratteristiche proprie di una relazione (potenzialmente) violenta, in cui la donna non vede rispettato il proprio volere.

Nello special il testo tradisce l'atteggiamento violento e possessivo che l'artista tiene nei confronti della *sua* ragazza: «Damn baby/ You frustrate me/ I know you're mine all mine all mine/ But you look so good it hurts sometimes». In queste parole si può trovare tutta quella serie di formule e frasi fatte che sono funzionali a mantenere il dislivello di potere nella relazione, e che, per il contesto e la frequenza d'uso che ne viene fatto, si insinuano nei discorsi e nelle pratiche delle relazioni amorose e romantiche, finendo così per apparire come tali. Provando a decontestualizzare i versi, appare chiaro che il loro contenuto ed il loro significato non è romantico: inizialmente si trova un'imprecazione («Damn baby») che racchiude in sé sia violenza verbale che infantilizzazione, poi Mayer esterna uno stato d'animo negativo nei confronti della relazione («You frustrate me») e culmina infine con un'espressione di possesso nei confronti della donna *amata* («I know you're mine all mine all mine»), in cui l'aggettivo possessivo viene ripetuto per ben tre volte) e quest'ultimo verso rende palesi le dinamiche oggettificanti presenti nel brano. Il video musicale ufficiale non risulta particolarmente illuminante per illustrare le dinamiche qui evidenziate. Il prossimo caso proposto è invece più significativo.

---

<sup>18</sup> Riccardo Burgazzi, *Il maschilismo orecchiabile. Mezzo secolo di sessismo nella musica leggera italiana* 2021, pp. 14-5



## “Fine China”, Chris Brown

“Fine China” [Appendice 1, 2] di Chris Brown, cantautore, attore, rapper e produttore discografico statunitense, è stato il primo singolo dell’album *X*, pubblicato il 29 marzo del 2013; il 1° aprile esce il video musicale ufficiale del brano, la cui regia è stata affidata a Sylvain White.

Già dal titolo, il brano rende palese la natura oggettificante della relazione che Brown ha con la donna di cui sta parlando: «Fine China» si può tradurre con «porcellana pregiata» e per estensione si riferisce ai vasi cinesi, oggetti preziosi, estremamente delicati e di grande interesse artistico e decorativo; così è già possibile vedere una diretta associazione tra la donna e l’oggetto, che diventa ancor più problematica alla luce del video ufficiale del brano. Ad interpretare la fidanzata di Brown è una donna di origini asiatiche, che ricopre il ruolo della figlia di un boss della mafia cinese, dal quale il cantante cerca di *portarla via*. Alla luce di queste informazioni, l’oggettificazione della donna (la cui identità è stata accorpata a quella di un vaso cinese) si accosta alla stereotipizzazione e al razzismo dell’associazione tra le origini della stessa e la natura (culturale) dell’oggetto.

Fin dalla prima strofa, veniamo informati che Brown si trova in *conflitto* con un altro uomo, ipoteticamente un *rivale in amore*; tuttavia, la narrazione proposta dal video dà un’immagine differente: l’altro uomo che *possiede* la ragazza è suo padre. Anziché *portarla via* da un altro contendente, Brown sta prendendo il posto del padre di lei, sostituendosi così sia in maniera simbolica che effettiva all’esercizio del dominio di lui sulla figlia. Una lunga scena introduttiva ci mostra la ragazza a casa sua, a tavola insieme alla famiglia; il padre prova ad impedirle di vedere il suo ragazzo (Brown). La ragazza allora esce di casa *senza il permesso* del padre e raggiunge Brown per fuggire con lui; in questo momento inizia la parte musicale del brano.

A rafforzare il valore oggettificante del titolo del brano, nel secondo verso l’artista compara la ragazza ad un oggetto prezioso, artistico, che va visto da una certa distanza al fine di poter essere ammirato con religiosa devozione («[...] does he step back and adore you?»). Indipendentemente da quanto questo comportamento sembri portare ad esiti positivi (ammirazione, devozione, protezione), l’oggettificazione che la donna subisce continua ad annullarne la soggettività e l’autodeterminazione come visto sopra. Più avanti, nel pre-chorus Brown associa anche il *rivale* ad un oggetto («He’s so replaceble»), facendo capire che è un qualcosa che lui potrebbe sostituire, e con il verso successivo

apre il brano ad uno scenario che, come nell'esempio precedente, romanticizza una relazione impari e dagli esiti potenzialmente violenti. La frase «You're worth the chase you're putting on» non ha in italiano una traduzione letterale, ma si può rendere con l'espressione “*Vale la pena fare questa fatica per te*”. Il termine *[the] chase*, in gergo giovanile si riferisce a un ragazzo che farebbe di tutto per ricevere un qualche tipo di azione [reazione] da parte di una ragazza, ma lei non vuole prestargli attenzione<sup>19</sup>; la stessa parola però significa anche “preda” e solitamente viene associata ad una persona vittima di attenzioni indesiderate. Così facendo, Brown si appropria di una terminologia che solitamente va riferita a chi *subisce* l'atteggiamento che invece è lui a mettere in atto (ricoprendo quindi il ruolo di oppressore). Quello che qui avviene in realtà è che la ragazza non prova interesse nei confronti di Brown, il quale però continua a *darle la caccia*, condannando allo stesso tempo l'atteggiamento di lei e vedendo in esso una “richiesta di attenzioni”; in questo modo, ancora una volta, non viene contemplata né tantomeno rispettata l'autodeterminazione della donna, che anzi subisce l'imposizione di un giudizio non obiettivo su di lei.

Ancora una volta, anche nel ritornello sono presenti aspetti che riportano alla questione dell'oggettificazione della ragazza e del desiderio dell'artista di possederla: «When you're mine, I'll be generous/ You're irreplaceable, a collectible/ Just like fine china» (la donna vista come oggetto *insostituibile, collezionabile*). Tuttavia, sono forse i primi due versi di questa sezione a risultare sottilmente problematici; il cantante infatti rassicura la donna che non c'è nulla che non va, che lui non è *pericoloso* («It's all right, I'm not dangerous»). Quali ragioni avrebbe il cantante per sottolineare questo aspetto di sé? Perché sente il bisogno di informare la sua ragazza del fatto che non è pericoloso per lei? Esplicitare questo aspetto sembra rivelare la natura iniqua e spesso dannosa delle relazioni in cui le donne sono coinvolte – una realtà di fatto confermata dai dati.<sup>20</sup>

Nei versi della seconda strofa, Brown sostiene che la *sua* ragazza non è come le altre – che sembra non notare affatto («Favorite, you're my favorite/ It's like all the girls around me don't have faces»); nel paragrafo seguente, questo tipo di discorso è da intendersi

---

<sup>19</sup> Online slang dictionary: “chase, the: a guy that will do anything to get any action from a girl but she won't give him the time of the day [“to pay attention to a person”]. Usually used in the context of a person lamenting that a love interest doesn't pay attention to them”, al link: [What does the chase mean? the chase Definition. Meaning of the chase. OnlineSlangDictionary.com](http://www.OnlineSlangDictionary.com/What-does-the-chase-mean-the-chase-Definition-Meaning-of-the-chase).

<sup>20</sup> Uno studio dei dati Istat raccolti nel 2018 ha rilevato che partner ed ex partner sono gli autori del 62,7% degli stupri e più in generale del 90,6% dei rapporti sessuali indesiderati vissuti dalla donna come violenza.

come funzionale alla misoginia. Per tutto il corso della strofa e gran parte del ritornello, nel video musicale si vede Brown che balla: nel locale con la ragazza, con un gruppo di ballerini, ma anche in un'altra location da solo. Poco prima dello special, vediamo degli uomini di origini asiatiche, (appartenenti all'organizzazione mafiosa del padre della ragazza) che vanno verso Brown e lo attaccano. Nel corso dello special, lo scontro prosegue – in alcuni casi, la scena appare quasi comica in quanto l'artista si fa strada durante il combattimento a colpi di passi di danza – e alla fine Brown esce vincitore e torna dalla sua ragazza. Il testo riporta in parte ancora alla questione del possesso: «I know your heart been telling you, you belong to me (Ha ha)», nel quale il verbo «belong» indica in maniera esplicita il senso di possesso che caratterizza la relazione della coppia. È inoltre significativa la prima parte di questo verso, in quanto mostra l'atteggiamento paternalista che tiene Brown nei confronti della ragazza, dicendo che lui *sa cosa le dice il suo cuore su di lei*: ma dov'è la soggettività della ragazza? Ancora una volta, la sua identità viene invisibilizzata, nascosta dietro a ciò che un uomo dice di lei.

Il brano termina con una ripetizione del ritornello e un'*outro* musicale (che riprende quella dell'introduzione), nel quale Brown torna a ballare con la ragazza; una volta che il brano si è concluso, si vedono i due che escono dal locale e si trovano in uno spiazzo dove vengono circondati da una macchina e da diversi motociclisti. Dall'auto vediamo scendere il padre della ragazza che se la prende con Brown, il quale gli risponde:

*Brown: You caused all of this. You don't want to see her happy, man?*

*Padre: Don't talk to me about what makes my family happy.*

Il padre richiama la ragazza e, proprio mentre uno dei suoi uomini sta puntando un'arma contro Brown, dal locale escono diversi altri uomini armati che si mettono alle spalle di quest'ultimo per difenderlo. Il video termina con un primo piano sul mezzo busto e sul volto di Brown, lasciando aperta l'incognita di cosa accadrà da quel momento in avanti. La narrazione presente nell'introduzione e nella chiusura del video mette bene in luce l'assenza di autonomia e di soggettività della ragazza di cui parla il brano: l'unico momento in cui lei fa attivamente una scelta è quando decide di disubbidire al padre e fuggire con il partner. Nel corso del brano, Brown descrive il tipo di relazione che ha (o vorrebbe avere) che, abbiamo visto, non è paritaria né rispetta l'identità personale della

ragazza: andando da lui, lei non sta facendo una scelta che la renda libera a tutti gli effetti, ma si sta invece sottoponendo ad un domino analogo a quello che il padre al momento ha su di lei. La ragazza è quindi un oggetto, una proprietà che passa da un soggetto ad un altro, da un uomo ad un altro: senza godere di una propria autonomia, ella appare unicamente funzionale alla narrazione, costituendo di fatto un obiettivo che Brown vuole raggiungere, l'oggetto della contesa tra lui e il padre di lei – un trofeo per il primo, una risorsa per il secondo e un testimone che si scambiano l'uno e l'altro.

Ricapitolando, in questo brano la donna è soggetta a tre tipi di oggettificazione:

1. Diretta comparazione e conseguente assimilazione ad un oggetto – nel caso specifico un vaso di porcellana cinese. I termini scelti per descrivere la ragazza sono gli stessi che vengono usati per parlare dell'oggetto in questione («does he step back and *adore ya*», *irreplaceable*, *a collectible*);
2. Uso di termini che riportano all'idea di possesso (aggettivi possessivi come *my* e *mine*, verbi come *belong*);
3. Narrazione incentrata sul contrasto tra due uomini (il padre e il fidanzato) che si contendono il possesso di lei;

i quali si intersecano tra loro e si sostengono a vicenda, rendendo non sempre immediato il riconoscimento delle dinamiche che qui ho cercato di illustrare.

Questo tipo di narrazione, caratterizzata dalla mancanza di soggettività femminile, annullamento, invisibilizzazione e sostituzione dell'autonomia della donna, si può trovare anche in brani che di per sé non risultano altrettanto problematici. In questi casi infatti, gli artisti propongono una loro visione, spesso positiva, della donna che amano: ne parlano con rispetto, affetto e spesso vero e proprio amore; tuttavia, la donna difficilmente si presenta come protagonista di tale narrazione e viene citata unicamente in quanto *oggetto* dell'amore che l'artista prova per lei. Si prenda per esempio il brano "Just the way you are" di Bruno Mars<sup>21</sup>, in cui l'artista si rivolge alla ragazza di cui è innamorato e ne elenca le qualità che apprezza: lei, i suoi piccoli gesti, il suo modo di essere (*the way you are*) sono le cose che lo hanno fatto innamorare e che lo fanno stare bene. Certamente questo non può essere considerato un brano misogino o degradante per

---

<sup>21</sup> Bruno Mars, "Just the way you are", uscito il 20 luglio 2010 come singolo estratto dal primo album in studio dell'artista, *Doo-Wops & Hooligans* (2010).

la donna, né propone di lei un'immagine eccessivamente stereotipata; si fa però riferimento a delle parti del suo corpo (capelli, occhi) e al suo modo di sorridere. Nonostante l'immagine che ci viene proposta di lei sia positiva e il rapporto che Mars descrive non fa pensare che possano esserci sbilanciamenti di potere nella relazione (in atto, futura o comunque sperata dall'autore) tra i due, la donna è presentata e descritta come un'entità immobile, un insieme di pezzi: viene ridotta al corpo, identificata con le parti di esso<sup>22</sup> e per questo resta ancora un oggetto a disposizione dell'uomo. Un altro esempio di questo può essere considerato il brano "Shape of you" di Ed Sheeran<sup>23</sup>; anche in questo caso non viene proposta una narrazione negativa e spiacevole della donna, ma questa continua ad essere identificata con il suo corpo e la sua persona, complessa e multiforme, viene ridotta al solo aspetto fisico (*shape of you* significa infatti "la tua forma [fisica]").

### **I. 1.2. Misoginia.**

Per quanto riguarda la misoginia, è stato scelto di affrontare il termine non tanto nel suo significato più stretto (ovvero l'odio e l'avversione per le donne in generale, quella che Kate Manne definisce *naïve misogyny*<sup>24</sup>) quanto piuttosto nella sua accezione, presente in ambito filosofico femminista, di

*a long tradition of regulating female behavior by defining women in opposition to one another*<sup>25</sup>,

e in quanto tale come fenomeno intrinsecamente politico<sup>26</sup>. Questo tipo di misoginia genera atteggiamenti che permettono il mantenimento dei ruoli dell'egemonia culturale attuale, punendo simbolicamente le donne che vengono percepite come impegnative, o che sembrano resistere e violare le norme e le aspettative patriarcali<sup>27</sup>.

In questo paragrafo mi soffermerò su una serie di pratiche che mettono le donne in competizione le une con le altre, in particolare ponendone la donna amata (o la *propria*

---

<sup>22</sup> Langton, R., *Sexual Solipsism: Philosophical Essays on Pornography and Objectification*, p. 228.

<sup>23</sup> Ed Sheeran, "Shape of you", contenuto nell'album *Divide* del 2017.

<sup>24</sup> Kate Manne, *Down Girl: The Logic of Misogyny*, 2017.

<sup>25</sup> Helen Lewis, *Meghan, Kate and the Architecture of Misogyny*, 2020.

<sup>26</sup> Manne, K., *Down Girl: The Logic of Misogyny*, p. 67.

<sup>27</sup> Manne, K., *Down Girl: The Logic of Misogyny*, p. 76.

donna) ad un livello sociale e morale superiore rispetto alle altre donne, elencando e descrivendo le sue qualità che appaiono come positive. In molti casi compaiono espressioni come “Non sei come le altre”, o “Sei diversa”: questa retorica, che all’apparenza può sembrare positiva per la singola donna a cui viene riferita, di fatto consolida ed inasprisce l’odio nei confronti delle (altre) donne. Questo tipo di retorica comporta l’annullamento e/o l’invisibilizzazione della pluralità delle identità femminili: appiattite e convogliate in un’unica massa, le donne perdono la loro individualità e soggettività e finiscono per essere assimilate le une alle altre. In questo modo, sembrerà che la donna che è *diversa* dalle altre sia (l’unica) portatrice della *vera* femminilità – idee che sono state messe in crisi già a partire dalla fine degli anni ’70, da parte di filosofe femministe come Simone de Beauvoir e Judith Butler (per citarne due delle più famose). Se dunque ogni donna è portatrice di una propria femminilità e non esiste una femminilità assoluta, un solo modo di essere donne, in che modo una donna può essere diversa da tutte le altre – sottintendendo che tutte le altre *devono essere* uguali tra loro? Di fatto questa realtà non esiste che negli occhi di chi guarda: anche alla luce del precedente paragrafo si può comprendere come la donna, oggettificata ed espropriata della propria soggettività (o non venendo considerata quando esprime se stessa), è ridotta all’immagine che l’uomo ha di lei, il quale proietta su di essa i propri ideali o cercherà una persona che li rispecchi.

Nella musica pop, queste dinamiche compaiono spesso ed ottengono molto successo, in particolare tra le ragazze e le donne, forse proprio per il fatto che spesso prendono l’aspetto di complimenti. I brani che qui verranno presi in considerazione, “She’s no you” di Jesse McCartney e “Favorite Girl” di Justin Bieber, appaiono significativi già a partire dal titolo, che rivela la natura misogina e marginalizzante nei confronti delle *altre* donne – e quindi, per estensione, le donne *in generale*.

### **“She’s no you”, Jesse McCartney**

Jesse McCartney è un attore e cantautore statunitense, divenuto famoso prima come membro della boyband Dream Street e poi come solista. È anche l’autore di brani come “Beautiful Soul” e “Because You Live” che, come si è visto prima, possono essere considerati dei brani non marginalizzanti né degradanti per le donne, ma che comunque non tengono in considerazione la loro agentività e autodeterminazione; con “She’s no

you” [Appendice 1, 3] si può vedere come l’annullamento dell’autodeterminazione femminile da un lato e un atteggiamento misogino (più o meno estremo) dall’altro sono separati da un confine non sempre chiaro e ben definito e i due atteggiamenti sono spesso intrecciati ed interconnessi. Il titolo del brano si traduce letteralmente con *Lei non è te*: il soggetto della frase non è dunque riferito alla donna di cui parla il testo, ma alla *sua rivale*, *l’altra donna*; in questo modo l’enfasi viene data alla differenza tra le due, all’*alterità* incarnata da una donna che non è quella a cui/di cui parla l’artista.

Non è solo nel titolo che si può riscontrare un atteggiamento misogino, ma in tutto il brano sono presenti riferimenti di questa natura; nella prima strofa McCartney sostiene che *ci sono molte ragazze che fanno di essere belle*, ma in realtà *non c’è confronto* con la ragazza a cui lui si rivolge («They got a lotta girls/ Who know they got it goin' on/ But nothing's ever a comparison to you»). L’artista in questo modo *crea* una realtà nella quale mette la *sua* ragazza in competizione con le altre, ma nulla in questo brano fa pensare che per lei sia davvero così – o che lo fosse prima che lui le dicesse queste cose. Inoltre, già in questi versi compare in modo esplicito un pensiero che si ripropone, più o meno velatamente, per tutto il corso del brano; l’artista continua a ripetere che la *sua* ragazza (o la ragazza di cui è innamorato) è *quella che lui vuole davvero* e che *ciò che lei fa è tutto ciò di cui lui ha bisogno* («Now can't you see that/ You're the only one I really want/ And everything I need/ Is everything you do»). Una retorica di questo tipo implica, anche quando non fosse negli intenti di chi la utilizza, che la validazione della donna può avvenire principalmente (se non unicamente) da parte dell’uomo che è innamorato di lei; in questo modo, anche senza una precedente comparazione di stampo misogino con altre donne, McCartney si sta comunque ponendo come detentore del valore della *sua* ragazza, in una posizione di superiorità nei suoi confronti.

Il pre-chorus, che si ripeterà una seconda volta prima del secondo ritornello, esprime nuovamente lo stesso concetto: *le altre ragazze non contano, non importa se siano delle modelle, perché tu sei più bella e non devi essere gelosa* («Any girl walk by don't matter/ 'Cause you're looking so much better/ Don't ever need to get caught up in jealousy/ She could be a super model/ Every magazine the cover/ She'll never ever mean a thing to me»). Ancora una volta viene insinuata una competizione tra le parti e ripreso il tema della validazione femminile – che, di nuovo, sembra passare solo attraverso lo sguardo maschile.

Il chorus compare quattro volte nel corso del brano; nei primi quattro versi ritornano le questioni viste appena sopra («She's no you/ Oh, no/ You give me more than I could ever want/ She's no you/ Oh, no/ I'm satisfied with the one I've got»), mentre la seconda sezione si apre ad ulteriori problematichità. Da un lato McCartney sembra cercare di giustificare la sua (probabilmente inconsapevole) misoginia, dicendo che la *sua* ragazza è tutto ciò che ha sempre desiderato – ed è per questo, si deduce, che non è interessato alle altre («'Cause you're all the girl/ That I ever dreamed») –; in seguito cita nuovamente un'altra donna: la cosa però non deve preoccupare la *sua* ragazza perché l'altra è *solo una foto su una copertina* («She's only a picture on a magazine/ She's no you/ She's no you»). Ciò che rende questo verso problematico sta nel fatto che, trovandosi sulla copertina di una rivista, molto probabilmente quest'altra ragazza è una modella, o comunque una donna conforme agli standard di bellezza; la comparazione entro la quale è posta dall'artista sembra indicare non tanto una denuncia degli standard di bellezza in sé (in quanto meccanismo di marginalizzazione sociale di stampo patriarcale), ma piuttosto una critica nei confronti delle modelle e delle donne che vogliono allinearsi a questi standard, di coloro che prestano attenzione alla bellezza e la ritengono un valore per loro significativo, di tutte le persone che fanno del proprio aspetto fisico/esteriore una fonte di guadagno. Ancora, nella seconda strofa la comparazione con *le altre* continua e questa volta l'artista si focalizza sul modo in cui si muove la *sua* ragazza: lui la preferisce rispetto a *quelle che ballano nei video* («They gotta lotta girls/ Who dance in all the videos/ But I prefer the way you do/ The way you move») e anche in questo caso, nel giudicare positivamente la *sua* ragazza, valuta come moralmente inferiori tutte le ragazze che si prestano a questo tipo di attività.

Prima delle ultime due ripetizioni del ritornello è presente uno special che si compone di tre parti: nella prima vengono riprese le questioni già viste della competizione e della validazione («No one's ever gonna get to me, oh/ The way you do/ Now baby can't you see/ That you are the one/ The only one/ Who's ever made me feel this way/ Nothing's ever coming even close, no/ No one's ever been comparable to you/ Oh yeah»); la seconda riprende il tema dell'oggettificazione e del possesso della ragazza da parte dell'uomo («I don't want nothing I don't got/ I don't need nothing but you/ I can't get more than you give me/ So don't stop anything you do»); mentre nella terza queste due questioni si fondono insieme («You're all that, all that/ And then some/ You know what just what I need/ And



no girl, no place and nowhere/ Could ever mean a thing to me»). Nel terzo verso di quest'ultima parte, l'artista dice alla ragazza “*Tu sai di cosa ho bisogno*”; questa espressione richiama la vocazione alla cura (materna) di cui spesso vengono investite le donne secondo una prospettiva culturale di stampo patriarcale: la partner viene così assimilata ad una madre, che ha il compito e la *naturale inclinazione* a prendersi cura del *suo* uomo, mantenendo e rafforzando la divisione tra i generi e la natura impari delle relazioni tra gli stessi.

Un'ultima considerazione circa questo brano va fatta rispetto al video ufficiale, nel quale l'artista si fa oggetto delle attenzioni di alcune donne, fino ad arrivare, in corrispondenza dello special e degli ultimi ritornelli, a ricongiungersi con la *sua* ragazza. Particolarmente utile per questa analisi è il concetto di *male gaze*<sup>28</sup>, coniato dalla critica cinematografica britannica Laura Mulvey nel 1975, che indica il modo in cui la cultura visiva è progettata per soddisfare un osservatore (ed un pubblico) maschile, attraverso la sessualizzazione delle donne. In questo modo risulta evidente come gli atteggiamenti che hanno le altre donne nei confronti di McCartney siano da considerarsi tipicamente “maschili”: la prima si gira a guardarlo mentre lui passa per strada, altre due, che stanno uscendo da un parcheggio con la macchina, si fermano per farlo passare e lo fissano e gli sorridono in modo insistente, altre ancora si trovano in un locale e si girano per guardarlo mentre cammina sul marciapiede. Tutte queste ragazze, che non sono la *sua*, lo “femminilizzano”: si comportano cioè come solitamente gli uomini fanno con le donne e mettono in atto delle pratiche di oggettificazione e altri atteggiamenti di stampo sessista che riproducono dei trattamenti di tipo patriarcale che solitamente sono riservati alle donne. Con questo non si vuole negare che anche gli uomini possano essere oggetto delle attenzioni (desiderate o meno) da parte delle donne, tuttavia è significativo notare come in questo tipo di dinamiche sussista un doppio standard. Se da un lato è vero che questo atteggiamento appare biasimevole o comunque criticabile quando l'oggetto delle attenzioni è un ragazzo, è altresì vero che a ruoli invertiti questi comportamenti vengono considerati la normalità.

---

<sup>28</sup> Il termine è stato coniato da Mulvey ed è apparso per la prima volta nel suo saggio *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975).

## “Favorite Girl”, Justin Bieber

Il secondo brano scelto è di Justin Bieber, cantautore, musicista e attore canadese, e presenta alcuni spunti interessanti che arricchiscono ed integrano quanto detto precedentemente. “Favorite Girl” [Appendice 1, 4], presente nell’EP di debutto dell’artista, *My World* (2009), instaura già dal titolo un tipo di relazione antagonistica tra la ragazza “amata” e quella/e con cui la compara: *la ragazza preferita* sottintende infatti che ce ne sia almeno un’altra (o anche più di una) che lui non apprezza altrettanto. Il testo nel suo insieme riprende alcuni dei temi visti in precedenza; ad esempio, espressioni come «My prize possession» e «Adore ya girl I want ya», presenti all’inizio del ritornello, sono indicativi di un atteggiamento di oggettificazione. Nello specifico qui intendo soffermarmi sulla comparazione, ovvero il meccanismo che viene sfruttato per generare la competizione tra le due (o più) persone che costituiscono i termini di tale paragone; questa retorica crea, con esiti più o meno estremi, un contrasto tra le parti considerate, alle quali viene attribuito/che rivestono il ruolo di rivali – in competizione l’una contro l’altra al fine di ottenere il premio ambito, ovvero la persona stessa che ha sfruttato la retorica del paragone.

Fin dall’inizio del brano sono presenti degli aggettivi comparativi, che creano quindi già in partenza un terreno di confronto/scontro tra la *sua* ragazza e *le altre*: «I always knew you were *the best/ The coolest* girl I know/ So *prettier than all the rest*» [enfasi mie]. Nel pre-chorus compare in modo più evidente il contesto della competizione: «You’re who I’m thinking of/ Girl you ain’t my runner up/ And no matter what you’re always number one», dove l’espressione *runner up*, che significa “seconda classificata”, in opposizione a *number one*, rende questo aspetto esplicito e concreto. Spostandoci nell’ultima parte del chorus, viene ripetuta per ben cinque volte la parola *favorite*, “preferita”, che si riferisce alla ragazza amata in relazione a *tutte le altre ragazze che ho conosciuto*: «Of all the girls I’ve ever known/ It’s you, it’s you/ My favorite, my favorite/ My favorite, my favorite girl/ My favorite girl». La parola, che riprende il titolo del brano, viene ripetuta con frequenza e appare così indicativa e sintomatica del contesto di competizione che essa stessa ha generato.

Artisti come Jesse McCartney, Justin Bieber, Bruno Mars, Ed Sheeran (citati sopra) e molti altri tendono, come si è visto, a romanticizzare e rendere quindi appetibili le stesse

dinamiche di potere proposte dalla mascolinità egemone, senza tuttavia rientrare pienamente in tale definizione. In questo senso si possono considerare come il risultato di quella che Demetrakis Z. Demetriou definisce come «egemonia interna», ovvero il controllo e l'influenza sociale che l'egemonia maschile produce nei confronti di altre mascolinità – ad essa subordinate<sup>29</sup>. Tali artisti infatti «non agiscono come prescritto dal modello egemonico, ma di fatto continuano a sostenerlo (passivamente) e quindi a rendere effettiva la divisione [sociale e di genere] patriarcale»<sup>30</sup>. Sullo stesso tema si rimanda anche a *Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept* di R.W. Connell e James W. Messerschmidt<sup>31</sup>.

### I. 1.2.1. Misoginia interiorizzata.

Per misoginia interiorizzata si intende quel processo attraverso il quale una donna riproduce comportamenti sessisti nei confronti di se stessa o delle altre donne<sup>32</sup>; questo tipo di atteggiamento si può riscontrare anche nei brani di alcune artiste pop contemporanee, le quali sembrano riprodurre alcune delle pratiche “maschili” nei loro lavori, come l'oggettificazione del corpo e l'annullamento dell'autodeterminazione maschile<sup>33</sup>.

Jude Ellison Sady Doyle, nel suo *Il mostruoso femminile*<sup>34</sup>, dedica un intero capitolo (2. *Verginità*) al fascino che *la donna che non è come le altre* genera su un pubblico; nel caso specifico l'autrice<sup>35</sup> fa riferimento al contesto cinematografico mainstream, nel quale tali ruoli prendono il nome di «final girl», ovvero la ragazza che sopravvive e arriva alla fine della storia, e «dead blonde», la ragazza bionda (sia da un punto di vista pratico come ragazza/attrice con i capelli biondi, che da un punto di vista metaforico, intendendo “bionda” come sinonimo di “vanitosa” e/o “stupida”) che muore, spesso in modo

---

<sup>29</sup> Demetrakis Z. Demetriou, *Connell's concept of hegemonic masculinity: A critique*, 2001; pp. 5-6.

<sup>30</sup> Ivi.; p. 6, traduzione mia.

<sup>31</sup> Connell, R., & Messerschmidt, J. W., *HEGEMONIC MASCULINITY: Rethinking the Concept* 2005.

<sup>32</sup> Bearman, S., Korobov, N., & Thorne, A., *The fabric of internalized sexism*, 2009. Gli autori e l'autrice chiamano lo stesso concetto «internalized sexism» (*sessismo interiorizzato*); tuttavia, si è scelto di sostituire la parola “sessismo” con “misoginia” per la specificità che il termine assume nel lavoro corrente.

<sup>33</sup> Tuttavia, è da tenere in considerazione il fatto che storicamente e culturalmente l'oggettificazione femminile e quella maschile godono non solo di doppi standard di considerazione, ma anche di esiti sociali e pratici sbilanciati dal punto di vista di potere, agency e marginalizzazione.

<sup>34</sup> Jude Ellison Sady Doyle, *Il mostruoso femminile*, 2021.

<sup>35</sup> J. E. Sady Doyle si identifica come persona non binaria; nella traduzione italiana del suo saggio la casa editrice, in accordo con Doyle e data la natura del testo, ha scelto di utilizzare il femminile – decisione alla quale ho scelto di aderire a mia volta.

violento, nel corso del film. In ambito musicale non è possibile fare un'analogia puntuale che rispetti appieno questi termini, ma i concetti che essi incarnano si possono comunque ritrovare, come motivi, in una buona fetta della produzione pop di diverse artiste. Nei paragrafi che seguono verranno prese in considerazione due autrici e due realtà piuttosto diverse tra loro, Taylor Swift e P!nk; quest'ultima in particolare rientra in questo capitolo e in questa sezione più per esigenze di analisi piuttosto che per un effettivo riconoscimento di pratiche misogine e marginalizzanti nella sua carriera.

### **Taylor Swift, “You Belong with Me” e “Better than Revenge”.**

Taylor Swift, cantautrice, attrice e compositrice statunitense, si può considerare esponente di un «femminismo complicato», per dirlo con le parole di Charlotte Lydia Riley<sup>36</sup>. In un certo modo Swift si fa portavoce di empowerment: è una giovane ragazza bianca che inserisce elementi della musica country all'interno di un ambiente musicale pop – raccogliendo l'eredità delle The Chicks (precedentemente note come Dixie Chicks) – e apre così il genere ad un pubblico pressoché inedito, composto da altre ragazze giovani. Inoltre, Riley fa notare come

(As a side note, it's interesting how little agency the men in Taylor Swift songs actually have. They are always passively getting into relationships that make them unhappy, or marrying women to whom they are entirely unsuited, or being “stolen” from – or, just as often, by – Taylor. Women drive all the narratives – her songs are bursting with female agency<sup>37</sup>.

Tuttavia, Riley segnala appena di seguito, questa *agency* non descrive un tipo di agency universale, che sia perciò adatta a tutte le donne e le ragazze.<sup>38</sup> Per ogni ragazza che si ritrova nelle parole e nei brani della cantante, se ne possono trovare almeno altrettante che si sentano escluse o addirittura minacciate da esse. In molti dei suoi brani, Swift propone una narrazione incentrata sulla creazione e/o sulla distruzione di una rivale, ovvero l'*altra* donna amata/amante dell'uomo di cui è innamorata. In questo modo,

---

<sup>36</sup> Charlotte Lydia Riley, *She wears short skirts, I wear T-Shirts: The Complicated Feminism of Taylor Swift*, 2017; p. 310.

<sup>37</sup> Ivi.

<sup>38</sup> Ivi.

some of her songs just don't pass the feminist test. In fact, pretty much every trope she subverts above, she embraces in other songs. Taylor loves to present herself as a Cool girl, not like other girls, and that sits uncomfortably with any attempt to cast her as a feminist heroine.<sup>39</sup>

L'autrice infatti usa spesso tropi e figure che si basano su stereotipi che rinforzano il disequilibrio nei rapporti tra i generi: colpisce la vanità delle altre donne (risultando in qualche modo incoerente data l'attenzione che lei stessa dimostra di prestare per i suoi look<sup>40</sup>), incolpa il partner per una relazione finita male (nonostante sapesse fin da subito che *lui era un ragazzo difficile*, in "I Knew You Were Trouble"<sup>41</sup>), o cerca di controllarne i movimenti (*dove sei stato?* è l'espressione presente fin dal primo verso di "Blank Space"<sup>42</sup>). In questo panorama l'assenza di agency a cui sono soggetti gli uomini delle sue narrazioni appare sintomatica dell'interiorizzazione di dinamiche e retoriche "maschili" o comunque egemoni. Nel brano "You Belong With Me"<sup>43</sup> [Appendice 1, 5] Swift si contrappone alla fidanzata del ragazzo che lei ama e la sminuisce<sup>44</sup>, riproducendo da un lato le retoriche proprie del discorso maschile che oggettificano la persona amata e affermando dall'altro la propria identità attraverso una svalutazione della categoria femminile (misoginia).

A partire dal titolo il pubblico si trova di fronte ad una retorica oggettificante: il verbo «belong» significa infatti *appartenere* e in questo senso il suo valore è analogo a quello degli aggettivi possessivi riscontrati nei brani di John Mayer e Chris Brown. La prima strofa, divisa in due parti di tre versi ciascuna, è di tipo narrativo; qui, Swift elenca alcune caratteristiche che da un lato la distinguono dalla sua *rivale* e dall'altro invece la avvicinerrebbero al ragazzo di cui è innamorata («[...] she doesn't get your humor like I do» e «I'm listening to the kind of music she doesn't like/And she'll never know your

---

<sup>39</sup> Ivi.; pp. 313-4, enfasi mie.

<sup>40</sup> L'impatto che Swift ha avuto su ragazze e giovani donne è tale che la giornalista e fashion blogger Sarah Laine ha creato il sito [Taylor Swift Style](http://TaylorSwiftStyle.com) appositamente per registrare e condividere i look della cantante.

<sup>41</sup> Brano contenuto nell'album *Red* del 2012.

<sup>42</sup> Brano contenuto nell'album *1989* del 2014.

<sup>43</sup> Contenuto in *Fearless* (11 novembre 2008), è stato il terzo singolo dell'album, uscito il 18 aprile 2009, ma era già stato presentato al pubblico a partire dal 4 novembre 2008, come singolo promozionale dell'album, per una campagna promossa da iTunes.

<sup>44</sup> Riley, C. L., *She wears short skirts...*, 2017; p. 314.

story like I do»). Nel video ufficiale dell'artista (con regia di Roman White, che nello stesso anno ha diretto anche "Fifteen" e l'anno successivo "Mine", sempre della stessa Swift), questa prima scena si svolge "da una finestra all'altra": Swift e il ragazzo abitano l'una nell'edificio di fronte a quello dell'altro e comunicano, con dei cartelli scritti in stile "Love Actually"<sup>45</sup>, da una finestra all'altra delle rispettive camere.

Nel pre-chorus il tipo di rivalità proposta si apre a diverse problematichità; se nella prima strofa Swift si scaglia contro comportamenti specifici e personali dell'*altra* ragazza (*comprendere l'humor del ragazzo e ascoltare lo stesso tipo – non precisato – di musica*), ora al suo attacco si aggiunge una connotazione morale, che prima non era presente. Non solo: se prima Swift riconosceva come negativi degli atteggiamenti che *casualmente* caratterizzavano quella ragazza, ora invece critica aspetti e comportamenti che riguardano un più ampio gruppo di persone – ovvero, tutte le persone come lei (l'altra) e che si identificano negli stessi ruoli che ricopre. Nei primi tre versi l'autrice pone l'accento sul suo modo di vestire («But she wears short skirts/ I wear t-shirts», o «She wears high heels/ and I wear sneakers» nel secondo pre-chorus.) «in un testo che porta con sé un'aria di *slut-shaming*»<sup>46</sup>, (o *stigma della puttana*), e sul ruolo che riveste all'interno del contesto sportivo-scolastico («She's a Cheer Captain, and I'm on the bleachers»), nel quale la cantante ha una posizione marginale, mentre la *rivale* ne ha una più centrale. Nel primo caso, l'artista cerca di creare una distinzione tra sé e l'altra e lo fa sulla base del modo di vestire; tuttavia, non si focalizza su aspetti estetici (ovvero che riguardano "la moda" o la scelta di accostamento tra determinati capi), bensì su questioni etiche e morali: le *gonne corte* (contrapposte alla [*semplice*] *maglietta*) sono culturalmente e socialmente associate alla libera espressione di sessualità femminile. In un contesto culturale come quello preso in analisi, in cui l'influenza patriarcale e della morale vittoriana pesa ancora sulla vita di tutte le persone e su quella delle donne in modo particolare, la sessualità femminile è vista come una realtà biunivoca; la dicotomia santa/puttana riduce le possibilità di autodeterminazione sessuale delle donne a sole due scelte: la castità e il conseguente asservimento al potere maschile (la "norma" patriarcale), oppure il suo opposto e quindi la trasgressione, la devianza dalla norma. Swift ha interiorizzato questa dicotomia, scegliendo di identificarsi come "santa" (piuttosto che come "puttana") e l'ha riproposta

---

<sup>45</sup> Film del 2003 con regia di Richard Curtis.

<sup>46</sup> Riley, C. L., *She wears short skirts, ...t*, 2017; p. 314.

creando una differenza di tipo morale tra sé e l'altra ragazza e sentendosi per questa ragione migliore di lei. La seconda questione invece riguarda i ruoli sociali che incarnano le due ragazze: da un lato Swift interpreta ragazza della banda, che *sta sugli spalti*, in una posizione meno visibile rispetto a quella della sua rivale, la capo-cheerleader – che al contrario ha un ruolo più protagonista. Qui si ripropone la stessa problematica riscontrata anche nel brano di Jesse McCartney, ovvero la critica alle donne che rientrano (perché lo desiderano o per ottenere prestigio sociale) negli standard di bellezza e sociali di tipo patriarcale (come le *ragazze sulle copertine delle riviste e quelle nei video musicali*).

Il pre-chorus termina con due versi nei quali è possibile notare, ancora una volta, l'assenza di agency del ragazzo («Dreaming about the day when you wake up and find/ that what you're looking for has been here the whole time»): nonostante l'inversione dei generi nel rapporto non evidenzi e non riproduca una relazione di stampo strettamente sessista, i desideri e la volontà del ragazzo non sono minimamente presi in considerazione e Swift si auto-investe di un ruolo decisionale (*ti accorgerai che quella che stai cercando è sempre stata accanto a te*) che di fatto non le spetta. Un aspetto interessante del video musicale riguarda la scena in cui Taylor Swift sta ballando davanti allo specchio, convinta di non essere vista e compare con vari abbigliamenti differenti che prendono ispirazione da subculture e/o gruppi marginalizzati/non egemoni (al minuto 0:41 è vestita secondo la moda *hippy* [Fig. 1], a 0:43 è in stile *emo* [Fig. 2], a 0:45 indossa occhiali da vista e codine come una ragazza *nerd* [Fig. 3], infine al minuto 0:48 è in stile *hip-hop*)



Fig. 1. Taylor Swift nei panni di una ragazza hippie.



Fig. 1. Taylor Swift in stile *emo*.



Fig. 2. Taylor Swift vestita da ragazza *nerd*.

Il testo e il contenuto del ritornello riprendono il tema del finale del pre-chorus e la natura oggettificante che percorre l'intero brano: «If you could see that I'm the one/ Who understands you/ Been here all along/ So, why can't you see?/ You belong with me/ You belong with me». La strofa successiva si compone come la prima: quattro versi narrativi e quattro in cui parla dell'*altra* ragazza; in questa seconda parte («And you've got a smile/ That can light up this whole town/ I haven't seen it in a while/ Since she brought you down/ You say you're fine, I know you better than that/ Hey, what you doing with a girl like that?»), per dire che la rivale *ha portato via il sorriso* al ragazzo di cui è innamorata, Swift utilizza un'espressione che vale la pena analizzare. «*To bring somebody down*» infatti può significare sia “rendere tristi” che “togliere il potere”; in un contesto in cui sono presi in considerazione i rapporti tra i generi in una società culturalmente influenzata da logiche e valori di tipo patriarcale, questa espressione può equivalere a “rendere meno uomo”. Tenendo conto di tali considerazioni appare evidente come Swift sta di fatto



appoggiando (indirettamente, ma non per questo in modo meno efficace) dei modelli sociali iniqui e marginalizzanti nel rapporto tra i generi, rafforzando stereotipi potenzialmente pericolosi.

Un'altra canzone dell'artista che rimanda ad un tema analogo è "Better Than Revenge"<sup>47</sup> [Appendice 1, 6], nella quale questa volta Swift parla della donna che le ha *portato via* il partner.

"Better Than Revenge" is a whole song devoted to ripping apart the reputation of another girl – and this is not a fictional tale, but reputedly an attack on a real woman, an actress who is "better known for the things that she does on the mattress", who stole Taylor's boyfriend.<sup>48</sup>

Se nel brano precedente Swift si trova nella posizione di desiderare un ragazzo che è impegnato in una relazione con un'altra donna (che ritiene inadeguata per lui), riuscendo a "conquistarlo" solo alla fine (come si evince dal video), ora l'artista lamenta il fatto che un'altra ragazza le ha *portato via* il partner; anche se le circostanze sono diverse<sup>49</sup>, i due brani propongono dinamiche relazionali analoghe.

Nella prima parte sono presenti diverse espressioni che, come già visto in precedenza, riconducono ad un contesto oggettificante: «[...] I *had* him right where I *wanted* him» e «She *took* him faster than you can say sabotage» per la prima strofa, mentre alla fine del pre-chorus compare l'espressione «She underestimated just who she was *stealing* from» [enfasi mie]. La seconda strofa e lo special hanno invece un altro aspetto: si presentano come dei confronti mirati contro la sua rivale – nel secondo caso nello specifico si rivolge direttamente a lei. La cantante esprime la sua antipatia nei confronti dell'altra ragazza, sia per l'atteggiamento che tiene nei suoi confronti, ma anche per quanto riguarda (ancora una volta) il suo modo di vestire.

Il ritornello è forse il pezzo più significativo per quanto riguarda il linguaggio e le dinamiche misogine. Nei primi versi («She's not a saint, and she's not what you think/

---

<sup>47</sup> Brano contenuto nel terzo album dell'artista, *Speak Now*, pubblicato il 25 ottobre 2010.

<sup>48</sup> Riley, C. L., *She wears short skirts, ...*, 2017; p. 314. Il testo riporta una nota.

<sup>49</sup> Riley, C. L., *She wears short skirts, ...*, 2017; p. 313: «nella sua produzione, l'artista sovverte spesso alcuni ruoli che tende poi ad abbracciare e riproporre in seguito».

She's an actress, whoa») Swift cerca di screditare la sua rivale<sup>50</sup> e appena di seguito si ripropone la questione dello slut-shaming («She's better known for the things that she does/ On the mattress, whoa»). I versi successivi («Soon she's gonna find *stealing* other people *toys*/ On the *playground* won't make you any friends») [enfasi mie] presentano ulteriori problematicità: da un lato ricompare l'oggettificazione, evidenziata dai termini «stealing», *rubare*, e «toys», *giocattoli* che vengono inseriti in una metafora che assimila il ragazzo che Swift e la sua rivale si stanno *contendendo* ad un giocattolo (e quindi a qualcosa da usare e con cui, letteralmente, giocare); ma la similitudine continua e il termine «toys» si associa anche a «playground», *parco giochi*, introducendo così un sottile ma effettivo riferimento ad un contesto infantile. Il risultato, voluto o meno, di questa narrazione è l'infantilizzazione della sua rivale – che come abbiamo visto è uno strumento utilizzato per ridurre l'agency di una persona. Infine, gli ultimi due versi («She should keep in mind, she should keep in mind/ There is nothing I do better than revenge, ha») costituiscono di fatto una minaccia nei confronti dell'*altra* ragazza – una minaccia che, tuttavia, non sembra sia stata messa in atto nella realtà.

La misoginia interiorizzata riscontrabile nella produzione di Taylor Swift è piuttosto riconoscibile e facilmente criticabile, ma non è il solo modo in cui queste dinamiche si possono presentare; il caso di P!nk offre un esempio meno evidente e anche per questo più critico, in quanto in molte occasioni l'artista si fa portavoce di empowerment femminile e delle persone marginalizzate – anche in quei casi in cui si trova a sfruttare dinamiche misogine e patriarcali – rendendo così i due aspetti più difficili da separare.

### **P!nk, “Most Girls” e “Stupid Girls”.**

P!nk, pseudonimo di Alecia Beth Moore, è una cantautrice e attrice statunitense, in attività dalla metà degli anni '90. Il suo brano “Most Girls”<sup>51</sup> [Appendice 1, 7] si presenta come una critica dei comportamenti che le ragazze hanno nei confronti delle relazioni sentimentali: P!nk ritiene che le *altre* donne siano sempre più interessate ad un guadagno

---

<sup>50</sup>«She's an actress» va inteso letteralmente: pare che la canzone sia stata scritta per/contro l'attrice statunitense Camilla Belle, la quale intraprese una relazione con Joe Jonas appena dopo che questi e Swift si lasciarono.

<sup>51</sup> Uscito il 4 settembre del 2000, è il secondo singolo dell'album di debutto dell'artista *Can't take me home* (4 aprile 2000).

sociale ed economico, mentre lei si vuole distinguere da questi atteggiamenti e dice di interessarsi solo all'*amore vero*. Il suo atteggiamento nei confronti delle altre ragazze non è neutrale, ma anzi sfrutta retoriche di tipo misogino proprio per evidenziare la distanza tra lei e loro. Per prima cosa è utile notare che le espressioni con le quali si riferisce alle *altre ragazze* («most girls», «every girl») tendono ad annullare l'individualità e le specificità delle donne, accorpandole in una massa indistinta, che le contiene e ne appiattisce la diversità; siamo di fronte alla cancellazione e all'invisibilizzazione delle identità, un comportamento che può essere sfruttato da chi detiene un determinato potere per distinguersi da altri gruppi di persone e marginalizzarli (ulteriormente) – rendendo così loro più difficile se non impossibile l'accesso a tale potere e dunque all'equità. Questo atteggiamento accompagna tutto il brano e ne caratterizza il contenuto ed il significato.

Nei primi due versi della prima strofa («I never cared too much for love/ It was all a bunch of mush, that I just did not want»), P!nk sottolinea come non si sia mai interessata all'amore, in quanto «mush», “*roba da donne*”, una cosa troppo sentimentale per i suoi interessi; infatti, prosegue, lei si è sempre preoccupata di poter provvedere da sola al proprio sostentamento, trovandosi un lavoro e impegnandosi per guadagnare i propri soldi («Paid was the issue of the day»), perché *se una ragazza è brava in qualcosa, non può essere più fantastica di così* (ovvero lavorando ed impegnandosi) e per lei, *farsi pagare era tutto* («If a girlfriend's got some game/ Couldn't be more fly, getting paid was everything»). Se da un lato questo discorso ha un grande potenziale di empowerment (stimola cioè le donne che ascoltano il brano a sfruttare le proprie capacità e ad impegnarsi per realizzare la propria carriera) è anche vero che, in ottica intersezionale, questo atteggiamento non tiene conto delle diverse condizioni di accesso a determinate realtà che possono avere persone nere, di classe non agiata, disabili, e che vivono vari altri tipi di marginalizzazione.

Nel pre-chorus, P!nk ribadisce come lei sia differente dalle altre ragazze e non abbia bisogno di *quel* mondo (dove «that» si riferisce al precedente «mush») di smancerie e romanticismo per essere validata, in quanto lei ha un lavoro, una macchina e può pagarsi l'affitto da sola («But I'm not every girl, and I don't need that world to validate me/ 'Cause shorty got a job, shorty got a car/ Shorty can pay her own rent»). Conclude dicendo che non vuole avere una relazione con un uomo che non ama («Don't' wanna dance if he's

not in my heart»), contrapponendosi a tutte quelle ragazze che invece danno maggior importanza al denaro e ai vantaggi economici che potrebbero avere dalla relazione, rispetto agli effettivi sentimenti che provano. Questo tipo di dinamiche si possono riscontrare in tutto il brano, che può essere semplificato dal chorus:

Most girls want a man with the bling bling,  
Got my on thing, got the ching ching  
I just wan real love  
Most girls want a man with the mean green  
Don't wanna dance if he can't be everything that I dream of  
A man that understands real love.

Anche in “Stupid Girls”<sup>52</sup> [Appendice 1, 8] si possono trovare atteggiamenti misogini simili a questi, ma di fatto è presenta anche una natura di empowerment molto forte. Innanzitutto, va considerato il fatto che l'intero brano è una critica in chiave parodistica dei comportamenti tenuti dalle persone, nello specifico donne, che rinunciano ad esprimere la propria intelligenza e le proprie capacità, pur di apparire belle e attraenti per la società. In un'intervista del 2006 al *The Oprah Winfrey Show*<sup>53</sup>, Alecia Moore riassume così il significato del suo brano, in risposta alle critiche ricevute per aver deriso altre celebrità della scena contemporanea:

Non ho scritto [Stupid Girls] per vincere un contesto di popolarità: l'ho scritta per accendere una discussione che credevo andasse fatta. [Ci sono persone che sono rimaste sollevate dal fatto che qualcuno finalmente abbia detto queste cose, ci sono persone che pensano che sia semplicemente un video divertente, ci sono persone che pensano che io sia un'ipocrita; ma] il punto del mio discorso non è che essere sexy sia una brutta cosa, ma che “sexy” e “intelligente” non sono come olio ed acqua e che non devi comportarti da scema per essere carina.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Dall'album *I'm not Dead*, uscito il 4 aprile del 2006, è il primo singolo, uscito già il 7 febbraio dello stesso anno.

<sup>53</sup> Pubblicata sul canale YouTube ufficiale *OWN* (Oprah Winfrey Network) in data 17 gennaio 2018.

<sup>54</sup> [Pink: "You Don't Have to Dumb Yourself Down to Be Cute" | The Oprah Winfrey Show | OWN - YouTube](#)

Anche alla luce di questa ed altre dichiarazioni al riguardo<sup>55</sup>, il video ed il testo del brano restano comunque problematici e possono lasciare spazio a (più o meno solide) interpretazioni che ne mettono in luce gli aspetti sessisti ed anti-femministi.

Per prima cosa, si è già visto come una donna che si ritenga migliore dalle altre prendendo la distanza da loro stia di fatto mettendo in atto dinamiche misogine di esclusione, invisibilizzazione e marginalizzazione nei loro confronti: anche in questo caso, P!nk sembra muoversi inizialmente in questa direzione. Inoltre, il titolo “Stupid Girls”, che si riferisce a tutte quelle donne che, a differenza dell’artista, non sfruttano appieno le proprie potenzialità intellettive e non hanno ambizioni, vengono qui automaticamente associate ed assimilate a ragazze *superficiali*, a quelle che prestano particolare attenzione al proprio aspetto esteriore; qui viene sfruttato il binomio “bella e stupida” per cercare di rendere il senso di quanto vuole dire l’artista, sortendo però un effetto più problematico di quanto fosse nei suoi intenti.

Proprio all’inizio del brano viene proposto il chorus, nel quale l’artista si chiede se possa aver senso comportarsi come le *altre* donne, finendo poi per scegliere di restare fedele a sé stessa e alla propria identità. Un aspetto particolarmente interessante di questi versi è la questione della validazione maschile: per P!nk quest’ultima non è necessaria e critica i comportamenti di chi si dedica alla ricerca di essa, come aveva dichiarato anche in “Most Girls” («I don’t need that world to validate me»). Con i versi «Maybe if I act like that/ That guy will call me back» infatti, P!nk sta evidenziando gli atteggiamenti di chi modifica i propri comportamenti o si conforma agli standard (patriarcali) al fine di ottenere un qualche riconoscimento maschile; mentre nell’ultimo verso l’artista dichiara di discostarsi completamente da queste dinamiche e di non condividere le modalità delle *altre* ragazze, le *ragazze stupide* («I dont’ wanna be a stupid girl»).

Per tutto il corso della prima parte brano, P!nk porta esempi di *stupid girls* e lo fa principalmente in due modi differenti:

- Ne mette in luce gli aspetti principali e ne deride i comportamenti («Looking for a daddy to pay for the champagne», «They travel in pack of two or three, with their itsy bitsy doggys and theit teeny-weeny tees»);

---

<sup>55</sup> [Was Paris Hilton Bothered By ‘Stupid Girls’? | WWHL - YouTube](#)

- Mette in luce come, adeguandosi agli standard di femminilità di stampo patriarcale, le donne rinunciano alle proprie ambizioni e/o ad esprimere le proprie capacità («What happened to the dream of a girl president/ She's dancing in the video next to 50 Cent»).

Nella seconda parte invece, esprime il proprio disagio per questa realtà: assimila queste donne e i loro comportamenti ad una malattia, un'epidemia che potrebbe non avere cura («The disease is growing, it's epidemic/ I'm scared that there ain't a cure»); ma ciò che davvero è la causa del malessere di P!nk è il fatto che nessuno sembra rendersi conto di questa condizione («The world believes it and I'm going crazy/ I cannot take it anymore»). A questo punto, l'artista si accorge di essere *diversa* da loro, che non troverà mai spazio nel posto in cui le norme su cui si basa questo tipo di società prevederebbero che stesse («I'm so glad tha I'll never fit in/ That will never be me») e dice che vorrebbe che nel mondo si vedessero più persone emarginate e ragazze ambiziose («Outcasts and girls with ambition/ That's what I wanna see»). Questa proposta di P!nk è molto significativa e mette in luce come lei sia consapevole non solo di essere una donna diversa da quelle che vede in giro, ma soprattutto che sicuramente ce ne sono altre come lei, aprendo così la propria critica a nuove e più rassicuranti prospettive.

Appare evidente dunque che i due brani hanno sia alcuni aspetti in comune, ma anche diversi elementi nei quali si discostano l'uno dall'altro: mettendo a confronto tra loro anche i rispettivi video, questo risulta ancora più efficace e significativo. Entrambi sono stati girati da Dave Meyers, regista con il quale Moore si trova molto bene a collaborare<sup>56</sup>, e lo stile creativo e ricco di immaginazione che lo contraddistingue si può facilmente ritrovare in questi lavori. In “Most Girls” P!nk dà un'immagine di sé come donna forte e autonoma, ma anche dura e molto “maschile”; gli avvenimenti che si susseguono nel video sono incentrati su alcune esperienze che P!nk si trova a vivere nella sua quotidianità: si prepara per uscire, si arrabbia con un poliziotto che le ha appena fatto una

---

<sup>56</sup> Nell'articolo *Pink would rather fall off a car than get glammed up for her videos* (al link: <http://www.mtv.com/news/1519101/pink-would-rather-fall-off-a-car-than-get-glammed-up-for-her-videos/>)

per MTV News, in relazione ai video per “Stupid Girls” e “U+Ur Hand”, che sarebbero stati pochi mesi dopo l'uscita dell'articolo, l'artista ha dichiarato: “I love making videos, and I love making videos with Dave Meyers. [...] He just gets it. I like to be physical and do my own stunts, and he allows for that. He has an insane imagination. I don't think anyone ever stopped laughing during ‘Stupid Girl’ [sic]. I don't think everyone else is going to laugh, but just know that we all did”.

multa, rifiuta le avances di un ragazzo che non le piace, per poi ricongiungersi infine con il suo fidanzato. A queste scene di tipo narrativo se ne alternano altre ambientate in una sorta di vecchia fabbrica in cui l'artista balla assieme a dei ballerini. Al termine di queste scene, vediamo P!nk che combatte un incontro di boxe contro un'altra ragazza ed esce vincitrice dalla gara proprio perché la sua avversaria si è lasciata distrarre da un ragazzo (lo stesso che aveva precedentemente fatto delle avances a P!nk mettendo in mostra la bella macchina e il suo aspetto molto curato).

Il video di "Stupid Girls" invece inizia con una bambina seduta davanti al televisore; fin dai primi momenti notiamo che ciò che la bambina sta guardando in TV e ciò che vediamo noi sono la stessa cosa: la bambina ed il pubblico finiscono per convergere. Nel finale si rivedrà la stessa bambina che, *guidata* da P!nk che si presenta sottoforma di "angioletto" e "diavoletto" (bene e male), sceglie di spegnere la TV e lasciare in casa la sua Barbie per uscire a divertirsi con il pallone da football, sovvertendo gli stereotipi che la vorrebbero veder giocare con le bambole e crescere secondo gli ideali di bellezza che propongono. Nel corso del video, P!nk interpreta diversi ruoli: sia sé stessa che le *altre* ragazze, che abbiamo visto essere prevalentemente delle celebrità che l'artista sta criticando (in particolare si ricordano Paris Hilton, Lindsay Loan e Mary-Kate Olsen, tra le altre). Mettendosi nei panni di queste altre donne, P!nk non solo rende evidente l'intento parodistico, ma allo stesso tempo si immette in quelle stesse dinamiche che sta criticando. Sono presenti varie scene – alcune più realistiche di altre, ma tutte con una caratterizzazione fortemente comica – tra le quali una in cui P!nk è al bowling con un ragazzo e, tramite un congegno posizionato sotto al top, si fa ingrandire il seno per attirare la sua attenzione; oppure una in cui si distrae nel guardare l'allenatore della palestra e finisce per perdere i pantaloni che si incastrano nel tapis roulant; o una in cui fa la *cam girl*, senza però risultare effettivamente sexy. In tutte queste scene, l'artista è sia chi critica questi atteggiamenti, ma anche chi questi atteggiamenti li mette in atto, trasformando così sé stessa, almeno in parte e momentaneamente, in *una delle altre*. In questo modo, la lettura politica del messaggio che l'artista sta cercando di mandare non assume tanto le connotazioni di un sabotaggio nei confronti della *concorrenza femminile* (come invece sembrava suggerire in "Most Girls") e si avvicina invece molto ad un discorso sull'empowerment femminile, spronando le ragazze e le donne a non ridursi a seguire

ideali di bellezza, dimenticandosi così di seguire i propri sogni (e diventare per esempio presidenti, come P!nk cerca di fare in una delle scene del video).

Anche alla luce di ciò, tuttavia, il video continua a presentare diverse problematicità – la più grande e complessa delle quali resta il trattamento apparentemente leggero dei disturbi del comportamento alimentare (DCA)<sup>57</sup>. Inoltre, forse l'intento parodistico del video non è abbastanza evidente o efficace; nonostante l'artista rivesta i ruoli della ragazza che si fa l'abbronzatura spray e di quella che si sottopone ad interventi di chirurgia estetica, la sua critica appare superficiale – sembra disapprovare il comportamento in sé, senza investigare più a fondo le dinamiche che sono implicate in tali atteggiamenti – e non sottolinea quanto invece aveva dichiarato nell'intervista: sexy non è una brutta cosa, semplicemente non deve essere la nostra sola aspirazione o una caratteristica di noi che ha più valore di altre.

In questo capitolo si è visto come oggettificazione e misoginia siano degli strumenti sfruttati dagli uomini per de-sogettificare le donne e mantenere il disequilibrio di potere tra i generi; queste pratiche possono essere messe in atto da ambo i generi, ma, anche nei casi in cui questo avvenga a ruoli invertiti, lo scompensamento a scapito della libertà personale e della considerazione culturale della donna appare comunque di tipo sistemico e pervasivo. Anche molte donne mettono in pratica comportamenti di tipo misogino (a causa di quella che viene definita come misoginia interiorizzata), contribuendo così alla marginalizzazione delle altre; quando però cercano, attraverso queste modalità, di proporre delle alternative significative al modello proposto dagli standard patriarcali, allora si può considerarle come (imperfetti) esempi di empowerment.

---

<sup>57</sup> Scena che inizia al minuto 1:57 e che vede P!nk imitare una coetanea che si provoca il vomito, dicendo "I wanna be skinny!" ("Voglio essere magra!").



## I. 2. Relazioni tossiche e cultura dello stupro.

In questo capitolo ho deciso di riportare alcuni esempi in cui gli artisti, attraverso i propri brani, propongono narrazioni di relazioni “amorose”, in cui i diritti e l’esercizio del potere sono sbilanciati all’interno della coppia, risultando per questo potenzialmente pericolose. Tali relazioni – comunemente definite “tossiche” – contribuiscono a creare quella che in ambito femminista e degli studi di genere si definisce cultura dello stupro, ovvero un insieme di credenze, valori, atteggiamenti e pratiche che normalizzano e contribuiscono a diffondere la violenza sessuale (anche nelle sue declinazioni emotive e psicologiche) nei confronti delle donne, delle persone socializzate come tali (ad esempio persone transgender e/o non binarie assegnate come femmine alla nascita, o “AFAB”<sup>58</sup>) oltre che di tutte le persone a livello generale che si identificano in una delle espressioni di genere marginalizzate (comunità Queer ed LGBTQIAP).

Per la stesura di questo capitolo sono state preziose le considerazioni contenute in *Il maschilismo orecchiabile*, in particolare nei capitoli 6. *Se lei abbandona lui* e 8. *Di rifiuti, stalking e altre insistenze*; per quanto Burgazzi nel suo scritto si riferisca ad un contesto storico-geografico diverso da quello qui analizzato, le sue osservazioni possono essere lette in ottica generale e quindi applicate anche a questo lavoro<sup>59</sup>. In particolare, nel contesto dei brani di uomini che sono appena stati lasciati (o la cui relazione comunque è volta al termine), l’autore ricorda che

*Nei canti disperati degli uomini abbandonati, essi non vengono mai nemmeno sfiorati dall’idea di provare ad assumere il punto di vista dell’amata che se n’è andata per capirne le ragioni profonde*<sup>60</sup>.

E ancora, in seguito

---

<sup>58</sup> Gli acronimi inglesi AFAB (Assigned Female At Birth) e AMAB (Assigned Male At Birth) sono termini che si utilizzano per indicare il “sesso biologico” delle persone, indipendentemente dalla loro identità ed espressione di genere; la loro specificità li rende particolarmente utili per sottolineare come certe dinamiche sociali non sono messe in atto (solo) in riferimento al genere di una persona, ma anche a come questa persona è stata cresciuta e socializzata in base al sesso di appartenenza alla nascita.

<sup>59</sup> La natura “globale” della musica pop consente la contaminazione di stili e messaggi al suo interno e trasferisce concetti e modi di pensiero tra il tempo e lo spazio, superando i confini storici e geografici, permeando nella quotidianità delle persone ed influenzandole.

<sup>60</sup> Burgazzi R., *Il maschilismo orecchiabile...*; pp. 83-84.

l'abbandono è sempre vissuto come una crudeltà subita. C'è chi si dispera (più o meno astrattamente), ch'è chi giudica (più o meno educatamente), c'è chi odia (più o meno violentemente). E più scendiamo in queste bolge, più aumenta l'astio, che diventa sproloquio, che culmina in violenza<sup>61</sup>.

L'analisi dell'autore, tuttavia, si discosta leggermente dal punto di vista di cui mi sono servita io per il mio lavoro; se nelle sue considerazioni Burgazzi ha messo in evidenza il *maschilismo* contenuto nei testi e nelle narrazioni dei brani, io ho scelto di soffermarmi sul sessismo (più o meno esplicito e/o interiorizzato) presente nei rapporti tra i generi, all'interno di una società che è composta di un gruppo egemone e uno (o più di uno) marginalizzato. Alla luce di ciò, ho preferito non servirmi delle stesse categorie di uomini (abbandonati, stalker, etc.) proposte dall'autore, ma ho cercato comunque di conservare la natura delle emozioni e delle dinamiche caratteriali che sono risultate dai vari esempi.

### **I. 2.1. La narrazione romantica delle relazioni tossiche.**

Nel linguaggio comune si definiscono “tossiche” quelle relazioni in cui le libertà dei partner coinvolti sono sbilanciate a favore di una delle parti; spesso in queste circostanze è presente un esercizio del potere sull'altra persona che si mette in atto in maniera violenta (emotivamente, psicologicamente e/o anche fisicamente), arrivando in alcuni casi a comportamenti più estremi come stalking, stupri e femminicidi. Molti degli atteggiamenti che rendono tossiche le relazioni, sono tuttavia considerati “la norma”, in quanto avvengono con frequenza e soprattutto mantengono (e non ostacolano) le dinamiche di potere tra i generi che sono già in atto. Una buona parte della musica pop maschile incentrata su relazioni – passate, presenti o desiderate – con delle donne propone narrazioni di questo tipo; il successo che tali brani continuano ad ottenere mostra come di fatto buona parte della società non solo si accordi a queste dinamiche, ma le trovi in qualche modo desiderabili o addirittura romantiche.

Molto spesso questi comportamenti rientrano in narrazioni complesse e non apparentemente problematiche, ma un'analisi più distaccata del brano nel suo complesso rivela la realtà pericolosa ed effettivamente marginalizzante di tali atteggiamenti e modi

---

<sup>61</sup> Burgazzi, R. *Il maschilismo orecchiabile...*, 2021; p. 84.

di pensare; la storia viene raccontata da un solo punto di vista (quello maschile) ed ignora quasi completamente l'autodeterminazione e l'esperienza dell'altra parte coinvolta (quella femminile). Spostando il punto di vista della narrazione invertendone le soggettività, il brano muta totalmente il suo significato e quello che prima sembrava il racconto di una scena romantica, appare invece problematica e poco desiderabile.

Il tipo di retorica di cui si sta parlando – e che sarà presa in considerazione nelle prossime pagine – è quella che si può riscontrare in versi come «If I was [sic] your boyfriend I'll never let you go»<sup>62</sup>, in cui l'artista si sta rivolgendo alla ragazza con cui vorrebbe intraprendere una relazione dicendole che se fosse il suo ragazzo, non la lascerebbe mai andare via. Se da un lato è vero che uno dei modi in cui si può comprendere la frase è quella del “non voler lasciarsi scappare la propria partner” (e nel proseguo ritroviamo una disponibilità, da parte dell'artista, a comportarsi in modo tale da renderla felice), è altrettanto vero che se si prova ad osservare la medesima situazione dal punto di vista di lei, la frase può apparire come una minaccia o una condanna a restare sempre con il ragazzo che *farebbe di tutto per lei* (come si vedrà anche con l'esempio di “Grenade” di Bruno Mars). È proprio in questa ambiguità – e in particolare nel fatto che ci sia una lettura apparentemente allettante della frase proposta – che risiede la problematicità del brano (e di altri pezzi analoghi); questo atteggiamento non è romantico, bensì possessivo, in quanto si basa sull'oggettificazione della donna e quindi sulla possibilità di possederla e di decidere per lei e per la sua vita. In un contesto sociale come quello preso in analisi, viene rimarcato come in molte relazioni (in particolare quelle eterosessuali) un partner (generalmente la donna) sia percepito come oggetto e proprietà privata dell'altro (generalmente l'uomo)<sup>63</sup>; da tali atteggiamenti, scaturiscono tutta una serie di conseguenze relazionali e sociali e comportamenti ostili, non più limitati ad un gruppo nei confronti di un altro, ma anche all'interno dei gruppi stessi – ad esempio, un uomo che “lotta” con un altro per la conquista di una donna “contesa” tra i due, oppure, nel caso della misoginia interiorizzata, l'ostilità di una donna verso un'altra che ritiene sua “rivale”.

---

<sup>62</sup> Si tratta della frase iniziale dei chorus di “Boyfriend”, brano di Justin Bieber presente nell'album *Believe*, pubblicato nel 2012.

<sup>63</sup> Si ricorda che, anche se queste dinamiche possono avvenire a ruoli inversi, la radice culturale e la natura di tali comportamenti sia, a monte, la stessa.

## **Blue, “U Make Me Wanna”, (2002)**

Nel brano “U Make Me Wanna” dei Blue<sup>64</sup> [Appendice 1, 9], presente nell’album *One Love*<sup>65</sup>, si possono riconoscere alcuni di questi atteggiamenti; innanzitutto, l’artista attribuisce le sue sensazioni, le sue emozioni e i suoi desideri ad una causa esterna, ovvero la ragazza di cui è innamorato. Il titolo stesso dà un’idea di quanto appena detto: “[You] make me wanna” ha il significato di “Mi fai venir voglia di [fare qualcosa]”, ma anche “Mi spingi a ...”, “Mi porti a...”: tutto il brano è dunque influenzato dall’idea che quello che avviene all’interno della narrazione sia *dovuto a lei*, a ciò che la ragazza e l’amore per lei fanno provare all’artista; ma, ancora una volta, l’autodeterminazione della donna qui viene annullata e ciò che si dice, si pensa e si sa di lei deriva dalla concezione che ne ha l’uomo.

Il modo in cui i temi evolvono all’interno della narrazione sono esemplificativi di quanto questo tipo di atteggiamenti, anche quando non sembrano essere pericolosi, possono comunque determinare un comportamento negativo e sfociare, come vedremo nel corso del capitolo, in contesti e realtà molto gravi. Nel brano, l’artista sostiene che lui e la ragazza di cui è innamorato si conoscono già: l’ha sognata e scrive questa canzone per farle sapere i suoi sentimenti («To start it off I know you know me,/ to come to think of it, it was only last week that I / had a dream about us./ That’s why I’m here, I’m writing this song»); lui soffre e vuole che lei gli faccia sapere, in qualche modo, che anche lei desidera stare con lui («.../to tell the truth you know I’ve been hurting alla long/ someway let me know, you want me, girl»). Già da questa prima strofa si può comprendere come quello che prima era un “problema” del ragazzo (ovvero il fatto di essersi innamorato di una persona), si sposti ora nei confronti della ragazza e le attribuisce le responsabilità di “risolvere tale problema” (“sai che soffro”, “fammi sapere che mi vuoi”). Di fatto però non è possibile sapere cosa provi la ragazza (se effettivamente sa che lui la ama, che lui è in uno stato di sofferenza) né tantomeno sappiamo se lei lo desidera a sua volta. Nella seconda strofa, l’artista ribadisce queste idee: dice alla ragazza che deve sapere che quello

---

<sup>64</sup> Nonostante Blue sia il nome della boyband formata da Simon Webbe, Anthony Cosa, Lee Ryan e Duncan James, ho deciso di parlarne al singolare, come se fosse un solo artista, per meglio evidenziare gli aspetti relazionali presenti nei loro brani e per evitare eventuali problematiche relative alla figura della boyband da un punto di vista musicologico. Inoltre, nonostante i quattro cantanti si alternino tra loro, l’io-narrante del brano si esprime sempre al singolare, come se le voci fossero interscambiabili e il pensiero che esprimono fosse comune a tutti.

<sup>65</sup> Sia album che singolo sono usciti nel Regno Unito nel 2002.

che lui prova per lei non è una cosa passeggera e che sente che i suoi sentimenti per lei diventerebbero sempre più forti se la rivedesse («Well, know that these feelings won't end no, no/ They'll get stronger if I see you again»). Poi la dichiarazione si fa esplicita: lui è stanco di essere solo suo amico e vuole sapere se vale lo stesso per lei e se lei sia consapevole del dolore che lui prova senza di lei («Baby, I'm tired of being friends./ I wanna know if you feel the same/ and could you tell me do you feel my pain? Don't leave me in doubt»).

Nel pre-chorus l'artista dice di sentirsi come se lui fosse un pover'uomo e lei invece una regina, la sola cosa di cui lui abbia bisogno («I feel like I'm a poor man and you're the queen/ oh baby you're the only thing I really need»); in questi versi è contenuto un sessismo "benevolo", quello che Burgazzi individua nella ricerca della *donna angelo*<sup>66</sup>,

*una ragazza che conferisce senso alla vita del poeta e gli regala piena felicità.*<sup>67</sup>

Questa *donna modello*<sup>68</sup> non ha un'autodeterminazione propria, deve rientrare in determinati modelli (fisici o caratteriali)<sup>69</sup>, dai quali non può discostarsi perché lei è *perfetta* (di una perfezione che però le viene imposta); è creata in funzione dei desideri dell'uomo e vive in funzione dei suoi bisogni e quando non dovesse (o non volesse) farlo, allora l'uomo comincerà a sentirsi autorizzato a non trattarla più bene, a ferirla come egli pensa che lei lo abbia ferito – quando in realtà lei stava solo esprimendo la propria autodeterminazione. (Nel paragrafo seguente si vedrà questa dinamica attraverso il già citato esempio di Bruno Mars).

È però nel chorus e nello special che sono presenti le problematiche maggiori e più evidenti di questo pezzo; per esprimere il proprio amore, l'artista dice alla donna che gli fa venire voglia di chiamarla nel cuore della notte per sentirla («You make me wanna call you in the middle of the night»), facendo apparire in questo modo romantico un gesto che

---

<sup>66</sup> Burgazzi, R. *Il maschilismo orecchiabile...*, 2021; p. 21.

<sup>67</sup> Ivi.; p. 23.

<sup>68</sup> Ibid.

<sup>69</sup> Ivi.; p. 24.

di fatto potrebbe rientrare nel concetto di stalking<sup>70, 71</sup>. In seguito, torna nuovamente la deresponsabilizzazione dell'artista: con «You make me wanna surrender my soul/ I know this is a feeling that I just can't fight» sembra voler *incolpare la ragazza* dei sentimenti che prova, come se lui non riuscisse a controllarsi e a gestire le proprie emozioni, lasciandosi abbandonare a lei. In questo modo l'uomo sembra quindi soccombere sotto il peso delle sue stesse emozioni, incapace di gestirle come un essere umano e riponendo implicitamente la giustificazione del suo comportamento nella sua natura istintuale (e quindi incontrollabile); in uno degli esempi della seconda parte di questo capitolo, si vedrà come questa retorica venga utilizzata spesso e con esiti spesso spiacevoli.

Un'ultima osservazione va fatta circa la narrazione contenuta nello special, la quale presenta un'escalation piuttosto esemplificativa di quanto questo tipo di atteggiamenti siano di poco distanti da altri più pericolosi: nonostante il contenuto del brano possa essere stato pensato come l'espressione dei desideri dell'artista, il tempo verbale usato non è il condizionale, né si tratta di una proposta o una richiesta, ma sembra esprimere ciò che l'artista ha già deciso che dovrà succedere<sup>72</sup>. Nella prima parte, la cui voce è affidata originariamente ad Anthony Costa, l'artista dice che porterà presto a casa la ragazza e la farà sedere sul divano, le verserà dello champagne<sup>73</sup> e spegnerà le luci, perché potrebbero finire la serata facendo l'amore («I'll take you home real quick/ and sit you down on the couch,/ pour some Dom Perignon and hit the lights out./ Baby, we can make sweet love»). In questo caso, il testo sembra comunque riferirsi ad un programma di cui

---

<sup>70</sup> «Comportamento persecutorio tenuto da un individuo (*stalker*) che impone alla sua vittima attenzioni non gradite che vanno dalle telefonate, lettere, sms (di contenuto sentimentale o, al contrario, minatorio) fino ad appostamenti, minacce, atti vandalici e simili», [stalking nell'Enciclopedia Treccani](#).

<sup>71</sup> Burgazzi, R. *Il maschilismo orecchiabile...*; pp. 116-7: «Affinché scatti il processo di "idealizzazione letale", e quindi cioè quello che per l'appunto dà luogo ad azioni inquietanti anziché a un normale corteggiamento, può bastare anche una fugace conoscenza, [...] dove l'uomo si è convinto di aver ricevuto dei segnali inequivocabili sulla disponibilità e sulla complicità della donna appena conosciuta, arrivando quindi a considerare del tutto normale telefonarle in piena notte, [...] per sedare l'impellenza di esprimerle le proprie sensazioni [...]».

<sup>72</sup> Kevin Allred, in "Ain't I a Diva...", propone un'analisi analoga, prendendo cioè in considerazione la specificità del tempo verbale utilizzato (pag. 123), per l'introduzione di un brano di Beyoncé ("Pretty Hurts"); nonostante il contesto sia differente, il tipo di attenzione posta a tali forme risulta estremamente adatto alla valutazione dei significati "nascosti" nei testi musicali.

<sup>73</sup> L'uso di alcolici e sostanze psicotrope nel contesto delle relazioni non consensuali è un argomento che andrebbe ulteriormente considerato; tuttavia, sarebbe stato fuorviante parlarne in questo paragrafo, in quanto si sta presupponendo una certa consensualità all'interno della relazione narrata. Va comunque segnalato il doppio standard, presente nella cultura contemporanea, che vede l'uso di alcool (o altre sostanze) come una giustificazione ed un attenuante per l'uomo (il luogo comune del "era ubriaco: non sapeva quello che faceva"), mentre è un'aggravante – se non addirittura una sostituzione del consenso – per la donna ("non doveva essere ubriaca, se era ubriaca vuol dire che si stava divertendo").

l'artista vuole rendere partecipe la ragazza; in particolare, nell'ultimo verso è presente il verbo *can*, che indica una possibilità: non è detto che i due avranno un rapporto, ma l'artista ne parla come di una cosa che potrebbe accadere – presumibilmente, *se lei ne avrà voglia*, dopo che lui le ha organizzato quella serata. La seconda parte di questo special, cantata da Simon Webbe, si inserisce, all'interno della *fabula* del brano, prima del verso precedente, fungendo da ampliamento e specificazione di quanto viene detto prima: «Then we'll take it nice and slow/ I'm gonna touch you like you've never known before/ we're gonna make love, oh»; dopo che l'avrà portata a casa, avranno bevuto Dom Perignon e avrà spento le luci<sup>74</sup>, lui farà le cose con calma e la toccherà come mai lei sia stata toccata prima di allora, quindi faranno l'amore. Oltre al tono paternalistico con cui viene descritta la scena, nell'ultimo verso il rapporto non è più presentato come una cosa che potrebbe accadere, ma come una certezza: lui ha deciso che quella serata dovrà finire in quel modo e non viene lasciato spazio ai desideri e alle volontà di lei.

Il video musicale non arricchisce questa analisi di particolari spunti, se non per il fatto che, nonostante il brano parli di una donna (in particolare), questa non appare chiaramente nelle riprese: Anthony, Duncan, Lee e Simon stanno andando su una barca a fare una festa; è vero che sono presenti anche delle ragazze, ma nessuna di queste sembra avere più di qualche fugace sguardo e scambio di parole con i membri della boyband – i *veri* protagonisti di quanto accade. Ancora una volta la soggettività della donna viene meno, in favore di quella degli uomini che, nonostante attribuiscano a lei la ragione del loro innamoramento (e quindi delle sofferenze che derivano dal non essere corrisposti), si presentano come i soli effettivi protagonisti della loro storia.

## **Bruno Mars, “Grenade”, (2010).**

### **“Il ricatto emotivo”.**

Per ricatto emotivo si intende l'insieme di atteggiamenti e pratiche di tipo manipolatorio che una persona mette in atto (in alcuni casi anche inconsapevolmente) nei confronti di un'altra per ottenere un interesse personale; questo tipo di ricatto si realizza provocando paura, costrizione e senso di colpa (in inglese *fear*, *obligation*, *guilt*, da cui viene fatto

---

<sup>74</sup> «I'll take you home real quick»

derivare l'acronimo FOG, coniato da Susan Forward e Donna Frazier<sup>75</sup>) nella persona ricattata, che si sentirà così in dovere di fare ciò che le viene richiesto<sup>76</sup>. Forward e Frazier identificano quattro modelli principali che vengono utilizzati per questo tipo di manipolazione<sup>77</sup>; in particolare, nel caso di "Grenade" [Appendice 1, 10] di Bruno Mars, la narrazione si basa sulle dinamiche del ricatto emotivo del secondo tipo, ovvero quando il ricattatore minaccia di farsi del male (o comunque di mettersi in pericolo) per ricevere in cambio ciò che sta cercando nella propria partner (nel caso specifico, affetto e attenzione). Il brano è il terzo singolo estratto dal primo album in studio di Mars, *Doo-Wops & Hooligans*<sup>78</sup>; l'artista si rivolge alla ragazza che lo ha lasciato, esprimendo il malessere e la sofferenza che prova per questa relazione che è finita. Mars ritiene che il rapporto tra loro due non sia stato equilibrato: dice che ha dato senza ricevere nulla in cambio e lei ha gettato via tutto quello che ha preso da lui («Take, take, take it all, but you never give» nella prima strofa e «Gave you all I had and you tossed it in the trash» nel primo pre-chorus). L'artista poi prosegue dicendo che dalla *sua* ragazza avrebbe voluto avere *solo tutto il suo amore* («To give me all your love is all I ever asked»), perché lui per lei avrebbe affrontato rischi e pericoli (persino la morte, se necessario), ma lei non avrebbe fatto lo stesso («...I'd catch a grenade for ya/ Throw my head on a blade for ya/ I'd jump in front of a train for ya/ You know I'd do anything for ya/ Oh, I would go through all this pain/ Take a bullet straight through my brain/ Yes, I would die for ya, baby/ But you won't do the same», come recita il chorus). Nel chorus si trova anche il titolo del brano, "Grenade", ovvero la granata che lui dice che avrebbe preso al posto suo, pur di salvarle la vita: come si è visto anche nei casi precedenti, la collocazione centrale e ripetuta del termine all'interno del brano e la scelta di utilizzarla anche come titolo dello stesso è molto significativa e permette di comprendere il punto di vista di Mars, che non pensa

---

<sup>75</sup> Susan Forward, Donna Frazier, *Emotional Blackmail: When People in your Life use Fear, Obligation, and Guilt to Manipulate You*, 1998,

<sup>76</sup> Questo tipo di abuso emotivo non appartiene unicamente alla sfera delle relazioni sentimentali e/o sessuali, ma può presentarsi anche in contesti familiari ed amicali.

<sup>77</sup> 1) Il punitore, ovvero quando chi controlla (*controller*) mette in atto una minaccia, diretta o indiretta, nei confronti della persona che viene controllata (*controlled*); 2) l'auto-punitore, quando il *controller* minaccia di farsi del male (e in casi estremi di uccidersi) se non otterrà ciò che desidera da parte del *controlled*; 3) il sofferente, quando il *controller* assume la posizione della persona che soffrirà per colpa del *controlled*, se quest'ultimo non farà quanto gli viene richiesto (*victim playing*); 4) il tormentatore, ossia il *controller* che promette un ritorno positivo se il *controlled* farà quanto gli viene richiesto, ma di fatto continua a fare richieste e promesse.

<sup>78</sup> Album e singolo sono stati pubblicati nel 2010.



*al proprio dolore, ma all'amarezza della perdita*<sup>79</sup>

e concentra così il proprio rammarico sulla donna che ha smesso di amarlo. Nella seconda strofa, l'atteggiamento di Mars diventa ulteriormente colpevolizzante nei confronti della ragazza; se nella prima parte sembra esprimere principalmente le proprie sensazioni, ora le sue parole lasciano trasparire in maniera più evidente una condanna della donna (dandole anche della "strega" in maniera implicita, ma molto chiara) e la accusa non solo di essere la causa del suo dolore, ma anche di volerlo ferire intenzionalmente, manomettendo ad esempio i freni della sua automobile («Beat me 'til I'm numb/ Tell the devil I said 'hey' when you get back to where you're from/ Mad woman, bad woman/ That's just what you are/Yeah you'll smile on my face then ripe the brakes of my car»). Anche lo special presenta gli stessi temi e retoriche: l'artista sostiene che se lui stesse andando a fuoco, lei lo guarderebbe bruciare perché in realtà, anche se lei ha detto di amarlo, non lo ha mai fatto davvero («If my body was on fire/ Oh you'd watch me burn down in flames/ You said you loved me you're a liar 'cause you never/ Ever, ever did baby»). Il modo in cui parla della *sua* ex-ragazza, diventa sempre più aggressivo e ingiustificato (chi gli ha detto che lei lo vorrebbe veder bruciare vivo, solo perché non ci vuole stare insieme?); il dolore che Mars sta cercando di esprimere non nasce dall'introspezione, ma viene a coincidere con la frustrazione e la colpevolizzazione della ragazza, considerata la principale (se non unica) responsabile delle sue sofferenze. Le scene presenti nel video ufficiali ruotano attorno alla figura di Mars che trasporta in giro per la città un pianoforte a muro, tirandolo con una corda; questo gesto sembra simboleggiare la fatica che l'artista ha fatto nella relazione per cercare di vedere apprezzato e ricambiato il proprio amore. Al termine del video, Mars arriva a portare il pianoforte su delle rotaie, dove inizia a suonare un brano (ipoteticamente quello in questione), prima che passi il treno; non vediamo se quest'ultimo lo investirà, ma data la narrazione presente nel brano possiamo intuire che questo sia il finale che l'artista vorrebbe che noi immaginassimo. Se si considera il pianoforte come il mezzo attraverso il quale Mars esprime il suo amore per la ragazza, osservando il video si capisce come i

---

<sup>79</sup> Burgazzi R., *Il maschilismo orecchiabile...*; p. 88.

suoi sforzi siano, già in partenza, inutili e senza fondamento (perché mai dovrebbe trasportare a mano un pianoforte per la città? Perché mettersi a suonarlo sulle rotaie rischiando di essere investito?). Ancora una volta il video ufficiale è un ottimo supporto per un'analisi più concreta: se guardato superficialmente, spinge il pubblico ad empatizzare con l'artista, comprendendo il peso della sua sofferenza; tuttavia, osservando più approfonditamente le ragioni del suo disagio, si nota come le sue fatiche e il suo dolore dipendano da lui stesso, nel video e nel brano, come nella realtà.

**I. 2.2. “We’re enemies, but we get along when I’m inside you”, Maroon 5 (2014).  
La cultura dello stupro in musica: una pericolosa normalizzazione e romanticizzazione.**

Per *cultura dello stupro* si intende l'insieme di atteggiamenti, pratiche e modi di pensiero di una data cultura che tendono a normalizzare, a non riconoscere e alle volte addirittura ad incoraggiare lo stupro ed altri comportamenti (fisicamente, psicologicamente ed emotivamente) violenti nei comportamenti delle donne e delle persone che come tali sono socializzate, in modo particolare. Per dirla con le parole di Laurie Penny, giornalista britannica impegnata in temi femministi:

“Rape culture” does not imply a society in which rape is routine, although it remains unconsciously common. Rape culture describes the process whereby rape and sexual assault are normalized and excused, the process whereby women’s sexual agency is continuously denied and women and girls are expected to be afraid of rape and to guard against it [...] <sup>80</sup>.

Come si è visto precedentemente per quanto riguarda la romanticizzazione delle relazioni tossiche, anche nel contesto della cultura dello stupro la musica pop, in particolar modo quella di produzione maschile, tende a normalizzare comportamenti dannosi nei confronti delle donne e a diffondere una narrazione ambigua e deresponsabilizzante riguardo tali dinamiche.

---

<sup>80</sup> Penny L., *The Horizon of Desire*, 2017: «Il termine “cultura dello stupro” non si riferisce ad una società in cui lo stupro è la routine, anche se tuttavia resta inconsciamente comune. La cultura dello stupro descrive il processo per il quale lo stupro e la violenza sessuale sono normalizzati e giustificati, il processo per cui l'agency sessuale delle donne è costantemente negata e ci si aspetta che donne e ragazze abbiano paura dello stupro e siano messe in guardia su di esso.»

## Justin Bieber, “What do you mean” (2015)

Contenuto nell’album *Purpose*, “What Do You Mean” [Appendice 1, 11] è un singolo di Justin Bieber uscito nel 2015 ed esprime le perplessità e i dubbi che l’artista prova nel corso di una relazione nella quale non riesce a comprendere ciò che la sua partner gli comunica. Qui Bieber sembra lamentarsi dell’atteggiamento indeciso e poco chiaro della propria ragazza: nella prima strofa troviamo infatti versi come «You’re so indecisive» e «Don’t know if you’re happy or complaining»; poi continua, dicendo che non vorrebbe che la relazione finisse, ma che non sa da dove iniziare per modificare la situazione («Don’t want for us to end, where do I start?»). Nella seconda strofa, l’artista sembra spiegare che, oltre alla confusione che lui prova nel cercare di comprendere il comportamento della partner, percepisce anche che lei sta esercitando un certo controllo su di lui; le rimprovera il fatto di essere eccessivamente protettiva nei suoi confronti quando lui va via («You’re overprotective when I’m leaving»), le dice che cerca di trovare dei compromessi, ma non riesce mai ad averla vinta («Tryna compromise, but I can’t win»). Da parte sua, invece, lei sembra sempre voler dire qualcosa, “arrivare al punto”, ma continua a lamentarsi e a fargli dei discorsi («You wanna make a point, but you keep preaching»); ancora una volta, Bieber le fa sapere che lui è stato suo fin dall’inizio e che non vuole che la loro relazione finisca («You had me from the start, won’t let this end»). Già a partire dal pre-chorus, Bieber sembra lamentarsi dell’indecisione che vede nella partner e dell’ambiguità del loro rapporto; nonostante voglia restare assieme a lei, l’artista dice che è una persona che cambia idea da un momento all’altro («First you wanna go to the left, then you wanna turn right») e che si trovano a discutere tutto il giorno, anche se poi la notte fanno l’amore («Wanna argue all day, making love all night»). Il chorus tuttavia, rivela uno scenario ancor più preoccupante; «What do you mean?», oltre ad essere il titolo del brano, è la domanda che l’artista ripete dopo quasi ogni verso: “Cosa intendi dire?»; e Bieber si dà da solo una risposta. “Quando annuisci con la testa, ma vorresti dire di no”, *cosa intendi?*, “quando non vuoi che mi sposti, ma mi dici di andarmene, dici che stai finendo il tempo”, *ma cosa intendi dire?* («When you nod your head yes, but you wanna say no/ ... / When you don’t want me to move/ But you tell me to go/ ... / Said you’re running out of time, what do you mean?»).

Nonostante la risposta alle domande che pone sia lì, Bieber sembra continuare a non comprendere ciò che la partner gli sta dicendo: ignora le intenzioni espresse dalla ragazza, ne annulla il significato e vi attribuisce un valore differente. L'artista sembra quasi non accettare che i desideri di lui e di lei non coincidano e addossa alla sua partner la colpa della confusione che egli prova. Uno degli ultimi versi del chorus rientra, com'è capitato anche per alcuni dei brani precedenti, nel paternalismo e nel *mansplaining*<sup>81</sup>: visto che la ragazza sembra non essere chiara nelle sue intenzioni, le dice che farebbe meglio a prendere una decisione («Better make up your mind»), come se quanto lei ha già espresso (e che lui ha solo parzialmente inteso) non avesse alcun valore.

Anche il video ufficiale del brano contiene altre problematicità, non tutte strettamente collegate con quelle riscontrate nel testo. Prima dell'inizio della musica, è presente un'introduzione recitata in cui Bieber e un altro uomo (dall'aspetto losco) prendono degli accordi per un "colpo"; non è chiaro di cosa stiano parlando, ma Bieber chiede solo che gli venga fatta una promessa: l'altro uomo deve assicurarsi che la ragazza non verrà ferita. Prima di andarsene, l'uomo consegna a Justin un accendino. La musica inizia e vediamo Bieber che entra in una stanza di motel dove c'è una ragazza: cominciano a scambiarsi effusioni, ma lei in alcuni momenti sembra volerlo allontanare – mostrando quella indecisione e mutevolezza di cui parla l'artista nel brano. Ad un certo punto, nella stanza irrompono degli uomini mascherati che rapiscono entrambi; nel bagagliaio della macchina dove sono stati portati, i due si abbracciano con dolcezza. Vengono in seguito portati in un edificio abbandonato e legati schiena contro schiena, seduti a terra, in una stanza vuota. Con l'accendino – che nella macchina Bieber aveva usato per fare un po' di luce – riescono a bruciare la corda e liberarsi. A quel punto i due cominciano a scappare; inseguiti dai rapitori, si vedono costretti a saltare nel vuoto all'interno della struttura abbandonata. Come per miracolo, atterrano su dei materassi gonfiabili e si accorgono che attorno a loro c'è una festa – con musica, gente che balla e altra che va sullo skateboard. Come si può capire dalla narrazione, si tratta di una festa a sorpresa che Justin ha organizzato per la ragazza – e quindi l'altro uomo con cui aveva preso accordi era un suo "complice" e non un gangster.

---

<sup>81</sup> Per mansplaining si intende l'atteggiamento paternalistico tenuto da alcuni uomini per spiegare alle donne come intendere e come comportarsi in una data circostanza, anche quando queste sono assolutamente competenti rispetto alle situazioni proposte.

Nuovamente ci si trova di fronte ad un caso di romaticizzazione di gesti e dinamiche che romantiche non sono, specie alla luce dei presupposti su cui si fonda la relazione tra i due; lei non è sicura della relazione e Bieber, per conquistare il suo amore, vuole fare un gesto straordinario e *romantico*. Tuttavia, organizzare il finto rapimento della persona amata, facendola sentire in pericolo per poi salvarla, non ha nulla di passionale; anzi, in qualche modo rivela un processo mentale subdolo, secondo il quale chi lo mette in atto pensa che per conquistare l'amore di una persona sia necessario presentarsi come suo salvatore e protettore – tale condizione viene comunemente conosciuta con il nome di “complesso del salvatore”.

### **Chris Brown, “Sex/Fuck You Back To Sleep” (2015)**

#### **“Lo stupro all’interno di una relazione”.**

Contenuta nell’album *Royalty* del 2015, “Sex You Back To Sleep” [Appendice 1, 12] racconta di come Chris Brown, tornato a casa tardi la notte (probabilmente dopo un concerto) si infili nel letto della propria ragazza e faccia l’amore con lei; analizzando il modo in cui l’artista racconta questi fatti, si può tuttavia riscontrare come, anche in questo caso, non si tratti di un gesto romantico, bensì di uno stupro, che questa volta si consuma all’interno di una relazione tra vittima e stupratore.

All’inizio del video ufficiale, si veder Brown che fa una telefonata alla ragazza in cui chiede se può andare a trovarla in quell’orario; così anche nella prima strofa, l’artista ammette di sapere che è tardi e che lui è stanco, ma è appena arrivato in città e spera che lei possa capirlo («I know it's late, I know it's late/ And baby I can't focus, focus/ I just flew in to town today/ I'm hoping that you notice, did you notice?/ I just posted my landing, oh») e continua dicendo che si sta chiedendo se tra di loro ci sia ancora la stessa intesa di un tempo («Wondering if the same old understanding, stands»). Nel pre-chorus, che si collega direttamente al chorus, dice di sapere che l’indomani lei deve andare al lavoro presto e che lui sarebbe arrivato dopo l’orario in cui lei solitamente va a dormire («I know you got work pretty early, I'll be around 'bout 3:30/ Usually you done by one, [...]»); ma quando lui si trova da lei la sveglia e le dice di lasciare che lui la culli, facendo sesso con lei finché non si riaddormenta («... so baby when I wake you up/ Just let me rock you, sex you back to sleep»), dove l’espressione “sex you back to sleep”, reso nella

versione esplicita del brano con l'espressione "Fuck you back to sleep", significa letteralmente "farti riaddormentare facendo sesso con te"). La ragazza si trova quindi in uno stato di (semi-)incoscienza, cosa che, di fatto, ha il valore di mancanza di consenso: se una persona si trova in uno stato alterato di coscienza (per stanchezza, utilizzo di sostanze, etc.) non può esercitare il proprio consenso – ed è esattamente ciò che sta descrivendo Brown nel suo brano.

Nella seconda parte del chorus sono presenti ulteriori problematicità: l'artista dice alla ragazza di non parlare e di tenersi semplicemente stretta a lui («Don't say a word no, don't you talk/ Just hold on tight to me girl»); l'invito a non parlare mette la ragazza nella condizione di non potersi autodeterminare, ma soprattutto di non poter dare o rifiutare il consenso all'atto.

Nella strofa successiva, Brown racconta di aver appena poggiato le borse e che sta arrivando da lei, anche se dovesse essere mezza addormentata («Now where you at? Just dropped my bags/ I'm coming through to meet ya, oh yeah, to meet ya oh/ I know you're almost half asleep but you know I might just reach ya»), in quanto ha bisogno di [stare con] lei: le chiede la chiave della porta oppure di lasciarla aperta e di essere pronta [al suo arrivo] («Girl I need ya, oh/ Gon' gimme that spare key, oh/ But if you keep the door unlocked, be ready, oh»).

Dopo la ripetizione del pre-chorus e del chorus, troviamo uno special in cui il cantante dice di non sentirsi dispiaciuto per averla svegliata e per averla fatta tardare per il lavoro – anzi, le dice di chiamare e darsi malata cosicché possano fare ancora l'amore al mattino («Ain't sorry that I woke ya, I ain't sorry 'bout ya job/ Call sick in the morning so I can get a little bit more of your love»); dopo ancora, Brown sembra voler rassicurare la ragazza e/o autoconvincersi del fatto che lui non ha fatto nulla di male? dicendo che sa che lei lo vuole e cosa prova per lui, perché non si dimostra mai contraria, non esprime mai dissenso per quello che fanno («I know you want me, how you feel me 'cause you never disagree»). E così, quando lei si sveglierà dal sonno («So when you wake from your sleep, girl»), lui tornerà a voler fare l'amore con lei.

Il fatto che Brown si trovi in una relazione amorosa con la donna sembra bastare come giustificazione per il suo comportamento – che, come si è visto, rientra di fatto nella nozione di stupro. Lui non si cura dei desideri di lei, ma cerca solamente di soddisfare i propri; il consenso della donna non è mai menzionato e sembra quasi che questo gesto sia

una routine o comunque qualcosa di assolutamente normale, tanto che lui non si chieda se lei possa volere lo stesso o meno: la partner deve farsi trovare a disposizione dell'artista, perché lui lo chiede, lui lo vuole. L'aspetto più pericoloso delle dinamiche descritte dal brano resta nella presunta autorizzazione al rapporto dovuta alla relazione in corso tra i due: ancora una volta, la donna è vista come proprietà dell'uomo con cui sta, il quale crede di poter disporre di lei a suo piacimento. In contesto americano, questo tipo di violenza prende il nome di "stupro maritale" così descritto nel 1989 da Herman<sup>82</sup>

«The spousal exemption in the law, which still remains in effect in most states, means that a husband cannot be guilty of raping his wife, even if he forces intercourse against her will. The implications of this loophole is that violent, unwanted sex does not necessarily define rape. Instead, rape is illegal sex – that is, sexual assault by a man who has no legal rights over the woman. In other words, in the law's eyes, violence in legal sexual intercourse is permissible, but sexual relations with a woman who is not one's property is not.

From their inception, rape laws have been established not to protect women, but to protect women's property value for men. [...] The latest struggle [of feminist groups in the '70s] has been to remove the spousal exemption in the laws, so that husbands are not immune to prosecution for rape by their wives.»

Nel 1993, tutti gli Stati degli USA hanno legalmente riconosciuto lo stupro maritale come crimine<sup>83</sup>, ma, come si può evincere anche dal brano indicato, tali dinamiche sono ancora profondamente radicate nei comportamenti della società e si fatica a considerarle dannose e pericolose (per le donne, in modo particolare, più che per gli uomini).

---

<sup>82</sup> D. Herman, *The Rape Culture*, 1989.

<sup>83</sup> AAVV, *Spousal Rape Law: 20 Years Later*, 2004.

## Maroon 5, “Animals” (2014)

### “Stupro, stalking e il mancato riconoscimento della responsabilità artistica. Critica e risposta ad un prodotto musicale problematico”.

Il brano “Animals” [Appendice 1, 13] dei Maroon 5, contenuto nell’album *V* del 2014, si presta molto bene alla presente analisi; il titolo e soprattutto il video ufficiale (diretto da Samuel Bayer) sono i due elementi più indicativi della problematicità della narrazione e della complessità del fenomeno preso in analisi in questo lavoro. Inoltre, l’esplicito riferimento al contesto dello stalking presente durante l’intero corso del video ha suscitato fin da subito critiche da parte di esponenti del femminismo<sup>84</sup>, critiche alle quali Adam Levine, co-autore e cantante del brano, ha risposto ignorando ed invisibilizzando le problematiche evidenziate.

La narrazione è incentrata su un uomo (interpretato da Levine stesso) che, invaghitosi di una cliente<sup>85</sup> della macelleria nella quale lavora, la segue e la fotografa da distante, fantasticando sui momenti in cui lui e lei si sarebbero potuti trovare in intimità. Lo stile cinematografico, accattivante e volutamente inquietante<sup>86</sup>, può essere assimilabile ad un thriller, in particolar modo se si prova a guardarlo dal punto di vista della vittima – ovvero la cliente. Ancora una volta il *male gaze* (ovvero il punto di vista attraverso il quale ci viene proposta una data narrazione, che coincide con lo sguardo che un uomo può avere su tali circostanze) oggettifica la figura femminile rendendo più difficile avvicinarsi ad essa: il pubblico non è portato ad empatizzare con la donna, quanto piuttosto a sentirsene attratto, come avviene per il personaggio maschile; il rischio è dunque quello che chi guarda il video senta di poter capire (ma non per questo necessariamente anche giustificare) lo stalker e non provi invece a mettersi nei panni della vittima. Nonostante in partenza le intenzioni di Levine fossero mosse da un’iniziativa di tipo artistico (ovvero realizzare una sorta di microfilm horror), la mancata attenzione ed apertura ad altre realtà (nel caso specifico all’esperienza femminile) ha sortito un effetto raccapricciante e problematico. Il ruolo della ragazza in questo video è ridotto semplicemente in funzione

---

<sup>84</sup> Jessica Valenti, *Blood, stalker, sex, tragic: Maroon 5 Animals video insults every woman*, 2014. Si ricorda, tra le altre, Jessica Valenti, che nell’ottobre del 2014 scrisse un articolo per il Guardian, riassumendo alcune di tali critiche.

<sup>85</sup> L’attrice che interpreta il ruolo è Behati Prinsloo, moglie di Levine.

<sup>86</sup> Roisin O'Connor, *Adam Levine: “I don’t know what the f\*\*\* Maroon 5 are anymore... we occupy a weird space*, 2018.



del suo rapporto con lo stalker: non solo la sua esperienza non è presa in considerazione, ma soprattutto non vengono forniti degli strumenti adeguati per poter vedere la realtà dal suo punto di vista. Ad esempio, al minuto 0:50 inizia una sequenza nella quale la cliente-Prinsloo cammina per strada, pedinata dal macellaio-Levine; percependo qualcuno dietro di lei, la ragazza si volta per vedere di chi si tratti e, non vedendo nessuno, torna a camminare tranquillamente. Cresciuta in una società in cui le viene ripetuto di stare attenta per strada, in cui il pericolo di essere aggredita, rapita o violentata in tali contesti costituisce per lei la norma, difficilmente una donna riprenderebbe con tanta leggerezza il suo percorso. Ancora una volta, ciò che ad uno sguardo superficiale sembra assolutamente naturale assume una nota dolcea-mara se approfondito nella sua complessità ed inserito nel contesto socio-culturale di riferimento.

Sono quindi presenti delle criticità, che potrebbero passare in secondo piano se si considerasse il video unicamente come prodotto artistico e di finzione; tuttavia, il legame che incontestabilmente ha con il brano rivela la natura superficiale (e quindi profondamente pericolosa) del modo in cui è stato trattato il tema in questione. Innanzitutto, l'innamoramento viene qui associato a presunti istinti animali e al reato di stalking, deumanizzando l'uomo e considerandolo incapace di avere controllo su se stesso, sui propri istinti e sulla propria capacità di discernimento. In secondo luogo, la marcata caratterizzazione psicologica dell'uomo è in contrasto con la mancanza di profondità con cui viene presentata la figura femminile: lei è un corpo, una preda, non viene identificata come una persona con tratti caratteriali peculiari. Ciò rende più facile comprendere l'aguzzino (anche se ciò non significa dividerne o giustificarne i comportamenti) rispetto alla vittima: lei è solo una delle tante che potrebbero esserci. Infine, va considerato che annullare in questo modo l'esperienza femminile è molto pericoloso perché continua a proporre una visione distorta e ulteriormente marginalizzante della violenza di genere: le donne non vengono più percepite come le protagoniste di ciò che subiscono, ma appaiono come oggetti nelle mani degli uomini che fanno loro del male. L'esperienza della vittima viene surclassata dalla percezione esterna della sua violenza: non c'è la donna che esprime se stessa e racconta, in prima persona, ciò che ha subito, ma c'è una narrazione esterna, spesso condizionata da pregiudizi culturali sessisti, che parla al posto suo e che strumentalizza l'accaduto di volta in volta secondo i propri fini. Brani pop come questo, per i quali distribuzione e fruizione

avvengono a livello di massa, inseriti nel contesto socio-culturale appena segnalato, si fanno veicoli di punti di vista sulla realtà superficiali e potenzialmente dannosi per una parte già marginalizzata della società.

Anche senza la sua associazione con il video, tuttavia, il brano resta comunque critico: il linguaggio utilizzato e il tipo di relazione narrata lasciano poco spazio ad un'interpretazione differente rispetto a quella proposta dalla critica femminista. Innanzitutto, il brano inizia con il chorus «Baby I'm preying on you tonight», ovvero letteralmente “Bambina, ti darò la caccia questa sera”: è chiara dunque fin da subito la posizione da cui parte il cantante per descrivere il tipo di relazione che intercorre tra lui e la ragazza di cui è “innamorato”. L'immagine proposta è deumanizzata e violenta e la prosecuzione non migliora: *ti caccerò e mangerò viva*, proprio come degli animali («*Hunt you down, eat you alive/ Just like animals, animals*»); il paragone animalesco non si ferma qui, ma prosegue divenendo sempre più chiaramente un riferimento ad una relazione (potenzialmente) non consensuale, quando Levine dice che la ragazza può anche provare a nascondersi, ma lui ne sente l'odore a miglia di distanza, proprio come degli animali («*Maybe you think you can hide/ But I can smell your scent for miles/ Just like animals, animals*»).

Nella prima strofa poi si ritrovano alcuni dei tropi comunemente utilizzati nel contesto del victim blaming<sup>87</sup>, ovvero la pratica di incolpare la vittima stessa di un'aggressione per quanto le è accaduto, spesso ritenendo che l'artefice effettivo/a di tale aggressione sia non colpevole in ragione della sua “natura”, di una sua caratteristica innata, un (presupposto) istinto quasi impossibile da controllare. Levine sembra addossare la responsabilità dei suoi comportamenti alla ragazza o, per meglio dire, all'istinto animale che hanno ambedue: *Cosa stai cercando di farmi [?], è come se non potessimo fermarci* («*So, what you trying to do to me/ It's like we can't stop [...]*»), come se l'autocontrollo e il rispetto reciproco non fossero possibilità/capacità umane; prosegue dicendo che loro due sono nemici, ma vanno d'accordo quando lui è (letteralmente) dentro di lei («*[...] we're enemies/ But we get along when I'm inside you, yeah*»). Come per i precedenti casi di Bieber e Brown, anche Levine sembra ignorare ciò che lui stesso esprime in modo ben poco equivocabile: una persona, una *donna* che inizialmente non è convinta di lui, che

---

<sup>87</sup> Termine coniato nel 1971 da William Ryan nel suo libro *Blaming the Victim* e sfruttato poi anche nell'ambito delle violenze sessuali.

sembra non voler avere alcun tipo di rapporto con lui, sembra invece essere contenta nel momento in cui i due sono impegnati in un rapporto sessuale. Anche qui le dinamiche non cambiano: nonostante il rapporto sembri prendere una piega positiva, la ragazza inizialmente non era favorevole e ci troviamo quindi in un contesto di assenza di consenso – ovvero stupro.

Il cantante continua a de-responsabilizzarsi per le proprie azioni associando la ragazza ad una droga che lo uccide, che lui dice di aver eliminato completamente; tuttavia, lui continua a sentirsi bene quando è *dentro* di lei («You're like a drug that's killing me/ I cut you out entirely/ But I get so high when I'm inside you»). La donna svolge qui un ruolo ambiguo: se da un lato l'artista ne parla come se fosse una presenza dannosa per lui, dall'altro si dimostra incapace di abbandonarla e dice di sentirsi bene quando sta con lei. Da questa duplicità con cui si parla di lei, è possibile evincere che forse la vera problematicità della situazione non risieda nella donna di per sé, ma si trovi nella percezione distorta e nel giudizio che le viene applicato dall'esterno – dall'uomo, dal suo carnefice.

Il pre-chorus, più di ogni altra parte del testo, rende in modo calzante la realtà ossessiva e possessiva dello stalking: *puoi ricominciare, puoi scappare, puoi trovare altri pesci nel mare, puoi fingere che sia destino, ma non puoi stare lontana da me* («Yeah, you can start over, you can run free/ You can find other fish in the sea/ You can pretend it's meant to be/ But you can't stay away from me»). È chiaro che in questi versi non c'è amore, ma autentica violenza, manipolazione e prevaricazione dell'uomo sulla donna.

All'inizio della seconda strofa Levine torna a parlare della donna come di una cosa dalla quale vuole allontanarsi, ma di cui non riesce a liberarsi: anche se provasse a scappare, lei resterebbe nella sua testa per sempre, quindi può fare ciò che vuole, o meglio, qualsiasi cosa decida di fare, sarebbe inutile perché tanto lui penserà sempre a lei («So if I run it's not enough/ You're still in my head forever stuck/ So you can do what you wanna do, yeah»). Non solo quindi la donna non ha agency e il suo punto di vista (come le sue esperienze, i suoi desideri, i suoi bisogni) non vengono presi in considerazione, ma le viene qui ricordato che non ha potere: se un uomo la ama, lei sarà sua finché lui la vorrà. Infine, nell'ultima parte di questa seconda strofa, ripresa anche dallo special, compare l'idea delle bugie: il cantante dà per scontato che la ragazza gli stia mentendo, forse, pensa per cercare di trattenere il suo istinto animale, che la porterebbe ad accettare il (o, per

meglio dire rassegnarsi al) desiderio di stare con lui e quindi ricambiarlo; non solo: questo istinto animale che lui crede stia trattenendo è lo stesso che riesce a risvegliare in lei quando *le è dentro* e quindi quando i due vanno d'accordo. Lui dice di amare le sue bugie e di credere a ciò che dice, ma lei non deve negare il suo istinto animale che prende vita quando lui è *dentro* di lei («I love your lies, I'll eat them up/ But don't deny the animal/ That comes alive when I'm inside you»). La retorica che lui utilizza per “farla uscire allo scoperto” gira implicitamente sempre attorno ad un loro rapporto – che prima si è visto non essere chiaramente consensuale: è dannosa per lui è una bugiarda, ma sotto sotto è tutta, ancora una volta, colpa sua, perché rinuncia ad essere un'animale come lui, rinuncia alla parte di lei che si trova bene con lui. Tuttavia, quella parte di lei di fatto non esiste perché la sua parte razionale, quella che le permette di autodeterminarsi e che viene invisibilizzata dall'occhio esterno della società, prevale su quella “animalesca”.

### **Robin Thicke, “Blurred Lines”, feat. T.I. e Pharrell Williams (2013)**

#### **“Linee così sfocate da essere oltrepassate: il mancato riconoscimento dell'autodeterminazione soggettiva femminile”.**

“Blurred Lines” [Appendice 1, 14] è la prima traccia dell'omonimo album del 2013 di Robin Thicke e vede la partecipazione di T.I. (pseudonimo di Clifford Joseph Harris Jr.) e Pharrell Williams, entrambi presenti anche come solisti nella scena pop contemporanea. Ancora una volta, a partire dal titolo si può comprendere quale sia il punto di vista sottostante all'intero brano: l'espressione “blurred lines” significa *confini sfuocati* e in questo caso fa riferimento alle occasioni nelle quali un uomo non riesce a comprendere il comportamento di una donna che apparentemente sembra presentarsi come disponibile ad un certo tipo di approccio, ma poi rivela di non esserlo. Tuttavia, il fatto che questo tipo di atteggiamenti risulti poco chiaro, ambiguo o addirittura contraddittorio, dipende dai condizionamenti culturali di tipo sessista e patriarcale che vedono la donna come un oggetto a disposizione dell'uomo, come una persona incapace di autodeterminarsi e alla quale non è consentito tenere un comportamento sessualmente esplicito che non preveda un rapporto (sessuale) con un uomo. Quanto visto prima con “What Do You Mean” di Justin Bieber si esplicita meglio qui: se Bieber si interroga su cosa possano significare questi atteggiamenti ambigui da parte della ragazza (questione sulla quale tuttavia non si

sofferma sufficientemente per comprendere la vera natura del comportamento di lei), Thicke (con Harris e Williams) non si chiede nemmeno cosa possa voler dire la ragazza e si limita ad esporre la mancata comprensione tra lui e lei; o per dirla in altro modo, mette in luce il fatto che lui non è in grado di capire la differenza tra ciò che la ragazza sembra dimostrare con i suoi atteggiamenti e quello che effettivamente dice di volere.

Nella prima strofa infatti, Thicke non sa spiegarsi come sia possibile che tra lui e la ragazza a cui si rivolge non sia facile comunicare: le dice che, se non riesce a sentire cosa lui sta cercando di dirle, dovrebbe avvicinarsi («If you can't hear what I'm trying to say (Hey girl, come here!)»); se i due non la pensano allo stesso modo, forse, si dice Thicke, lui sta diventando sordo o cieco, forse sta impazzendo («If you can't read from the same page (Hey)/ Maybe I'm going deaf [...]/ Maybe I'm going blind [...]/ Maybe I'm out of my mind, mind [...]). Attraverso questa esagerazione, l'artista rimette implicitamente la colpa di ciò alla donna: se non si capiscono, non può certo essere perché lui ha perso i sensi di vista e udito, bensì dev'essere a causa della mancata (o presunta tale) capacità di comunicare di lei; nella sua visione, non è l'artista a non aver compreso (o non aver voluto comprendere) il messaggio, ma è la donna a non sapersi esprimere in modo chiaro. Come si è detto anche nel capitolo precedente, spesso alla donna non viene riconosciuta la propria autodeterminazione e molte volte, anche quando si esprime in modo diretto, le sue parole vengono travisate e ribaltate; ciò avviene principalmente quando i desideri dell'uomo non vengono assecondati o non incontrano totalmente quelli della controparte femminile.

Più avanti nel pre-chorus, Thicke fa riferimento ad un altro uomo, che probabilmente la ragazza conosceva prima di lui, dicendo che questi era quasi riuscito ad *addomesticarla*, ma lei è un animale – una gatta, ci suggerisce la voce che imita un miagolio in risposta al verso – ed è nella sua natura scappare («Okay, now he was close/ Tried to domesticate you/ But you're an animal/ Baby, it's in your nature (Meow)»); prosegue poi dicendo che lei dovrebbe permettere a lui di liberarla (ovvero, lasciare che lei esprima con lui la sua natura animale e quindi sessuale), perché non ha bisogno di nessuno che la tenga con sé («Just let me liberate you [...]/ You don't need no takers [...]). In questi versi ritorna quanto visto per il brano precedente, ovvero il fatto che la natura animale(sca) e quindi sessuale di una persona possa giustificare i comportamenti, anche quelli più estremi; anche il tono resta oggettificante, questa volta in modo ancora più esplicito: «But you're

an animal», sei un animale, dunque non sei una persona, vivi di istinti e non di autodeterminazione. Questa, spiega Thicke nel brano, è la ragione per cui lui ha intenzione di *prendersi una brava ragazza* («And that's why I'm gon' take a good girl [...]») e quale sia per lui una *brava ragazza*, ce lo dice direttamente nel chorus, dopo averle ripetutamente ricordato che *lui sa che lei lo* [riferito ad “it”] *vuole*, [perché] lei è una brava ragazza e non può farselo sfuggire («I know you want it (Hey)/ I know you want it/ I know you want it/ You're a good girl (Hey, hey)/ Can't let it get past me (Oh yeah)»). Parla di lei come di una donna che non è “rifatta” (ovvero è una persona che non si è sottoposta ad interventi di chirurgia estetica) e che parla apertamente di volersi ubriacare («You're far from plastic (Alright)/ Talkin' 'bout getting blasted»), cose che Thicke interpreta come segnali diretti a lui e come se significassero che lei lo desidera. Alla fine del chorus, Thicke continua a spiegare perché *sa* che lei lo desidera: il modo in cui lei prende i fianchi di lui deve significare che è una *ragazzaccia* e così l'artista la invita ad *acchiapparla* («The way you grab me/ Must wanna get nasty (Ah, hey, hey)/ Go ahead, get at me (Everybody get up) (Come on!)»). In questi versi è facile comprendere il suo punto di vista: vede una ragazza che esprime la propria sessualità in modo relativamente libero ed esplicito e dà per scontato che lei lo faccia per arrivare a lui, perché vuole avere un rapporto sessuale con lui; ancora una volta l'autodeterminazione femminile, nonché la libera espressione della sessualità, vengono annullate e riconsiderate unicamente in funzione del soddisfacimento del desiderio maschile. Come vedremo nel corso del brano (e anche in maniera più concreta nella seconda parte), questa errata concezione dell'autodeterminazione femminile può portare ad esiti infelici (nonché violenti), nei quali gli uomini coinvolti si arrogano il diritto di disporre liberamente del corpo delle donne in questione. Trasmettere e rinforzare il messaggio secondo il quale una donna che esprime la propria sessualità apertamente sia per questo a totale disposizione di un uomo non è solo pericoloso per la realtà che si trovano ad affrontare donne e uomini in determinati contesti, ma è anche controproducente nel momento in cui, nel caso di una violenza in simili circostanze, si stesse cercando di riconoscere la colpevolezza dello stupratore, a favore della vittima.

La seconda strofa condensa in pochi versi oggettificazione, sessualizzazione, *slut-shaming*<sup>88</sup> e paternalismo: per quale motivo esistono i sogni, si chiede Thicke, se poi indossi ancora i tuoi jeans? Ovvero: se voglio portarti a letto, come mai sei ancora vestita? Perché i miei interessi, i miei desideri non vengono incontrati immediatamente? («What do they make dreams for/ When you got them jeans on? (Why?)»); per quale motivo, si chiede, ci dovrebbe servire del vapore [per rendere la situazione *calda*] se tu sei la più calda *sventola* in questo posto? («What do we need steam for?! You the hottest bitch in this place»); infine dice che si sente fortunato e che lei lo vuole abbracciare – intendendo però qualcosa di più, qualcosa che *fa rima con abbracciare* ovvero *scopare*<sup>89</sup> («I feel so lucky (Hey, hey, hey)/ You wanna hug me (Hey, hey, hey)/ What rhymes with hug me? (Hey, hey, hey)/ Hey! (Everybody get up)»). Tutti questi versi mettono la figura femminile al centro del contesto, ma sempre in funzione di ciò che essa rappresenta per l'uomo; la donna non è qui una parte attiva della relazione, ma è importante per le reazioni che produce in lui, per ciò che lui vuole fare di lei.

È poi presente un verso cantato/rappato da T.I., il quale dice di volerle chiedere [soltanto] una cosa, ovvero di mostrargli il sedere (“back that ass up” significa mostrare il sedere, incurvando la schiena, con riferimenti erotici e/o sessuali) («One thing I ask of you/ Let me be the one you back that ass up to (Come on!)»); ma la volgarità e la mancanza di rispetto con la quale si rivolge alla ragazza non terminano qui: le dice di chiamarlo quando passa dalle sue parti, così lui potrà darle qualcosa che (letteralmente) è grande abbastanza da aprirle il sedere in due («[...] So, hit me up when you pass through (Oh)/ I'll give you something big enough to tear your ass in two»); anche nel contesto di un rapporto consensuale, la terminologia utilizzata è intrinsecamente e senza ragione violenta. Proseguendo, T.I. ci dice che lei fa colpo anche quando è vestita in modo casual e ciò per lui è difficile da sopportare – nel senso che si tratta di una cosa che la rende ancora più irresistibile ai suoi occhi – («Swag on 'em even when you dress casual/ I mean, it's almost unbearable [...]») e non se la farebbe scappare nemmeno in cent'anni («In a hundred years not dare would I/ [...] let you pass me by»).

---

<sup>88</sup> Negli ambienti femministi italiani il termine è spesso tradotto con il neologismo “puttanofobia”, intendendo tutti quegli atteggiamenti che criticano un *sex worker* per il suo lavoro e, per estensione, tutte le donne che tengono dei comportamenti sessualmente espliciti; si è scelto di mantenere l'inglese in quanto è utilizzato con più frequenza.

<sup>89</sup> L'artista gioca tra i suoni di “Hug me” (“Abbracciare”) e “Fuck me” (“Scopare”).

Ritorna poi il riferimento ad un altro ragazzo di lei, rimarcando come la donna non sia vista come una persona con autonomia e desideri, ma esista sempre in funzione di una figura maschile (il padre, l'ex-fidanzato, il fidanzato attuale, l'uomo che la ama,...); T.I. qui dice di non avere niente a che vedere con il suo ultimo ragazzo: lui era troppo sincero (troppo un bravo ragazzo), non la sculacciava e non le tirava i capelli come fa lui (cosa che le piace, o lui pensa che le piaccia) («Nothin' like your last guy, he too square for you/ He don't smack that ass and pull your hair like that (You like it)»). Per questo, dice, sta solo guardando e aspettando che lei gli faccia gli onori in quanto si considera il suo vero grande *pappone* e le fa sapere che non sono molte le donne che possono rifiutarlo; anche lui dopotutto è bravo ragazzo, ma lei non deve confondersi con il precedente e deve continuare a comportarsi così, come la sua *prostituta* alla quale lui fa tutte le cose che le ha detto prima («So I'm just watchin' and waitin'/ For you to salute the true big pimpin'/ Not many women can refuse this pimpin'/ I'm a nice guy, but don't get it confused, get pimpin' (Everybody get up)»); prosegue dicendole come muoversi, ritornando ad utilizzare un linguaggio inutilmente violento: muovi il tuo fondoschiena, vai su e giù, fallo come se facesse male: “Non ti piace lavorare?” («Shake your rump/ Get down, get up/ Do it like it hurt, like it hurt/ What, you don't like work?/ Hey! (Everybody get up)»). Anche in questo caso, l'artista si rivolge alla donna in modo estremamente volgare, associandola ad una prostituta (e rimarcando questo paragone) in quanto ella si presenta come una donna sessualmente libera – sfruttando così la stereotipata dicotomia “santa-puttana” che vede le donne solo come sante, vergini e pure, oppure come libertine e prostitute.

L'ultimo pre-chorus infine riprende alcuni dei temi già visti nei capitoli precedenti: l'artista chiede alla ragazza se riesce a respirare, probabilmente perché le sta facendo fumare dell'erba che ha preso in Jamaica e che *funziona* sempre per lui («Baby, can you breathe?/ I got this from Jamaica/ It always works for me»); le dice poi di smettere di fingere e di essere se stessa perché tanto sta già vincendo<sup>90</sup> (una supposta gara in cui lui, presumibilmente, dovrebbe essere il premio in palio); questo, dice infine il cantante, è il loro inizio, l'inizio della loro “storia” ed è ciò che lui ha sempre voluto («Baby, can you breathe?/ I got this from Jamaica/ It always works for me/ [...] / No more pretending (Hey,

---

<sup>90</sup> Vedi cap. 1. Oggettificazione e misoginia, pp. 28 e seguenti.



hey, hey) (Uh-huh)/ 'Cause now you're winning (Hey, hey, hey) (Uh-huh)/ Here's our beginning (Hey, hey, hey) (Uh-huh)/ I always wanted»).

Per tutto il corso del brano quindi, gli artisti attribuiscono agli atteggiamenti della ragazza<sup>91</sup> i propri significati e vi impongono valori che non sono necessariamente condivisi da lei; ma nel comportamento della donna non c'è nulla che possa considerarsi davvero ambiguo o poco chiaro se venisse presa in considerazione la sua autodeterminazione, se si desse importanza a quelli che possono essere i suoi desideri: quelle “linee sfocate” apparirebbero infatti chiare.

Il video ufficiale non prevede una trama, ma appartiene a quello che Kaplan<sup>92</sup> ha definito *classical type*; inoltre

*[these videos] are also classical in 'retaining the voyeuristic/fetishistic gaze towards woman as objects of desire [...]'. Women are located in these videos to be looked at by men, both within the video itself and by the male spectator.*<sup>93</sup>

Nel video ufficiale infatti compaiono, accanto a Thicke, T.I. e Williams anche tre modelle, Elle Evans, Jessi M'Bengue ed Emily Ratajkowski, che ballano e si muovono in abiti succinti assieme ai cantanti. Il ruolo che le tre donne hanno nel video è esattamente quello che Kaplan ha descritto nella citazione riportata appena sopra: sono oggetti del desiderio, sia di Thicke, T.I. e Pharrell, che di chi guarda il video, non sembrano avere alcuna personalità né mandare messaggi particolari se non quelli di apparire come gli uomini vorrebbero che loro fossero. Il video sembra idealmente rappresentare una festa – che si svolge probabilmente nella testa dei tre cantanti, dato lo sfondo spoglio su cui si svolgono le scene: sono presenti alcolici, decorazioni, le persone ballano e sembrano divertirsi; tuttavia, è utile notare come uomini e donne abbiano, in questo video, indumenti totalmente differenti. Mentre Thicke, T.I. e Williams indossano dei completi

---

<sup>91</sup> Qui viene usato il singolare, ma di fatto non è chiaro se ognuno dei tre cantanti si riferisca ad una donna sola o a tre diverse – sembra plausibile anche questa seconda ipotesi se si fa riferimento al video ufficiale di cui si parlerà in seguito.

<sup>92</sup> Citazione contenuta all'interno di Longhurst B., Bogdanović D., *Popular Music & Society*.

<sup>93</sup> Brian Longhurst, Daniela Bogdanović, *Popular Music & Society*, 2014; p. 176. «[questi video] sono classici anche nel “mantenere lo sguardo voyeristico/feticistico diretto alle donne come oggetti di desiderio [...]”. Le donne si trovano in questi video per essere guardate dagli uomini, sia all'interno del video stesso che dagli spettatori maschili».

eleganti (nella prima parte Thicke e T.I. hanno degli smoking e in altri momenti del brano portano dei vestiti meno formali, mentre Williams, al contrario, indossa una tuta elegante argentata che alterna ad uno smoking), le ragazze indossano abiti succinti bianchi e, in alcune scene, sono quasi completamente nude. Qui non è la (semi)nudità ad apparire problematica, quanto piuttosto la differenza tra la rappresentazione dei corpi femminili (nudi, senza una caratterizzazione personale esplicita, funzionali allo sguardo maschile) e quelli maschili (vestiti, eleganti, con chiari connotati di personalità e dominanti sulle scene). Questa rappresentazione comporta dunque un doppio standard, un trattamento differente dei corpi in base all'appartenenza di genere e, ancora una volta, rinforza gli stereotipi per i quali l'uomo è soggetto e la donna è oggetto.

Fin da subito, video e brano sono stati criticati e negli ultimi anni la discussione sul tema si è ulteriormente infittita, in particolare dopo l'uscita di *My Body*<sup>94</sup>, una raccolta di saggi di Ratajkowski, nella quale, oltre ad essere proposte delle considerazioni personali sul corpo, sulla bellezza e sul suo incontro con il femminismo, sono presenti anche delle dichiarazioni/denunce di alcuni abusi subiti dalla stessa nel corso della sua vita e della sua carriera; non è esente da questi la dichiarazione nella quale riporta che, sul set del video di "Blurred Lines" ha subito delle molestie da parte di Thicke, come si vedrà più approfonditamente nella prossima sezione di questo lavoro.

Pharrell Williams, che ha partecipato ai lavori, ha deciso di prendere le distanze dal brano<sup>95</sup>: nonostante all'inizio non capisse cosa potesse esserci di controverso nel pezzo (Williams infatti, in un'intervista per Pitchfork, aveva dichiarato che il punto della canzone è che «lei è una brava ragazza: anche alle brave ragazze piace fare cose [sesso], ed è qui che si trovano le linee sfocate [blurred lines]»<sup>96</sup>), si è poi reso conto che «il linguaggio utilizzato nel brano è quello che spesso gli uomini usano “quando si approfittano di una donna [...]”»<sup>97</sup>. Subito di seguito l'artista prende una posizione decisa a riguardo, aggiungendo che «non importa se [quello presente nel brano] non sia il mio comportamento, o il mio modo di pensare alle cose; importa solo l'impatto che questo ha sulle donne»<sup>98</sup>. La dichiarazione di Williams appare significativa in particolare alla luce del fatto che né T.I. né Thicke hanno mai ritrattato la propria posizione a riguardo.

---

<sup>94</sup> (Ratajkowski, 2021)

<sup>95</sup> Matthew Strauss, *Pharrell Denounces "Blurred Lines" in New Interview*, in Pitchfork, 14 ottobre 2019.

<sup>96</sup> Ibid.

<sup>97</sup> Ibid.

<sup>98</sup> Ibid.

Questo tipo di realtà che le donne si trovano a vivere nel contesto delle loro relazioni – future, in corso o passate – si ripercuotono non solo sulle loro vite personali, ma hanno un forte impatto anche sul più ampio contesto socio-culturale: la romanticizzazione o comunque la normalizzazione di comportamenti che minano e limitano la loro libertà, specialmente quando questo avviene all'interno delle relazioni e specificatamente in quelle eterosessuali, possono avere esiti negativi anche al di fuori del contesto di coppia. Si rischia infatti in questo modo di fornire un pericoloso precedente nella considerazione dei reati di stupro, molestie e abusi sessuali: se tali comportamenti vengono giustificati, in quanto romantici (e quindi appetibili), all'interno di una relazione di coppia, l'immagine che culturalmente e socialmente se ne avrà sarà sempre più edulcorata e con il tempo sarà più difficile riconoscerli come atteggiamenti problematici, molestie<sup>99</sup>.

---

<sup>99</sup> Sull'argomento si veda *Maledetta sfortuna. Vedere, riconoscere e rifiutare la violenza di genere*, (Vagnoli, 2021).

## Appendice 1

### 1. "Your Body Is A Wonderland", John Mayer, *Room for Squares*, 2001

Prima strofa	We got the afternoon You got this room for two One thing I've left to do Discover me Discovering you One mile to every inch of Your skin like porcelain One pair of candy lips and Your bubblegum tongue
Pre-chorus	And if you want love We'll make it Swim in a deep sea Of blankets Take all your big plans And break 'em This is bound to be awhile
Chorus	Your body is a wonderland Your body is a wonder (I'll use my hands) Your body is a wonderland
Seconda strofa	Something 'bout the way the hair falls in your face I love the shape you take when crawling towards the pillowcase You tell me where to go and Though I might leave to find it I'll never let your head hit the bed Without my hand behind it
Pre-chorus (2)	You want love? We'll make it Swim in a deep sea Of blankets Take all your big plans And break 'em This is bound to be awhile
Chorus	Your body is a wonderland Your body is a wonderland (I'll use my hands) Your body is a wonderland (I'll use my hands)
Special	Damn baby You frustrate me I know you're mine all mine all mine But you look so good it hurts sometimes

Chorus (ripetizione finale)	<p>Your body is a wonderland (I'm never speaking up again)</p> <p>Your body is a wonderland (I'll use my hands)</p> <p>Your body is a wonderland (I'm never speaking up again)</p> <p>Your body is a wonderland (I'll use my hands)</p>
-----------------------------	---

## 2. "Fine China" – Chris Brown, X, 2013

Prima strofa	<p>Baby, does he do it for you?</p> <p>When he's finished, does he step back and adore you?</p> <p>I just gotta know, 'cause your time is money</p> <p>And I won't let him waste it, oh no-n (Ow!)</p> <p>Baby, just go with it</p> <p>'Cause when you're with me, I can't explain it, it's just different</p> <p>We can take it slow or act like you're my girl, let's skip the basics</p> <p>Whoa-whoa, oh no</p>
Pre-chorus	<p>He's so replaceable</p> <p>(Da-da-da-da, da-da-da, uh, da-da-da)</p> <p>You're worth the chase you're putting on</p> <p>(Da-da-da-da, da-da-da)</p>
Chorus	<p>It's alright, I'm not dangerous</p> <p>When you're mine, I'll be generous</p> <p>You're irreplaceable, a collectible</p> <p>Just like fine china</p>
Seconda strofa	<p>Favorite, you're my favorite</p> <p>It's like all the girls around me don't have faces</p> <p>And the saying goes</p> <p>Life is just a game but I'm not playing</p> <p>Whoa-whoa, oh-oh</p> <p>He's so replaceable</p> <p>(Da-da-da-da, da-da-da, uh, da-da-da)</p>
Pre-chorus	<p>You're worth the chase you're putting on</p> <p>(Da-da-da-da, da-da-da)</p> <p>It's alright (Yeah), I'm not dangerous</p>
Chorus (x2)	<p>When you're mine (Woo), I'll be generous</p> <p>(You are) You're irreplaceable, a collectible (Just like)</p> <p>Just like fine china</p> <p>It's alright (Girl), I'm not dangerous (I'm not dangerous)</p> <p>When you're mine (Girl), I'll be generous</p> <p>(You are) You're irreplaceable, (You are) A collectible (Hey!)</p> <p>(You are) just like fine china</p>

Bridge	<p>Took me a while (Yeah) to find your love (Hey!)  Ain't no amount of time in this world (Ho!)  Save me a lot of time and just love me (Hey!)  Feel it, baby, feel it in your soul  Are you ready? (oh)  I know your heart been telling you, you belong to me (Ha ha)  A-na-na, no-whoa</p>
Chorus finale	<p>It's alright (Yeah, whoa!), I'm not dangerous  When you're mine (Whoa, I'll get you girl), I'll be generous (I, I, no)  You're irreplaceable, a collectible  Just like fine china  Oh-oh-oh-oh-oh  Oh  Yeah  Uh  Oh, oh no  Yeah, yeah, yeah</p>

### 3. “She’s No You” – Jesse McCartney, *Beautiful Soul*, 2003

Prima strofa	<p>They got a lotta girls who know they got it goin' on  But nothing's ever a comparison to you  Now can't you see that you're the only one I really want  And everything I need is everything you do</p>
Pre-chorus	<p>Any girl walk by don't matter  'Cause you're looking so much better  Don't ever need to get caught up in jealousy  She could be a super model, every magazine, the cover  She'll never, ever mean a thing to me</p>
Chorus	<p>She's no you  Oh, no  You give me more than I could ever want  She's no you  Oh, no  I'm satisfied with the one I've got  'Cause you're all the girl that I ever dreamed  She's only a picture on a magazine  She's no you  She's no you</p>

Seconda strofa	They gotta a lotta girls who dance in all the videos But I prefer the way you do, the way you move You're more than beautiful and just wanna let you know That all I ever need is what I got with you
Pre-chorus	Any girl walk by, don't matter Every time, you're looking better I think you're perfect, there ain't nothing I would change She could be super model, every magazine, the cover She'll never ever take my heart away
Chorus	She's no you Oh, no You give me more than I could ever want She's no you Oh, no I'm satisfied with the one I've got 'Cause you're all the girl that I ever dreamed She's only a picture on a magazine She's no you She's no you
Special	No one's ever gonna get to me, oh The way you do, now, baby, can't you see That you're the one The only one Who's ever made me feel this way Nothing's ever coming even close, no No one's ever been comparable to you
Bridge	Oh, oh, oh, yeah Ah, ha, ha I don't want nothing I don't got I don't need nothing but you I can't get more than you give me So don't stop anything you do You're all that, all that and then some You know what just what I need And no girl, no place and nowhere Could ever mean a thing to me
Chorus (+ finale)	She's no you Oh, no You give me more than I could ever want She's no you

	<p>Oh, no  I'm satisfied with the one I've got  'Cause you're all the girl that I ever dreamed  She's only a picture on a magazine  She's no you (she's no you girl)  She's no you  She's no you (they got a lot of girls who know they got it goin' on)  You give me more than I could ever want  She's no you (now can't you see that you're the only one I really want)  I'm satisfied with the one I've got  'Cause you're all the girl that I ever dreamed  She's only a picture on a magazine  She's no you  She's no you (girl)</p>
--	--

4. "Favorite Girl" – Justin Bieber, *My World*, 2009

Prima strofa	<p>I always knew you were the best  The coolest girl I know  So prettier than all the rest  The star of my show  So many times I wished  You'd be the one for me  But never knew you'd get like this  Girl, what you do to me?</p>
Pre-chorus	<p>You're who I'm thinking of  Girl you ain't my runner up  And no matter what  You're always number one</p>
Chorus	<p>My prize possession, one and only  Adore you, girl, I want you  The one I can't live without  That's you, that's you  You're my special little lady  The one that makes me crazy  Of all the girls I've ever known  It's you, it's you</p>



Post-chorus	<p>My favorite, my favorite  My favorite, my favorite girl  My favorite girl</p>
Seconda strofa	<p>You're used to going out your way  To impress these Mr. Wrongs  But you can be yourself with me  I'll take you as you are  I know they said believe in love  It's a dream that can't be real  So girl let's write a fairy tale  And show them how we feel</p>
Pre-chorus	<p>You're who I'm thinking of  Girl you ain't my runner up  And no matter what  You're always number one</p>
Chorus	<p>My prize possession, one and only  Adore you, girl, I want you  The one I cant live without  That's you, that's you  You're my special little lady  The one that makes me crazy  Of all the girls I've ever known  It's you, it's you</p>
Post-chorus (x2)	<p>My favorite, my favorite  My favorite, my favorite girl  My favorite girl  Baby it's you  My favorite, my favorite  My favorite, my favorite girl  My favorite girl</p>
Special	<p>You take my breath away  With everything you say</p>

	<p>I just wanna be with you  My baby, my baby, oh  Promise I'll play no games  Treat you no other way  Than you deserve  'Cause you're the girl of my dreams</p>
<p>Chorus finale (x2)</p>	<p>My prize possession, one and only  Adore you, girl, I want you  The one I can't live without  That's you, that's you  You're my special little lady  The one that makes me crazy  Of all the girls I've ever known  It's you, it's you  My prize possession, one and only  Adore you, girl, I want you  The one I can't live without  That's you, that's you  You're my special little lady  The one that makes me crazy  Of all the girls I've ever known  It's you, it's you  My favorite, my favorite  My favorite, my favorite girl  My favorite girl  My favorite, my favorite  My favorite, my favorite girl  My favorite girl  Favorite girl</p>

5. “You Belong With Me”, Taylor Swift, *Fearless*, 2009

Prima strofa	<p>You're on the phone with your girlfriend, she's upset          She's going off about something that you said          'Cause she doesn't get your humor like I do          I'm in my room, it's a typical Tuesday night          I'm listening to the kind of music she doesn't like          And she'll never know your story like I do</p>
Pre-chorus	<p>'Cause she wears short skirts, I wear t-shirts          She's cheer captain and I'm on the bleachers          Dreaming 'bout the day when you wake up and find          That what you're looking for has been here the whole time</p>
Chorus	<p>If you could see that I'm the one who understands you          Been here all along, so why can't you see?          You belong with me, you belong with me</p>
Seconda strofa	<p>Walk in the streets with you in your worn-out jeans          I can't help thinking this is how it ought to be          Laughing on a park bench thinking to myself          "Hey, isn't this easy?"          And you've got a smile that can light up this whole town          I haven't seen it in a while since she brought you down          You say, "You're fine", I know you better than that          Hey, what you doing with a girl like that?</p>
Pre-chorus	<p>She wears high heels, I wear sneakers          She's cheer captain and I'm on the bleachers          Dreaming 'bout the day when you wake up and find          That what you're looking for has been here the whole time</p>
Chorus (2)	<p>If you could see that I'm the one who understands you          Been here all along, so why can't you see?          You belong with me          Standing by and waiting at your back door          All this time, how could you not know, baby?          You belong with me, you belong with me</p>
Special	<p>Oh, I remember you driving to my house          In the middle of the night          I'm the one who makes you laugh          When you know you're 'bout to cry          I know your favorite songs          And you tell me 'bout your dreams          Think I know where you belong          Think I know it's with me</p>

Bridge	<p>Can't you see that I'm the one who understands you?          Been here all along, so why can't you see?          You belong with me</p>
Chorus finale	<p>Standing by and waiting at your back door          All this time, how could you not know, baby?          You belong with me, you belong with me          You belong with me          Have you ever thought just maybe, you belong with me?          You belong with me</p>

6. “Better Than Revenge”, Taylor Swift, *Speak Now*, 2010

Intro	<p>Now go stand in the corner          And think about what you did          Ha!          Time for a little revenge</p>
Prima strofa	<p>The story starts when it was hot and it was summer          And I had it all, I had him right there where I wanted him          She came along, got him alone, and let's hear the applause          She took him faster than you can say sabotage          I never saw it coming, wouldn't have suspected it          I underestimated just who I was dealing with          She had to know the pain was beating on me like a drum          She underestimated just who she was stealing from</p>
Chorus	<p>She's not a saint, and she's not what you think          She's an actress, whoa          She's better known for the things that she does          On the mattress, whoa          Soon she's gonna find stealing other people's toys          On the playground won't make you many friends          She should keep in mind, she should keep in mind          There is nothing I do better than revenge, ha</p>
Seconda strofa	<p>She lives her life like it's a party and she's on the list          She looks at me like I'm a trend and she's so over it          I think her ever present frown is a little troubling          She thinks I'm psycho 'cause I like to rhyme her name with things          But sophistication isn't what you wear or who you know          Or pushing people down to get you where you wanna go</p>

	Oh, they didn't teach you that in prep school, so it's up to me But no amount of vintage dresses gives you dignity
Chorus	She's not a saint, and she's not what you think She's an actress, whoa She's better known for the things that she does On the mattress, whoa Soon she's gonna find stealing other people's toys On the playground won't make you many friends She should keep in mind, she should keep in mind There is nothing I do better than revenge, ha
Bridge	I'm just another thing for you to roll your eyes at, honey You might have him, but haven't you heard? I'm just another thing for you to roll your eyes at, honey You might have him, but I always get the last word Woah
Chorus	She's not a saint, and she's not what you think She's an actress, whoa She's better known for the things that she does On the mattress, whoa Soon she's gonna find stealing other people's toys On the playground won't make you many friends She should keep in mind, she should keep in mind There is nothing I do better than revenge, ha
Outro	And do you still feel like you know what you're doing? 'Cause I don't think you do, oh Do you still feel like you know what you're doing? I don't think you do, I don't think you do Let's hear the applause C'mon show me how much better you are See you deserve some applause 'Cause you're so much better She took him faster than you can say sabotage

7. "Most Girls", P!nk, *Can't Take Me Home*, 2000

Prima strofa	I never cared too much for love It was all a bunch of mush That I just did not want
--------------	---

	<p>Paid, was the issue of the day  If a girlfriend's got some game  Couldn't be more fly, gettin paid was everything</p>
Pre-chorus	<p>But I'm not every girl  And I don't need that world  To validate me  Cuz shorty got a job,  Shorty got a car,  Shorty can pay her own rent  Don't wanna dance if it's not in my heart!</p>
Chorus	<p>Most girls want a man with the bling-bling  Got my own thing got the ching-ching  I just want real love  Most girls want a man with the mean green  Don't wanna dance if he can't be  Everything that I dream of  A man that understands real love</p>
Seconda strofa	<p>I was a girl about the floss  It was all about the cost  How much he spent on me  Seek, for a man who's got the means  To be giving you diamond rings  It's what every fly girl could want  Or even dream</p>
Pre-chorus	<p>But I'm not every girl and I don't need no G  To take care of me  Cuz shorty got a job,  Shorty got a car,  Shorty can pay her own rent  Don't wanna dance if it's not in my heart, no-oh</p>
Chorus (x2)	<p>Most girls want a man with the bling-bling  Got my own thing got the ching-ching  I just want real love  Most girls want a man with the mean green  Don't wanna dance if he can't be  Everything that I dream of  A man that understands real love  Most girls want a man with the bling-bling  Got my own thing got the ching-ching  I just want real love</p>

	<p>Most girls want a man with the mean green          Don't wanna dance if he can't be          Everything that I dream of          A man that understands real love</p>
Pre-chorus finale	<p>I'm not every girl and I don't need no G          To take care of me, no          Cuz shorty got a job,          Shorty got a car,          Shorty can pay her own rent          Don't wanna dance if it's not in my heart</p>
Chorus finale	<p>Most girls want a man with the bling-bling          Got my own thing got the ching-ching          I just want real love          Most girls want a man with the mean green          Don't wanna dance if he can't be          Everything that I dream of          A man that understands real love          Most girls want a man with the bling-bling          Got my own thing got the ching-ching          I just want real love          Most girls want a man with the mean green          Don't wanna dance if he can't be          Everything that I dream of          A man that understands real love</p>

8. “Stupid Girls”, P!nk, *I'm Not Dead*, 2006

Intro (+ Chorus)	<p>Stupid girl          Stupid girls          Stupid girls          Maybe if I act like that          That guy will call me back          Porno paparazzi girls          I don't wanna be a stupid girl</p>
Prima strofa	<p>Go to Fred Segal, you'll find them there          Laughing loud, so all the little people stare          Looking for a daddy to pay for the champagne          Droppin' names          What happened to the dream of a girl president          She's dancing in the video next to 50 cent</p>

	They travel in packs of two and three With their itsy-bitsy doggies and their teeny-weeny tees
Pre-chorus	Where, oh where, have the smart people gone? Oh where, oh where could they be?
Chorus	Maybe if I act like that That guy will call me back Porno paparazzi girls I don't wanna be a stupid girl Baby, if I act like that Flippin' my blond hair back Push up my bra like that I don't wanna be a stupid girl
Seconda strofa	Break it down now The disease is growing, it's epidemic I'm scared that there ain't a cure The world believes it, and I'm going crazy I cannot take anymore I'm so glad that I'll never fit in That will never be me Outcasts and girls with ambition That's what I wanna see (come on)
Pre-chorus	Disaster's all around (disaster's all around) A world of despair (a world of despair) Your only concern, "Will it fuck up my hair?"
Chorus	Maybe if I act like that That guy will call me back Porno paparazzi girls I don't wanna be a stupid girl Baby, if I act like that Flippin' my blond hair back Push up my bra like that I don't wanna be a stupid girl
Bridge	Thing, do ya thing Do ya thing, do ya thing, yeah I like this, like this, like this Pretty, will you fuck me, girl? (Silly, I'm so lucky girl) Pull my hair, I'll suck it, girl (stupid girl) Pretty, will you fuck me, girl? (Silly, I'm so lucky girl) Pull my hair, I'll suck it, girl (stupid girl)



	<p>Maybe if I act like that (baby, if I...)          Flipping my blond hair back (baby, if I...)          Push up my bra like that          Stupid girl</p>
Chorus finale	<p>Maybe if I act like that          That guy will call me back          Porno paparazzi girls          I don't wanna be a stupid girl (stupid girl)          Maybe if I act like that          Flippin' my blond hair back          Push up my bra like that          I don't wanna be a stupid girl (stupid girl)          Maybe if I act like that (stupid girl)          Flipping my blond hair back (stupid girl)          Push up my bra like that (stupid girl)          Stupid girl          Stupid girl (stupid girl)          Stupid girl (stupid girl)          Stupid girl (stupid girl)</p>

9. "U Make Me Wanna", Blue, *One Love*, 2002

Intro	<p>You know you make me wanna...          You know you make me wanna...</p>
Prima strofa	<p>To start it off I know you know me,          To come to think of it, it was only last week          That I had a dream about us, oh          That's why I'm here, I'm this writing this song,          To tell the truth you know I've been hurting all along,          Someway let me know, you want me girl.</p>
Pre-chorus	<p>Every time you see me what do you see?          I feel like I'm a poor man and you're the queen,          Ouu baby, you're the only thing that I really need,          Baby that's why.</p>
Chorus	<p>You make me wanna call you in the middle of the night,          You make me wanna hold you till the morning light,          You make me wanna love, you make me wanna fall,          You make me wanna surrender my soul.          I know this is a feeling that I just can't fight,          You're the first and last thing on my mind,</p>

	You make me wanna love, you make me wanna fall, You make me wanna surrender my soul.
Seconda strofa	Well I know that these feelings won't end now, They'll just get stronger if I see you again, Baby I'm tired of being friends. I wanna know if you feel the same, And could you tell me do you feel my pain? Don't leave me in doubt.
Pre-chorus	Everytime you see me what do you see? I feel like I'm a poor man and you're the queen, Oh baby, you're the only thing that I really need baby that's why...
Chorus	You make me wanna call you in the middle of the night, You make me wanna hold you till the morning light, You make me wanna love, you make me wanna fall, You make me wanna surrender my soul. I know this is a feeling that I just can't fight, You're the first and last thing on my mind, You make me wanna love, you make me wanna fall, You make me wanna surrender my soul.
Special	I'll take you home real quick Sit you down on the couch, Pour some Dom Perignon and hit the lights out, Baby we can make sweet love. Then we'll take it nice n slow, I'm gonna touch you like you've never known before, We're gonna make love ohoewow.
Chorus finale	You make me wanna call you in the middle of the night, You make me wanna hold you till the morning light, You make me wanna love, you make me wanna fall, You make me wanna surrender my soul. I know this is a feeling that I just can't fight, You're the first and last thing on my mind, You make me wanna love, you make me wanna fall, You make me wanna surrender my soul.

10. "Grenade", Bruno Mars, *Doo-Wops and Hooligans*, 2010

Prima strofa	Easy come, easy go, that's just how you live Oh, take, take, take it all but you never give
--------------	--

	Should've known you was trouble from the first kiss Had your eyes wide open, ah, why were they open?
Pre-chorus	Gave you all I had, and you tossed it in the trash You tossed it in the trash, you did To give me all your love is all I ever asked 'Cause what you don't understand is
Chorus	I'd catch a grenade for ya (yeah-yeah-yeah) Throw my hand on a blade for ya (yeah-yeah-yeah) I'd jump in front of a train for ya (yeah-yeah-yeah) You know I'd do anything for ya (yeah-yeah-yeah) Oh-oh, oh, I would go through all this pain Take a bullet straight through my brain Yes, I would die for you, baby But you won't do the same No, no, no, no
Seconda strofa	Uh, black, black, black and blue, beat me 'til I'm numb Tell the devil I said "hey" when you get back to where you're from Madwoman, bad woman, that's just what you are Yeah, you'll smile in my face then rip the brakes out my car
Pre-chorus	Gave you all I had, and you tossed it in the trash You tossed it in the trash, yes, you did To give me all your love is all I ever asked 'Cause what you don't understand is
Chorus	I'd catch a grenade for ya (yeah-yeah-yeah) Throw my hand on a blade for ya (yeah-yeah-yeah) I'd jump in front of a train for ya (yeah-yeah-yeah) You know I'd do anything for ya (yeah-yeah-yeah) Oh-oh, oh, I would go through all this pain Take a bullet straight through my brain Yes, I would die for you, baby But you won't do the same (no)
Special	If my body was on fire (no) Ooh, you'd watch me burn down in flames (no) You said you loved me, you're a liar 'Cause you never, ever, ever did, baby
Chorus finale	Uh, but darling, I'd still catch a grenade for ya (yeah-yeah-yeah) Throw my hand on a blade for ya (yeah-yeah-yeah)

	<p>I'd jump in front of a train for ya (yeah-yeah-yeah)          You know I'd do anything for ya (yeah-yeah-yeah)          Oh-oh, oh-oh, I would go through all this pain, yeah          Take a bullet straight through my brain          Yes, I would die for you, baby          But you won't do the same          No, you won't do the same          You wouldn't do the same          Ooh, you'll never do the same          No, no, no, no</p>
--	---

11. "What Do You Mean?", Justin Bieber, *Purpose*, 2015

Intro - Chorus	<p>What do you mean? Oh, oh          When you nod your head yes          But you wanna say no          What do you mean? Hey-ey          When you don't want me to move          But you tell me to go          What do you mean?</p>
Post-chorus	<p>Oh, what do you mean?          Said you're running out of time, what do you mean?          Oh, oh, oh, what do you mean?          Better make up your mind          What do you mean?</p>
Prima strofa	<p>You're so indecisive, what I'm saying          Tryna catch the beat, make up your heart          Don't know if you're happy or complaining          Don't want for us to end, where do I start?</p>
Pre-chorus	<p>First you wanna go to the left, then you wanna turn right          Wanna argue all day, making love all night          First you're up, then you're down and then between          Oh, I really wanna know</p>
Chorus	<p>What do you mean? Oh, oh          When you nod your head yes          But you wanna say no          What do you mean? Hey-yeah          When you don't want me to move          But you tell me to go          What do you mean?</p>

Post-chorus	<p>What do you mean? Oh, oh  When you nod your head yes  But you wanna say no  What do you mean? Hey-yeah  When you don't want me to move  But you tell me to go  What do you mean?</p>
Seconda strofa	<p>You're overprotective when I'm leaving  Tryna compromise but I can't win  You wanna make a point, but you keep preaching  You had me from the start, won't let this end</p>
Pre-chorus	<p>First you wanna go to the left, then you wanna turn right  Wanna argue all day, making love all night  First you're up, then you're down and then between  Oh, I really wanna know</p>
Chorus	<p>What do you mean? Oh, oh  When you nod your head yes  But you wanna say no  What do you mean? Hey-yeah  When you don't want me to move  But you tell me to go  What do you mean?</p>
Bridge + Chorus finale	<p>(I wanna know)  Oh, what do you mean?  Said you're running out of time, what do you mean?  (Oh baby)  Oh, oh, oh, what do you mean?  Better make up your mind  What do you mean?  Oh, oh (this is ours baby, yeah)  When you nod your head yes  But you wanna say no  What do you mean?  (You're so confusing baby) Hey-yeah  When you don't want me to move  But you tell me to go  What do you mean?  (Be more straight forward)  Oh, what do you mean?  Said you're running out of time, what do you mean?  Oh, oh, oh, what do you mean?  Better make up your mind  What do you mean?</p>

--	--

12. "Sex You Back To Sleep", Chris Brown, *Royalty*, 2015

Intro	<p>Girl lemme fuck you back          Girl lemme fuck you back</p>
Prima strofa	<p>I know it's late, I know it's late          And baby I can't focus (focus, focus, focus...)          Focus (focus, focus...)          I just flew in, in time the day          I'm hoping that you notice (notice)          Did you notice? (did you notice?)</p>
Pre-chorus	<p>I just posted my landing, oh          Wondering if the same old understanding, stands          I know you gotta work pretty early (early)          I'll be around about 3: 30 (3: 30)          Usually you done by one (by one)          So baby when I wake you up          Up, up</p>
Chorus	<p>Just let me rock          Fuck you back to sleep girl (oh)          Don't say a word no, girl          Don't you talk (oh yeah)          Just hold on tight to me girl          Fuck you back to sleep girl          Rock you back</p>
Seconda strofa	<p>Now where you at?          Just dropped my bags          I'm coming through to meet ya (oh yeah)          To meet you          Oh, woah          I know you're almost half asleep          But you know how much I need ya (need ya bae)          Girl I need ya (need ya baby)</p>
Pre-chorus	<p>Go 'n gimme that spare key, oh          But if you keep the door unlocked, be ready          Uh, oh          I know you gotta work pretty early (early)          I'll be around by 3: 30 (3: 30)</p>

	<p>Usually you done by one (by one)  So baby when I wake you up  Up (up)  Up (up)</p>
Chorus	<p>Just let me rock  Imma fuck you back to sleep girl, oh  Don't say a word no, girl  Don't you talk  Baby, just hold on tight to me girl, oh  Fuck you back to sleep girl  Ow!  Rock you back</p>
Special	<p>Ain't sorry that I woke ya (woah)  I ain't sorry 'bout ya job (no)  Call sick in the morning  So I can get a little bit more of your love  Hey!  I know you want me, and you feel me  (Feel me)  'Cause you never disagree  So when you wake from your sleep, girl</p>
Chorus finale	<p>Just let me rock  (And let me love you baby)  (Oh yeah)  Fuck you back to sleep girl, oh  Don't say a word no, girl  Don't you talk  Just hold on tight to me girl  Fuck you back to sleep girl  And rock you back  Ain't sorry that I woke ya (yeah)  I ain't sorry 'bout ya job  (Fuck you back to sleep girl)  Call sick in the morning  So I can get a little bit more of your love  (Rock you back)  Ain't sorry that I woke ya (yeah)  Ain't sorry 'bout ya job  (Fuck you back to sleep girl)  Call sick in the morning  So I can get a little bit more of your love</p>

13. "Animals", Maroon 5, *Singles*, 2014

Intro (Chorus)	<p>Baby, I'm preying on you tonight          Hunt you down, eat you alive          Just like animals, animals          Like animals-mals          Maybe you think that you can hide          I can smell your scent for miles          Just like animals, animals          Like animals-mals, baby, I'm...</p>
Primo verso	<p>So, what you trying to do to me?          It's like we can't stop, we're enemies          But we get along when I'm inside you, yeah          You're like a drug that's killing me          I cut you out entirely          But I get so high when I'm inside you</p>
Pre-chorus	<p>Yeah, you can start over, you can run free          You can find other fish in the sea          You can pretend it's meant to be          But you can't stay away from me          I can still hear you making that sound          Taking me down, rolling on the ground          You can pretend that it was me, but no, oh</p>
Chorus	<p>Baby, I'm preying on you tonight          Hunt you down, eat you alive          Just like animals, animals          Like animals-mals          Maybe you think that you can hide          I can smell your scent for miles          Just like animals, animals          Like animals-mals, baby, I'm...          So, if I run, it's not enough          You're still in my head, forever stuck</p>
Seconda strofa	<p>So you can do what you wanna do, yeah          I love your lies, I'll eat 'em up          But don't deny the animal          That comes alive when I'm inside you</p>
Pre-chorus	<p>Yeah, you can start over, you can run free          You can find other fish in the sea          You can pretend it's meant to be          But you can't stay away from me</p>



	<p>I can still hear you making that sound  Taking me down, rolling on the ground  You can pretend that it was me, but no, oh!</p>
Chorus	<p>Baby, I'm preying on you tonight  Hunt you down, eat you alive  Just like animals, animals  Like animals-mals  Maybe you think that you can hide (yeah)  I can smell your scent for miles  Just like animals, animals  Like animals-mals, baby, I'm...</p>
Special	<p>Don't tell no lie, lie, lie, lie  You can't deny-ny-ny-ny  The beast inside, si-si-side  Yeah, yeah, yeah  No, girl, don't lie, lie, lie, lie (no, oh-oh)  You can't deny-ny-ny-ny (you can't deny)  The beast inside, si-si-side  Yeah, yeah, yeah  Yo-oh, oh  Whoa-oh, oh-oh  Whoa-oh, oh-oh-oh  Just like animals, animals  Like animals-mals  Just like animals (yeah), animals (yeah)  Like animals-mals (yeah)  Ah-ooh!</p>
Chorus finale (+ special)	<p>Baby, I'm preying on you tonight  Hunt you down, eat you alive  Just like animals (yeah), animals (oh)  Like animals-mals (oh-oh)  Maybe you think that you can hide  I can smell your scent for miles (for miles)  Just like animals (yeah), animals (yeah)  Like animals-mals (oh), baby, I'm...  Don't tell no lie, lie, lie, lie  You can't deny-ny-ny-ny (oh-oh, oh, oh)  The beast inside, si-si-side  Yeah, yeah, yeah  No, girl, don't lie, lie, lie, lie (no, no, don't lie)  You can't deny-ny-ny-ny (you can't deny)</p>

	The beast inside, si-si-side Yeah, yeah, yeah
--	--

14. “Blurred Lines”, Robin Thicke (feat. T.I., Pharrell Williams), *Take Me Out – The Album*, 2014

Intro	Everybody get up Everybody get up (hey, hey, hey) Hey, hey, hey (uh) Hey, hey, hey (ha-ha) (woo) Turn me up
Prima strofa	If you can't hear what I'm trying to say (hey girl, come here) If you can't read from the same page (hey) Maybe I'm going deaf (hey, hey, hey) Maybe I'm going blind (hey, hey, hey) Maybe I'm out of my mind, mind (hey, hey, hey)
Chorus (parte 1)	Okay, now he was close Tried to domesticate you But you're an animal Baby, it's in your nature (meow) Just let me liberate you (hey, hey, hey) You don't need no takers (hey, hey, hey) That man is not your maker (hey, hey, hey) And that's why I'm gon' take a good girl (everybody get up)
Chorus (parte 2)	I know you want it (hey) I know you want it I know you want it You're a good girl (hey, hey) Can't let it get past me (oh yeah) You're far from plastic (alright) Talkin' 'bout getting blasted I hate these blurred lines I know you want it (hey) I know you want it (oh-oh-oh-oh, yeah-yeah) I know you want it But you're a good girl (ah, hey) The way you grab me Must wanna get nasty (ah, hey, hey) Go ahead, get at me (everybody get up) (come on!)

Seconda strofa	<p>What do they make dreams for  When you got them jeans on? (Why?)  What do we need steam for?  You the hottest bitch in this place  I feel so lucky (hey, hey, hey)  You wanna hug me (hey, hey, hey)  What rhymes with hug me? (Hey, hey, hey)  Hey (everybody get up)</p>
Chorus (parte 1)	<p>Okay, now he was close  Tried to domesticate you  But you're an animal  Baby, it's in your nature (uh-huh)  Just let me liberate you (hey, hey, hey) (uh-huh)  You don't need no takers (hey, hey, hey) (uh-huh)  That man is not your maker (hey, hey, hey) (uh-huh)  And that's why I'm gon' take a good girl (everybody get up)</p>
Chorus (parte 2)	<p>I know you want it  I know you want it (hey)  I know you want it  You're a good girl  Can't let it get past me (hey)  You're far from plastic (oh)  Talkin' 'bout getting blasted (everybody get up)  I hate these blurred lines (hate them lines)  I know you want it (I hate them lines)  I know you want it (I hate them lines)  I know you want it  But you're a good girl (good girl)  The way you grab me (hustle gang, homie)  Must wanna get nasty (let go) (I say Rob)  Go ahead, get at me (let me holla at 'em real quick)</p>
Special	<p>One thing I ask of you  Let me be the one you back that ass up to (come on!)  Go from Malibu to Paris, boo (yeah)  Had a bitch, but she ain't bad as you (uh-uh, ayy)  So, hit me up when you pass through (oh)  I'll give you something big enough to tear your ass in two  Swag on 'em even when you dress casual  I mean, it's almost unbearable (hey, hey, hey) (everybody get up)  In a hundred years not dare would I  Pull a Pharcyde, let you pass me by</p>

	<p>Nothin' like your last guy, he too square for you  He don't smack that ass and pull your hair like that (you like it)  So I'm just watchin' and waitin'  For you to salute the true big pimpin'  Not many women can refuse this pimpin'  I'm a nice guy, but don't get it confused, get pimpin' (everybody get up)</p>
Bridge	<p>Shake your rump  Get down, get up  Do it like it hurt, like it hurt  What, you don't like work?  Hey (everybody get up)</p>
Chorus finale	<p>Baby, can you breathe?  I got this from Jamaica  It always works for me  Dakota to Decatur (uh-huh)  No more pretending (hey, hey, hey) (uh-huh)  'Cause now you're winning (hey, hey, hey) (uh-huh)  Here's our beginning (hey, hey, hey) (uh-huh)  I always wanted  You're a good girl (everybody get up)  I know you want it (hey)  I know you want it  I know you want it  You're a good girl  Can't let it get past me (oh, yeah)  You're far from plastic (alright)  Talkin' 'bout getting blasted  I hate these blurred lines (everybody get up)  I know you want it (hey)  I know you want it (oh-oh-oh-oh, yeah-yeah)  I know you want it  But you're a good girl (ah, hey)  The way you grab me  Must wanna get nasty (ah, hey, hey)  Go ahead, get at me  Everybody get up  Everybody get up  Hey, hey, hey  Hey, hey, hey  Hey, hey, hey</p>

## **SECONDA PARTE**

### **“La musica pop e le politiche femministe”**

Nella sezione precedente si è visto come la musica pop “al maschile” presenti la tendenza a consolidare, giustificare e romanticizzare dinamiche sessiste e misogine che rispecchiano quanto avviene nella realtà quotidiana e che allo stesso tempo in essa si continuano a riprodurre. I brani e gli artisti proposti sono stati presi in considerazione solo in quanto prodotti della cultura musicale contemporanea e come personaggi pubblici; in questa sezione, tuttavia, il campo di analisi si è arricchito di una componente privata (comunque di risonanza pubblica), funzionale al tema trattato. Qui di seguito verranno illustrati alcuni casi in cui determinati momenti privati della vita di artisti e artiste ne hanno influenzato l’ambito professionale: la connessione tra la persona e la *persona* (personaggio pubblico) si rivela, alla luce di questi dati, molto significativa.

Nel primo capitolo si analizzeranno le vicende che vedono come protagonisti due artisti che hanno molestato fisicamente e sessualmente delle donne; il secondo capitolo, a specchio, illustra le storie degli abusi subiti da due artiste in ambito sia privato che professionale. L’ultimo capitolo di questa sezione riguarderà nello specifico lo sfociare delle politiche femministe in ambito pop musicale, da intendersi come presa di coscienza attiva e consapevole di questo spazio pubblico per denunciare gli aspetti negativi della cultura patriarcale e (ri)proporre gli ideali femministi di libertà e parità di genere.

## **II. 1. Artisti e molestie**

In questo primo capitolo si tratteranno i casi in cui due degli artisti precedentemente citati sono stati protagonisti di comportamenti sessisti ed abusanti nei confronti di alcune donne. Nel primo caso troviamo Chris Brown, accusato, nel 2009, di aver picchiato la allora fidanzata Rihanna (artista dell’ambito pop a sua volta), chiaro esempio di violenza maschile sulle donne, nonché violenza domestica; di seguito verrà illustrato il caso di Robin Thicke che, proprio durante le riprese di “Blurred Lines”, ha molestato fisicamente la modella Emily Ratajkoski, spostando l’ambito di tali abusi dalla sfera privata a quella professionale.

### **II. 1.1. Chris Brown e la relazione tossica con Rihanna.**

L’8 febbraio 2009, qualche ora prima della serata dei Grammy Awards, l’artista Chris Brown (Christopher Maurice Brown, 19 anni all’epoca) ebbe una discussione con l’allora fidanzata, e artista a sua volta, Rihanna (Robyn Rihanna Fenty, 21 anni); entrambi

sarebbero dovuti andare all'evento assieme, ma la lite della coppia sfociò presto in un atto di violenza fisica da parte di Brown nei confronti di Fenty. L'accaduto costrinse entrambi ad annullare la partecipazione ai Grammy, avvisando gli organizzatori appena tre ore prima dell'inizio della serata. La gravità del fatto venne subito confermata dall'imminente ospedalizzazione di Rihanna che, seppur non in pessime condizioni, mostrava in volto segni evidenti della violenza subita; Brown invece venne arrestato, verso le 6.30 del pomeriggio, con l'accusa di minaccia<sup>100</sup> ed uscì in seguito al pagamento della cauzione – che ammontava a 50 mila dollari<sup>101</sup>.

I due si erano frequentati ufficialmente dal 2007 al 2009, anno dell'accaduto; quel giorno, verso le 12.30, si erano recati al party pre-Grammy del produttore Clive Davis, dove erano stati visti felici e sorridenti<sup>102</sup>; una volta in macchina, sulla strada del ritorno, i due iniziarono a discutere, apparentemente perché Rihanna aveva visto un messaggio di una precedente amante di Brown sul telefono di lui<sup>103</sup>. La lite, che prima era solo verbale, divenne fisica quando Brown cominciò a colpire Fenty: all'arrivo della polizia, lui non presentava alcun segno di violenza fisica, mentre Rihanna, che i poliziotti non hanno voluto identificare subito sul luogo del delitto, aveva lividi visibili in volto<sup>104</sup>.

Al termine della serata, il presidente della Recording Academy<sup>105</sup> Neil Portnow, parlando della vicenda tra Brown e Fenty, disse che aveva saputo dell'accaduto circa tre ore prima dello show, ma che

Musicians are no different than anybody else. I'm not judging. I'm sorriest that they weren't there for their moments on stage. [...] I'm hoping that [the awards are] the story and should not be eclipsed by this part of business, [...] I think the story is...the music that went on stage.<sup>106</sup>

---

<sup>100</sup> In lingua inglese, tale crimine prende il nome di *criminal threat*, per il quale sono previsti fino a quattro anni di reclusione.

<sup>101</sup> Marcus Errico, *Chris Brown Arrested After Alleged Rihanna Assault*, 2009.

<sup>102</sup> Ibid.; va sottolineato come questo tipo di retorica, nella quale si parla di una coppia nella quale c'è stato/ci sono stati episodi di abusi o violenza come di una coppia felice, rischi di ostacolare la corretta recezione di quanto è avvenuto.

<sup>103</sup> Alan Duke, Ted Rowlands, *Chris Brown pleads guilty in Rihanna assault case*, 2009.

<sup>104</sup> Errico M., *Chris Brown Arrested After Alleged Rihanna Assault*, 2009.

<sup>105</sup> "The Recording Academy" è il nome con cui viene generalmente chiamata la National Academy of Recording Arts and Sciences (abbreviata in NARAS), l'associazione che organizza i Grammy Awards.

<sup>106</sup> Errico M., *Chris Brown Arrested After Alleged Rihanna Assault*, 2009; «I musicisti non sono diversi da nessun'altro. Non sto giudicando. La cosa che mi è dispiaciuta di più è che non fossero qui per i loro momenti sul palco. [...] Spero che gli Awards siano la storia e che non venga eclissata da questo aspetto del business, [...] penso che la storia sia... la musica che è andata sul palco».

La sua dichiarazione va problematizzata: è sì vero che artisti e musicisti sono esseri umani come altri, persone come altre che hanno vite “normali” ed essere pop star non cambia il fatto che possano vivere lo stesso tipo di situazioni in cui si trovano persone che svolgono altre professioni; tuttavia, la loro vita privata e quella professionale sono fortemente interconnesse e si influenzano a vicenda – sia durante gli eventi, ma anche nel processo di creazione della *persona* (dai contenuti dei brani, fino alla loro recezione da parte di pubblico e critica).

Va poi considerata la parte in cui Portnow cerca di riportare l’attenzione all’evento: «Penso che la storia riguardi la musica che è andata sul palco». Se da un lato è vero che dare ancora più risonanza al caso sarebbe stato fuori luogo (se non addirittura poco delicato nei confronti delle persone coinvolte) è anche vero che tacere su una questione di tale portata resta un’opportunità mancata per fare la differenza, prendendo una posizione ferma riguardo al tema della violenza (domestica): Brown e Fenty sono per lui “Chris Brown” e “Rihanna”, le pop star di successo, dipendenti dell’industria musicale. Anche se Portnow sembra consapevole del fatto che «non siano diversi da nessun altro», il suo pensiero si ferma qui: anziché esprimersi contro la violenza domestica e mostrare empatia o sostegno verso Rihanna (e con lei, estendere la vicinanza anche a tutte le vittime di simili abusi) si limita a normalizzare l’accaduto, a sostenere che, purtroppo, in quanto persone come le altre, anche le popstar possono comportarsi come tutti. Ancora una volta, le molestie e gli abusi vengono normalizzati, la violenza viene taciuta e la vittima di un partner possessivo ed aggressivo diventa l’ennesimo danno collaterale di una società misogina e sessista; manca qui la consapevolezza di quanto questi atteggiamenti siano estremamente pericolosi per una parte specifica della nostra stessa società. Il messaggio iniziale di Portnow non è sbagliato, ma anzi ci ricorda che quando abbiamo a che fare con delle celebrità, siamo sempre di fronte a delle persone che fanno parte della nostra stessa società, che sono cresciute con le imposizioni sessiste della nostra cultura.

La prima seduta in tribunale si tenne nell’aprile del 2009, a quasi due mesi dalla vicenda; Fenty non era presente perché si trovava alle Barbados, terra d’origine della cantante, assieme alla famiglia. Brown si dichiarò inizialmente innocente di fronte alla giudice Patricia Schnegg, la quale fissò il secondo incontro per il 29 dello stesso mese, a seguito della richiesta dell’avvocato di Brown, Mark Geragos, che sosteneva ci fosse bisogno di



fare più indagini sul caso<sup>107</sup>. Nonostante il rinvio, si pensava già che Brown avrebbe accettato un patteggiamento per ridurre la pena, propendendo per la libertà vigilata, piuttosto che per un'effettiva pena detentiva – che al massimo sarebbe durata fino a 4 anni e 8 mesi<sup>108</sup>.

Nel giugno del 2009, arrivò la sentenza: a Brown vennero assegnati 5 anni di libertà vigilata, 180 giorni di prigione – commutabili con l'equivalente orario (1.400 ore) di servizi socialmente utili, un anno di terapia-corso sulla violenza domestica e un ordine restrittivo nel quale si imponeva all'imputato di stare ad almeno 91 metri da Fenty<sup>109</sup>. Una volta uscito Brown, Rihanna si presentò in tribunale e la giudice le lesse le decisioni prese riguardo all'ordine restrittivo che doveva proteggerla da Brown; inizialmente, Fenty non voleva che fosse preso tale provvedimento, ma Schengg si rifiutò e decise soltanto di ridurre la distanza (da 45 fino ad un massimo di 10 metri) nel caso in cui si fossero trovati allo stesso evento<sup>110</sup> assieme. La giudice disse che avrebbe potuto rivedere i termini dell'ordine restrittivo una volta che Brown avesse completato il suo ciclo di consulenze, ma suggerì a Rihanna di non contattarlo nel frattempo<sup>111</sup>.

Schengg sottolineò poi come questo caso non fosse stato per nulla facile da valutare, ma che comunque aveva trattato Brown come qualsiasi altro imputato accusato di crimini della stessa natura, tenendo tuttavia conto del fatto che questo era per lui il suo primo crimine. Alla fine del processo, Chris Brown si dichiarò colpevole delle accuse a suo carico, accettando il patteggiamento. La sentenza formale venne stabilita per il successivo 5 agosto (a 6 mesi dall'accaduto<sup>112</sup>) e Brown disse che si sarebbe impegnato nel rispettarne le condizioni e che avrebbe colto la cosa come un'opportunità per migliorare se stesso, la sua vita e la sua carriera<sup>113</sup>.

Rihanna non è stata quasi mai presente in tribunale, nonostante si fosse resa fin da subito disponibile a testimoniare, qualora fosse stato necessario; il caso fu infatti costruito su quanto Fenty riportò alla polizia dell'accaduto. Non fu lei tuttavia ad avvisare le forze dell'ordine quella sera, né tantomeno denunciò il fidanzato per la violenza subita; a

---

<sup>107</sup> Ken Lee, *Chris Brown Pleads Not Guilty in Rihanna Assault Case*, 2009.

<sup>108</sup> Lee K., *Chris Brown Pleads Not Guilty in Rihanna Assault Case*, 2009.

<sup>109</sup> Alan Duke, Ted Rowlands, *Chris Brown prleads guilty in Rihanna assault case*, 2009.

<sup>110</sup> Il testo riporta la dicitura “industry event”, sottolineando la natura non solo romantica della relazione tra Chris Brown e Rihanna.

<sup>111</sup> Duke A., Rowlands T., *Chris Brown prleads guilty in Rihanna assault case*, 2009.

<sup>112</sup> Ibid.

<sup>113</sup> Ibid.

chiamare i soccorsi fu una persona che aveva sentito una voce femminile chiedere aiuto<sup>114</sup>. In queste circostanze, Rihanna non si è comportata diversamente da quanto avviene generalmente: molto spesso, le vittime di abusi domestici non chiedono aiuto né denunciano il proprio molestatore.

Nel novembre del 2010, la giudice Schnegg si complimentò con Brown per i suoi progressi e nel febbraio del 2011, l'ordine restrittivo che lo teneva lontano da Rihanna venne modificato, permettendo ai due di vedersi ancora, purché Brown non disturbasse, molestasse e non spiacesse l'ex compagna<sup>115</sup>; Donald Etra, l'avvocato di Fenty (la quale non era presente in aula quando vennero lette a Brown le nuove disposizioni), riportò che la sua cliente non aveva obiezioni circa la modifica all'ordine restrittivo<sup>116</sup>.

Nel febbraio del 2012, i due lavorano assieme a dei remix di loro pezzi precedentemente usciti<sup>117</sup>, facendo nascere delle voci su una possibile ripresa della loro relazione<sup>118</sup>; infatti nel gennaio del 2013 confermarono di essere ritornati insieme, chiudendo però il rapporto entro maggio dello stesso anno. Riguardo a questa loro ripresa sentimentale, Rihanna dichiarò alla rivista Rolling Stones che la nuova relazione era molto diversa da quanto avevano prima, che si trattava di un rapporto più maturo e consapevole, dove non c'erano più le liti che facevano in precedenza<sup>119</sup>. Disse inoltre di aver fatto questa scelta per la propria felicità, affermando che

*anche se è uno sbaglio, è il mio sbaglio*<sup>120</sup>

sottolineando così la propria autodeterminazione e cercando di fermare quanto più possibile i commenti di chi riteneva, pur non vivendo personalmente l'esperienza, che fosse sbagliato per i due tornare assieme. Come si è visto, la relazione si è rivelata non essere duratura, ma il messaggio che Rihanna ha mandato in tale occasione resta un valido promemoria di quanto la vittima di una violenza e prima di tutto una donna debba avere il diritto di parlare per sé.

---

<sup>114</sup> Ibid.

<sup>115</sup> Ryan J. Downey, *Chris Brown's Restraining Order Modified*, 2011.

<sup>116</sup> Ibid.

<sup>117</sup> Si tratta dei brani "Turn up the music" e "Birthday cake".

<sup>118</sup> ABC News, *Chris Brown, Rihanna Reunite on 'Birthday Cake,' 'Turn Up the Music' Remixes*, 2012.

<sup>119</sup> Rolling Stones, *Rihanna on Chris Brown: 'We Know Exactly What We Have Now'*, 2013.

<sup>120</sup> Ibid.

La maturità della sua scelta si può riscontrare anche nella sua presa di posizione riguardo ad eventuali altri eccessi di violenza da parte di Brown: Rihanna infatti dichiarò che non avrebbe più accettato alcun comportamento abusante da parte del compagno e che se fosse successo, se ne sarebbe andata via dalla relazione<sup>121</sup>. Nonostante questo sia un pensiero che spesso hanno la gran parte delle vittime di relazioni tossiche, la dichiarazione della cantante resta ancora una volta una presa di posizione sul tema molto significativa: Rihanna ha sempre detto di averlo fatto per se stessa e per la sua felicità, sottolineando che quanto le accadde nel 2009 dipendeva da una relazione sbilanciata tra lei e il suo compagno, una relazione che adesso aveva comunque dei nuovi e diversi equilibri. Su questa questione risultano molto utili le considerazioni di Robin James nel suo *Resilience & Melancholy – Pop Music, Feminism, Neoliberalism*<sup>122</sup>, un testo che analizza alcuni aspetti della musica pop contemporanea, all'interno della cornice delle biopolitiche e del neoliberalismo; la sua analisi di *Unapologetic*<sup>123</sup> di Rihanna offre una lettura del suo lavoro molto diversa (e in un certo senso anche più propositiva) rispetto a quanto offerto dalla maggior parte della critica. Gran parte dei giudizi su *Unapologetic* – o, per meglio dire, le recensioni in linea con la cultura dominante/egemonica – guardavano al lavoro di Rihanna unicamente in funzione della sua relazione con Chris Brown:

When Rihanna's *Unapologetic* came out in November 2012, critics and fans filtered their response to it through her continued professional (and perhaps personal) relationship with her abusive boyfriend Chris Brown. [...] The *Los Angeles Times*'s Randall Roberts opens his review with a discussion of the track the features Brown ("Nobody's Business") instead of the album's lead single, which was already on radio and had a video on YouTube.<sup>124</sup>

---

<sup>121</sup> The Sydney Morning Herald, 'He's not the monster everybody thinks': Rihanna opens up on Chris Brown, 2013.

<sup>122</sup> Robin James, *Resilience & Melancholy. Pop Music, Feminism, Neoliberalism*, 2015.

<sup>123</sup> Uscito il 19 novembre 2012, è il settimo album della cantante; all'interno di esso è contenuto anche il singolo "Diamonds", che James utilizza per la sua analisi.

<sup>124</sup> James R., *Resilience & Melancholy. Pop Music, Feminism, Neoliberalism*, 2015, p. 142; «Quando *Unapologetic* di Rihanna uscì nel novembre del 2012, la critica e i fan hanno filtrato la loro reazione attraverso la sua continua relazione professionale (e forse anche personale) con il suo fidanzato tossico Chris Brown. [...] Randall Roberts del *Los Angeles Times* ha iniziato la sua recensione con una considerazione della traccia che contiene un featuring con Chris Brown ("Nobody's Business) anziché [parlare] del singolo principale, che andava già in onda in radio ed aveva un video su YouTube».

Dalle parole di James apprendiamo come Roberts abbia scelto di trattare per prima, e quindi in posizione di rilievo, la traccia che la cantante ha realizzato con l'ex-partner, dimostrando di avere dei pregiudizi sessisti coerenti con la cultura egemonica: un'artista, una donna, non viene vista come indipendente in ambito professionale se ha nella propria vita un uomo (in questo caso specifico, artista a sua volta) che può fungere da chiave di lettura per tutto il suo lavoro. La relazione con Chris Brown, già di fama mediatica prima ancora dell'abuso, funge in questo senso da "giustificazione", da movente: se le persone (dalla critica ai fan) sentono di poter parlare dei contenuti dei brani di Rihanna in funzione del suo (ex-)partner è perché entrambi sono celebrità le cui vicende (anche quelle personali) hanno avuto risonanza pubblica; ma questo non basta. Se è vero che, in una certa misura, è lecito ipotizzare che "Chris Brown"<sup>125</sup> (o un altro partner) sia presente come figura all'interno (di alcuni) dei brani, è forse ancora più importante però ricordare che la vera protagonista è lei, Rihanna: sono le sue emozioni, le sue sensazioni, i suoi ricordi e impressioni a dover essere messi in evidenza; seppur importante e sicuramente influente nei contenuti, il ruolo che Brown (o chi per lui) ha nelle vicende andrebbe ridimensionato, considerandolo come un intervento collaterale e non costitutivo delle narrazioni.

Proseguendo, James fa riferimento anche ad un altro autore che

Positioning himself as the white guy mansplaining to a black woman what's best for her, *The New York Times*'s John Caramanica argues that Rihanna's attempt, on the album, "to make public art with the person who physically abused you is immature, pre-feminist, post-ethics".<sup>126</sup>

E ancora di seguito, riporta quanto Philip Matusavage di MusicOMH afferma sull'album, con quello che l'autrice descrive come «paternalismo del salvare-le-donne-nere-dagli-uomini-neri»<sup>127</sup> portato all'estremo:

---

<sup>125</sup> Il nome è qui tra parentesi in quanto si fa riferimento alla figura astratta di Brown, più un insieme di comportamenti, emozioni e circostanze che la cantante ricorda di lui e non tanto la persona fisica in sé.

<sup>126</sup> Robin James, *Resilience & Melancholy. Pop Music, Feminism, Neoliberalism*, 2015; pp. 142-3, «Mettendosi nella posizione del tizio bianco che fa mansplaining ad una donna nera su cosa'è meglio per lei, John Caramanica del *New York Times* dice che il tentativo di Rihanna nell'album, "di fare arte pubblica con la persona che ha abusato fisicamente di te è immaturo, pre-femminista e post-etico».

<sup>127</sup> Robin James, *Resilience & Melancholy. Pop Music, Feminism, Neoliberalism*, 2015.; p. 143, «Philip Mustavage takes the saving-brown-women-from-brown-men paternalism the farthest».

*Whatever Rihanna's role in this album, it's to be hoped that she doesn't believe most of what she's singing here.*<sup>128</sup>

A prescindere da quanto ogni artista possa o meno rivedersi nei contenuti dei propri brani, non c'è alcun motivo professionale di pensare questo di Rihanna e del suo lavoro; inoltre, si tratta della stessa retorica che sfruttano alcuni artisti (uomini) per difendersi dalle accuse che la critica (che sia quella ufficiale o quella “ufficiosa” dei fan) muove contro i pezzi che sono ritenuti discutibili o di dubbia moralità<sup>129</sup>. Le stesse dinamiche vengono applicate anche all'album di Rihanna: l'artista, agli occhi di una critica musicale abituata a vedere le donne (nere) occupare una certa posizione – solitamente quella di chi affronta con resilienza la vita dopo una rottura o, come nel presente caso, un abuso<sup>130</sup> – viene scossa nel vedere Rihanna che non solo non si “rialza dopo la caduta”, ma che decide addirittura di investire nuovamente in una relazione che l'ha ferita – sia sul piano metaforico/artistico, che sul piano concreto dei loro rapporti personali. Questo è qualcosa che né la critica né la società sono abituati a vedere da parte di una donna/cantante; l'autodeterminazione femminile, al momento solo parzialmente accettata e generalmente solo quando rientra nelle predisposizioni culturali egemoniche, sembra essere valida solo quando la donna fa ciò che la società si aspetta da lei. Quando però una donna va controcorrente ribellandosi agli standard che le vengono imposti dalla cultura dominante, allora viene criticata, accusata di non essere in linea con le lotte di liberazione femminile, di essere “pre-femminista”. La critica si è mai chiesta perché Rihanna volesse tornare con Chris Brown? Ma soprattutto: la società ha mai pensato che questa scelta fosse davvero ciò che lei voleva per se stessa?

I decided it was more important for me to be happy [...] I wasn't going to let anybody's opinion get in the way of that. Even if it's a mistake, it's *my* mistake. After being

---

<sup>128</sup> Robin James, *Resilience & Melancholy. Pop Music, Feminism, Neoliberalism*, 2015; p. 143, «Qualunque sia il ruolo di Rihanna in quest'album, c'è da sperare che non creda alla maggior parte delle cose che canta qui».

<sup>129</sup> Si riporta anche a quanto visto in precedenza con i casi di “Animals” e di “Blurred Lines”, in cui gli artisti coinvolti hanno più volte respinto le critiche mosse nei confronti dei loro lavori, cercando di portare motivazioni artistiche e/o di altra natura come giustificazione.

<sup>130</sup> Robin James, *Resilience & Melancholy. Pop Music, Feminism, Neoliberalism*, 2015.

tormented for so many years, being angry and dark, I'd rather just live my truth and take the backlash. I can handle it.<sup>131</sup>

Tutto ciò che Rihanna chiedeva al suo pubblico era semplicemente la libertà di poter vivere la propria vita, fare le proprie scelte ed essere la sola persona ad esprimersi sulle proprie questioni personali.

Durante il periodo di riabilitazione, a Chris Brown vennero diagnosticati disordine bipolare, disordine post-traumatico da stress (PTSD) e privazione del sonno (derivata probabilmente dalla combinazione dei due precedenti)<sup>132</sup>, circostanze che possono sicuramente aver influito sul suo comportamento. Nel documentario sulla sua vita<sup>133</sup>, inoltre, aveva detto di essersi sentito «come un cazzo di mostro»<sup>134</sup> ripensando alla violenza a cui aveva sottoposto la sua ragazza; tale dichiarazione però rientra ancora una volta nelle strutture sessiste e misogine su cui si basa la violenza di genere nella nostra società. Si vedono spesso infatti notizie di partner (o ex partner, o aspiranti partner) che, a seguito di una violenza (o addirittura di un omicidio) ai danni della propria compagna, dichiarano di non essere stati in sé durante l'atto, di essersi sentiti come animali<sup>135</sup>, di essersi comportati da mostri; queste retoriche non sono sufficienti tuttavia a giustificare atti violenti nei confronti di altre persone, né ci si può permettere di considerarli validi – come tuttavia accade da diverso tempo. Tuttavia, è significativo che Brown si sia reso conto del proprio errore e che abbia cercato di prendere le distanze dal suo passato; Rihanna stessa, quando erano tornati assieme, aveva notato il suo cambiamento (come anche la giudice Schengg), tanto da dichiarare che

---

<sup>131</sup> Rolling Stones, *Rihanna on Chris Brown: 'We Know Exactly What We Have Now'*, 2013; «Ho deciso che era più importante essere felice, non avrei lasciato che l'opinione di nessuno si mettesse in mezzo alla questione. Anche se è uno sbaglio, è il mio sbaglio. Dopo essere stata tormentata per così tanti anni, arrabbiata e di cattivo umore, preferisco semplicemente vivere la mia verità e prendermi le critiche. Posso gestire la cosa».

<sup>132</sup> Hunter Stuart, *Chris Brown Has Been Diagnosed With Bipolar Disorder And PTSD. What Does That Mean?*, 2014.

<sup>133</sup> "Chris Brown: Welcome to My Life", 2017, diretto da Andrew Sandler, prodotto da Chris Brown e Andrew Listermann.

<sup>134</sup> Ben Beaumont-Thomas, *Chris Brown discusses abuse of rihanna: "I felt like a monster"*, 2017; «I felt like a fucking monster»; la citazione si ritrova anche in questo articolo del Guardian, in cui vengono riportate anche altre dichiarazioni di Brown in merito all'accaduto e a come si è sentito, negli anni, riguardo ad esso.

<sup>135</sup> Si vedano anche le considerazioni riferite al brano "Animals" dei Maroon 5 contenute nel capitolo precedente.

*He made a mistake, and he's paid his dues. [...] He's paid so much. And I know that's not a place he would ever want to go back to. And sometimes people need support and encouragement, instead of ridicule and criticism and bashing.*<sup>136</sup>

Le vicende legali correlate alla violenza che Chris Brown ha usato sulla compagna Rihanna non si sono tuttavia concluse con l'adempimento degli obblighi della sentenza di lui; oltre ad essere stato fin da subito un caso mediatico, l'abuso subito dalla cantante barbadiana è diventato nuovamente popolare quando l'applicazione Snapchat pubblicò la pubblicità di un gioco riguardante la vicenda dei due. Nel marzo 2018 infatti si potevano vedere sulla piattaforma le foto di Brown e Fenty con la scritta "Preferiresti schiaffeggiare Rihanna o tirare un pugno a Chris Brown", mancando così di rispetto sia ad una vittima di violenza domestica – e con lei a tutte le altre, come sostenne in seguito la cantante in una dichiarazione sul suo profilo Instagram –, ma anche a Brown e a tutti gli uomini e le persone che, in seguito ad uno sbaglio, affrontano le proprie responsabilità e cercano di dare un'immagine migliore di sé.

Nonostante le scuse formali da parte dell'azienda – che sostenne di aver approvato e pubblicato tale pubblicità per errore –, Fenty decise di procedere legalmente contro l'app e denunciò Snapchat. Nel suo "sfogo" la donna sottolineò come tale comportamento ingiustificabile fosse irrispettoso non tanto solo nei confronti dei suoi sentimenti, ma soprattutto per quelli di

*tutte le donne, bambini e uomini vittime di violenza domestica in passato e soprattutto di quelli che non ne sono ancora fuori*<sup>137</sup>.

Diverse persone e personaggi famosi si schierarono dalla parte di Rihanna e delle vittime, criticando la scelta dell'applicazione e mostrando solidarietà con la cantante e il suo pensiero; Snapchat perse un po' della sua quotazione in borsa dopo l'accaduto, nonostante le scuse (formali) e la rimozione della pubblicità dalla piattaforma.

---

<sup>136</sup> Rolling Stones, *Rihanna on Chris Brown: 'We Know Exactly What We Have Now'*, 2013; «Ha fatto un errore e ha pagato. Ha pagato così tanto. E so che quella è una posizione che non vuole più avere. E qualche volta le persone hanno bisogno di supporto ed incoraggiamento, anziché essere coperte di ridicolo e ricevere critiche e colpi».

<sup>137</sup> BBC News, *Rihanna: Snapchat guilty of 'shaming' domestic violence victims*, 2018.

Spesso la critica, il pubblico e le istituzioni tendono a dimenticare che le persone famose sono, prima di tutto, esseri umani e che, come tali, andrebbero trattati: anche se l'abuso domestico di una cantante acquisisce risonanza pubblica, non si può mancare di rispetto e di tatto nei confronti delle persone che subiscono tale violenza.

## II. 1.2. Robin Thicke e le molestie ad Emily Ratajkowski sul set di “Blurred Lines”.

Diretto dalla regista Diane Martel, il 13 marzo 2013 uscì il video ufficiale di “Blurred Lines”, nel quale comparivano, assieme ai tre cantanti del brano, anche le modelle Elle Evans, Jessi M'Bengue ed Emily Ratajkowski; quest'ultima, diversi anni dopo l'ingaggio, dichiarò di aver subito delle molestie fisiche sul set da parte di uno dei cantanti: Robin Thicke. Ancora nel luglio del 2013, la modella aveva rilasciato un'intervista nella quale raccontava come inizialmente non volesse partecipare al video perché sulla carta le sembrava che fosse piuttosto strano e caotico; poi, parlando con la regista, la quale le disse che per la parte cercavano una donna sicura di sé e con carattere, Ratajkowski si convinse<sup>138</sup>.

Come si è visto in precedenza, il lavoro ricevette fin da subito feedback negativi, sia da parte del pubblico che della critica; inizialmente la modella si mostrò contraria rispetto alle critiche al testo del brano (definito “*rapey*”, un aggettivo fatto derivare dal termine *rape*, “stupro”), dicendo di non trovare nulla di *rapey* nel testo e che in generale riteneva che nel complesso il video fosse divertente<sup>139</sup>. Ratajkowski sembrava quindi essere soddisfatta del proprio lavoro, al quale aveva dato un significato personale aggiuntivo di *sex positivity* e affermazione della propria libertà sessuale<sup>140</sup>. Nel corso del tempo, tuttavia, la sua opinione a riguardo è cambiata: in anni più recenti, infatti, ha ritirato quanto aveva sostenuto in precedenza, dopo aver deciso di esprimersi riguardo alle molestie sessuali subite durante le riprese.

La modella ricorda di essere stata palpeggiata senza consenso da Thicke sul set; come riporta anche nel suo libro, Ratajkowski disse che lui, tornato da una pausa leggermente

---

<sup>138</sup> Ina Servantes, *Interview: “Blurred Lines” Star Emily Ratajkowski Talks Controversy, Nudity, and “Rapey” Lyrics*, 2013.

<sup>139</sup> *Ibid.*

<sup>140</sup> *Ibid.*



ubriaco<sup>141</sup>, si preparò a girare una scena solo con lei. Dal nulla, le palpeggiò i seni senza che la cosa fosse stata concordata prima, facendola sentire a disagio e costringendola a liberarsi da lui<sup>142</sup>; anche la regista sostenne di ricordare l'episodio e che Thicke si era scusato con la ragazza per l'accaduto<sup>143</sup> – Ratajkowski disse che sembrava che lui avesse capito di aver fatto qualcosa di sbagliato, ma senza aver cercato di entrare in empatia con lei e capire come le sue azioni la avevano fatta sentire<sup>144</sup>. Oltre alle scuse, Thicke aveva anche lodato Ratajkowski per la sua professionalità, continuando a girare nonostante l'accaduto; di fatto però, si trattava di molestie sul posto di lavoro: che tipo di attenzione e risonanza avrebbe avuto in un diverso contesto professionale? Che la vittima di tale abuso sia una modella o un'impiegata, la cosa più opportuna da fare sarebbe stata quella di consentire alla donna di allontanarsi da chi l'ha molestata, anziché farla continuare a lavorare e complimentarsi con lei per la sua professionalità – dato che il comportamento di Ratajkowski non denotava alcunché di professionale, ma è stato un altro caso di una donna che si è sentita costretta a lavorare con l'uomo che l'ha molestata. Il messaggio di tale comportamento rafforza la discriminazione di tipo sessista sul posto di lavoro, costringendo le donne vittime di molestia da parte di colleghi e/o superiori a non denunciare l'accaduto per evitare ritorsioni nella propria carriera.

Durante un'intervista riguardante gli aspetti misogini e oggettificanti del contenuto di video e testo, Thicke si era difeso dicendo che quelli erano esattamente gli intenti del lavoro: il brano erano nato in un contesto scherzoso, in cui lui e Pharrell Williams si fingevano dei vecchi uomini che facevano catcalling a delle ragazze<sup>145</sup>. Thicke sostenne che aveva voluto fare un pezzo più leggero e divertente rispetto alla sua precedente discografia e che il video, secondo lui, rendeva bene l'idea di libertà e trasgressione che voleva esprimere<sup>146</sup>. L'artista aveva colto le riprese del video come un'opportunità per fare

---

<sup>141</sup> BBC News, *Emily Ratajkowski alleges Robin Thicke groped her on Blurred Lines set*, 2021.

<sup>142</sup> Ibid.

<sup>143</sup> Ibid.

<sup>144</sup> Antonio Planas, Dasrath Diana, *Model Emily Ratajkowski accuses singer Robin Thicke of groping her on 'Blurred Lines' set*, 2021.

<sup>145</sup> Stelios Phili, *Robin Thicke on That Banned Video, Collaborating with 2 Chainz and Kendrick Lamar, and His New Film*, 2013.

<sup>146</sup> Ibid.

*everything that was taboo. Bestiality, drug injections, and everything that is completely denigratory towards women*<sup>147</sup>.

E, aggiunse subito dopo, dato che tutti e tre i cantanti erano felicemente sposati e con figli,

*"We're the perfect guys to make fun of this." People say, "Hey, do you think this is degrading to women?" I'm like, "Of course it is. What a pleasure it is to degrade a woman. I've never gotten to do that before. I've always respected women"*<sup>148</sup>;

cogliendo così l'occasione per trasgredire, in modo sicuro, un po' delle "regole" che (a detta sua) aveva sempre rispettato. Tuttavia, la denuncia di Ratajkowski nei suoi confronti mostra come di fatto lui abbia invece tenuto proprio quegli stessi comportamenti oggettificanti e degradanti che gli venivano criticati e come le accuse mosse nei confronti del suo brano abbiano purtroppo trovato un riscontro pratico, che coinvolgeva l'artista personalmente. Inizialmente, Thicke prese i commenti negativi pensando che fossero rivolti alla nudità e agli aspetti sessualmente espliciti di brano e video: in questo senso, la sua visione sarebbe stata in linea con il primo pensiero sex positive di Ratajkowski; tuttavia, le critiche riguardavano di fatto proprio gli aspetti *rapey* del brano, ovvero gli stessi comportamenti che lui ha tenuto con la modella che lo ha denunciato.

La regista disse che la sua idea iniziale era quella di mettere le donne al centro e dare ai cantanti una posizione inferiore, venendo ignorati e presi in giro dalle modelle. Tuttavia, come ha dichiarato Ratajkowski – e come confermano anche i fatti –

*Thicke's actions compromised any sense of female empowerment. [...] With that one gesture, Robin Thicke had reminded everyone on set that we women weren't*

---

<sup>147</sup> Ibid.; «tutto ciò che era tabù. Bestialità. Iniezioni di droga e tutte quelle cose che sono completamente degradanti nei confronti delle donne».

<sup>148</sup> Phili S., *Robin Thicke on That Banned Video, ...*; «"Noi siamo i tipi perfetti per divertirvi su queste cose". La gente dice "Ehi, non pensi che questo sia degradante per le donne?" e io rispondo tipo "Certo che lo è. Che piacere degradare una donna. Non l'ho mai fatto prima, ho sempre rispettato le donne».

*actually in charge. [...] I didn't have any real power as the naked girl dancing around in his music video. I was nothing more than the hired mannequin.*<sup>149</sup>

L'oggettificazione della donna e del corpo femminile sono qui molto evidenti: da una parte abbiamo delle modelle professioniste che dovrebbero interpretare il ruolo delle donne forti e sessualmente consapevoli, le stesse donne che però vengono sfruttate nel video solo per il loro corpo e la loro immagine, senza trasmettere alcun senso di indipendenza; dall'altra ci sono degli uomini che si divertono con loro e le trattano come delle comparse nel loro spettacolo, delle figure che si muovono non solo con loro, ma soprattutto *per* loro, trattate come oggetto sia nel prodotto artistico finito (in questo caso il video musicale) che durante la sua creazione.

Quanto appena visto, unito alla mancanza di empatia percepita da Ratajkowski quando si è scusato con lei, dimostra come, ancora una volta, non sia stata messa al centro della conversazione la donna e la sua esperienza, come si tenda, in contesti di critica verso comportamenti di natura abusante, a sostituire la propria percezione personale dell'accaduto, piuttosto che ascoltare e supportare la vittima. Thicke, evidentemente inconsapevole della gravità dei suoi gesti e dell'incoerenza delle sue parole, è l'esempio palese di quanto critiche come quelle che sono state mosse al suo lavoro non siano affatto eccessive, ma risultano anzi fondamentali per maturare una consapevolezza pubblica su temi di questa natura.

## **II. 2.2. Music business, patriarcato e la fanbase come sito di resistenza.**

In questa sezione si cercherà di mostrare alcuni degli aspetti del complesso rapporto che le artiste – in quanto lavoratrici nel settore della produzione musicale, ma soprattutto come donne – hanno con il paternalismo e il sessismo. Si vedrà come siano presenti parallelismi tra gli atteggiamenti tipici patriarcali e le modalità con cui le donne vengono trattate nel contesto lavorativo; le discriminazioni e gli abusi che le donne subiscono nella

---

<sup>149</sup> Euan O'Byrne Mulligan, *Emily Ratajkowski accuses Robin Thicke of groping her during filming of Blurred Lines*, 2021; «Le azioni di Thicke hanno compromesso qualsiasi senso di *empowerment* femminile. [...] Con quel solo gesto, Robin Thicke ha ricordato a tutti sul set che le donne di fatto non avevano il controllo [della situazione]. [...] Non avevo alcun vero potere come la ragazza nuda che balla nel suo video musicale. Non ero nulla di più di un manichino [che avevano] assunto».

loro quotidianità si rispecchiano nei ruoli e nelle strutture entro le quali sono inserite come artiste professioniste.

Nella prima parte analizzeremo il caso che vede coinvolta la cantante Kesha e il suo produttore e partner Dr. Luke, che ha abusato di lei psicologicamente, fisicamente e sessualmente. In seguito, vedremo la vicenda che ha per protagonista la popstar Britney Spears, rimasta vittima del padre e del suo management che hanno esercitato uno spietato controllo sulla sua vita, approfittando della tutela alla quale era (inizialmente solo in modo provvisorio) sottoposta; la situazione, che sarebbe dovuta essere di breve durata a seguito di un crollo psicologico di lei, si è protratta per 14 anni. In entrambi i casi, le fanbase delle cantanti hanno supportato le due donne ed hanno contribuito al riconoscimento dei loro diritti e alla loro liberazione, portando i loro casi ad avere una risonanza mediatica ed un impatto collettivo più alto – soprattutto alla luce del grande potenziale che queste vicende avrebbero potuto avere anche nelle vite delle “donne comuni”.

## **II. 2.1. Kesha VS Dr. Luke**

Nel 2014, Kesha (precedentemente conosciuta come Ke\$ha, nome d’arte di Kesha Rose Sebert) accusa il produttore Dr. Luke (nome d’arte di Łukasz Sebastian Gottwald) di aver abusato di lei psicologicamente e di averla ripetutamente molestata. Oltre alle motivazioni personali (di salute psicologica, fisica ed emotiva), Kesha chiedeva la rescissione del contratto con Dr. Luke anche per ragioni professionali; anzi, la cantante aveva deciso di esporsi proprio perché incapace di proseguire una carriera lavorativa con l’uomo che abusava di lei. La vicenda, insieme personale e professionale, ad oggi non è ancora conclusa: eccone le tappe principali.

Già a partire dal 2013, la fanbase di Kesha (gli “Animals”) si è mossa per liberare la cantante dagli obblighi professionali e dalle restrizioni di produzione a cui era sottoposta; durante il suo MTV Show *Kesha: My Crazy Beautiful Life*<sup>150</sup> infatti, l’artista aveva rilasciato alcune dichiarazioni che facevano pensare che lei avesse sempre minor controllo creativo sulla realizzazione della propria musica e, confermando poi la cosa

---

<sup>150</sup> La miniserie (2 stagioni) è andata in onda dal 23 aprile 2013 al 18 dicembre dello stesso anno ed è stata prodotta da Jack Rovner, Jacquelyn French, Ken Levitan, Lagan Sebert, Liz Gateley, Lukasz Gottwald e Tony DiSanto.

durante un'intervista su Rolling Stones<sup>151</sup>, voleva che tali circostanze cambiassero per poter proporre al suo pubblico qualcosa di diverso e più personale<sup>152</sup>. Nel settembre di quell'anno, gli Animals, che avevano già proposto una petizione online dal nome "Let Ke\$ha have creative freedom"<sup>153</sup> e lanciarono sui social media l'hashtag #freekesha per supportare l'artista; ciò che ancora non si sapeva all'epoca erano i risvolti personali della vicenda, ovvero gli abusi sessuali, psicologici e di natura emotiva che il produttore della cantante stava esercitando su di lei dal 2005 – anno in cui Kesha, diciottenne, firmò un contratto con la Kemosabe Records, l'etichetta discografica di lui, che la obbligava a registrare 8 dischi con loro. La sua salute psicofisica era quindi stata messa in pericolo da diverso tempo quando Kesha decise di rendere note le costrizioni contrattuali e le vicende di molestia di cui era vittima.

Circa un anno dopo, nell'ottobre 2014 Kesha procedette legalmente contro Dr. Luke, accusandolo di «[averle] inflitto sofferenza emotiva, crimini d'odio di genere e discriminazione sul lavoro»<sup>154</sup>, chiedendo inoltre di poter rescindere il contratto di lavoro con lui. La cantante aveva dichiarato che Dr. Luke l'aveva ripetutamente drogata, aveva avuto contatti a sfondo sessuale con lei – sia con che senza il suo consenso – e che questi abusi le avevano causato un disturbo del comportamento alimentare<sup>155</sup> (DCA). I rapporti interpersonali tra Dr. Luke e Kesha erano sbilanciati sia sul piano professionale che su quello privato/personale – in quanto sia partner lavorativi che, per un periodo, anche romantici/sessuali, la cantante riteneva di non poter più continuare a lavorare se doveva farlo con Gottwald che, oltre ad esercitare controllo creativo sui suoi brani, la molestava sessualmente (anche in contesto professionale) e psicologicamente.

Dr. Luke, che trattò le accuse come se fossero unicamente delle scuse di Kesha per rescindere il contratto ed avere libertà artistica, avviò una serie di azioni legali nei confronti della cantante e del suo *entourage*: per prima cosa, sempre nell'ottobre del 2014, accusò la donna, sua madre e il suo management (la Vector Management) per diffamazione e violazione dei termini contrattuali e il mese successivo chiese alla giudice

---

<sup>151</sup> Al momento non è possibile recuperare l'intervista, ma sono disponibili articoli (che verranno segnalati in seguito) che ne citano alcuni brani e/o che ne riassumono il contenuto.

<sup>152</sup> Bradley Stern, *#FreeKesha: Ke\$ha Admits She Doesn't Really Have Creative Control*, 2013.

<sup>153</sup> <https://www.thepetitionsite.com/815/027/678/let-keha-have-creative-freedom/>

<sup>154</sup> Joe Coscarelli, *New York State Judge Rejects Kesha's Claims in Dr. Luke Case*, 2016; «infliction of emotional distress, gender-based hate crimes and employment discrimination».

<sup>155</sup> Eriq Gardner, *Date Rape, 'Sober Pills,' and 'Suffocating Control': Read Kesha's Lawsuit Against Dr. Luke*, 2014.

di respingere le accuse di molestia sessuale da parte di Kesha<sup>156</sup>. All'inizio di dicembre 2014, appena una settimana dopo che Pebe Sebert (Patricia Sebert, madre di Kesha) aveva avviato un'ulteriore azione legale contro Gottwald – accusandolo di avere causato alla figlia un disturbo posttraumatico da stress (PTSD) –, Dr. Luke si mosse legalmente contro Mark Geragos, avvocato della cantante, il quale aveva lasciato intendere che, oltre a Kesha, Dr. Luke fosse responsabile anche dello stupro di Lady Gaga<sup>157</sup> (la quale aveva ammesso tempo prima di essere stata violentata da un suo produttore, ma sosteneva che non si trattava di Gottwald)<sup>158</sup>; a fine dicembre 2014, Dr. Luke si presentò in tribunale con formali accuse per diffamazione nei confronti di Kesha, portando delle nuove prove tra cui un biglietto di auguri scritto per lui dalla cantante (risalente probabilmente del 2009 e quindi posteriore a quando si sarebbero tenute le prime molestie) e delle e-mail (del 2011) scritte da Pebe Sebert<sup>159</sup> e che avevano un tono e un contenuto affettuoso. Gottwald agì legalmente anche contro Jack Rovner, presidente della Vector Management, accusandolo di aver da tempo tenuto un atteggiamento ostile nei suoi confronti e di voler di fatto avere il controllo sulla carriera di Kesha, oltre al ritorno economico che avrebbe avuto dalla cosa. In questo panorama, la difesa divenne l'accusa e Kesha passò dall'essere una vittima a colpevole: non solo non viene riconosciuta la violenza che ha subito, ma diventa anche un movente per ribaltare la situazione ed accusare la vittima di essere semmai stata lei a comportarsi in maniera scorretta. Assistiamo dunque a due fenomeni, che si presentano spesso in contesti analoghi a questo: l'invalidazione dell'esperienza personale, e la vittimizzazione secondaria; con il primo termine mi riferisco a tutte quelle dinamiche che portano a rendere nulle le denunce di abusi e violenze, retoriche che sminuiscono quanto provato dalla vittima (sia a livello fisico che mentale); il secondo termine invece riguarda tutte le circostanze in cui una persona già vittima di violenza viene ulteriormente colpevolizzata (nei casi di stupro spesso si incontrano espressioni come «Te la sei cercata, guarda com'eri vestita!»), spostando la responsabilità di quanto le è accaduto su lei stessa (anziché sulla persona che ha usato violenza contro di lei), oppure puntando l'attenzione su presunte colpe che la vittima avrebbe nei confronti della persona che sta accusando. Sminuendo l'importanza di quanto è accaduto a Kesha, non

---

<sup>156</sup> Page Six, *Dr. Luke wants sexual abuse allegations dismissed*, 2014.

<sup>157</sup> Nome d'arte di Stefani Joanne Angelina Germanotta.

<sup>158</sup> Joe Lynch, *Dr. Luke Sues Kesha's Lawyer for Lady Gaga Rape Implication*, 2014.

<sup>159</sup> Lynch J., *Kesha's Birthday Card to Dr. Luke Added to Defamation Lawsuit*, 2014.

viene neanche riconosciuta la gravità delle molestie che ha subito, secondo una logica che insieme sostiene e riesce a perpetrare la stessa cultura patriarcale e sessista che ha generato e normalizzato tali comportamenti.

Nel giugno 2015, Kesha rivede le proprie accuse, aggiungendone anche una contro la Sony Music Entertainment (SME) in quanto, come sostenne l'avvocato di lei, «la propensione di Dr. Luke a tenere una condotta di abusi era aperta e palese agli [esecutivi della SME], che sapevano di tale condotta ed hanno chiuso un occhio, non sono riusciti ad investigare bene i [suoi] comportamenti, non sono riusciti a prendere alcuna azione correttiva nei suoi riguardi, oppure hanno attivamente condonato gli abusi di Dr. Luke»<sup>160</sup>. Nell'ingiunzione contro l'etichetta, Kesha non si rifiutava di collaborare ancora con Sony, ma chiedeva di non dover più lavorare né con né per Dr. Luke; Geragos sottolineò come

She cannot work with music producers, publishers, or record labels to release new music. With no new music to perform, Kesha cannot tour. Off the radio and stage and out of the spotlight, Kesha cannot sell merchandise, receive sponsorships, or get media attention. Her brand value has fallen, and unless the Court issues this injunction, Kesha will suffer irreparable harm, plummeting her career past the point of no return<sup>161</sup>

dimostrando così che vincere la causa per Kesha avrebbe avuto un impatto fondamentale sulla sua vita professionale. Ora, si può immaginare che una celebrità della portata della cantante non abbia grosse difficoltà economiche che le impediscano di vivere una vita dignitosa, ma la prospettiva che aveva dal punto di vista professionale non era comunque brillante; come ha ben detto il suo avvocato, qualora non fosse stata accettata la sua richiesta di smettere di collaborare con Dr. Luke, non potendo lavorare con case di produzione diverse da Sony, Kesha si sarebbe trovata a non poter più produrre musica – o comunque a non poterlo fare in un ambiente per lei sicuro. Le opzioni per lei erano dunque le seguenti: lavorare con Sony e la Kemosabe Records accanto all'uomo che

---

<sup>160</sup> Gardner E., *Kesha Claims Sony Puts Female Artists in "Physical Danger" in Dr. Luke Lawsuit*, 2015.

<sup>161</sup> Gardner E., *Kesha Warns Her Career Will Be Over Without Injunction Against Dr. Luke*, 2015; «Lei non può lavorare con produttori musicali, editori o con etichette di registrazione per far uscire nuova musica. Senza nuova musica da portare sul palco, Kesha non può andare in tour. Fuori dalla radio e dal palco, lontana dai riflettori, Kesha non può vendere il merchandise, ricevere sponsorizzazioni, o avere l'attenzione dei media. Il suo nuovo valore è sceso e, a meno che la Corte non emetta questa ingiunzione, Kesha subirà danni irreparabili, facendo precipitare la propria carriera oltre il punto di non ritorno».

accusava di abusi nei suoi confronti, oppure non far uscire più album – il che significava di fatto fermare la propria carriera<sup>162</sup>.

Kesha e il suo avvocato inoltre, procedendo legalmente contro Sony, avevano accusato la compagnia di essere connivente con il produttore e i suoi comportamenti; costringendo le artiste a lavorare con lui, o impedendo loro di annullare o modificare i contratti, la compagnia le metteva di fatto in pericolo

*by giving Dr. Luke full creative and business control, with nearly limitless financial resources, over young female artists who necessarily were compelled to become dependent upon his good will.*<sup>163</sup>

Tale dichiarazione mostra come, sia nell'ambito del lavoro di produzione musicale che in altre realtà professionali, le donne, in particolare quelle giovani, si trovano in posizione subalterna rispetto ai loro colleghi uomini e come spesso siano sottoposte ad un controllo perentorio da parte dei loro superiori. La cantante non si stava battendo quindi solo per se stessa e per la propria libertà artistica e professionale, ma anche per tutte le altre artiste che lavoravano (o avrebbero lavorato) con produttori come Dr. Luke.

Il 19 febbraio 2016, la giudice Shirley Kornreich (che, come venne messo in luce in seguito, era la moglie di Ed Kornreich, un partner della compagnia che rappresenta Sony) rifiutò le richieste di Kesha di liberarsi dal contratto con la Kemosabe Records per avere maggior libertà creativa ed artistica, in quanto sosteneva che si trattava una mossa per rescindere il contratto<sup>164</sup>. Kornreich disse inoltre

*My instinct is to do the commercially reasonable thing*<sup>165</sup>

tradendo così la sua propensione per una valutazione economico-commerciale del caso, anziché approfondire, senza pregiudizi, le motivazioni che avevano spinto la cantante a richiedere tale ingiunzione. Ancora una volta, di fronte al dolore personale della vittima,

---

<sup>162</sup> Eriq. Gardner, Natalie Weiner, *Judge Won't Let Kesha Escape Dr. Luke Contract*, 2016.

<sup>163</sup> Gardner E., *Kesha Claims Sony Puts Female Artists in "Physical Danger" in Dr. Luke Lawsuit*, 2015; «dando a Dr. Luke totale controllo su questioni creative e di business, con risorse economiche quasi illimitate, sulle giovani artiste che si vedevano così costrette a diventare dipendenti dal dalla sua buona volontà».

<sup>164</sup> Gardner E., Weiner N., *Judge Won't Let Kesha Escape Dr. Luke Contract*, 2016.

<sup>165</sup> Ibid.



viene data prevalenza al ruolo professionale e agli aspetti economici del caso: Kesha è una donna, ma è anche un'artista, una professionista dello spettacolo e nelle cause legali che la riguardano viene sottolineato più volte questo suo ruolo.

Anche Gottwald era della stessa opinione della giudice: secondo lui, Kesha era «frustrata da una carriera in stallo»<sup>166</sup> e voleva interrompere i rapporti contrattuali con lui, servendosi della questione delle molestie nei suoi confronti come scusa per interrompere il loro legame professionale. I legali di lui sostennero che le sue accuse erano troppo vaghe ed erano arrivate tardi rispetto al periodo in cui diceva che fossero avvenuti tali fatti<sup>167</sup> e, come mise in evidenza la giudice, non c'erano prove mediche a sostegno delle sue accuse di violenza<sup>168</sup>.

A seguito della sentenza, si infittirono le proteste in supporto alla cantante, la quale contestualmente aveva dichiarato di aver ricevuto un'offerta che l'avrebbe liberata dagli obblighi contrattuali se avesse ritirato le accuse di violenza sessuale e si fosse scusata pubblicamente – proposta che Dr. Luke negò di aver mai inviato<sup>169</sup>. Meno di una settimana dopo, l'avvocato che rappresentava Sony dichiarò che l'etichetta era impossibilitata a modificare il contratto, ma che avrebbe cercato di fare il possibile per la cantante. Il 21 marzo, Kesha si appellò alla decisione, ma il mese successivo la giudice si espresse in favore di Gottwald, dicendo che nonostante la cantante avesse dichiarato di aver subito abusi da parte di Dr. Luke da oltre dieci anni, aveva fatto cenno solo a due occasioni specifiche in cui tali abusi sembravano essersi perpetrati e che in ogni caso si tratta di fatti caduti in prescrizione già nel 2013.<sup>170</sup> Nella stessa occasione, Kronreich si espresse negativamente anche per quanto riguardava le accuse di abusi emotivi, sostenendo che «le dichiarazioni di insulti riguardanti il suo valore come artista, il suo aspetto e il suo peso non sono tali da costituire una condotta estrema e oltraggiosa, da non essere tollerata in una società civilizzata»<sup>171</sup>: ancora una volta, l'esperienza della vittima venne sminuita ed invisibilizzata.

---

<sup>166</sup> Ibid.

<sup>167</sup> Ibid.

<sup>168</sup> Ibid.

<sup>169</sup> Jason Gelman, Joi-Marie McKenzie, *Kesha Rejects a Settlement Offer That Dr. Luke Denies Making*, 2016.

<sup>170</sup> Spencer Kornhaber, *Kesha's Legal Paradox*, 2016.

<sup>171</sup> Ibid.; «claims of insults about her value as an artist, her looks, and her weight are insufficient to constitute extreme, outrageous conduct intolerable in civilized society».

Circa l'accusa di crimini d'odio di genere, Kronreich sostenne che i presunti insulti che Gottwald aveva rivolto a Kesha erano riferiti a lei solamente e non alle donne in generale<sup>172</sup>; inoltre, aggiunse che

*not every rape is a gender motivated rape*<sup>173</sup>

ovvero che non tutti gli stupri sono stupri motivati da questioni di genere. Di fatto però tali affermazioni sono errate; infatti, sia gli insulti alla cantante che lo stupro affondano le loro radici nell'oggettificazione delle donne e dei loro corpi. Nuovamente, la giudice ha così dimostrato di poggiare le proprie decisioni sui propri pregiudizi di natura sessista, non riconoscendo il legame tra quanto avvenuto alla cantante e tutte le dinamiche misogine, più o meno evidenti, messe in atto dalla società. Il fatto che la giudice condividesse lo stesso tipo di mentalità da cui provengono anche gli abusi che Kesha ha denunciato non poteva dunque essere d'aiuto per la cantante.

A seguito di questo responso, le proteste del #freekesha si infittirono e, assieme ai gruppi di fan, anche diverse altre celebrità espressero solidarietà nei confronti della cantante:

Demi Lovato, Ariana Grande, Lady Gaga, Lorde, and Haim spoke out on her behalf, and Taylor Swift donated \$250,000 to her legal fund. Pop dance producer Brad Walsh tweeted, "Forcing a woman to work with her rapist, or to work to profit her rapist, is failure of justice". Miley Cyrus posted a picture on Instagram of Fiona Apple holding a placard reading "Kesha – I'm so angry for you. They were wrong. I'm so sorry."<sup>174</sup>

Nell'agosto del 2016, Kesha decise di lasciar cadere il caso di abusi sessuali – proseguendo tuttavia la sua battaglia legale per sciogliersi dal contratto – e, nello stesso periodo, venne reso noto che la giudice era sposata con un avvocato di Sony – insinuando così il dubbio che il suo giudizio non fosse del tutto imparziale.

---

<sup>172</sup> Kornhaber S., *Kesha's Legal Paradox*, 2016.

<sup>173</sup> Ibid.

<sup>174</sup> Lucy O'Brien, *She Bop. The Definitive History of Women in Rock, Pop And Soul*, 2020; p. 392: «Demi Lovato, Ariana Grande, Lady Gaga, Lorde e Haim si sono espresse in sua difesa e Taylor Swift ha donato 250,000\$ al suo fondo legale. Il produttore pop dance Brian Walsh ha tweekato: "Forzare una donna a lavorare con il suo stupratore, o a lavorare per rendergli profitto, è un fallimento della giustizia". Miley Cyrus ha postato su Instagram una foto di Fiona Apple che teneva in mano un cartello su cui si leggeva "Kesha – Sono così arrabbiata per te. Si sbagliavano. Mi dispiace tanto.».

È nel marzo del 2017 però che un altro giudice rifiuta anche il suo caso originale, in quanto la cantante aveva firmato, a cause aperte, un contratto con la Kemosabe Records, la stessa compagnia con la quale diceva di non voler più collaborare. Ma quali alternative aveva? Se per Kesha non era possibile lavorare con altre etichette, né sciogliere il contratto con Kemosabe, come avrebbe potuto pubblicare un nuovo disco senza affidarsi ad essa? La scelta per l'artista era andare incontro ad un suicidio professionale, attendendo fino alla fine di un processo che al momento non stava vincendo, oppure rischiare di perdere la causa (come di fatto è avvenuto) pur di continuare la propria carriera, far uscire nuovi pezzi e continuare a sorprendere la propria fanbase con altra musica. Come segnalato in precedenza, nel caso di Kesha le questioni private e quelle professionali sono fortemente intersecate; ciò che maggiormente mi interessa qui però è come le molestie sessuali (che sarebbero avvenute, lo ripeto, anche in contesto professionale) sembrino avere un peso minore rispetto alle esigenze lavorative della cantante; anzi, questo caso in parte dimostra come possa essere più proficuo battersi in una causa legale che riguarda questioni professionali, piuttosto che denunciare degli abusi sessuali. Come approfondiremo anche nel prossimo paragrafo, la violenza sessuale e il mondo professionale sono per le donne fortemente connessi, in modi diversi e spesso complessi: l'esempio fornitoci dal caso di Kesha è solo una delle tante circostanze cui possono andare incontro le donne nel corso delle loro carriere – sia per quanto riguarda le celebrità, ma anche per tutte le altre donne.

Tra il febbraio del 2020 e l'aprile del 2021, in attesa di prove, vengono aggiunti nuovi elementi alla causa; ciò che sembra più controverso sono le dichiarazioni, giudicate poi false, secondo le quali Kesha e il suo avvocato avrebbero detto che Dr. Luke era responsabile di aver violentato anche le cantanti Katy Perry e Lady Gaga. Kesha aveva infatti mandato un messaggio a Gaga dicendo che sia lei che Perry erano state violentate dallo stesso uomo: Katy Perry negò tale affermazione e la giudice Jennifer Schecter stabilì che «non c'era prova di alcun tipo»<sup>175</sup> e che tali affermazioni da parte di Kesha potevano rientrare nel campo della diffamazione<sup>176</sup>. Lady Gaga, che era stata chiamata a testimoniare anche per i messaggi che aveva ricevuto, aveva ferocemente difeso Kesha in

---

<sup>175</sup> Jennifer Peltz, *Kesha made a false claim about producer Dr. Luke, according to judge*, 2020; «There is no evidence whatsoever that Gottwald raped Katy Perry».

<sup>176</sup> Peltz J., *Kesha made a false claim about producer Dr. Luke, according to judge*, 2020; «There is no evidence whatsoever that Gottwald raped Katy Perry».

tribunale, come vittima di stupro lei stessa, sostenendo l'amica e collega e tutte le donne che condividevano la stessa esperienza<sup>177</sup>. Tuttavia, riguardo alle dichiarazioni che implicavano che anche lei fosse stata violentata da Gottwald, si espresse negativamente: era vero che, come aveva dichiarato sul programma di Howard Stern<sup>178</sup>, era stata violentata anni prima da un suo produttore, ma non si trattava di Gottwald<sup>179</sup>. Tali dinamiche hanno sicuramente avvantaggiato Dr. Luke, ma la giudice aveva notato che c'erano ancora troppe questioni su cui fare chiarezza, troppi aspetti della causa ancora da decidere e in particolare c'era ancora da scoprire se fossero vere le dichiarazioni di Kesha sul suo stesso stupro<sup>180</sup>.

Le ultime informazioni sul caso sono del giugno del 2021: ora, le nuove leggi dello Stato di New York sulla libertà di parola potevano essere applicate a questo caso e Dr. Luke deve provare che Kesha abbia agito con malizia/cattive intenzioni nei suoi confronti perché lui possa vincere la causa per diffamazione; tuttavia, se non riuscisse a dimostrare la malafede della cantante, lei potrebbe chiedere il risarcimento<sup>181</sup>. Si tratta della prima vittoria (o possibilità di vittoria) per la cantante, dopo 7 anni in cui la causa era in corso e lei si era sempre trovata penalizzata e svantaggiata.

La vicenda di Kesha è molto significativa non solo per la sua vita (sia privata che come figura pubblica), ma anche per le vite di tutte le donne e tutte le persone coinvolte nell'ambiente della grande produzione musicale. Come ha notato Lucy O'Brien,

*The Kesha vs Dr Luke case highlighted the way women can be rigidly controlled, financially and artistically, by major-label deals.*<sup>182</sup>

Infatti, la notizia delle vicende di cui Kesha è stata protagonista ha portato altre artiste e professioniste dello spettacolo a farsi avanti e denunciare le molestie e gli abusi che

---

<sup>177</sup> Stuart Pink, *THE GAGA TESTIMONY Lady Gaga's explosive evidence during Kesha's rape case against super-producer Dr Luke*, 2019.

<sup>178</sup> Si tratta della puntata di martedì 2 dicembre 2014 del *The Howard Stern Show*.

<sup>179</sup> Lynch J., *Dr. Luke Sues Kesha's Lawyer for Lady Gaga Rape Implication*, 2014.

<sup>180</sup> Peltz J., *Kesha made a false claim about producer Dr. Luke, according to judge*, 2020; «There is no evidence whatsoever that Gottwald raped Katy Perry».

<sup>181</sup> Gardner E., *Dr. Luke Suffers Blow on Road to Libel Trial Against Kesha*, 2021.

<sup>182</sup> O'Brien L., *She Bop...*; p. 392, «Il caso *Kesha vs. Dr. Luke* ha evidenziato il modo in cui le donne possono essere rigidamente controllate, finanziariamente e artisticamente, dai contratti con le grandi etichette discografiche».

subiscono (o avevano subito nel corso del tempo), oltre al controllo artistico al quale erano sottoposte da parte dei loro produttori e manager:

Since then, more and more women have spoken out about an industry that has historically silenced women who have been abused and put corporations before people. Country-pop superstar Taylor Swift, for example, launched a lawsuit against DJ who she says groped her, while several accounts of rape were lodged against Def Jam co-founder Russell Simmons, and in 2019 R&B singer R.Kelly was arrested on federal charges alleging sex crimes.<sup>183</sup>

Nonostante il caso non sia ancora chiuso e Kesha non abbia ancora avuto la propria libertà artistica, né la giustizia che meriterebbe per quanto le è accaduto, la sua lotta personale ha ispirato altre donne a fare lo stesso, dimostrando che continua ad essere valida l'espressione «il personale è politico»<sup>184</sup>.

## **II. 2.2. #freebritney: la lunga lotta di Britney Spears per uscire dal conservatorship.**

La vicenda che riguarda Britney Spears si è conclusa nell'autunno del 2021; qui rivediamo circostanze analoghe per modalità e motivazioni a quelle che si sono trovate anche nel caso di Kesha, constatando così l'effettiva presenza di un parallelismo tra le dinamiche culturali di tipo patriarcale e sessista e la realtà professionale del mondo della produzione artistica/musicale. Rispetto a quanto visto prima, qui il controllo artistico e professionale è accostato ad un più palese controllo del corpo (inteso in senso letterale) a cui è sottoposta la star; a corroborare la tesi è il fatto che tali imposizioni sono state esercitate su di lei principalmente dal suo stesso padre, figura simbolica per eccellenza e costitutiva del patriarcato. Venuta a conoscenza di quanto successo a Britney Spears, mi sono fin da subito posta una domanda: cosa impedisce a mio padre, ad un qualsiasi padre,

---

<sup>183</sup> O'Brien L., *She Bop...*; p. 392, «Da allora, sempre più donne hanno parlato di un'industria che storicamente ha silenziato le donne che hanno subito molestie e hanno messo le corporazioni prima delle persone. La superstar country-pop Taylor Swift, per esempio, ha aperto una causa contro un DJ che lei dice l'ha palpeggiata, mentre vennero fatte diverse altre denunce contro Russell Simmons, co-fondatore della DEfJam, e nel 2019 il cantante R&B R.Kelly è stato arrestato con diverse cause federali riguardando crimini di natura sessuale».

<sup>184</sup> Slogan femminista usato a partire tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70.

di fare lo stesso alla propria figlia? Ma soprattutto, cosa spinge un padre ad agire un controllo simile su di lei, che motivazioni può avere? Come nel caso di Kesha è presente una forte implicazione economica, anche per Britney sono stati il suo patrimonio e il suo potenziale di guadagno come affermata popstar ad essere il vantaggio ottenuto dal controllo su di lei.

Innanzitutto, è utile partire dalla definizione del termine *conservatorship*, parola inglese che si riferisce ad una specifica pratica legale per la quale un o una giudice «affida una figura di guardiano ad una persona ritenuta incapace di gestire le proprie finanze o attività quotidiane»<sup>185</sup>. Le implicazioni di tale procedura legale sono varie e complesse; applicandole alle vicende di Britney Spears è possibile tracciare una linea precisa che riporta alle radici della cultura sessista e patriarcale: l'oggettificazione e il controllo dei corpi femminili. Come vedremo, il tipo di pratiche che sono state messe in atto nei confronti della popstar erano rivolte verso l'appropriazione, il possesso e appunto il controllo del suo corpo e, conseguentemente, della sua vita. Come anche nei confronti di Kesha, a Britney è stato impedito di gestire la propria carriera; inoltre, ha subito imposizioni dirette riguardanti il suo diritto al matrimonio e alla riproduzione sessuale, come lei stessa aveva dichiarato<sup>186</sup>.

Nel gennaio del 2008, Britney Spears viene ricoverata ben due volte in un centro per la salute mentale «per comportamenti pericolosi per sé o altre persone», a causa di un crollo mentale avvenuto probabilmente in seguito al divorzio dall'ex-marito Kevin Federline e al conseguente affidamento dei loro due figli a lui<sup>187</sup>. Il 1° febbraio viene sottoposta ad un conservatorship temporaneo, i cui beneficiari erano il padre Jamie Spears e l'avvocato Andrew M. Wallet, oltre ad un piccolo entourage di altri collaboratori; la richiesta di tale procedura fu fatta dal signor Spears, dichiarando, senza documentazione a riguardo, che la figlia soffriva di demenza<sup>188</sup>. Pochi giorni dopo, quando sarebbe dovuta terminare la tutela nei suoi confronti, Britney provò a contattare un avvocato, ma le ne venne assegnato

---

<sup>185</sup> [Conservatorship - Definition, Examples, Processes \(legaldictionary.net\)](https://www.legaldictionary.net/conservatorship); «The establishment of a guardian relationship over a person unable to manage his or her own financial affairs or daily life activities».

<sup>186</sup> BBC News Canada, *Britney Spears: Singer's conservatorship case explained*, 2021.

<sup>187</sup> Ronan Farrow, Jia Tolentino, *Britney Spears's Conservatorship Nightmare*, 2021.

<sup>188</sup> Eric Deggans, *What New Netflix And Hulu Documentaries Reveal About Britney Spears' Conservatorship*, 2021, in cui si trova una recensione dei contenuti dei documentari sulla vita e sulle vicende legate al conservatorship di Britney Spears.

uno di ufficio in quanto ritenuta incapace di intendere e di volere<sup>189</sup>; tuttavia, il conservatorship continuò a rimanere ufficialmente attivo, anche se la data di fine fosse stata superata.

Nonostante i progressi fatti nel contesto della sua salute mentale, il conservatorship venne prolungato, prima fino a fine luglio e poi fino a fine anno, diventando permanente già il 28 ottobre; durante uno show per MTV<sup>190</sup>, Britney dichiarò di essere scontenta della sua situazione e di sentirsi come in una prigione. Solo negli ultimi anni si è venuti a conoscenza di alcuni dettagli riguardanti le modalità con cui è stato messo in atto questo conservatorship, grazie alle dichiarazioni di Alex Vlasov, assistente della guardia di sicurezza di Spears, Edan Yemini (capo e fondatore della Black Dog Security). Dopo le richieste di Britney di riaprire il caso per uscire dal conservatorship, Vlasov ha detto di essersi sentito in dovere di parlare a proposito della situazione<sup>191</sup>, fornendo un quadro abbastanza preciso di alcune delle condizioni alle quali era sottoposta Spears; tra le misure adottate dal padre e dagli altri tutori, l'ex-impiegato della Black Dog Security ha dichiarato di essere a conoscenza di sistemi di sorveglianza audio nella stanza di Britney (anche quando aveva incontri privati con il suo legale), controllo dei dispositivi telefonici<sup>192</sup> anche per la corrispondenza privata con la madre, la sorella e il fidanzato dell'epoca<sup>193</sup>. Il controllo nei confronti della popstar però si estendeva anche al di là della sua persona: innanzitutto, Jamie Spears chiedeva all'agenzia di fare controlli sui suoi amici, in particolare gli uomini, e sui partner della donna, facendoli pedinare e impedendo loro di fare post sui social media che riguardavano Britney senza prima aver concordato la cosa con lui<sup>194</sup>; inoltre, in seguito all'esplosione del movimento #FreeBritney, anche diverse persone della sua fanbase vennero sottoposte a controlli e messi segretamente sotto sorveglianza<sup>195</sup>. Naturalmente, Jamie Spears e i suoi legali hanno sempre negato tali fatti, sostenendo di aver sempre agito nel rispetto delle leggi e, soprattutto, che ogni misura adottata aveva il solo scopo di proteggere Britney.

---

<sup>189</sup> Farrow R., Tolentino J., *Britney Spears's Conservatorship Nightmare*, 2021.

<sup>190</sup> *Britney: For the Record*, andato in onda il 30 novembre 2008, diretto da Phil Griffin.

<sup>191</sup> Liz Day, Samantha Stark, *The Surveillance Apparatus That Surrounded Britney Spears*, 2021.

<sup>192</sup> Inizialmente, tra l'altro, non le era nemmeno concesso di avere un telefono cellulare e una conoscente era riuscita a fargliene avere uno di nascosto, che però venne trovato e le fu portato via dal padre.

<sup>193</sup> Day L., Stark S., *The Surveillance Apparatus That Surrounded Britney Spears*, 2021.

<sup>194</sup> Ibid.

<sup>195</sup> Ibid.

Le dichiarazioni di Vlasov, di Britney stessa e di tutte quelle persone nella sua cerchia che potevano vedere di persona il trattamento al quale era sottoposta, hanno dichiarato la stessa cosa: la donna si trovava praticamente in uno stato di prigionia, «senza sapere quando sarebbe finito»<sup>196</sup>; non per niente, il caso suscitò fin da subito molti dubbi e con il tempo se ne interessarono anche associazioni in difesa dei diritti umani. Il controllo cui era sottoposta la donna colpiva molti aspetti della sua vita privata e pubblica; ad oggi non abbiamo una conoscenza precisa di tutte le misure adottate nei suoi confronti, ma, oltre a quelle citate, ci sono vari altri aspetti della sua vicenda che la riconducono ad un caso di violenza di genere. Britney infatti non poteva vedere i propri figli senza la presenza del padre di lei o di un suo tutore, inoltre le era stata applicata una spirale anticoncezionale che poteva rimuovere solo con il consenso firmato del padre<sup>197</sup>. Le venne quindi così portata via la sua identità di madre, oltre alla possibilità di poter scegliere se e quando avere altri figli: i suoi diritti riproduttivi si trovavano di fatto in mano a Jamie Spears, rendendo così palese la natura patriarcale e sessista della vicenda. Il padre esercita un controllo diretto sul corpo della figlia così come il patriarcato esercita un controllo simbolico sui corpi delle donne – e questa è una delle ragioni per cui la storia di Britney ha avuto un così grande riscontro sociale.

Tra i beneficiari del suo conservatorship erano presenti anche rappresentanti della Tri Star (l'etichetta a cui si appoggiava la popstar); dato che Britney, nel corso dei 13 anni in cui è stata sottoposta a tutela, ha continuato il suo lavoro come popstar, appare abbastanza evidente che le misure prese nei suoi confronti andavano verso interessi di tipo economico. Mentre era sotto tutela, Britney è stata costretta ad esibirsi secondo le disposizioni dei suoi *conservators*, pubblicando 4 dischi, facendo diversi tour, partecipando ad una puntata di un telefilm e facendo anche la giudice al talent show X-Factor: tutte attività impegnative, stressanti e soprattutto poco adatte ad una persona che sta cercando di ritrovare la propria salute mentale. Costretta a lavorare in questo modo e a seguire ritmi dettati dallo show business, appare chiaro che ad essere messo al primo posto non è mai realmente stato il benessere della donna, bensì il suo potenziale economico come popstar.

---

<sup>196</sup> Peter Gicas, *Britney Spears: Life Is "Like Groundhog Day"*, 2008; «Even when you go to jail, you know there's the time when you're gonna get out. But in this situation, it's never ending», «Anche quando vai in prigione, sai che arriverà un momento in cui uscirai. Ma in questa situazione, non finisce mai».

<sup>197</sup> BBC News, *Britney Spears: Singer's conservatorship case explained*, 2021.



Come ho accennato, nel 2019 Britney Spears decide di chiedere una revisione del caso per uscire dal conservatorship: la notizia ha smosso fin da subito non solo le sue conoscenze e le persone più direttamente coinvolte nel caso, ma anche e soprattutto la sua fanbase, associazioni per la salvaguardia dei diritti umani e gruppi femministi, oltre ad altre celebrità e persone comuni che hanno scelto di mostrare sostegno nei confronti della pop star – cogliendo l'occasione per scuotere la coscienza civile rispetto alle questioni riguardanti i diritti delle donne e la parità di genere.

Il 4 gennaio 2019 Britney rimanda a data da destinarsi il tour *Britney: Domination* in quanto preoccupata per lo stato di salute del padre, ricoverato in quei giorni; sosteneva infatti di voler mettere la salute sua e quella della sua famiglia prima di tutto e il suo management dichiarò che la sua carriera era momentaneamente in pausa. Appena un paio di mesi dopo, durante una puntata di un podcast dedicato al caso, il tutore Andrew Wallet chiede di potersi ritirare dalla posizione e dichiara che

*the conservatorship is engaged in numerous ongoing business activities requiring immediate attention*<sup>198</sup>;

la sua richiesta viene accolta e Jamie Spears diventa il solo tutore del patrimonio finanziario della figlia. Nello stesso periodo la rivista *Forbes* informa del fatto che a Britney non è concesso di sposarsi senza l'approvazione del tutore del conservatorship<sup>199</sup>. La sua temporanea uscita dalla scena pop, nonché dalla scena pubblica comincia a sembrare sempre più sospetta al pubblico e ai giornalisti: il 3 aprile, Rolling Stones rende noto che Spears è stata ricoverata una settimana prima in un centro per la salute mentale per prendersi cura di sé<sup>200</sup>.

Tuttavia, come si scoprirà in seguito grazie alle dichiarazioni di un assistente legale che era stato coinvolto nel caso del conservatorship, la donna era stata ricoverata tempo prima e si trovava nella struttura contro la sua volontà, rifiutandosi di assumere i farmaci che le venivano somministrati<sup>201</sup>. Secondo queste affermazioni, quelli che si profilano sono esercizio del controllo e abuso di potere che si ripercuotono sulla persona di Britney

---

<sup>198</sup> Andy Mayoras, Danielle Mayoras, *Will Britney Spears' Conservator Let Her Get Married?*, 2019.

<sup>199</sup> Ibid.

<sup>200</sup> Daniel Kreps, *Britney Spears Enters Mental Health Facility*, 2019.

<sup>201</sup> Jose Bastidas, *Britney Spears Allegedly Entered Mental Health Facility Against Her Will*, 2019.

Spears: le vengono negati alcuni diritti principali, come quello alla privacy, gestione sul suo patrimonio (che ha guadagnato lavorando), controllo sul suo corpo e sui suoi diritti riproduttivi, le viene impedito di vedere chi vuole, ... Queste sono tra le ragioni per le quali, come già detto, anche le associazioni a tutela dei diritti umani si sono attivate per sostenere e liberare la popstar dal conservatorship. Sempre durante la stessa puntata del podcast, il paralegale, oltre a confermare che le ragioni per cui il tour è stato posticipato erano altre rispetto a quelle dichiarate, sostiene che Jamie Spears ha detto di usare la sua malattia come scusa per giustificare l'assenza di Britney dalle scene, facendola ricoverare già a partire da metà gennaio, per tempo indefinito<sup>202</sup>.

È a questo punto che il movimento #FreeBritney ottiene maggior risonanza: è metà aprile 2019 e oramai è diventato chiaro anche al pubblico che le disposizioni della tutela a cui è sottoposta la popstar sembrano sempre meno votate agli interessi e alla protezione della donna e assomigliano molto più a delle manovre economiche molto pesanti. Fu così che l'hashtag #FreeBritney cominciò a circolare sulle piattaforme social come Twitter e Instagram, condiviso sia da fan che da altre celebrità (come si era visto anche per il caso che riguardava Kesha). Attraverso questa misura, le persone speravano di far conoscere la storia di Britney ad un pubblico sempre più ampio, smuovere un po' le coscienze della gente e dei conservatori della tutela, al fine di liberare la popstar dal conservatorship e mettere in luce gli aspetti potenzialmente discriminatori di tale pratica legale. La questione in cui la donna è stata coinvolta ha fatto una tale presa su un pubblico così vasto non tanto (o non solo) perché riguardava una delle più famose popstar degli anni '2000, ma soprattutto perché la interessava in quanto donna; oltre ad essere privata di alcune libertà che non vedono distinzione di genere, Britney è stata ulteriormente penalizzata in quanto donna: le è stato negato il completo accesso al suo stesso corpo e ai suoi diritti riproduttivi, mettendo in luce una questione ancora molto delicata per gli Stati Uniti d'America e tutto il mondo. Ancora oggi infatti, a molte donne non vengono garantiti pieni diritti in merito alla loro salute sessuale e l'accesso a misure riguardanti il controllo delle nascite – primo tra i temi più discussi c'è sicuramente la questione dell'aborto –; le disposizioni presenti nel conservatorship al quale era sottoposta Spears erano riflessi diretti di quanto avveniva (e avviene) in modo meno diretto ma più esteso a tutte le donne.

---

<sup>202</sup> Kreps D., *Britney Spears Enters Mental Health Facility*, 2019.

Il movimento di liberazione della popstar non ha agito solo sulle piattaforme online, ma si è attivamente mosso sul territorio nordamericano, organizzando cortei di protesta all'esterno dei tribunali quando si tenevano le sedute del caso, oppure semplicemente marciando e protestando su piazze e strade. L'espansione di questi fenomeni cominciò a preoccupare Jamie Spears, gli altri *conservators* e il management di Britney che, come si è visto, adottarono misure di controllo e repressione delle persone ritenute «pericolose per la salute di Spears»<sup>203</sup>; sia il padre che il management fecero causa per diffamazione a dei blog che cercavano di portare chiarezza sul caso, accusandoli di creare cospirazioni inesistenti<sup>204</sup>.

Tra l'agosto e il settembre 2019, Jamie Spears viene inoltre coinvolto in un caso di violenza su uno dei nipoti: l'accaduto lo portò a perdere il posto di *conservator* della persona (ruolo quindi affidato a Jodi Montgomery, la *care manager* di Britney), restando però nella sua posizione per quanto riguardava il controllo del patrimonio della figlia. A questo punto era diventato palese che Jamie Spears non poteva più essere una figura di riferimento per la salvaguardia della salute e dell'incolumità di Britney.

Il 21 aprile 2020 ci sarebbe dovuta tenere un'udienza, che venne però posticipata al successivo 22 luglio: la causa di questo fu l'esplosione della pandemia di COVID-19 e le conseguenti misure di restrizione e contenimento del virus. Nel frattempo, crescevano i dubbi circa lo stato di salute della popstar: l'hashtag #FreeBritney divenne di nuovo virale e vennero fatte girare diverse petizioni affinché il caso non fosse affossato. Infatti, l'opinione pubblica e i media non sembravano dare grande rilevanza alla vicenda, nonostante fosse ormai noto che si trattasse di un caso molto più complesso di quel che si pensava inizialmente e con implicazioni che non riguardavano solo la salvaguardia dei diritti di Britney Spears, ma potenzialmente anche quella di tutte le donne (americane).

Il 22 luglio, giorno dell'udienza che si teneva sulla piattaforma Zoom, il padre e la madre di Britney erano presenti, ma lei non aveva potuto partecipare a causa di «difficoltà tecniche»<sup>205</sup>: ancora una volta, le circostanze provocarono proteste da parte del movimento #FreeBritney. Come si scoprì in seguito, ad interrompere la comunicazione di Britney furono alcuni hacker che si erano introdotti nel suo PC<sup>206</sup>. Finalmente, il 10

---

<sup>203</sup> Day L., Stark S., *The Surveillance Apparatus That Surrounded Britney Spears*, 2021.

<sup>204</sup> Ibid.

<sup>205</sup> Lavender Baj, *Britney Spears' Conservatorship Hearing Was Just Postponed 'Coz The Zoom Call Got Hacked*, 2020.

<sup>206</sup> Ibid.

novembre 2020, la giudice Brenda J. Penny accoglie la richiesta di Spears di nominare un tutore differente: in meno di un anno, Jamie Spears sarebbe stato rimosso del tutto dal suo ruolo di tutore e Britney avrebbe trovato la libertà, dopo ben 13 anni sotto il conservatorship. Un ulteriore spinta per la risoluzione del caso è stata data dal documentario *Framing Britney Spears*<sup>207</sup>, uscito 4 febbraio 2021: innanzitutto, il film portò all'attenzione pubblica il caso e anche il movimento #FreeBritney ottenne una risonanza ancora maggiore rispetto a quanto aveva prima. Il 22 giugno 2021, prima di una testimonianza in merito al caso, Britney chiamò la polizia denunciando un caso di «abuso di conservatorship»<sup>208</sup>; la popstar si presentò comunque in tribunale e raccontò in maniera dettagliata tutta una serie di abusi cui era sottoposta. Per esempio, Spears spiegò come fosse costretta a lavorare secondo le modalità che le venivano indicate, venendo minacciata di ulteriori restrizioni al suo stile di vita e cause legali contro di lei se non avesse collaborato. Come per il caso precedente, la popstar viene vista come “macchina per fare soldi”; il suo ruolo professionale assume un valore pervasivo e la donna viene completamente identificata con il suo lavoro: non solo quindi i suoi tutori avevano libero accesso e controllo delle sue finanze, ma decidevano per lei come, quando e quanto lavorare, senza lasciarle spazio per prendere decisioni in merito.

Il 14 luglio venne accolta la richiesta di Britney di scegliere il proprio avvocato per la difesa e cominciò così a collaborare con Matthew Rosengart, il quale apertamente aveva dichiarato di volersi impegnare per far terminare il conservatorship<sup>209</sup>; il nuovo avvocato si adoperò fin da subito per far ottenere giustizia a Britney, chiedendo anche di anticipare le udienze e velocizzare il processo – anche se tali richieste non poterono venir accolte. Ciò che Rosengart non era disposto a negoziare era il fatto il padre di Britney dovesse essere rimosso dal suo ruolo di *conservator* il prima possibile; nel frattempo, inoltre, venne reso noto che Jamie aveva più volte usufruito del denaro della figlia per pagare le spese legali, oltre ad attingere al suo patrimonio anche per la Black Dog Security e per finanziare la TriStar<sup>210</sup>.

Il 7 settembre 2021, Jamie firmò un documento per togliersi dal conservatorship, dichiarando che le cose erano cambiate e voleva fare ciò che era meglio per la figlia.

---

<sup>207</sup> Regia di Samantha Stark.

<sup>208</sup> Km Willis, *Britney Spears called 911 to report abuse a day before her shocking testimony*, *New Yorker* says, 2021.

<sup>209</sup> Cheri Mossburg, *Britney Spears' new lawyer calls for her father to step down as conservator*, 2021.

<sup>210</sup> Gene Maddaus, *Britney Spears' Lawyer Wants to Speed Up Process to Remove Her Father*, 2021.

Pochi giorni dopo, Britney annunciò il suo fidanzamento con il compagno Sam Asghari – cosa che fino a prima le era impossibile fare senza il consenso del padre o di altri dei suoi tutori. Il 17 ottobre uscì *Controlling Britney Spears*<sup>211</sup>, sequel di *Framing Britney Spears*, un documentario in cui vennero resi noti ulteriori dettagli sul caso, comprese le dichiarazioni di Vlasov (ex dipendente della Black Dog Security) in merito al controllo diffuso che veniva effettuato sui dispositivi tecnologici della popstar, oltre alle pressioni che le venivano fatte per prendere medicinali contro la sua volontà.

Il conservatorship sulla persona e sul patrimonio di Spears terminò il 12 novembre 2021, a quasi quattordici anni dal suo inizio. Il caso che ha coinvolto Britney non è stato importante solo per la liberazione della popstar dalla propria condizione, ma ha anche portato alla luce diverse problematiche rispetto alla pratica del conservatorship nel suo insieme; da alcune indagini<sup>212</sup> emersero dati che comprovavano lo sfruttamento di persone, spesso anche anziane, per il loro patrimonio da parte di conservators mossi da interessi economici, presentando così un quadro più complesso nell'ambito di questa pratica, che va a toccare non solo i diritti umani in senso ampio, ma nello specifico anche questioni riguardanti i diritti delle persone con disabilità.

---

<sup>211</sup> Diretto da Samantha Stark.

<sup>212</sup> Svolte a cura del *The Guardian* nel 2021.

## II. 3. Politiche pop

L'applicazione di una prospettiva di genere allo studio della storia della *popular music* – intesa anche nel suo sinonimo di musica *mainstream* – diventa corroborante quando si affrontano realtà apertamente legate alle politiche femministe. In questo capitolo intendo mostrare come la musica pop e la musica legata ai sistemi di consumo di massa siano state da tempo ambiente fertile per veicolare messaggi legati agli ideali femministi di empowerment, agency e lotta per la parità di genere.

Nella prima parte ho scelto di proporre una breve descrizione dei gruppi musicali, nati tra la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni '90, identificati sotto l'etichetta di Riot Grrrl Band, in cui le artiste, ispirate da un lato dalle politiche femministe e dall'altro da rock band composte principalmente (se non solo) da donne, hanno creato degli spazi di agency all'interno di un ambiente musicale prevalentemente maschile e maschilista e per questo spesso poco ospitale per le giovani fan del rock 'n' roll. A loro volta ispirate da questa realtà di produzione musicale, in tempi più recenti sono nate le Pussy Riot, un collettivo di attiviste che si sono espresse contro le misure repressive e di stampo fortemente patriarcale del governo di Putin. Le giovani donne, che agivano inizialmente sotto anonimato, sono state fin da subito silenziate, tornando sulla scena musicale solo negli ultimissimi anni e mettendo in secondo piano la loro attività politica al fine di preservare la loro incolumità personale.

Nella seconda parte invece tratterò le figure di Beyoncé e Lizzo, due popstar che, seppur non direttamente identificabili come attiviste, hanno portato ideali femministi nella loro musica, dai primi album alle ultime uscite; in quanto donne afroamericane inoltre, in più occasioni la loro musica apre tali questioni ad una visione legata al femminismo nero e quello intersezionale.

### II. 3.1. Breve storia delle politiche femministe nell'ambiente pop musicale: dalle Riot Grrrl Band alle Pussy Riot.

#### a. La nuova voce del punk rock: «I'm not afraid of speaking my mind / I'm just afraid of being ignored», “Fear of Dying”, Jack Off Jill (2000)

In ambito musicologico, con Riot Grrrl (o Riot Grrl) si intende uno specifico genere musicale, più precisamente un sottogenere della musica punk e grunge, i cui gruppi esponenti sono formati quasi unicamente da donne; i temi trattati sono generalmente

legati all'esperienza femminile nelle sue diverse sfaccettature, dalla quotidianità all'introspezione, dall'elaborazione di sentimenti a questioni di più delicate e tabù (nella musica e nella società) come stupri, abusi e difficoltà dei rapporti con un contesto di vita di stampo patriarcale. La realtà delle Riot Grrrl è molto più complessa di quanto sarebbe opportuno illustrare in questo capitolo; va sottolineato innanzitutto che non si trattava unicamente di musiciste e rock band: la componente musicale era solo uno dei diversi aspetti che caratterizzava questi gruppi (o collettivi). Una delle produzioni principali delle Riot Grrrl erano le Zines, ovvero «pubblicazioni autoprodotte in cui si potevano trovare articoli, arte, poesie, fiction e manifesti che venivano fotocopiate e distribuite»<sup>213</sup>, ma erano frequenti anche la pratica del body writing/word reclamation<sup>214</sup>, eventi con workshop ed altre attività<sup>215</sup> e comunità online (quest'ultime in un secondo momento, a partire dalla fine degli anni '90)<sup>216</sup>.

Le Riot Grrrl e le Riot Grrrl Band (nome che prendono i gruppi musicali che fanno riferimento a tale realtà) sono nate negli USA, in particolare nella zona di Washington DC, tra la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni '90; l'ambiente di riferimento musicale fu principalmente la scena punk e, in parte, anche quella nascente del grunge. Altre fonti di ispirazione provenivano dal più ampio contesto della musica mainstream: oltre alle icone più conosciute del pop-rock, come Madonna e Cindy Lauper che furono le prime artiste ad avere un seguito di fan "al femminile", solitamente associato alle rock star di sesso maschile<sup>217</sup>, troviamo anche diverse rock band che incentravano la loro immagine e i loro lavori sulla figura femminile o comunque su temi quali la marginalizzazione, la mancanza di potere personale e l'identità soggettiva. Siouxsie Sioux e i Siouxsie and the Banshees, Joan Jett (sia come solista, ma anche come co-fondatrice del primo gruppo rock completamente al femminile The Runaways), Blondie, Suzy Quatro, sono solo alcuni dei nomi che hanno preceduto ed ispirato artiste e band Riot Grrrl come Bikini Kill, Bratmobile, Hole e tanti altri. Un ulteriore aspetto da considerare nell'analisi della genesi di questi gruppi è l'ambiente femminista degli anni '70, il cosiddetto femminismo

---

<sup>213</sup> Leah Perry, *I Can Sell My Body If I Wanna; Riot Grrrl Body Writing and Performing Shameless Feminist Resistance*, 2015; p. 6.

<sup>214</sup> Ivi.

<sup>215</sup> Ivi.; p. 14.

<sup>216</sup> Jessica Rosenberg, Gitana Garofalo, *Riot Grrrl: Revolutions from within*, 1998; p. 811

<sup>217</sup> Gayle Wald, *Just a Girl? Rock Music, Feminism, and the Cultural Construction of Female Youth*, 1998; p. 587.

della seconda ondata, e degli anni '80, in cui hanno cominciato a comparire nuove discussioni su temi quali sex work e sex positivity. Purtroppo, come questo tipo di femminismo aveva il limite di rivolgersi principalmente a donne bianche e di classe media, anche la realtà delle Riot Grrrl ha per lungo tempo messo in secondo piano il contributo delle persone queer e, ancor più, di quelle nere. Ragazze e donne nere hanno da sempre fatto parte di questo ambiente, ma incontravano difficoltà maggiori nel parteciparvi attivamente, sia per il divario economico che per quello sociale.

Il nome Riot Grrrl è composto dalla parola *riot*, ovvero “rivolta”, e dalla storpiatura della parola *girl*, “ragazza”, in una sorta di onomatopea che riprende il ruggito di un animale feroce; il contrasto tra il verso animalesco e l’idea della giovane era voluto:

*the name Riot Grrrl was chosen to reclaim the vitality and power of youth with an added growl to replace the passivity of a “girl”.*<sup>218</sup>

Le Riot Grrrl, infatti, avevano tra i loro intenti quelli di riappropriarsi dell’identità di ragazza, mostrandone la natura complessa, ma soprattutto cercando di resistere così all’immagine, fortemente influenzata dalla cultura patriarcale, che veniva imposta loro: deboli, incapaci di essere autonome, passive. Le ragazze non avevano avuto fino ad allora un vero spazio di agency, un luogo dove sentirsi accolte, comprese ed ascoltate, in cui le loro idee e i loro interessi fossero rispettati e condivisi: fornire tale contesto era uno dei propositi per i quali erano nati i collettivi Riot Grrrl. Dal punto di vista dell’ambiente musicale, segnalò tre ulteriori intenti peculiari proprio di questo tipo di gruppi:

1. fornire uno spazio di agency, oltre alle zines e agli incontri, in cui esprimersi e allo stesso tempo far sentire le ragazze comprese;
2. spronare giovani donne a prendere in mano gli strumenti musicali e formare le proprie band *come i maschi*<sup>219</sup>, il che significava occupare degli spazi ai quali ancora non avevano facilità d’accesso, in cui non potevano esercitare piena autonomia, ma soprattutto che fino ad allora faticavano a vedere come un’opzione, un’opportunità, un’aspirazione;

---

<sup>218</sup> Rosenberg J., Garofalo G., *Riot Grrrl: Revolutions from within*, 1998; p. 809; «il nome *Riot Grrrl* è stato scelto per riabilitare la vitalità e la forza della gioventù con l’aggiunta di un ruggito per rimpiazzare la passività di una “ragazza”».

<sup>219</sup> Perry L., *I Can Sell My Body If I Wanna...*; p. 8.



3. creare un ambiente dove le ragazze del pubblico fossero al sicuro dai rischi di molestie e stupri durante i concerti.

Riguardo a quest'ultimo punto è utile ricordare il motto Riot Grrrl «Girls to the front», ovvero «Le ragazze davanti», che veniva usato durante i concerti per invitare le ragazze a posizionarsi davanti al palco, dove le artiste potevano vederle:

*[a]t shows, women were invited to come up to the front of the stage and directly engage with bands without being intimidated, harassed, or abused by men in the audience, as was common at 1990s punk and hardcore shows.<sup>220</sup>*

Non solo quindi per una donna che si presenta come artista è difficile avere opportunità ed essere guardata con serietà (dal pubblico, dai colleghi e/o dai produttori), ma incontra avversità anche quando vuole vivere l'ambiente musicale nel ruolo dell'ascoltatrice. Se durante un concerto una ragazza corre il rischio di essere molestata, potrebbe scegliere di non parteciparvi, oppure di vivere l'evento con sensazioni di preoccupazione, con la necessità di stare all'erta da possibili *abusers*<sup>221</sup>: le donne quindi, in virtù della loro identità di genere, si trovano di fronte a rischi maggiori rispetto a quelli degli uomini. Questo aspetto è molto significativo perché illustra come le difficoltà che le donne e le ragazze vivono nel contesto musicale siano presenti in tutti i suoi aspetti, dalla produzione, alla visibilità, alla fruizione: le stesse avversità che le donne incontrano nel mondo della musica rispecchiano quelle che incontrano nel mondo sociale e viceversa. Tuttavia, la realtà artistica creata dalle Riot Grrrl Band e dalla loro musica, è stata un'enorme risorsa per le ragazze che le ascoltavano, poiché, come ricorda Perry,

*[i]nterest in bands also helped young women to connect even when they were geographically distant<sup>222</sup>*

---

<sup>220</sup> Perry L., *I Can Sell My Body If I Wanna; Riot Grrrl Body Writing and Performing Shameless Feminist Resistance*, 2015; p. 8; «Durante gli show, le donne erano invitate a prendere posizione davanti al palco e a relazionarsi direttamente con le band, senza essere intimidite, molestate o abusate dagli uomini tra il pubblico, com'era frequente durante i concerti punk ed hardcore negli anni Novanta».

<sup>221</sup> Termine ombrello usato per indicare coloro che molestano fisicamente, emotivamente e/o psicologicamente altre persone, sia in modo reiterato, ma anche occasionalmente.

<sup>222</sup> Perry L., *I Can Sell My Body If I Wanna; Riot Grrrl Body Writing and Performing Shameless Feminist Resistance*, 2015; p. 8; «L'interesse nei confronti delle band ha anche aiutato le giovani donne a connettersi [tra loro] anche quando si trovavano geograficamente distanti».

fornendo così una connessione e una vicinanza metaforica tra donne e ragazze provenienti da diversi contesti, facendole sentire parte di un gruppo, di un'identità comune, di *qualcosa*.

Uno dei mezzi attraverso i quali le Riot Grrrl Band, ma anche altre artiste rock e pop in generale, cercarono di dare visibilità alla figura, multiforme e poliedrica, della ragazza era l'interpretazione delle diverse identità delle giovani, durante le performance sul palco, nei contenuti dei propri pezzi, nell'estetica dei loro dischi e nel loro stile in generale<sup>223</sup>. Nel suo articolo, Wald riporta infatti che

*female artists have ventured to celebrate girlhood as a means for fostering female youth subculture and of constructing narratives that disrupt patriarchal discourse within traditionally male rock subcultures*<sup>224</sup>.

Alcune delle pratiche connesse a questa ripresa dell'estetica della teenager comprendevano:

- indossare un abbigliamento in linea con lo stile di ragazze e bambine o che richiamava in qualche modo all'età infantile;
- realizzare copertine dei dischi con immagini delle artiste da bambine, con elementi che richiamano all'infanzia (come bambole e altri giocattoli) o con illustrazioni dal gusto naïve<sup>225</sup>;
- scrivere pezzi riguardanti l'infanzia<sup>226</sup> o che contengono riferimenti e storpiature di termini riguardo tale contesto;
- utilizzare all'interno dei propri brani delle vocine che imitano il modo di parlare dei bambini<sup>227</sup>.

---

<sup>223</sup> Gayle Wald, *Just a Girl? Rock Music, Feminism, and the Cultural Construction of Female Youth*, 1998; p. 586

<sup>224</sup> Gayle Wald, *Just a Girl? Rock Music, Feminism, and the Cultural Construction of Female Youth*, 1998; p. 588; «le artiste si sono avventurate nella celebrazione dell'età adolescenziale femminile come un mezzo per ospitare la giovane subcultura femminile e per costruire narrazioni che si distaccassero dal discorso patriarcale all'interno di subculture rock tradizionalmente maschili».

<sup>225</sup> Gayle Wald, *Just a Girl? Rock Music, Feminism, and the Cultural Construction of Female Youth*, 1998; p. 595

<sup>226</sup> Gayle Wald, *Just a Girl? Rock Music, Feminism, and the Cultural Construction of Female Youth*, 1998; p. 586

<sup>227</sup> Gayle Wald, *Just a Girl? Rock Music, Feminism, and the Cultural Construction of Female Youth*, 1998; p. 586

Tutti questi elementi potevano invariabilmente essere accostati tra loro o essere selezionati in base al gusto e allo stile della band; gruppi come le Jack Off Jill offrono un buon esempio di come alcune di queste caratteristiche potessero essere combinate e confluire in un unico progetto, ad esempio: copertine di dischi come “Sexless Demons and Scars” (1997) [Fig. 1], in cui compaiono tre bambole che hanno le sembianze delle artiste, e “Clear Hearts Grey Flowers” (2000) [Fig. 2], dove l’illustrazione, realizzata dall’artista pop surrealista Mark Ryden, ritrae le musiciste nelle sembianze di bamboline inquietanti che cavalcano un carosello spettrale; le vocine da bambina si possono sentire in brani come “My Cat”<sup>228</sup>, mentre titoli di brani che richiamano all’età infantile sono ad esempio “Girlscout”<sup>229</sup> e “Lollirot”<sup>230</sup> (gioco di parole tra i termini *lollipop*, “lecca-lecca”, e *rot*, “marcio”, con la solita contrapposizione tra l’idea di una gioventù pura e il gusto per lo squallore tipico della cultura giovanile punk).

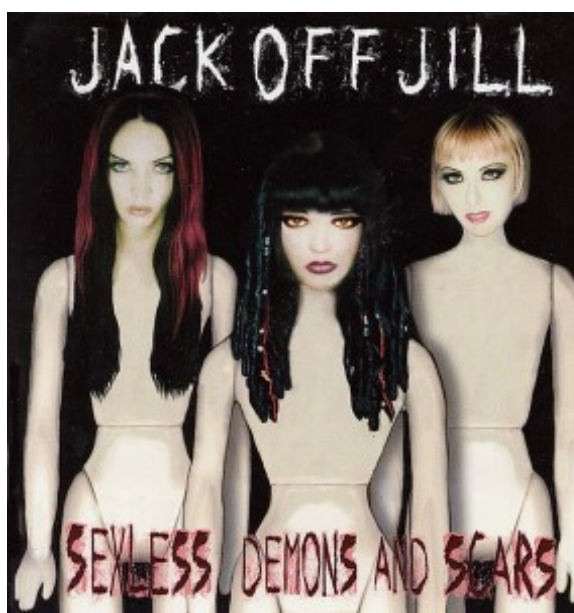


Figura 3 Copertina del disco “Sexless Demons And Scars”, 1997, Risk Records



Figura 4 Copertina del disco “Clear Heart Grey Flowers”, 2000, Risk Records, opera di Mark Ryden

Atteggiamenti simili furono adottati in seguito anche da artiste non direttamente collegate con l’ambiente punk/Riot Grrrl,

<sup>228</sup> Brano presente nell’album “Sexless Demons And Scars” del 1997.

<sup>229</sup> Brano presente nell’album “Sexless Demons And Scars” del 1997.

<sup>230</sup> Brano presente nell’album “Sexless Demons And Scars” del 1997.

*performers such as [Gwen] Stefani and Alanis Morissette have discovered in acting "like a girl" new ways of promoting the cultural visibility of women.*<sup>231</sup>

Attraverso queste pratiche, infatti, anche le artiste pop speravano di (ri)appropriarsi delle loro identità sia nell'ambito della musica che nel più generale contesto sociale, per non essere più mero accessorio ad un mondo maschile – come quello del rock 'n' roll e della scena musicale in senso ampio, «a cui le ragazze prendevano parte più che altro come fidanzate dei ragazzi»<sup>232</sup>. Indossando (letteralmente) i panni delle teenager e raccontandone le esperienze attraverso i propri brani, queste artiste cercavano anche di dare valore ad un'identità che fino ad allora non aveva ricevuto particolari attenzioni in quanto figura autonoma.

Tuttavia, se da un lato questi atteggiamenti hanno ispirato altre donne e ragazze a dare vita alla propria identità, d'altra parte avevano anche una grossa problematicità, ovvero l'aderenza a stereotipi patriarcali oggettificanti e sessualizzanti tipici dell'ambiente neoliberalista<sup>233</sup> e patriarcale. Come riporta Perry, infatti,

*Riot Grrrl was also criticized for perpetuating patriarchal objectification by embracing sexuality in some conventional ways*<sup>234</sup>.

Una delle preoccupazioni maggiori della critica era proprio quella che, adottando gli stessi mezzi che il patriarcato utilizzava per ridimensionare e controllare la figura della ragazza, anche le Riot Grrrl sarebbero finite per impersonare gli stessi stereotipi che stavano cercando di abbattere. Questo aspetto è sì un rischio, ma è anche il punto di partenza della pratica della riappropriazione, che, come ricorda Farah Godrej,

[t]o reclaim literally means to make one's own, to regain, retrieve, recover, repossess, salvage, or rescue. We reclaim terms, words, specific phrases, so that we refashion their meanings to correspond to our particular goals, we rescue or salvage them from their

---

<sup>231</sup> Gayle Wald, *Just a Girl!...*; p. 587; «performers come [Gwen] Stefani e Alanis Morissette hanno trovato che comportarsi "da ragazza" era un modo nuovo per promuovere la visibilità culturale delle donne».

<sup>232</sup> Rosenberg J., Garofalo G., *Riot Grrrl: Revolutions from within*, 1998; p. 809

<sup>233</sup> Dal gennaio del 1980, con Ronald Regan al governo, le politiche neoliberaliste iniziarono a caratterizzare gli USA per gli anni a venire.

<sup>234</sup> Perry L., *I Can Sell My Body If I Wanna...*; p. 2; «[Il movimento] Riot Grrrl è stata criticato anche perché perpetrava l'oggettificazione patriarcale, abbracciando la sessualità in modi convenzionali».

earlier, often derogatory, meanings, we repossess them so that we make them our own, so that their meanings have the authority of our ownership behind them.<sup>235</sup>

Come illustra Perry nel suo articolo, la pratica della riappropriazione non riguardava solo l'estetica da palcoscenico adottata dalle artiste, ma si era estesa anche al *bodywriting* – chiamato anche *word reclamation* – che consisteva nello scrivere sul proprio corpo i termini dispregiativi come “slut” (sgualdrina, prostituta) o gli altri insulti che venivano loro rivolti al fine di non sentirsi più soggette a tali critiche, ma di riscoprirle come punti di forza e aspetti costitutivi della propria identità.

Tuttavia, una grande problematica relativa alla messa in atto di tali pratiche, riguardava il fatto che le donne nere, in quanto colpite dall'intersezione delle dinamiche discriminatorie sessiste e razziste, non trovavano maggior indipendenza personale nel reclamare una sessualità esplicita allo stesso modo delle donne bianche; al contrario, adottare simili comportamenti avrebbe significato per loro subire un'ulteriore marginalizzazione, dovuta al rafforzamento delle imposizioni patriarcali su di loro. Per molte donne nere, infatti, il sex work non era (e continua a non essere) una scelta come poteva esserlo per le donne bianche di ceto medio, ma si trattava, nella maggior parte dei casi, di una circostanza forzata da condizioni esterne come povertà e abusi, trovandosi così a praticarlo come unica possibilità per sopravvivere.<sup>236</sup> Un'ulteriore aspetto critico risiede, come illustra Allred nel capitolo 5, “A crooked room for one's own” del suo *Ain't I a Diva?*, nel fatto che le bambine nere cominciano ad essere sessualizzate dalla società (egemonica e bianca) ad un'età inferiore rispetto alle ragazzine bianche, finendo così per essere sottoposte a pericoli di abusi, stupri e violenze più frequenti rispetto alle coetanee non razzializzate. In un simile contesto, perciò, appare evidente come queste pratiche non potessero essere efficaci né significative se messe in atto da donne nere, le quali di conseguenza venivano escluse da una parte di questa realtà, senza potersi permettere delle possibilità, per altro estremamente accessibili dal punto di vista economico e materiale<sup>237</sup>,

---

<sup>235</sup> Farah Godrej, *Spaces for Counter-Narratives: The Phenomenology of Reclamation*, 2005, p. 1; «Reclamare significa letteralmente rendere proprio, ri-ottenere, riprendere, recuperare, tornare in possesso, salvare, o soccorrere. Si reclamano termini, parole, frasi specifiche, in modo tale che possiamo dare un nuovo valore ai loro significati, per far sì che corrispondano ai nostri specifici obiettivi; recuperiamo o salviamo le parole dai loro significati precedenti, spesso denigratori; torniamo in loro possesso così possiamo renderli nostri, cosicché i loro significati abbiano alla base l'autorità del nostro possesso».

<sup>236</sup> Perry L., *I Can Sell My Body If I Wanna...*; p. 12.

<sup>237</sup> Perry L., *I Can Sell My Body If I Wanna...*; p. 10.

di protesta contro il sistema patriarcale. Come vedremo nel paragrafo successivo, alcune artiste pop contemporanee sono riuscite a proporre delle alternative a questo tipo di realtà.

**b. L'influenza del Riot Grrrl in Russia e il caso delle Pussy Riot; «Mother of God / Drive Putin away», Pussy Riot (2012)**

La trasversalità dei temi affrontati dalle Riot Grrrl Band, l'impatto globale che queste hanno avuto e l'efficacia delle modalità di comunicazione adottate, si possono riscontrare non solo nei vari gruppi formati in diverse parti del mondo tra gli anni Novanta e i primi Duemila, ma anche in realtà contemporanee politicamente indirizzate. In Russia nel 2011 nasce il gruppo punk femminista Pussy Riot, sviluppatosi a partire da un precedente collettivo artistico anarchico, *Voina* («Guerra»). Le loro lotte politiche si scagliavano contro il regime intollerante di uno Stato fortemente influenzato dalla cultura patriarcale, una realtà che discrimina, marginalizza e tenta di sopprimere le identità delle donne e delle persone queer. La formazione del gruppo è incerta in quanto parte della loro identità si basa sull'anonimato, prima di tutto per proteggere la propria incolumità; uno dei loro aspetti più caratteristici erano infatti i balaclava colorati che indossavano per coprire i propri volti e che completavano un outfit composto di indumenti dai colori sgargianti. Le Pussy Riot non sono mai state una band nel senso stretto del termine<sup>238</sup>, ma l'elemento musicale delle loro performances è stato fondamentale in quanto

*without the musical element, they would never have attracted the same kind of notoriety or global acclaim, with the powerful media voices that fame allows.*<sup>239</sup>

Infatti, in *Pop Grenade. From Public Enemy to Pussy Riot: dispatches from musical frontlines*, una raccolta di indagini su casi di usi politici della musica del XIX secolo, Matthew Collin illustra come la musica sia un veicolo politico molto forte ed efficace:

---

<sup>238</sup> Matthew Collin, *Pop Grenade. From Public Enemy to Pussy Riot: dispatches from musical frontlines*, 2014; p. 203.

<sup>239</sup> Ibid.; «senza l'elemento musicale non avrebbero mai attratto lo stesso tipo di notorietà o di acclamazione globale, grazie alle potenti voci dei media che la fama permette di avere».

*pop, in its widest definition, can still help to inspire and sustain movements for change, and in turn transform the lives of those who channel the energies of social turmoil into sound.*<sup>240</sup>

Come i gruppi Riot Grrrl, anche le Pussy Riot esprimevano i propri ideali, in questo caso fortemente ed esplicitamente politici, attraverso il sound della musica punk, genere per eccellenza legato fin dalla sua nascita a ideali sociali di rivolta contro il potere, scardinamento delle regole e libertà sia personale che collettiva. Sotto questa luce, ho ritenuto significativo includere questo gruppo poiché aiuta ad illustrare quanto possa essere ampio e variegato il contributo della musica all'interno delle lotte sociali e viceversa, due realtà che si rivelano intimamente intrecciate e che insieme possono dare nuovi significati al valore culturale della produzione e della fruizione musicale.

Il nome, che si può tradurre come «Rivolta delle vagine», è allo stesso tempo un omaggio esplicito ai gruppi Riot Grrrl e una rivendicazione femminista; come dice Collins, era un «perfetto nome punk»

*a sweet elision of taboos, a provocative intermingling of sex and insurrection*<sup>241</sup>

perfettamente in linea con l'immagine di sé che queste ragazze volevano dare. L'eredità Riot Grrrl era palese; non solo le componenti del gruppo erano giovani, ma indossavano un abbigliamento colorato, in contrasto con la natura punk, riottosa e anti-fascista della loro identità di attiviste politiche: ancora una volta, si ricerca uno spazio di agency all'interno della realtà permessa dal patriarcato.

Con i loro pezzi, le Pussy Riot cercavano di denunciare la situazione in cui vivevano in Russia: non solo le identità queer e le donne si trovano soggette alle discriminazioni della cultura patriarcale, ma tutti i cittadini nel complesso non godono davvero della libertà d'espressione – e i prigionieri politici subiscono ripercussioni molto forti. Per quanto riguarda i contenuti dei loro brani,

---

<sup>240</sup> Ivi.; p. 3; «il pop, nell'accezione più ampia del termine, può ancora ispirare a sostenere movimenti per il cambiamento, e di conseguenza trasformare le vite di coloro che canalizzano le energie dei tumulti sociali in suono».

<sup>241</sup> Ivi.; p. 235; «una dolce elisione di tabù, una commistione provocativa di sesso ed insurrezione».

*[the] lyrics were a compendium of their obsessions: Orthodox Church phallocracy and savage political regime that “censors dreams” and “eats brains”<sup>242</sup>*

e si rivolgevano perciò prima di tutto alla popolazione russa per invitarli a prendere parte attivamente alle proteste contro il governo – come quelle che si sarebbero tenute alla piazza Rossa (*Krasnaja ploščad'*).

Come accadeva nelle Riot Grrrl Band, anche le Pussy Riot univano forti messaggi sulla dura realtà sociale e politica ad un abbigliamento dai richiami infantili:

*[t]he magic of Pussy Riot’s immaculate pop-art costumes, as Samustevich suggested, was that they were liberating cloaks of anonymity that transformed ordinary young women into feminist superheroes.<sup>243</sup>*

Il pezzo più iconico dei loro outfit è sicuramente il balaclava colorato che usano per coprirsi il volto, garantendosi così la protezione dell’anonimato; si tratta di un copricapo tipico dell’area geografica centro-europea, balcanica e russa, usato sia come indumento per proteggersi dalle temperature fredde o durante le attività sportive, ma è presente anche nelle divise militari e, come in questo caso, viene sfruttato da chi non vuole far conoscere la propria identità (quindi da criminali o, per l’appunto, da dissidenti politici).

Le Pussy Riot tenevano addosso i propri balaclava anche durante le interviste; in queste occasioni esprimevano la loro vera indole:

*the women seemed more comfortable talking to journalists about feminist authors like Butler, Simone de Beauvoir and Andrea Dworking or radical art groups like the Guerrilla Girls than discussing music<sup>244</sup>*

dimostrando che, pur non essendo delle musiciste *tout court*, restavano comunque delle attiviste politiche con solide conoscenze di femminismo e arte di protesta. Non erano

---

<sup>242</sup> Ivi.; p. 204; «i testi erano un compendio delle loro ossessioni: la falloccrazia della Chiesa Ortodossa e un regime politico crudele che “censura i sogni” e “mangia i cervelli”».

<sup>243</sup> Ivi.; p. 208; «la magia degli immacolati costumi pop-art, come ha suggerito [Yekaterina] Samustevich, era che essi rappresentavano una sorta di liberatori mantelli di anonimato che trasformavano giovani donne ordinarie in supereroine femministe».

<sup>244</sup> Ivi.; p. 206; «le donne sembravano più a loro agio a parlare ai giornalisti delle autrici femministe, come Butler, Simone de Beauvoir e Andrea Dworkin, o di gruppi d’arte radicale come le Guerrilla Girls che discutere di musica».



affatto le ragazze stupide, blasfeme e volgari che gran parte del popolo russo credeva che fossero, ma delle giovani donne stanche delle condizioni di vita nel loro paese che hanno cercato, con i mezzi a propria disposizione, di contrastare le politiche violente, repressive e totalitarie del regime del loro Stato.

Sia con il gruppo Voina che con le Pussy Riot, la loro attività politica non aveva mai suscitato grandi attenzioni e le ripercussioni per le loro azioni si erano sempre risolte con piccole sanzioni; ma è con il loro evento del gennaio 2012 che ottennero la notorietà con cui attualmente sono conosciute nel mondo. Le loro proteste più significative ebbero inizio con il concerto del 24 dicembre del 2011, poco prima delle elezioni parlamentari in Russia; il pezzo, che avevano riprodotto da un'impalcatura in una metropolitana e dai tetti di alcuni filobus, si chiamava "Release the Cobblestones" (dal russo traslitterato "Osvobodì Bruschatku", con il significato di "Lanciate i ciottoli") ed era un appello rivolto a chi sarebbe andato a votare affinché andasse per le strade a protestare anziché recarsi alle urne a votare<sup>245</sup>. In seguito, tennero anche un breve concerto fuori da un centro di detenzione dove erano trattenuti gli attivisti arrestati per aver preso parte a dimostrazioni nei luoghi in cui erano tenute le elezioni: il brano "Death to Prison, Freedom to Protests" (dal russo "Smert tyurme, svobodu protestu", "Morte alla prigione, libertà alle proteste"), venne accolto positivamente dai detenuti che applaudirono dalle celle<sup>246</sup>. L'esito delle elezioni fu quello che tutti si erano aspettati: il partito di Vladimir Putin vinse nuovamente le elezioni e le proteste non erano state sufficienti per cambiarne l'esito.

All'inizio del 2012, le identità delle Pussy Riot non erano ancora note, ma non lo sarebbero state ancora per molto; l'anonimato consentì loro di approfittare dell'effetto sorpresa per suonare il brano due volte, prima dell'arrivo della polizia. Come teatro del loro evento, le ragazze scelsero un luogo di importanza storica per le proteste, un podio di pietra conosciuto come Lobnoye Mesto che si trova nella piazza Rossa di Mosca; il brano suonato era "Putin Zassal", che si può tradurre con l'espressione "Putin se l'è fatta addosso": era ispirato agli eventi del mese precedente e invitava nuovamente i cittadini a prendere parte alle proteste in piazza Rossa<sup>247</sup>. Nel tempo che impiegarono per eseguire

---

<sup>245</sup> Ivi.; pp. 203-4.

<sup>246</sup> Collin M., *Pop Grenade. From Public Enemy to Pussy Riot: dispatches from musical frontlines*, 2014; p. 204.

<sup>247</sup> Ivi.; pp. 204-5.

il brano entrambe le volte, le forze dell'ordine erano arrivate sul posto e le ragazze vennero presto arrestate con l'accusa di offesa minore all'ordine pubblico. Tuttavia, le ragazze sapevano che non sarebbero mai stati presi provvedimenti pesanti nei loro confronti per via dei pregiudizi istituzionali russi per i quali un tribunale non avrebbe mai incarcerato una donna per un tempo troppo lungo per il solo atto di protestare<sup>248</sup>. Questo evento portò alla ribalta le Pussy Riot che passarono dall'essere pressoché sconosciute al diventare delle celebrità; anche se per lo più il loro successo all'interno del territorio russo attirava pesanti critiche nei loro confronti, il loro impatto fu fondamentale per far conoscere la condizione del loro Paese all'estero.

Fu però il concerto del 21 febbraio 2012 a costare caro alle Pussy Riot; quel giorno, otto di loro entrarono nella Cattedrale di Cristo Salvatore a Mosca, indossando sciarpe e cappotti che avrebbero poi tolto per mostrare i loro abiti da scena usuali. Il pubblico era composto di pochissimi fedeli – che al termine del concerto avevano dichiarato di essere rimasti sconvolti da quanto avevano visto<sup>249</sup> – e la performance durò meno di un minuto, ma l'impatto politico fu tale da rendere questo «il concerto rock 'n' roll più politicamente esplosivo da anni»<sup>250</sup>. Durante l'evento cantarono la loro “Preghiera Punk” (conosciuta con il nome inglese di “Punk Prayer: Mother of God drive Putin away”), un'invocazione alla Madonna affinché le difendesse contro Putin; il brano iniziava con una ripresa dell'*Ave Maria* di Rachmaninoff, seguita poi da chitarre e voci in pieno stile punk. I testi contenevano imprecazioni blasfeme contro Putin, la Chiesa Ortodossa e lo Stato russo, oltre alla richiesta che la Vergine Maria diventasse femminista per unirsi a loro nella protesta. Una delle ragazze del gruppo fece partire le basi preregistrate che avevano preparato per l'evento e non appena la musica partì, le Pussy Riot salirono sul pulpito della cattedrale e iniziarono ad inginocchiarsi e fare il segno della croce in segno di scherno contro la Chiesa; poi, durante i ritornelli punk, cominciarono ad alzare le gambe per aria. Gli accusati non erano né i fedeli né la religione, bensì

*money-grubbing priesthood that “praises rotten dictators” and whose “chief saint is the head of the KGB”.*<sup>251</sup>

---

<sup>248</sup> Ivi.; p. 206.

<sup>249</sup> Ivi.; p. 208.

<sup>250</sup> Ivi.; p. 206; «the most politically explosive rock 'n' roll gig in years».

<sup>251</sup> Ivi.; p. 206; «un gruppo di preti avari e che “lodano dittatori marci” e il cui “santo patrono è il capo del KGB».

Tre delle giovani donne, Maria Alyokhina, Yekaterina Samustevich and Nadezhda Tolokonnikova, vennero portate via da guardie di sicurezza, ma non immaginavano cosa le avrebbe aspettate. Come avrebbero dichiarato in seguito, quel giorno si erano preparate come per qualunque altro concerto e non avrebbero mai immaginato di finire in prigione<sup>252</sup>; altre volte in precedenza si erano trovate ad andare contro la legge e a prendere parte ad azioni che sapevano essere considerate reati, ma questa volta non stavano infrangendo nulla – nulla che fosse esplicitamente regolamentato. Tuttavia, ben presto conobbero la stessa sorte di qualunque altro dissidente politico in Russia.

L'arresto effettivo avvenne ad un mese dal loro concerto alla Cattedrale di Cristo Salvatore, dopo che le Pussy Riot avevano caricato un video della performance su internet, il giorno prima che Putin venisse rieletto alla presidenza, nel marzo del 2012; fu così che ebbe inizio

*a process that would yet again expose the black-hearted intolerance at the core of the Putin regime and shine harsh interrogating light on the way that the country dealt with its twenty-first-century dissidents.*<sup>253</sup>

Non molto tempo dopo le elezioni, il caso delle Pussy Riot finì in tribunale, ma fin da subito si poteva capire che era stato costruito in modo tale da far condannare le tre ragazze che erano state arrestate; l'intento del processo portava con sé un messaggio molto chiaro, come dichiarò in seguito una di loro, Yekaterina Samustevich: «Chiunque critichi Putin e la sua autorità deve aspettarsi una punizione molto severa»<sup>254</sup>. Dalla giuria ai testimoni, le persone coinvolte erano strumenti nelle mani del potere del regime; la causa, iniziata come una denuncia di disturbo della quiete pubblica, cominciava a sembrare sempre più una questione religiosa (anziché politica) e l'accusa cercava in tutti i modi di mostrare che la performance delle Pussy Riot fosse anti-cristiana e non anti-Putin<sup>255</sup>, come di fatto era. Le tre ragazze però riuscirono a ribaltare la situazione, mettendo a loro volta lo Stato russo sotto accusa:

---

<sup>252</sup> Ivi.; p. 209.

<sup>253</sup> Ivi.; p. 207; «[e così iniziò] un processo che, ancora una volta, avrebbe rivelato la malvagia intolleranza al centro del regime di Putin e avrebbe [messo in luce] il modo in cui il regime si occupava dei suoi dissidenti del Ventunesimo Secolo».

<sup>254</sup> Ivi.; p. 228; «The prosecution was meant to send out a message, insisted Samustevich: “Whoever criticises Putin and his authority should expect very strict punishments; of course that is why it was done».

<sup>255</sup> Ivi.; p. 229

[th]e three women's closing speeches at the trial were a righteous tour de force. Eloquent, dignified and deeply moving, they quoted Dostoyevsky and Solzheintsyn, consciously placing themselves in the lineage of cultural figures targeted for prosecution by the Moscow authorities. They didn't beg for mercy, wail for forgiveness or soften their stance in an attempt to gain the court's sympathy; instead they remained hardcore to the end.<sup>256</sup>

Nonostante – come vedremo – il verdetto non fu positivo per loro, erano riuscite comunque ad avere la loro vittoria: mostrare a tutto il mondo che il caso era stato costruito dallo Stato per liberarsi di alcune dissidenti politiche cosicché ora tutti gli altri Stati avrebbero potuto vedere che Putin e il suo regime si presentavano al mondo diversamente da com'erano in realtà<sup>257</sup>.

La sentenza arrivò il 17 agosto 2012: avrebbero dovuto subire due anni di privazione della libertà in una colonia penale<sup>258</sup>; Nadezhda Tolokonnikova in una lettera descrisse condizioni di detenzione analoghe a quelle dei lavori forzati nei campi di prigionia, con minacce di morte, punizioni arbitrarie, pestaggi casuali, ...<sup>259</sup>. L'incarcerazione delle tre giovani donne non venne accolta positivamente da diversi leader politici – tra questi, Collin ricorda l'allora presidente degli USA Barack Obama e la cancelliera Angela Merkel. Anche diverse pop star decisero di parlare a proposito delle ingiuste condizioni alle quali erano state sottoposte le colleghe: addirittura, prima ancora del verdetto, Madonna aveva eseguito durante il suo concerto a Mosca "Like a Virgin" con la scritta "Pussy Riot" sulla schiena<sup>260</sup>. In Russia tuttavia, la reazione fu ben diversa; dopo il processo, le giovani donne cominciarono ad essere viste come delle blasfeme e non come attiviste politiche che erano, che cercavano di mostrare al popolo russo e al mondo la natura dei rapporti tra il regime e la Chiesa ortodossa. Se l'opinione internazionale aveva

---

<sup>256</sup> Ivi.; p. 229-30; «i discorsi di chiusura delle tre ragazze al processo furono un tour de force di rettitudine. Eloquenti, seri e profondamente commoventi, hanno citato Dostoyevski e Solzhenitsyn, mettendosi consapevolmente sulla stessa linea di discendenza di figure culturali prese di mira e messe sotto processo dalle autorità di Mosca. Non hanno chiesto pietà, non si sono lamentate per ricevere il perdono, né hanno ammorbidito la propria posizione per cercare di ottenere la simpatia del tribunale; invece, sono rimaste hardcore fino alla fine».

<sup>257</sup> Ivi.; p. 230.

<sup>258</sup> Ivi.; p. 231.

<sup>259</sup> Ivi.; p. 237.

<sup>260</sup> Ivi.; p. 233.

iniziato a ricredersi sull'identità di queste donne, la Russia ancora non vedeva (o non voleva vedere) quale fosse il potenziale rivoluzionario delle Pussy Riot. Nonostante la considerazione di cui godevano nel loro stesso Paese, il loro fu il primo di diversi altri processi simili ad altri attivisti politici<sup>261</sup> e rimase comunque una pessima pubblicità per l'amministrazione di Putin agli occhi degli altri Paesi<sup>262</sup>.

Mentre l'avvocata di Samustevich riuscì a farla scarcerare già il 12 ottobre, Alyokhina e Tolokonnikova dovettero aspettare che le associazioni di supporto alla loro causa riuscissero ad agire perché potessero uscire dalla loro condizione nel dicembre del 2013; una volta libere, la Russia era cambiata: le persone che avevano partecipato alla protesta del marzo del 2012 erano state processate ed incarcerate ed erano state fatte passare nuove leggi che criminalizzavano il dissenso politico<sup>263</sup>.

Dopo che le tre, uscite di prigione, parteciparono ad una serie di eventi mondani come celebrità invitate, le Pussy Riot annunciarono che Alyokhina e Tolokonnikova non avrebbero più fatto parte del gruppo e che erano state allontanate per divergenze di ideali con il resto della band<sup>264</sup>. Negli ultimi 10 anni si è sentito poco parlare di loro e le attuali produzioni sono principalmente delle collaborazioni con altri artisti ed artiste, incentrate su tematiche di interesse internazionale e non più nello specifico sulla politica interna della Russia. Nel maggio del 2021, le Pussy Riot collaborano con la cantante britannica MARINA (nome d'arte di Marina Lambrini Diamandis, precedentemente conosciuta assieme alla sua band sulla scena pop con il nome di Marina and the Diamonds) ad un brano intitolato "Purge the Poison" (ovvero "Elimina il veleno"); si tratta della quarta traccia dell'ultimo disco in studio di Marina, *Ancient Dreams in a Modern Land*, in cui è contenuto anche il pezzo "Man's World", una sorta di inno femminista della cantante.

La critica non è mai stata convinta del talento musicale delle Pussy Riot<sup>265</sup>, ma loro stesse non puntavano a partecipare all'industria vendendo i propri prodotti, né avevano intenzione di tenere concerti pubblici a pagamento<sup>266</sup>: le loro erano azioni politiche e in questo senso sono state più grandi di altre band punk del passato. Sono diventate famose

---

<sup>261</sup> Ivi.; p. 238.

<sup>262</sup> Ivi.; p. 237.

<sup>263</sup> Ivi.; p. 239.

<sup>264</sup> Ivi.; pp. 240-1.

<sup>265</sup> Ivi.; p. 213.

<sup>266</sup> Ivi.; p. 214.

per aver gridato oscenità contro uno dei leader più influenti del mondo, venendo addirittura incarcerate per questo; rispetto ai loro predecessori,

*[p]olitically, Pussy Riot were simply more hardcore<sup>267</sup>.*

---

<sup>267</sup> Ivi.; p. 215.

## II. 3.2. Nuovi spazi per il femminismo (nero): Beyoncé e Lizzo, due esempi di advocacy.

Se nell'ambiente Riot Grrrl la presenza delle donne nere è stata ridotta o comunque poco riconosciuta, nell'ambiente pop mainstream degli ultimi quindici anni sono riuscite a ritagliarsi uno spazio e un'influenza sul pubblico sempre maggiori; non solo infatti sono riuscite ad esprimere la sex positivity in un contesto più sicuro per loro – anche per le modificate condizioni di vita in ambito sociale – ma hanno anche portato sulla scena musicale mainstream temi apertamente femministi in modo esplicito e particolarmente incisivo.

### a. Il femminismo nero nella musica pop come strumento pedagogico; «Ok ladies, now let's get in formation!», “Formation” Beyoncé (2016)

Come illustrato dal professore Kevin Allred in *Ain't I a Diva? Beyoncé and the Power of Pop Culture Pedagogy*, Beyoncé (nome con cui è conosciuta la cantante Beyoncé Giselle Knowles, coniugata Carter) si presenta sulla scena pop non solo come un'artista talentuosa e molto acclamata dal pubblico, ma anche un'abile maestra e portavoce di ideali femministi e antirazzisti. Prima di pubblicare il suo libro nel 2019, Allred teneva dal 2010 un corso chiamato “Politicizing Beyoncé”, nel quale cercava di aggiornare, inserendoli nella cultura pop, gli insegnamenti del femminismo nero. Con questo volume, che è una sorta di trascrizione dell'intero corso, il professore ha cercato di dimostrare che la cultura può essere un utile, se non addirittura essenziale, strumento politico per rivitalizzare l'educazione<sup>268</sup>, oltre a provare che

*there is merit in the things that many gatekeepers of the ivory tower pretend to be too smart to enjoy*<sup>269</sup>.

Allred illustra come «il lavoro che Beyoncé fa in quanto donna nera in un'industria (e in una società) dove gli uomini bianchi esercitano il grosso del potere è intrinsecamente

---

<sup>268</sup> Kevin Allred, *Ain't I a Diva? Beyoncé and the Power of Pop Culture Pedagogy*, 2016; p. XXXVII.

<sup>269</sup> Ibid.; «c'è del merito nelle cose per le quali molti custodi della torre d'avorio fingono di essere troppo intelligenti per goderselo».

politico»<sup>270</sup>; Beyoncé è quindi un'artista e una donna che riesce ad agire dall'interno di un sistema che lei stessa sta cercando di smantellare e ricostituire, attraverso le disposizioni che cerca di lasciare all'interno dei propri brani. Nel suo corso e con il suo testo, Allred ha tentato di politicizzare il modo in cui i diversi pubblici (la fanbase, gli ascoltatori occasionali, ma anche la critica stessa) possono guardare a Beyoncé come artista e al suo lavoro<sup>271</sup>.

Nel corso di tutto il libro, l'autore seleziona una sostanziosa parte della produzione musicale di Beyoncé e la accosta magistralmente a testi cardine del femminismo nero e della cultura afroamericana in generale: dalla musica, ai testi, ai video, Beyoncé può essere riconosciuta come portavoce di tali realtà. Non solo, ma la sua musica si può leggere a più livelli:

*A large part of Beyoncé's brilliance as an artist lies in how she makes these multiple conversations possible simultaneously – calling out complicities in society, while empowering those that aren't traditionally included in the American project. And always, always centering Black women.*<sup>272</sup>

Questo ci consente non solo di riconoscere una vena politica all'interno di brani che parlano (o sembrano parlare) di amore, romanticismo e relazioni, ma sembra quasi invitarci a farlo e a guardare al modo in cui la società si comporta con le donne nere: tradite non solo dai loro partner, ma soprattutto da un sistema che non le supporta, che le marginalizza ed evita di validare le loro esperienze e punti di vista.

Il brano "Formation", contenuto nell'album *Lemonade*<sup>273</sup> del 2016, presenta sia nel testo che nel video ufficiale<sup>274</sup> dei chiari riferimenti politici alle condizioni in cui vivono le persone nere negli USA; molto forte è la critica alla brutalità della polizia, come possiamo vedere dalla scena iniziale del video (al minuto 0:03), in cui la cantante si trova sopra ad

---

<sup>270</sup> Ivi.; p. XXVI; «The work she does as a Black woman in an industry (and society) where white men hold most of the power is already inherently political».

<sup>271</sup> Ibid.

<sup>272</sup> Ivi.; p. XXXIII; «Una grande parte dell'acume di Beyoncé come artista sta nel modo in cui lei riesce a rendere queste diverse conversazioni possibili allo stesso tempo – denunciando le complicità della società, e dando allo stesso tempo potere a coloro che tradizionalmente non erano inclusi nel progetto americano. E sempre, sempre mettendo al centro le donne nere».

<sup>273</sup> Sesto album in studio della cantante, pubblicato il 23 aprile 2016.

<sup>274</sup> Il video ufficiale è stato diretto da Melina Matsoukas.



una macchina della polizia [Fig. 3], e al trattamento delle donne e delle persone nere durante l'uragano Katrina (2005), come notiamo dall'acqua che sommerge le strade.



*Fig. 3: Beyoncé sta sul tetto di una macchina della polizia, sommersa dalle acque di un'alluvione, in segno di protesta contro un sistema di controllo e protezione che non ha saputo aiutare le comunità afroamericane; Formation, Beyoncé, 2016.*

In quest'opera, Beyoncé cerca di mettere la figura della donna nera al centro delle proprie conversazioni sociali e politiche, richiamando elementi del passato della storia delle persone afroamericane – ad esempio con il riferimento alle case coloniali (al minuto 1:11) [Fig.4] e alle piantagioni – e mostrando come nel corso del tempo siano sempre state marginalizzate.



*Fig. 5: Beyoncé e quattro attori neri stanno di fronte all'ingresso di una casa in stile coloniale; Formation, Beyoncé, 2016.*

Harkening back to the origins of intersectionality, she recalibrates the specific intersection of Black women's and queer folks' oppression as necessarily more informative than the

single-issue politics that only gradually, and painstakingly slowly, include those always already closer to what is stereotypically normative to begin with.<sup>275</sup>

Evocando elementi del passato della storia delle persone afroamericane, Beyoncé cerca di portare simbolicamente le persone marginalizzate al centro, facendo attraversare loro persino i confini della morte<sup>276</sup>. Sia nel testo che nel video non troviamo la rappresentazione esplicita di figure storiche rilevanti, ma le loro essenze sono presenti, come fantasmi, in tutto il corso dell'opera;

She gives form to a new version of politics with an army of ghosts that also symbolically remains invisible, because invisible bodies are impossible to bring into view by the system's design.<sup>277</sup>

La loro "presenza assente" serve infatti a mostrare la cruda realtà di un sistema che da diversi secoli cerca di annullare l'identità e l'agency delle persone marginalizzate; ma queste identità, questi fantasmi sono presenti nella storia americana anche quando vengono ignorati e continuano ad avere effetto sul presente e a costituirne in un qualche modo le sue fondamenta. Allo stesso modo, il suono ripetuto che sentiamo chiaramente nell'introduzione resta presente in sottofondo per l'intera durata del brano: anche se inizialmente può sembrare non necessario o addirittura fastidioso, di fatto il brano si sostiene su di esso e procede grazie al ritmo che suggerisce.

In questo senso è interessante notare anche il messaggio di avvertimento all'inizio del video:

"Formation" opens with a parental advisory warning of explicit content [...]. Countering the very assumptions of the warning, the lyrics and images in the video unapologetically

---

<sup>275</sup> Allred K., *Ain't I a Diva?...*; p. 65; «Tornando indietro alle origini dell'intersezionalità, [Beyoncé] ricalibra l'intersezione specifica intersezione delle oppressioni delle donne nere e delle persone queer come necessariamente più informative delle politiche incentrate su un singolo problema, che, non solo gradualmente ma anche in modo faticosamente lento, includono per primi coloro che si trovano sempre già vicini a ciò che è stereotipicamente considerato la norma».

<sup>276</sup> Ibid.

<sup>277</sup> Ibid.; «[Beyoncé] dà forma ad una nuova versione della politica con un esercito di fantasmi che anche simbolicamente resta invisibile, poiché i corpi invisibili sono impossibili da vedere da parte dei progetti del sistema».

and necessarily celebrate Black women, girls, and queer folks unlike anything heretofore seen in mainstream pop culture.<sup>278</sup>

Questo elemento, unito agli espliciti riferimenti alla *police brutality*, mette ancora più in luce i controsensi di un sistema che non assiste le persone marginalizzate nei loro bisogni, ma anzi cerca di scoraggiarne l'indipendenza e ogni traguardo raggiunto:

The presence of the advisory further exposes a system attempting to label the empowerment of those never meant to be empowered within that system as the *real* threat necessitating the warning. Beyoncé's reminding viewers to stay cautious and alert, not for explicit language, but for the forces always at work that seek to render invisible those whom "Formation" attempts to strengthen and resurrect.<sup>279</sup>

Il contenuto femminista e politico è talmente esplicito in questo brano che ci consente di interpretare in questa chiave non solo la produzione contemporanea e successiva ad esso, ma volendo anche parte di quella precedente.

*With "Formation" and the work and performances that followed, the Blackness and intersectional focus of her music became truly impossible to overlook or deny.*<sup>280</sup>

Beyoncé stessa durante i ritornelli chiede attenzione e collaborazione da parte delle altre donne e di coloro che si identificano con la causa femminista: «Ok ladies, now let's get in formation!», dove *in formation* può essere compreso sia nel suo significato di "mettersi in formazione", come se dovessero combattere una battaglia (in questo caso culturale e sociale), ma può anche essere inteso come un gioco di parole in cui, unendo le due parti, troviamo il termine *information* (ovvero "informazione") e diventa così una sorta di invito alle ascoltatrici ad informarsi sui propri diritti, sulle dinamiche sociali di potere, sulle

---

<sup>278</sup> Ibid.; «"Formation" si apre con un *parental advisory* di avvertimento per contenuto esplicito [...]. Andando contro le premesse stesse di pericolo, il testo e il video celebrano in modo sentito e senza scusarsi le donne e le ragazze nere e le persone queer in modo fino ad ora mai visto nella cultura pop mainstream».

<sup>279</sup> Ivi.; p. 66; «La presenza dell'*advisory* espone maggiormente un sistema che cerca di etichettare l'*empowerment* di coloro che non avevano mai avuto la possibilità di avere potere all'interno di quello stesso sistema come la *vera* minaccia per cui c'era il bisogno dell'avvertimento. Beyoncé sta chiedendo al pubblico di stare cauto e allerta, non tanto per il linguaggio esplicito, ma per le forze che sono sempre al lavoro e che cercano di rendere invisibili coloro che "Formation" cerca di rafforzare e far risorgere».

<sup>280</sup> Ivi.; pp. 69-70; «Con "Formation" e i lavori e le performance successive, l'identità Nera e il focus intersezionale della sua musica divenne davvero impossibile da trascurare o negare».

discriminazioni che subiscono dal sistema. Naturalmente, tale messaggio può (e dovrebbe) essere esteso non solo alle donne nere, ma anche a chiunque sia disposto a mettersi in ascolto.

Tornando indietro di qualche anno, Beyoncé aveva realizzato un altro brano che trattava temi simili – ovvero la posizione della donna nera all'interno di un sistema razzista e sessista. Con il video<sup>281</sup> di “Why don't you love me”<sup>282</sup>, la cantante cerca di mettere in luce la diversità di trattamento e di possibilità (economiche, sociali e di stile di vita) tra donne bianche e nere. L'ambientazione riporta agli anni '50 del Novecento e l'estetica riprende quella delle dive pin up; in verità però, le immagini che vediamo appaiono quasi distopiche: una simile iconografia infatti non aveva mai riguardato le donne nere, ma era sempre stata associata a figure femminili bianche. Così,

Beyoncé [is] positioning herself as a Black woman in roles that were never meant to belong to Black women<sup>283</sup>

prendendosi dei ruoli che fino a prima non erano mai stati resi disponibili alle donne nere, a causa dei pregiudizi razzisti e della costituzione di un sistema che non consentiva loro le stesse possibilità delle donne bianche. Unicamente attraverso la sua presenza nel video e nel periodo storico in esso richiamato, Beyoncé sta proponendo una sfida alla cultura pop e mainstream<sup>284</sup>.

Un ulteriore elemento significativo del video, che va ad approfondire la complessità del contesto del dislivello sociale tra donne bianche e nere, è la presenza della bandana rossa che Beyoncé indossa all'inizio del video, mentre è ritratta intenta ad aggiustare un'automobile [Figg. 5 e 6].

---

<sup>281</sup> Diretto da Melina Matsoukas, è uscito ufficialmente l'11 giugno 2010.

<sup>282</sup> Il brano è stato pubblicato per la prima volta nella versione deluxe di *I Am... ...Sasha Fierce* (2008).

<sup>283</sup> Allred K., *Ain't I a Diva?...*; p. 256; «Beyoncé si propone come una donna nera in ruoli che non erano mai appartenuti alle donne nere».

<sup>284</sup> Allred K., *Ain't I a Diva?...*, 2016; p. 255.



*Fig. 6; Beyoncé nel suo alter-ego "B.B. Homemaker", con la bandana rossa e una chiave inglese.*



*Fig. 7; B.B. Homemaker ripara un'automobile*

Not only is the kerchief reminiscent of Mammy stereotypes Black women have constantly faced and challenged, but it also invokes Rosie the Riveter [...]. Beyoncé-as-Rosie does some significant political work. Rosie the Riveter is a white woman, and her image was initially used [...] to entice support of the war effort through various forms of service. Rosie posters were emblazoned with the slogan “We can do it!” in order to get women to take on the factory jobs men were leaving during World War II. Women could help the nation in wartime by getting to work. Trouble was, many Black women and women of color were already working outside their homes. The previous luxury of not having to work was largely reserved for privileged white women.<sup>285</sup>

Quella che storicamente è stata vista come una vittoria femminista in generale riguardava invece principalmente il femminismo bianco e metteva quindi in secondo piano la dura realtà delle donne nere, le quali hanno da sempre dovuto lavorare – come schiave nelle piantagioni appena arrivate negli USA, come donne di servizio e domestiche nelle case dei ricchi signori bianchi, oltre a svolgere il lavoro di cura domestica e familiare una volta tornate a casa.

Un ulteriore elemento che viene illustrato attraverso il video è l’empowerment sessuale delle donne nere; evocando le icone pin up e vestendone, metaforicamente e letteralmente, i panni, Beyoncé si pone nei confronti del pubblico non solo come una donna nera, lavoratrice ed impegnata nelle attività domestiche, ma anche come donna con un’identità sessuale esplicita. Nonostante oggi le donne nere godano di maggiori libertà anche sul fronte della sessualità, non è sempre stato così: il cortocircuito avviene nel momento in cui l’ambientazione del video ci riporta in un’epoca in cui per le donne nere non c’erano simili possibilità.

The sitcom nature of the video and the [Bettie] Page-like costuming put sexuality and housewife duties in tension [...]. This blending shows Beyoncé playing a

---

<sup>285</sup> Allred K., *Ain't I a Diva?...*; p. 252; «Non solo la bandana ricorda lo stereotipo della Mammy con cui le donne nere si sono continuamente confrontate, ma invoca anche Rosie the Riveter [Rosie la Rivettatrice]. [...] Beyoncé nel ruolo di Rosie svolge un importante lavoro politico. Rosie the Riveter è una donna bianca e la sua immagine era inizialmente utilizzata [...] per invitare a supportare lo sforzo della guerra attraverso diverse forme di servizio. Sui poster di Rosie compariva anche lo slogan “We can do it!” [“Possiamo farcela!”] per far sì che le donne andassero a lavorare nelle fabbriche quando gli uomini dovettero andare al fronte durante la Seconda guerra mondiale. Le donne potevano così aiutare la nazione in tempo di guerra trovando un lavoro. Il problema era che le donne nere e le donne di colore lavoravano già al di fuori delle proprie case. Quello che prima era il lusso di non dover lavorare era per lo più riservato a donne bianche privilegiate».

character who was largely unavailable to Black women during the time in which the video is set. Page was a white woman, and Beyoncé's invocation exists as another subversion by pointing out the lack of ways Black women were able to embrace sexuality in the mainstream.<sup>286</sup>

Essendosi appropriata della propria agency sessuale, ora Beyoncé può proporsi come alternativa sex positive nera, reclamando i propri diritti al pari delle donne bianche.

Il titolo del brano significa "Perché non mi ami/amate?", dove il soggetto "You" (che in inglese può riferirsi, in base al contesto, alla seconda persona singolare o plurale)

*is, in large part, America, the system, just like in Lemonade and much of Beyoncé's other music.*<sup>287</sup>

L'aspetto chiave di questa domanda è rintracciabile nel modo in cui viene resa vocalmente: la cantante, infatti, ad ogni ripetizione della frase esprime un'energia molto forte, rabbia ed insistenza. Il tema della rabbia è infatti centrale in diversi lavori di grandi femministe nere del passato, come *Killing Rage: Militant Resistance* di bell hooks e *The Uses of Anger* di Audre Lorde; questa emozione è uno strumento importante per le femministe e le donne nere, affinché loro possano essere ascoltate e i loro bisogni rispettati, ma lo è ancor più per le persone bianche, che devono imparare ad ascoltare e validare tali sentimenti.

It's anger that drives the ferocious force of the song forward. The vocal delivery is full of angst; Beyoncé works through a full arsenal of guttural emphasis, with high-powered, punctuated attacks on consonants in each word, searing highs and lows.<sup>288</sup>

---

<sup>286</sup> Ivi.; p. 254; «La natura da sitcom del video e il costume che ricorda [Bettie] Page mettono la sessualità e i doveri domestici in tensione [...]. Questo mescolamento mostra Beyoncé che interpreta un ruolo che era per lo più non disponibile alle donne nere durante il periodo in cui il video è ambientato. Page era una donna bianca, e l'invocazione di Beyoncé rappresenta un'ulteriore sovversione, illustrando la mancanza di modi in cui per le donne nere era possibile sposare nell'ambiente mainstream».

<sup>287</sup> Ivi.; p. 258; «è, in gran parte, l'America, il sistema, come in *Lemonade* e buona parte di altra musica di Beyoncé».

<sup>288</sup> Ivi.; p. 251; «È la rabbia che porta avanti la forza feroce del brano. L'emissione vocale è piena di rabbia; Beyoncé lavora con un arsenale ricco di enfasi gutturale, con attacchi potenti e punteggiati sulle consonanti di ogni parola, intensificando alti e bassi».

Come nel passato, anche qui la rabbia serve per farsi sentire, per cercare di ottenere risposta ad una domanda che viene insistentemente ripetuta: «Perché non mi amate?». A Beyoncé non interessa perché *lei* non venga amata, soprattutto perché, da un punto di vista sociale e culturale, non è il suo caso: è una celebrità molto acclamata e adorata dal pubblico, oltre che dalla critica; inoltre, come ricorda Allred,

*Beyoncé's got everything anyone needs, as the lyrics attest: beauty, class, style, ass, a full bank account, knowledge, smarts, sexual prowess, empowered pleasures and desires, success. But she still runs up against the line.*<sup>289</sup>

Nonostante tutte le sue belle e desiderabili qualità, infatti, la donna nera continua a trovarsi in una condizione di svantaggio rispetto alle donne bianche e le sue capacità non vengono valorizzate quanto meriterebbero. In questo senso quindi, la domanda non riguarda di fatto la persona di Beyoncé Giselle Knowles, ma va vista come una cronaca politica fatta da una donna nera<sup>290</sup>; ciò che Beyoncé vuole sapere è perché il sistema non ama e non supporta le donne nere, anche quando rispecchiano le esigenze che la società ha nei confronti delle donne (bianche).

*Just because Beyoncé is one Black woman loved by many, it doesn't mean all Black women are loved or celebrated by society. It doesn't even mean she's given the full respect she deserves from those in power. It shows that she's still an exception that proves the unfortunate rule.*<sup>291</sup>

Il problema è a livello sistemico e una delle poche eccezioni non contraddice la regola che è stata imposta: le donne nere non sono amate dalla società, non sono validate e non sono nemmeno protette da essa; sono inserite in un sistema che non permette loro vie di fuga – se non entrando nel sistema stesso, come ha fatto Beyoncé. Quello che lei fa dalla

---

<sup>289</sup> Ivi.; p. 256; «Beyoncé ha tutto ciò di cui chiunque possa aver bisogno, come viene detto nel testo: bellezza, classe, stile, un bel sedere, un conto in banca, conoscenza, intelligenza, prodezze sessuali, desideri e piaceri forti, successo. Ma lei continua a trovarsi in difficoltà».

<sup>290</sup> Ivi.; p. 249.

<sup>291</sup> Ivi.; pp. 257-8; «Solo perché Beyoncé è una donna nera amata da molti, non significa che tutte le donne nere sono amate o celebrate dalla società. Non significa nemmeno che a lei sia dato il pieno rispetto che si meriterebbe da parte di coloro che sono al potere. Mostra che lei è ancora un'eccezione che conferma una sfortunata regola».



sua posizione è cercare di mettere in luce la discrepanza che si riscontra tra il trattamento che viene riservato a lei e quello che spetta alle donne nere in generale:

*She's pointing out the inconsistency in the public's unyielding adoration and love of her and the treatment of Black women in society as a daily basis.*<sup>292</sup>

“Why don't you love me?” è l'ultima domanda che Beyoncé pone al suo pubblico e alla società, prima di affermare che chi non la ama è semplicemente una persona stupida. Infatti, nel finale del brano, quando la musica si interrompe, possiamo sentire un'eco della parola *dumb* (“stupido”): tante volte Beyoncé ha chiesto «Perché non mi ami?» senza ottenere una risposta soddisfacente, così adesso lei si rivolge a chi non ha saputo darle una motivazione, dicendogli che è stupido. Se riusciamo ad amare Beyoncé che è una donna nera, cos'è che ci impedisce di fare lo stesso anche con tutte le donne nere? Perché non riusciamo a riconoscerne il valore e la bellezza? Ma soprattutto, perché assecondiamo ancora un sistema che ci impone di essere conniventi di questo sfruttamento e marginalizzazione?

*Maybe Beyoncé's right. If some individuals can't see their own complicity in all of this, maybe they are just ignorant.*<sup>293</sup>

Appurata la necessità di un punto di vista intersezionale e l'efficacia di Beyoncé nel comunicarlo al suo pubblico, attraverso i suoi brani e con letture che si estendono a più livelli (dal personale, all'interpersonale, al collettivo), vediamo ora dove rintracciare, all'interno della sua produzione, quelli che potremmo considerare i suoi “manifesti”. Il primo brano esplicitamente di stampo femminista è “Run the World (Girls)” singolo del quarto album in studio della cantante, *4*<sup>294</sup>, e può essere interpretato, assieme al suo video ufficiale<sup>295</sup>, come una «chiamata alle armi»<sup>296</sup>. Grazie al ritmo incalzante della musica e all'ambientazione distopico-futuristica del video, il pubblico viene immediatamente

---

<sup>292</sup> Ivi.; p. 259; «Sta mettendo in luce l'inconsistenza tra l'inflessibile adorazione e l'amore del pubblico per lei e il modo in cui vengono quotidianamente trattate le donne nere nella società».

<sup>293</sup> Ivi., 2016; p. 261; «Forse Beyoncé ha ragione. Se alcuni individui non riescono a vedere la loro stessa complicità con tutto questo, probabilmente sono solo ignoranti».

<sup>294</sup> Uscito il 21 aprile 2011.

<sup>295</sup> Diretto da Francis Lawrence.

<sup>296</sup> Allred K., *Ain't I a Diva?...*; p. 221.

trasportato su un campo di battaglia<sup>297</sup> e la guerra che si sta combattendo è una lotta tra i sessi in cui, questa volta, sono le donne ad essere al potere.

Per prima cosa Beyoncé usa il termine *girl* allo stesso modo e con lo stesso significato che aveva per i gruppi Riot Grrrl:

“girls,” in the lyrics and in the title, marks a political identity tied to an understanding and willingness to dismantle power, not a strict gender delineation. [...] Beyoncé is laying the groundwork for identifications across differences (but not *erasing* those differences) that are organized around a common politics of affiliation.<sup>298</sup>

Queste ragazze sono le potenziali governatrici del mondo che Beyoncé sta ipotizzando per il futuro; tuttavia, non sembra altrettanto efficace interpretare il brano come una descrizione del presente, come ha fatto invece una parte della critica. Innanzitutto, le donne, ma soprattutto le ragazze, non hanno grandi poteri effettivi nel mondo e si trovano invece in posizioni subalterne quasi in ogni contesto: l'artista ribalta questa realtà, si preoccupa di immaginare un futuro in cui i ruoli che sono stati stabiliti fino ad ora vengono sovvertiti e in cui le ragazze hanno autonomia non solo su se stesse, ma anche sugli uomini;

*a different version of the world with alternative possibilities. [...] the song is a vision of the future, not an exposition in the present. It's a reconstruction of a world after fire where men might no longer have a monopoly on power. A fact the video makes clear.*<sup>299</sup>

In generale, come si è visto, il brano non ha natura propriamente descrittiva (quale realtà starebbe descrivendo, se ancora non esiste nulla che si avvicini a questa?), bensì è un ordine, delle indicazioni per procedere verso il futuro che lei sta immaginando.

---

<sup>297</sup> Ibid.

<sup>298</sup> Ivi.; p. 222; «“ragazze,” nel testo e nel titolo, segnala un'identità politica legata ad una comprensione e volontà di smantellare il potere, non una rigida distinzione legata all'identità di genere. [...] Beyoncé sta gettando le basi per rendere possibili diverse identificazioni attraverso le differenze (ma non *cancellare* quelle differenze) che sono organizzare attorno a politiche di affiliazione comuni».

<sup>299</sup> Ivi.; p. 221; «in un futuro distopico; una diversa versione del mondo con possibilità alternative. [...] la canzone è una visione del futuro, non un'esposizione del presente. È una ricostruzione di un mondo dopo un incendio in cui gli uomini potrebbero non avere più il monopolio sul potere. Un fatto che il video mostra esplicitamente. [...] Beyoncé ha anche indicato che la natura del brano è un comando, non una descrizione».

Un'ulteriore critica di Beyoncé è rivolta contro il sistema capitalistico su cui si basano le Nazioni attualmente:

*Beyoncé is also building her new nation out of the ashes of capitalism [...]. But she continues to reference money, just like in “Diva” and “6 Inch”, to highlight its therefore unequal distribution. Questioning money’s role is another central tenet of her constitution.<sup>300</sup>*

La valuta del nuovo mondo di Beyoncé è la stessa che gli uomini hanno sfruttato contro le donne e le ragazze per tutto questo tempo: la sessualità. Come abbiamo visto, per le donne nella società corrente, la sessualità è un'arma, spesso considerata solo in funzione di quella maschile (o comunque a quella di un'altra persona). Ribaltando i ruoli, adesso sono le donne ad avere pieno controllo della propria sessualità (e forse anche di quella altrui) e possono usarla a proprio modo e per il proprio vantaggio, riscattandosi da un passato in cui sono state costrette a rinunciare a questo potere.

Beyoncé playfully jokes with the occupying army, using stereotypically feminine sexual wiles to seduce them. But her seduction is about proximity, infiltrating enemy territory to deliver the real message: “F- you, pay me!” [...] the demand for payment comes through loud and clear. [...] In Beyoncé’s world, money doesn’t work the same way, and “pay me” might also be considered reparations, as opposed to capitalist greed.<sup>301</sup>

Gli stessi stereotipi che gli uomini hanno usato contro le donne, oggettificazione, sessualizzazione, sfruttamento, vengono ora interpretati dalle stesse come atto di resistenza e di potere. Cosa succederebbe se le donne riscrivessero la storia partendo dalle ceneri di quello che è rimasto? Cosa succederebbe se gli unici strumenti rimasti loro in mano fossero gli stessi che si sono viste puntare contro, come armi, fino a poco tempo prima?

---

<sup>300</sup> Ivi.; pp. 226-7; «Beyoncé sta anche costruendo la sua nazione dalle ceneri del capitalismo [...]. Ma continua a far riferimento al denaro, proprio come in “Diva” e “6 Inch”, per evidenziare che la sua distribuzione è iniqua. Mettere in dubbio il ruolo del denaro è un altro principio centrale della sua costituzione».

<sup>301</sup> Ivi.; p. 227; «Beyoncé gioca scherzosamente con l'esercito di occupanti, usando tecniche di seduzione stereotipicamente femminili. Ma la sua seduzione riguarda la prossimità, infiltrarsi nel territorio nemico per mandare il vero messaggio: “C\*\*\*\*, pagami!” [...] la richiesta di pagamento arriva forte e chiara. [...] Nel mondo di Beyoncé, il denaro non funziona allo stesso modo, e “pagami” potrebbe anche essere considerato un tipo di risarcimento, in contrasto con l'avarizia capitalista».

L'idea di rinascita dalle ceneri è riscontrabile anche nella base musicale scelta dall'artista;

Even the music of “Run the World” itself rises from ashes, repurposed and subverted. Beyoncé uses a sample of Major Lazer’s “Pon de Floor” as the backbone of her entire song [...]. Major Lazer’s original song and video can easily be read as misogynistic objectification of women set to a catchy, appropriated dancehall beat. [...] “Run the World” rises from the ashes of “Pon de Floor” as an altogether different kind of phoenix, replaying Beyoncé’s entire political strategy: a new nation figuratively and socially reconstructed from the ruins of an unacceptable system.<sup>302</sup>

Un brano che originariamente aveva una natura oggettificante e sessista funge adesso da sottofondo per un inno al femminismo, una canzone di empowerment per donne e ragazze, di autonomia sessuale e sociale; il significato iniziale non viene cancellato, ma modificato e riproposto. Possiamo anche parlare di riappropriazione in quanto ci troviamo di fronte ad una trasformazione dei ruoli: gli uomini che prima erano al vertice e sfruttavano (metaforicamente e concretamente) le donne, usando il sesso come strumento di controllo su di esse, ora si trovano aggogati dalle *girls* che usano quello stesso strumento per i propri scopi. Cosa di fatto accadrà, dipenderà da quanto gli uomini sono disposti a fare per ascoltarle e seguirle.

Un altro brano molto significativo per comprendere la natura politica del lavoro dell'artista è “\*\*\*Flawless”, contenuta nell'album *Beyoncé*<sup>303</sup>; si tratta di un'opera che «rispecchia il viaggio che Beyoncé stessa ha intrapreso per abbracciare formalmente il femminismo»<sup>304</sup>, un femminismo che è nero e intersezionale, esplicito e diretto. In “\*\*\*Flawless” ritroviamo tutti gli elementi visti fino ad ora; innanzitutto c'è la critica al femminismo bianco: Beyoncé ordina infatti alle donne bianche di inchinarsi

---

<sup>302</sup> Ivi.; pp. 228-9; «Anche la musica stessa in “Run the World” risorge dalle ceneri, riproposta e sovvertita. Beyoncé usa un sample di “Pon de Floor” dei Major Lazer come spina dorsale dell'intero pezzo [...]. La canzone e il video originali dei Major Lazer si possono facilmente interpretare come un'oggettificazione misoginistica delle donne messa su un beat dancehall accattivante e appropriato. [...] “Run the World” rinasce dalle ceneri di “Pon de Floor” come un diverso tipo di fenice nel complesso, riproponendo l'intera strategia politica di Beyoncé; una nuova nazione figurativamente e socialmente ricostruita dalle rovine di un sistema inaccettabile».

<sup>303</sup> Reso graficamente con il nome in caratteri maiuscoli “BEYONCÉ”, l'album è uscito il 13 dicembre 2013; il 24 novembre dell'anno successivo, venne pubblicata la versione “Platinum edition” del disco, che conteneva due nuovi singoli (“7/11” e “Ring Off”) e quattro ulteriori remix di tracce già presenti.

<sup>304</sup> Allred K., *Ain't I a Diva?...*; p. 273.

(metaforicamente) di fronte a lei, ovvero di mettersi in posizione subalterna a lei (e alle donne nere più in generale) per ascoltarle e seguire le sue indicazioni. Per farlo però, si rivolge alle donne bianche con l'espressione-insulto "bitches" (solitamente tradotta con "stronze", ma con una sfumatura, in lingua originale, che l'avvicina al termine "puttane"); usare questo termine è una scelta sicuramente molto forte, ma anche efficace nell'espone e denunciare la connivenza (consapevole o meno) delle donne bianche con un sistema sistemicamente sessista e razzista.

*For many, name-calling from the queen of pop female empowerment came as a shock, especially featured in a song espousing feminism for a whole new generation. But it's also a political rallying cry funneled through all the rest of Beyoncé's catalog and commentary.*<sup>305</sup>

Beyoncé non odia le donne bianche, ma chiede loro di guardare alla loro eventuale complicità con il razzismo, le invita ad abbracciare un femminismo che sia comprensivo di più identità;

*[t]hough it can be interpersonal, it's also powerfully systemic and structural for Black women. This is [...] the expression of systemic white supremacy. And she's also rewriting, correcting the past.*<sup>306</sup>

Non va percepito come un insulto diretto verso una specifica categoria di persone, quanto piuttosto verso tutte coloro che non hanno ancora integrato la propria lotta femminista personale con le lenti di una visione anti-razzista e pienamente intersezionale.

People have debated intensely the utility of reclaiming pejoratives previously wielded as insults or slurs. These words [...] have no easy equivalent to direct back at the more privileged or powerful position. There are no words to wield in that direction because

---

<sup>305</sup> Ivi.; p. 274; «Per molti, il name-calling da parte della regina dell'empowerment femminile pop è stato uno shock, soprattutto inserito in un pezzo che sposava il femminismo per una nuova generazione intera. Ma si tratta anche di un grido di battaglia politico, diretto attraverso tutto il resto del catalogo e del commentario di Beyoncé».

<sup>306</sup> Ivi; «Anche se può essere usato in modo interpersonale, è anche fortemente sistemico e strutturale per le donne nere. Questa è l'espressione della supremazia bianca sistemica. E sta anche riscrivendo, correggendo il passato».

slurs are about power being exerted over the marginalized. So Beyoncé is both reclaiming a word used to belittle women and subvert power by throwing it back simultaneously. “Bow down, bitches,” merges with the “white bitch” from earlier to target those in privileged positions and demand they check their privilege while also indicating the whole system.<sup>307</sup>

La seconda sezione del brano è introdotta da un montaggio audio preso dal celebre intervento di Chimamanda Ngozi Adichie, autrice e politica femminista nigeriana, ad un TEDx nel 2012; la trascrizione del suo discorso è stata poi resa in forma di saggio dal titolo “We Should All Be Feminists”<sup>308</sup>. Beyoncé ne sceglie alcune parti e le monta nel proprio brano per rafforzare il messaggio che anche lei vuole mandare al pubblico.

An unusual and unlikely addition – one meant to jar and teach the listener. The transition occurs directly after Beyoncé commands bitches to bow down, to check their privilege, to listen, to sit in the rhythm of her anger. She organizes pieces of Adichie’s speech out of original order, making them her own while still honoring Adichie’s original intent. A political speech enters a popular song out of nowhere *as the lyric*. [After repeated listens, most fans singing along also begin repeating Adichie’s words having memorized the verbatim over time.] It’s an educational moment, one that listeners internalize. The speech centers young girls and the ways they are taught differently than boys.<sup>309</sup>

Nella parte finale del discorso così riorganizzato, Adichie e Beyoncé offrono una definizione tanto generale quanto possibilmente comprensiva della parola

---

<sup>307</sup> Ivi.; pp. 274-5; «Le persone hanno tanto dibattuto circa l’utilità di reclamare peggiorativi considerati precedentemente come insulti o *slurs*. Queste parole [...] non hanno un equivalente che possa essere diretto contro coloro che stanno in una posizione privilegiata o di maggior potere. Non ci sono termini che possano essere dirette in tal senso in quanto gli slur riguardano un potere che viene esercitato sulle persone marginalizzate. Quindi Beyoncé sta sia reclamando una parola che è stata utilizzata per sminuire le donne, ma sta anche sovvertendo il potere rigettandola indietro allo stesso tempo. “Inchinatevi, puttane,” si collega alla “stronza bianca” di prima per prendere di mira coloro che sono in una posizione privilegiata e richiede che facciano un esame del proprio privilegio, mentre puntano il dito anche contro l’intero sistema».

<sup>308</sup> Edita in Italia da Einaudi nel 2014 con il titolo di “Dovremmo tutti essere femministi”.

<sup>309</sup> Allred K., *Ain’t I a Diva?...*; p. 278; «Un’insolita ed inaspettata aggiunta – pensata per scuotere ed insegnare all’ascoltatore. La transizione compare appena dopo che Beyoncé ha ordinato alle *bitches* di inchinarsi, di esaminare il proprio privilegio, di ascoltare, di partecipare alla sua rabbia. [Beyoncé] riorganizza brani del discorso di Adichie in ordine diverso dall’originale, rendendoli propri ma continuando a rendere onore all’intento originario di Adichie. Un discorso politico entra a far parte di una canzone pop dal nulla *come testo*. È un momento educativo, uno che l’ascoltatore internalizza. Il discorso mette al centro le ragazze giovani e il diverso modo in cui vengono educate rispetto ai ragazzi».

“Feminist/Femminista”: «a person who believes in the social, political, and economic equality of sexes».

*The definition comes last because Beyoncé has already built a case using information it's impossible to disagree with throughout her career and catalog.*<sup>310</sup>

Nonostante la cantante avrebbe potuto benissimo usare la propria voce per mandare lo stesso messaggio, ha deciso di utilizzare quella di Adichie,<sup>311</sup> esplicitando così la fonte ed omaggiandola, ma anche dando esempio di come ci si comporta in questo tipo di lotte, mettendosi in una posizione di ascolto e di educazione lei stessa. In questo modo, Beyoncé mette maggiormente in luce intento politico del proprio brano, in quanto non esprime un'identità individuale, bensì appunto una politica<sup>312</sup>: la cantante si inserisce in un più ampio gruppo costituito da donne e ragazze nere, ognuna con le proprie differenze ed unicità, ma tutte parte dello stesso sistema e con lo stesso diritto alla libertà.

*Beyoncé stands next to Adichie to embrace a politics over an identity; and the move also shows that Black feminism overall, like intersectionality, can be wielded as an analytic tool and perspective in addition to being an identity*<sup>313</sup>

dimostrando così che c'è possibilità per chiunque di avvicinarsi ad una prospettiva e a ideali femministi in ottica intersezionale. Beyoncé, come pop star, offre il suo spazio ad un'identità politica marginalizzata, rendendo così il suo messaggio fruibile ad un pubblico molto ampio. Questo brano non è solo un'indicazione per gli ascoltatori su come muoversi rispetto ai temi del femminismo nero, ma è anche il racconto del processo attraverso il quale l'artista stessa ha abbracciato queste realtà personalmente<sup>314</sup>. Nonostante molti abbiano visto la scelta di Beyoncé di usare la questione femminista per fini commerciali, l'artista di fatto ha solo reso più popolare tale pratica, fornendo un

---

<sup>310</sup> Ivi.; p. 279; «La definizione arriva alla fine perché Beyoncé ha già costruito un caso usando delle informazioni con cui è impossibile non essere d'accordo attraverso la sua carriera e il suo catalogo».

<sup>311</sup> Ivi.; p. 280.

<sup>312</sup> Ibid.

<sup>313</sup> Ibid.; «Beyoncé si pone a fianco ad Adichie per abbracciare una politica prima di un'identità; e la mossa mostra anche che il femminismo nero, dopotutto, come l'intersezionalità, può essere utilizzato come strumento e prospettiva analitica in aggiunta all'essere un'identità».

<sup>314</sup> Ivi.; p. 281.

precedente alle altre popstar che, dopo il 2013, hanno deciso di esporsi – seppur con esiti diversificati – allo stesso modo.<sup>315</sup>

Il video ufficiale<sup>316</sup> inizia e si conclude con due spezzoni di una puntata del talent show americano *Star Search* in cui vediamo il presentatore che introduce la performance delle Girls Time, un vecchio gruppo di Beyoncé. Al termine della puntata scopriremo che i vincitori saranno gli Skeleton Groove, un gruppo di giovani uomini bianchi – che si prendono il successo che avrebbero potuto meritare anche le ragazze nere. Tali citazioni video sono funzionali al brano nel suo complesso e ne fanno parte tanto quanto le parole del discorso di Adichie; Beyoncé parte dalla propria storia per dimostrare al suo pubblico come

*[t]he dreams of young Black girls get dashed while older white men smile and cheer into the camera. [...] She's illustrating that no matter how successful and powerful the Black woman, there is still a hierarchy in play that favors cis white men above all else.*<sup>317</sup>

Un altro elemento presente nel video che richiama le politiche femministe e di sovversione dell'ordine sociale stabilito è il richiamo alla subcultura punk attraverso lo stile degli abiti indossati da Beyoncé e dagli altri ballerini.

Feminism is not the only political influence associate with risk, resistance, and defiance in “\*\*\*Flawless”. The fashion throughout nods to punk rock: shaved heads, combat boots, torn jeans, flannel shirts. The action of the video also revolves around a punk-rock mosh pit. Punk is a direct rejection of establishment norms that fits in perfectly. Although punk is often seen as a predominantly white and masculine space [...], Beyoncé challenges those perceived dominances here through her inclusion of a diverse crowd all moving to the music together.<sup>318</sup>

---

<sup>315</sup> Ivi.; pp. 281-2.

<sup>316</sup> Diretto da Jake Nava.

<sup>317</sup> Allred K., *Ain't I a Diva?...*; p. 276; «[i] sogni delle giovani ragazze nere vengono infranti mentre vecchi uomini bianchi sorridono e si rallegrano verso la telecamera. [...] Sta illustrando che non importa quando di successo o forte sia la donna nera, ci sarà sempre una gerarchia in ballo che favorirà gli uomini bianchi cisgender sopra chiunque altro».

<sup>318</sup> Ivi.; p. 282; «il femminismo non è la sola influenza politica associate a rischio, resistenza e sfida in “\*\*\*Flawless”. La moda strizza l'occhio al punk rock: teste rasate, anfibi, jeans strappati, camice di flanella. Anche l'azione del video si svolge attorno ad un pogo punk-rock. Il punk è un rifiuto diretto delle norme stabilite che qui calza perfettamente. Anche se il punk è spesso visto come uno spazio prevalentemente



Se nella realtà delle cose le persone marginalizzate sono costrette dentro schemi sovrimposti loro dal sistema, in questo video/brano l'identità politica interpretata da Beyoncé e dalla sua massa di ballerine e ballerini cerca di occupare più dello spazio che viene dato loro<sup>319</sup> dimostrando insieme anche la necessità di rompere con gli schemi prefissati. Un'ulteriore importante influenza musicale in “\*\*\*Flawless” è l'hip hop, altra subcultura che si origina dalla ribellione e dal rifiuto dello status quo:

Poor Black and Latinx communities pioneered rap [...] as a way to speak back power about the issues they faced in everyday life and as a way to have fun, to celebrate survival, to take care of themselves. Mainstream hip hop may be more commercial than it used to be, but its original politics still inform the form. [...] Punk and hip hop blend in another act of solidarity, reenacting more of the song's feminist politics.<sup>320</sup>

Anche dal punto di vista delle influenze musicali, il brano si presenta quindi come un atto politico, una domanda rivolta al pubblico affinché esso riveda il proprio privilegio, un'esposizione del danno sociale a cui sono sottoposte le minoranze, le persone nere e di colore, le donne; Beyoncé informa l'audience e mette in atto la propria educazione fondata sul femminismo nero.<sup>321</sup>

Ma com'è, nello specifico, che Beyoncé consiglia a donne e ragazze nere di procedere? Com'è che lei stessa ha cercato di farsi strada nella vita (e nella carriera) come donna nera? Costretta da schemi ai quali è impossibile sfuggire continuando a mantenere un certo senso di rispettabilità, la cantante decide di presentarsi come se fosse una persona senza difetti.

---

bianco e maschile [...], Beyoncé qui sfida quel tipo di percezione dominante attraverso la sua inclusione di una folla diversificata che si muove assieme con la musica».

<sup>319</sup> Allred K., *Ain't I a Diva?...*; p. 282.

<sup>320</sup> Ivi.; p. 283; «Le comunità di persone povere nere e latine sono state pioniere del rap [...] come modo per rispondere al potere rispetto ai problemi che affrontavano nelle vite di tutti i giorni e per divertirsi, per festeggiare la propria sopravvivenza, per prendersi cura di se stesse. L'hip hop mainstream può essere diventato più commerciale di quanto fosse in passato, ma le sue politiche originali sono ancora parte integrante del genere. [...] Il punk e l'hip hop si mescolano in un ulteriore atto di solidarietà, mettendo in atto altre delle politiche femministe del brano».

<sup>321</sup> Ivi.; p. 286.

Flawlessness is no longer the sense of perfection or winning it used to be, because that sense relied on the unspoken rule that whiteness, maleness, cisgender identity, heterosexuality, etc., perpetually held invisible advantages. Beyoncé rewrites that previous rule. Being flawless is messy. Being flawless can be contradictory. And now, being flawless is also part of that other big f-word: feminism.<sup>322</sup>

Beyoncé non è perfetta, né crede di fatto di esserlo, ma vuole dimostrare che la sua stessa esistenza è lecita, degna, che non c'è nulla che non vada in lei; non può continuare ad essere valutata secondo le disposizioni di un sistema che si rafforza nella marginalizzazione delle donne nere come lei e che la fa così apparire come sbagliata, fallata, imperfetta. Con “\*\*\*Flawless” Beyoncé fa un annuncio al mondo a nome di tutte le donne nere: se non siete in grado di vedere le mie qualità, è perché mi guardate con gli occhi del sistema, intaccati dal razzismo, incapaci di considerare una donna nera al pari di una bianca.

#### **b. Nuove frontiere per l'autodeterminazione; «I'm free / Come water me», Lizzo (2017)**

A parer mio, l'artista afroamericana Lizzo (nome d'arte di Melissa Viviane Jefferson) è un ottimo esempio di come l'influenza politico-artistica di Beyoncé sia stata efficace; innanzitutto va segnalato che Jefferson ha apertamente dichiarato di essere una sua grande fan e di ispirarsi artisticamente e personalmente a lei da molto tempo<sup>323</sup>. Lizzo e Beyoncé si distinguono, oltre che per le sonorità dei loro brani, anche per lo stile del cantato: Beyoncé è un'artista pop che tende al soul e all'RnB, mentre Lizzo, specialmente con il suo primo album *Lizzobangers*<sup>324</sup> e il successivo, *Big GRRRL Small World*<sup>325</sup>, dimostra fin dagli albori della sua carriera di avere grandi doti da rapstar e di attingere alla cultura hip hop – sia per quanto riguarda la musica che per i contenuti dei suoi testi. Nonostante abbia dimostrato di sapersi giostrare su più stili vocali e musicali differenti e nel corso

---

<sup>322</sup> Ivi.; pp. 283-4; «L'essere senza difetti non è più associato ad un senso di perfezione o di vittoria com'era stato, perché quel senso si appoggia alla regola non scritta che l'essere bianchi, uomini, cisgender, eterosessuali, ecc., continua ad essere uno stato che porta vantaggi invisibili. Beyoncé riscrive questa regola precedentemente stabilita. Essere senza imperfezioni è disordinato. Essere senza imperfezioni può essere contraddittorio. Ed ora, essere senza difetti fa anche parte di un'altra grande parola con la “f”: femminismo».

<sup>323</sup> Lo afferma anche in un'intervista durante il programma *Carpool Baraoke*, nella puntata reperibile al link: [\(2\) Lizzo Carpool Karaoke - #LateLateLondon - YouTube](#).

<sup>324</sup> L'album è uscito il 15 ottobre 2013.

<sup>325</sup> Pubblicato l'11 dicembre 2015.

del tempo i suoi album si avvicinano sempre più allo stile pop, il rapping resta una peculiarità dei suoi pezzi.

*Lizzobangers* è un album dalle forti sonorità hip hop che, come abbiamo visto poco sopra, è un genere musicale strettamente legato a politiche subculturali di sovversione del potere; essendo la prima uscita ufficiale dell'artista, si può usare come chiave di lettura anche tutta la sua produzione successiva. Il brano "T-Baby", contenuto in quest'album, è molto significativo per descrivere la politica di advocacy femminista e per i diritti delle persone nere di Lizzo. Il titolo riprende un'espressione che viene usata per descrivere una bella persona, sia esteriormente che interiormente; mentre nel concetto di *flawlessness* di Beyoncé troviamo ancora il riferimento all'imperfezione (anche se sublimata e superata), *T-Baby* è un'espressione che nasce già come positiva e che non suscita quindi richiami a qualcosa di negativo o mancante. Il testo però racconta tutt'altra storia: parla di lei e di come si sia adattata alle diverse difficoltà della vita e per affermarsi come artista nel mondo del lavoro; poco dopo l'inizio del secondo verso troviamo un messaggio esplicito in cui la cantante prende posizione sul modo in cui vengono percepite le celebrità nere nella società:

Came a long way in this thing so you can't label me as a "nigga with a microphone"  
Dorothy Dandridge  
Chuck Berry  
Michael Jackson is  
Black excellence  
My girl, you silenced  
Michael, you de-Princed<sup>326</sup>  
Chuck B. put a white girl in his car and he crossed the line so you fenced him in them  
prisons?!  
Who is "you?"  
I'm talkin' to you  
You know who you are  
The reason I can't be a black star without your black card<sup>327</sup>

---

<sup>326</sup> Gioco di parole da cui risulta anche il nome della ballerina afroamericana Michaela DePrince.

<sup>327</sup> Dal testo di "T-Baby"; «Ho fatto una lunga strada fino a qui così voi non potete chiamarmi "ne\*ra con un microfono"/ Dorothy Dandridge / Chuck Berry / Michael Jackson sono / l'eccellenza Nera / Ragazza mia, avete silenziato / Michael, avete tolto il titolo a / Chuck [Berry], mettendo una ragazza bianca nella sua macchina e aspettando che oltrepassasse la linea per sbatterlo in galera?! / Chi siete "voi"? / Sto

In questi versi, l'artista ripropone alcune delle questioni che abbiamo già visto in Beyoncé: Lizzo è una donna nera che ha cercato di farsi strada da sola, che ha ottenuto successo con i propri mezzi e che si è guadagnata con fatica il proprio ruolo di popstar. Se lei è acclamata ed amata dal pubblico si tratta però di un caso, di un'eccezione che, come Beyoncé, conferma una regola ben diversa; Lizzo non è solo «una ne\*ra con un microfono» come non lo sono state le altre «eccellenze nere» prima di lei. Anche la più acclamata delle celebrità nere incontra difficoltà nella propria vita a causa delle imposizioni del sistema bianco razzista. Dorothy Dandridge fu una cantante jazz nera che, cercando di bilanciare carriera e vita privata, si trovò di fronte ad enormi difficoltà, finendo per soffrire di crisi nervose e depressione; Michael Jackson, per cercare di adattarsi agli standard di bellezza bianchi si sottopose ad una serie di trattamenti di chirurgia estetica abbastanza invasivi.

Più controverso è il caso di Chuck Berry, il quale scontò una pena per aver trasportato oltre il confine una ragazza minorene<sup>328</sup> per fini sessuali e va ricordato che fu coinvolto anche in altri casi di violenza sessuale ai danni di diverse donne. Il verso di Lizzo resta comunque significativo: anche se Chuck Berry nello specifico era colpevole dei fatti di cui è stato accusato, la sua identità di persona nera lo colloca in un quadro più complesso. Il sistema sessista e razzista si appoggia molto spesso su casi di uomini neri che molestano delle donne (bianche) per creare un precedente che li mostri come dei soggetti pericolosi, delle dannose eccezioni verso le quali è possibile, per chiunque, indirizzare la propria paura e rabbia. Appoggiarsi ad una rappresentazione del “cattivo” come un uomo dalla pelle nera, o sottolineare e rimarcare la sua identità di persona nera – anziché ritenere, com'è più plausibile, che il gesto di Chuck Berry, come quello di molti altri uomini nella stessa posizione, sia di natura principalmente sessista – non fa che esasperare la tendenza razzista corrente.

---

parlando con voi / sapete chi siete / la ragione per cui io non posso essere una star nera senza la vostra carta di credito».

<sup>328</sup> Si trattava di Janice Escalanti, quattordicenne di origini Apache (e non bianca come dice Lizzo nel brano).

[representing] this “big bad” as a black man, as though black men were singularly responsible for patriarchy’s monstrous excesses, and overcoming patriarchy was simply a matter of punishing or eliminating black men.<sup>329</sup>

L’esempio portato da Lizzo dunque può non essere il più calzante, ma è sicuramente un caso significativo dal punto di vista culturale e di denuncia di un sistema che si appoggia sulla marginalizzazione e sulla discriminazione per mantenere in certo modo l’ordine stabilito.

Verso la fine del testo proposto, troviamo, come abbiamo visto anche in Beyoncé, una richiesta che l’artista fa al pubblico di riconoscere la propria posizione all’interno del sistema: «Chi sei tu?/Chi siete voi?», che ruolo avete nei confronti delle persone nere? Qual è il vostro privilegio? Lizzo sa bene a chi si sta rivolgendo, ovvero a tutte quelle persone che si trovano in una posizione che consente loro di vivere e guadagnare più facilmente di lei; ma si rivolge anche a tutte le persone – agli uomini bianchi – che hanno il potere economico a cui lei deve necessariamente appoggiarsi per godere del proprio lavoro ed ottenere il successo che si merita. Lo dice esplicitamente, «voi siete la ragione per cui io non posso essere una star nera senza la vostra carta di credito», espone la realtà dei fatti e insieme accusa chi è (co-)responsabile per la sua condizione.

Una volta compresa la portata del contributo politico e anti-razzista di Lizzo, può essere utile analizzare brevemente alcuni dei brani che la inscrivono anche in un contesto femminista e di empowerment femminile; rispetto a Beyoncé, inoltre, Lizzo è anche portavoce efficace di temi vicini alla body positivity – concetto opposto al body shaming. Tra i pezzi più significativi su questi temi troviamo “Water Me” e “Juice”, entrambe contenute nell’album *Cuz I Love You*<sup>330</sup>, nelle quali la cantante esprime non solo l’amore per se stessa e per il proprio aspetto fisico, ma invita anche il pubblico a vederla allo stesso modo; come *T-Baby*, anche *water me* e *juice* sono due espressioni usate per indicare una persona di bell’aspetto o sessualmente attraente. Lizzo è una donna afroamericana con un corpo grasso e che quindi non rispecchia gli standard di bellezza imposti dalla

---

<sup>329</sup> James R., *Resilience & Melancholy*...; p. 133; «[rappresentare] questo “grande cattivone” come un uomo nero, come se gli uomini neri fossero individualmente responsabili per gli eccessi mostruosi del patriarcato, e superare il patriarcato era semplicemente una scusa per punire o eliminare gli uomini neri».

<sup>330</sup> Terzo album in studio della cantante, pubblicato il 19 aprile 2019.

società – che sono spesso di matrice bianca, ma anche legati ad un aspetto fisico diverso, ad un corpo magro. In questi brani, la cantante invoca per sé, una persona fuori dagli schemi imposti dal patriarcato e dalla cultura egemone, lo stesso tipo di apprezzamento che viene rivolto alle donne bianche e alle donne magre; non si tratta di inni alla propria vanità, bensì di un'importante appropriazione: l'artista invoca per sé degli spazi che le sono stati preclusi senza ragione.

In “Juice”, l'artista propone un'autocelebrazione di se stessa e fin dai primi versi ci fa sapere che non ha bisogno di alcuna validazione esterna; il brano inizia infatti con una citazione dalla fiaba di Biancaneve, ovvero con Lizzo che si rivolge allo Specchio Magico: in questo caso però non ha bisogno di essere rassicurata sul proprio aspetto fisico, ma dice che sa già di essere carina («Mirror, mirror on the wall / Don't say it 'cause I know I'm cute»). Il resto della prima strofa e anche la seconda riprendono questo tema sotto più punti di vista differenti: lei è una donna bella, sicura di sé e consapevole del proprio valore, non ha bisogno di conferme da nessuno.

Nel pre-chorus, oltre a rimarcare il proprio valore dicendo di essere come lo chardonnay che migliora addirittura con il tempo («I'm like chardonnay, get better over time»), ci informa anche che la propria bellezza, o per meglio dire la propria autostima, è naturale e contagiosa: lei è nata così, non deve neanche provarci e se lei può splendere, brillare, considerarsi bella, allora chiunque attorno a lei potrà farlo («If I'm shinin', everybody gonna shine (Yeah, I'm goals)/ I was born like this, don't even gotta try (Now you know)») e chiunque non la pensi come lei, sta mentendo («Heard you say I'm not the baddest, bitch, you lie»). Riprende poi questi temi nel ritornello: se non sapete spiegarvi perché Lizzo è libera e si diverte, date la colpa al suo *juice*, al suo succo, ovvero a ciò che la rende attraente («It ain't my fault that I'm out here gettin' loose / [...] / Gotta blame it on my juice, baby»). Il video musicale, inoltre, rimarca queste idee; le scene somigliano a spezzoni di pubblicità e programmi promozionali per un prodotto miracoloso: il “Juice”, una sorta di lozione di bellezza che rende le persone attraenti e affascinanti. Si tratta naturalmente di un prodotto fittizio, di un controsenso: non esistono cosmetici né trattamenti in grado di dare ad una persona questo aspetto; come dice Lizzo stessa, è una cosa che lei (come chiunque altro) ha dalla nascita.

Le sonorità, che si avvicinano al pop, discostandosi dall'hip hop vecchia scuola, sono anche fortemente influenzate dal genere funk: invitano l'ascoltatore a divertirsi, a godere

del pezzo e insieme a godere di se stessi. Con “Water Me”<sup>331</sup> ci troviamo di fronte ad un brano molto simile per temi e contenuti: Lizzo si rende conto della propria bellezza e chi non è pronto a riconoscerlo non fa per lei (come ripete nel ritornello: «I am free, yeah, yeah / Come water me, oh, oh / Love you so, but if you don't / I have to leave, oh, no»). Dal punto di vista musicale però abbiamo un ritmo e una musicalità più incalzanti: l'introduzione al pianoforte con note ribattute resta più o meno costante per tutto il brano e viene in parte ripreso dal giro di basso. Il ritmo del riff è costante ma sostenuto, la melodia saltella dal basso all'alto e ritorna poi sulle note basse per ricominciare potenzialmente all'infinito, proprio come un fiume che scorre e che la cantante usa come base per il suo rapping.

L'espressione *water me*, come dicevo, viene usata per indicare una persona ritenuta estremamente attraente, ma ha il significato letterale di “bagnami”; oltre al fiume musicale fornito dalla base, anche il video ufficiale<sup>332</sup> presenta diversi richiami all'acqua: una pentola sul fornello [Fig. 3], una donna che fa il bagno ad un bambino, un ragazzo che corre grondante di sudore, una donna che fa il bagno, un ragazzino che gioca con il tubo di gomma dell'acqua in giardino [Fig. 4], oltre all'ambientazione di molte scene in cucina o in bagno, con effetti visuali che richiamano il vapore [Fig. 5]. Gli attori e le attrici del video sono tutte persone nere, di diverse età e di aspetto diverso tra loro; tutte e tutti loro meritano di essere visti dalla società come persone bellissime, ma nel frattempo si godono la propria vita e si rallegrano della propria identità.



Fig. 1. Lizzo con una pentola da cui esce vapore.

<sup>331</sup> Il brano è contenuto nella versione Deluxe dell'album *Cuz I Love You*, ma era uscito come singolo già il 18 agosto 2017.

<sup>332</sup> Diretto da Quinn Wilson e Asha Efia.



*Fig. 2. Un ragazzo gioca in giardino con il tubo di gomma dell'acqua.*



*Fig. 3. Lizzo in bagno, coperta dal vapore.*

Lizzo riesce quindi a riprendere la stessa ideologia di Beyoncé e a darle, se possibile, una spinta in più: non solo le donne nere sono svantaggiate dalla società e si stanno finalmente prendendo nuovi spazi con i propri mezzi, ma adesso è giunto il momento, per loro come per tutte le altre donne, di ricordare alla società che non c'è niente che non vada in loro: sono perfette come sono. In modo spontaneo, ma accattivante, Lizzo riesce a combinare una salda prospettiva politica, in linea con i principi del femminismo nero, ad una proposta discografica profonda, diversificata e per questo anche ampiamente condivisibile.



**TERZA PARTE**  
**“La musica pop al femminile”**

### **III. Musica pop al femminile.**

In questo capitolo voglio illustrare alcuni esempi di musica pop al femminile in cui le artiste, indipendentemente dalla loro affiliazione a principi femministi o meno, riescono ad esprimere la loro identità e a consegnare al mondo i propri pensieri, idee e punti di vista. Le ascoltatrici, a loro volta, possono trovare in tali brani delle corrispondenze con le proprie vite, una vicinanza rispetto ai contenuti trattati e alle modalità relazionali in essi raccontate; non c'è sempre corrispondenza diretta tra l'identità di genere dell'artista e quella di chi l'ascolta, ma spesso risulta più facile o più spontaneo rivolgersi verso chi è più simile a noi. Anche gli uomini possono apprendere molto da questi brani, avere un punto di vista diverso dal loro (e da quello della cultura dominante), considerare aspetti relazionali di cui prima erano all'oscuro. Questo capitolo infatti è stato pensato come risposta ai paragrafi relativi all'oggettificazione e alla misoginia nella prima parte del testo<sup>333</sup> e si basa perciò sulla percezione che le donne hanno nei confronti di tali comportamenti. Anche in questo caso non vanno viste come considerazioni esaustive ed omnicomprensive, applicabili ad ogni donna e contesto, ma restano comunque dei validi riscontri rispetto al tema trattato.

La schematizzazione degli argomenti che troverete qui di seguito è indicativa e funzionale al lavoro; l'inserimento di un brano in una categoria non significa che tale pezzo riguardi unicamente il tema indicato e non abbia contaminazioni dagli altri, ma si tratta di una scelta fatta basata sul contenuto principale di esso. Sia nella produzione musicale che nella vita concreta, non esistono delineazioni così nette ed univoche, ma le varie circostanze si influenzano l'una con l'altra, creando un'infinità di esiti possibili.

---

<sup>333</sup> *Prima Parte. "La musica pop al maschile"*, a partire da p. 12.

### **III. 1. Libertà e denuncia, «And if you try to hold me back / I might explode / Baby, by now you should know / I can't be tamed», “Can't Be Tamed”, Miley Cyrus (2010)**

Il primo tema che ho scelto di proporre è quello riferito alla libertà e alla denuncia (sia personale che a livello socio-culturale) delle condizioni svantaggiose a cui le donne e le persone marginalizzate sono sottoposte nel corso della loro vita. Nei brani che ho selezionato le cantanti si scagliano esplicitamente – e in alcuni casi duramente – contro gli atteggiamenti che gli uomini e la società tengono nei loro confronti, contro le molestie che subiscono e i condizionamenti che la società patriarcale impone su di loro. In questi pezzi, le artiste si impegnano a mostrare i propri punti di vista, si esprimono su quanto accade loro e su quello che pensano di tali comportamenti; offrono perciò uno spunto per ragionare sulle dinamiche relazionali tra i generi, permettendo di includere all'analisi fatta fino ad ora il punto di vista della controparte femminile e marginalizzata della società.

Il primo brano che ho scelto di includere qui è “U + Ur Hand” [Appendice 2, 1] di P!nk, contenuto nell'album *I'm Not Dead* (2006); l'artista parla di quelle serate in cui vuole uscire a divertirsi, ma c'è sempre qualche uomo che tenta di sedurla, di portarla a letto o che allunga le mani. P!nk non è offesa da questi atteggiamenti nello specifico, ma dal fatto che gli uomini che li mettono in atto, spesso trattano lei e le altre donne come pezzi di carne, come oggetti a loro disposizione. È principalmente a loro che la cantante rivolge le sue parole: è esplicita, decisa, sicura, stufa di essere trattata in questo modo e non è più disposta a subire oltre. Il titolo, “You And Your Hand” (stilizzato come sopra) significa “Tu e la tua mano” e si riferisce al gesto della masturbazione: in questo modo P!nk sta dicendo all'uomo (o agli uomini) in questione che lei non tornerà a casa con lui e che quindi dovrà arrangiarsi da solo a soddisfare i propri bisogni sessuali, lei non è un'opzione contemplabile.

La scena che la cantante descrive è la seguente: lei sta uscendo per divertirsi con le amiche, ma vede subito degli individui che non le piacciono; è talmente abituata a questo tipo di situazioni (come lo sono d'altronde anche molte altre donne) che già sa cosa sta per accadere. Alla fine della prima strofa, ci racconta di essere stata approcciata fisicamente senza consenso, molestata: «quella testa di c\*zzo mi ha messo le mani addosso» («That's when dickhead / put his hands on me»), esattamente come si aspettava. A questo punto comincia il chorus:

«I'm not here for your entertainment  
You don't really want to mess with me tonight  
Just stop and take a second  
I was fine before you walked into my life  
'Cause you know it's over before it began  
Keep your drink, just give me the money  
It's just you and your hand tonight»<sup>334</sup>

P!nk è diretta nel dire ciò che pensa: non è qui per divertire le altre persone e non vuole essere disturbata (arriva addirittura a minacciare chi ha intenzione di infastidirla: «non volete attaccare briga con me questa sera»); lei stava bene prima che arrivasse(ro), non ha bisogno della presenza di persone così per divertirsi e fare serata, non ha nemmeno voglia né bisogno che le vengano offerti dei drink: la risposta resterebbe comunque «No». Con questo ritornello, P!nk racconta come si sente in quelle serate in cui vorrebbe solo uscire a divertirsi, da sola o con i propri amici, ma arriva un uomo ad importunarla e a pretendere da lei cose che non è disposta a dargli; la situazione descritta avviene di frequente e dipende, come abbiamo visto, dall'atteggiamento oggettificante presente in una società sessista e patriarcale.

Con la seconda strofa vengono ribaditi i concetti visti sopra: sta festeggiando, è ubriaca, vuole solo ballare e non le interessa la compagnia di un uomo (o di quell'uomo); qualsiasi tentativo di cercare di portarla a casa sarebbe vano e lei lo dice senza mezzi termini, senza lasciare dubbi. Nello special, invece, P!nk ci racconta cosa stanno facendo il "suo" uomo e gli amici di lui: stanno scommettendo su una ragazza che è appena arrivato vedere chi riuscirà a portarla a letto, ma tanto lei non corrisponde affatto («In the corner with your boys you bet up five bucks / To get at the girl that just walked in but she thinks you suck»); qui non è chiaro se P!nk parli di sé o di una ragazza qualunque, ma questa mancanza di precisione ci fa capire quanto questi atteggiamenti siano estesi a tutta la società e non si tratti invece di cose che capitano solo a lei. Poco più avanti, la cantante dice che lei e le sue amiche non si sono vestite bene solo per farsi guardare dagli uomini,

---

<sup>334</sup> «Non sono qui per il tuo divertimento / non vuoi attaccare briga con me questa sera / fermati e aspetta un momento / stavo bene prima che tu arrivassi nella mia vita / perché sai che sarebbe finita prima ancora che cominci / tieniti i tuoi drink e dammi i soldi / sarete solo tu e la tua mano questa sera».

ma lo hanno fatto per loro stesse, per la loro serata («We didn't get all dressed up just for you to see»); prima di riprendere il ritornello, in un parlato, si rivolge all'uomo e gli dice che anche lui sa benissimo chi è e come andrà a finire la serata: fa tanto il simpatico, ma se ne tornerà a casa da solo («High fivin', talkin' shit, but you're going home alone arentcha?»).

Nel video ufficiale vediamo P!nk in diversi ruoli: una motociclista, una boxeuse, una donna in abiti eleganti, un'incantatrice, ed altri ancora; l'ambientazione è in qualche modo fiabesca, come ci suggeriscono le scene in cui compaiono uno strano libro magico, dal titolo “The Story of Lady Delish” (ovvero, “La storia di Lady Deliziosa” [Fig. 1]) e, in alcuni momenti, delle scritte in sovrimpressioni tratte dal racconto. Gli uomini sono sempre sullo sfondo, in posizione secondaria, come il meccanico che le ha aggiustato la moto [Fig. 2] e la vede andare via dalla sua officina, e il suo allenatore di boxe che le urla addosso [Fig. 3]. Com'è giusto che sia, come vorrebbe che fosse anche nella vita reale, P!nk è la vera protagonista e sono le sue storie, dal gesto più insulso al momento più significativo, ad essere messe in primo piano, mentre ciò che accade attorno a lei scorre sullo sfondo alle sue spalle; come nel brano non ci aspettiamo che venga data parola all'uomo – non sarebbe necessario, d'altronde –, così nel video il suo ruolo passa in secondo piano anche dal punto di vista visivo.



*Fig. 8* Il libro della storia di Lady Delish, che P!nk apre nel corso del video per raccontarne la storia.



Fig. 9 P!nk vestita da motociclista si trova in un'officina; le parole in sovrapposizione sono quelle che escono metaforicamente dal libro.



Fig. 10 P!nk nei panni di una boxeuse; in secondo piano c'è il suo allenatore.

Per il seguente esempio invece porterò due casi che, a distanza di tredici anni, riescono a parer mio a comunicare in modo efficace; il tema centrale è quello del matrimonio e, per esteso, quello del possesso figurato in cui un partner tiene l'altra nel contesto di una relazione amorosa. Il primo caso è quello di "Nobody's Wife", un singolo della cantante olandese Anouk, contenuto nel suo primo album *Together Alone*<sup>335</sup>; il pezzo è cantato in lingua inglese ed ottenne molto successo in Europa. In seguito, vedremo una versione maturata dello stesso tema con "Can't Be Tamed" di Miley Cyrus, contenuto nell'omonimo album del 2010.

---

<sup>335</sup> L'album è uscito il 15 ottobre 1997.

In “Nobody’s Wife” [Appendice 2, 2] l’artista racconta il suo stato d’animo rispetto al matrimonio e alle relazioni amorose in generale, situazioni per le quali si sente in qualche modo inadeguata e dalle quali cerca di liberarsi per poter esprimere se stessa; si accorge che a volte fa cose sbagliate o non accontenta il suo partner, ma lei è fatta così e non vuole reprimersi per comportarsi come gli altri vorrebbero che facesse. Le parole con cui inizia il testo sono «I’m sorry» («Mi dispiace»), che la cantante rivolge al suo partner prima di elencare tutta una serie di momenti spiacevoli che gli ha fatto passare; ma è con il ritornello che capiamo davvero perché Anouk dice queste cose.

«It's too bad, but that's me  
What goes around comes around, and you'll see  
That I can carry the burden of pain  
'Cause it ain't the first time that a man goes insane  
And when I spread my wings to embrace him for life  
Suckin' out his love, I, I'll never be nobody's wife»<sup>336</sup>

In questi versi la cantante rivela che quello che lei sta facendo non è altro che ciò che lei ha subito in passato da altri uomini, che se adesso si comporta in questo modo è perché nella vita è stata trattata in modo tale da farla reagire così.

Nella seconda strofa la troviamo Anouk che si scusa ancora per altre occasioni, in cui non è tornata a casa la sera, in cui non ha saputo essergli d’aiuto quando aveva bisogno, in cui semplicemente lei non c’era per lui («I’m sorry / for the times that I didn’t come home / left you lyin’ in the bed alone / was flyin’ high in the shy when you needed my shoulder»); è però proseguendo che capiamo quale sia la vera ragione per cui lei è stata assente: sentiva che lui era un peso, un masso legato al collo di cui liberarsi prima che fosse troppo tardi («Like a stone hangin' round my neck, see / Cut it loose before it breaks my back, see»). Anouk ha bisogno di esprimere ciò che sente: non può cambiare, ci ha provato in passato ma non ha mai funzionato, lei è sempre rimasta la stessa e ha capito che deve fare a modo proprio («I've gotta say what I feel before I grow older / I'm sorry but I ain't gonna change my ways / You know I've tried but I'm still the same / I got to do it my way»).

---

<sup>336</sup> Anouk, “Nobody’s Wife” (1997); «È un peccato, ma questa sono io / Quello che fai, poi ti torna e vedrai / che posso portarmi addosso i pesi del dolore / perché non è la prima volta che un uomo dà di matto / quando spiego le mie ali per abbracciarlo per la vita / succhiando via il suo amore / non sarò la moglie di nessuno».

Capiamo quindi che tutte le cose per cui si è scusata in precedenza riguardavano atteggiamenti che lei aveva tenuto per la propria salvaguardia, per amore verso se stessa e perché si stava muovendo nella vita in modo autonomo e secondo le proprie necessità; senza pressioni esterne, Anouk si è comportata semplicemente come voleva, salvo poi sentirsi in colpa con il partner e scusarsi per averlo fatto.

Le stesse cose sono quelle che dice anche Miley Cyrus in “Can’t Be Tamed” [Appendice 2, 3], solo che in questo caso viene meno l’aspetto legato ai condizionamenti esterni: la cantante non chiede scusa per com’è fatta ma dice semplicemente che lei non è il tipo di persona che si lascia ingabbiare. Il video ufficiale infatti inizia con una scena in cui Cyrus, nel ruolo di Avis, è una creatura mitologica rara, una donna uccello [Fig. 4]: si trova in una gabbia e la gente va da lei per vederla, come un fenomeno da baraccone. Avis si copre con le ali dai flash delle macchine fotografiche e spaventa così il pubblico che è andato a vederla [Fig. 5]: in questo momento, ha inizio il brano e Miley Cyrus viene accerchiata da un corpo di ballo formato da individui-uccelli come il suo personaggio. Inizialmente questi ballano assieme all’interno dell’enorme gabbia in cui si trovano, poi ne escono – passando semplicemente attraverso le sbarre – cominciando ad occupare tutto lo spazio del museo in cui erano tenuti; la folla scappa, resta spazio solo per Avis e le altre creature.



*Fig. 11* Miley Cyrus nei panni di Avis, la donna uccello tenuta in cattività.





*Fig. 12* Avis si copre gli occhi dai flash delle macchine fotografiche.

Le ali con cui Avis si protegge dagli sguardi indesiderati sono assimilabili a quelle che Anouk dice di spiegare quando vive la propria vita e che finiscono spesso per spaventare l'uomo che le è accanto in quel momento; non è solo questo a mantenere vivo il parallelismo tra i due brani, ma è il contenuto stesso dei pezzi ad essere affine. “(Non sarò) la moglie di nessuno” e “Non posso essere addomesticata” sembrano dire la stessa cosa: non ho intenzione di reprimere la mia identità in una relazione, non permetterò a nessuno di ostacolare la mia libertà.

Nelle due strofe, Cyrus dice che sa che a volte la prendono per pazza, ma lei è fatta così e si comporta sempre allo stesso modo, dà sempre il massimo («For those who don't know me, I can get a bit crazy / have to get my way, yep / 24 hours a day, 'cause I'm hot like that»); se ci fossero dei dubbi su di lei, basta chiedere, perché è disposta a dire come si sente («If there was a question about my intentions, I'll tell ya»). Sa di essere una persona difficile e confusionaria, ma chi è pronto a capirlo e ad accettarla così com'è, potrebbe vivere delle belle esperienze («I'm like a puzzle, but all of my pieces are jagged / if you can understand this / we can make some magic [...]»). Anche nei pre-chorus troviamo questi stessi temi; nel primo Cyrus dice di essere una persona che esce con molti ragazzi: tutti hanno provato a cambiarla, ma poi si sono resi conto che non era possibile; lei vive la sua vita giorno per giorno e se vuoi starci insieme devi capire che non può essere privata di questa sua libertà («I go through guys like money flying out the hands / they try to change me, but they realize they can't / and every tomorrow is a day I never plan / if you're gonna be my man, understand»). Nel secondo invece parla delle sue aspirazioni di vita, di quello che in cuor suo vuole fare: andare, volare, guidare, essere parte di qualcosa

di grande ed inesplorato, ma se provi a trattenerla, lei potrebbe esplodere («I wanna fly, I wanna drive, I wanna go / I wanna be a part of something I don't know / and if you try to hold me back, I might explode»).

Nel chorus, miniale e orecchiabile, la cantante continua a ripetere «I can't be tamed / I can't be blamed», ovvero che non solo non può essere ingabbiata, tenuta in cattività, ma che non va nemmeno condannata né colpevolizzata per le sue scelte, per ciò che fa. Quello di Miley/Avis è un grido alla libertà, che punta il dito contro una mascolinità possessiva che la forza a comportarsi in determinati modi, che giudica ogni suo atteggiamento fuori dalla regola, che non accetta il modo in cui è fatta. Anche Anouk inneggia alla libertà, ma lo fa come se fosse ancora soggetta alle regole relazionali che il suo partner sceglie per lei; Miley Cyrus invece mette le mani avanti fin da subito: o sai accettarmi per come sono, o ti accorgerai presto che non può funzionare se non mi lasci essere me stessa. E non intende scusarsi per com'è fatta.

Tutti e tre i brani presentano una vena rock 'n' roll, grazie all'utilizzo di chitarre elettriche – o la loro aggiunta sulle basi pop – che rendono i pezzi accattivanti; tale genere è spesso associato a delle soggettività maschili, in contrapposizione alla musica pop, ritenuta più femminile. In questo senso, utilizzare delle sonorità rock 'n' roll avvicina i brani alla maschilità; in certa misura, si può pensare che fosse anche questo l'intento delle artiste: usare la mascolinità del rock per rivendicare questioni quali l'indipendenza e l'autonomia, come se fossero tratti propri degli uomini. Come non esistono generi musicali associati all'uno o all'altro sesso, non esiste una simile separazione nemmeno per quanto riguarda le diverse qualità personali; l'inserimento caratteristiche musicali tipiche del genere rock all'interno di questi brani pop resta tuttavia un messaggio molto importante: anche le donne possono essere degli spiriti liberi.

### III. 2. Autodeterminazione ed empowerment, «She's just a girl and she's on fire», “Girl on Fire”, Alicia Keys (2012)

Come abbiamo visto nella prima parte, alle donne di cui parla la musica pop maschile vengono frequentemente negati il diritto all'autodeterminazione, ovvero la capacità di scegliere autonomamente e in modo indipendente per sé, e all'*empowerment* – termine spesso tradotto con «emancipazione», ma che riguarda, in maniera più mirata, la possibilità di acquisire potere grazie alle proprie abilità e risorse personali. Quando sono le donne a prendere la parola, però, abbiamo una visione molto diversa: anche loro hanno desideri e la determinazione per realizzarli; se sono ostacolate è perché la cultura sessista e patriarcale impone loro regole, limiti ed ostacoli e non perché loro non siano effettivamente in grado di raggiungere i propri obiettivi.

Con “Girl on Fire”<sup>337</sup> [Appendice 2, 4], Alicia Keys racconta come si sentono una donna o una ragazza che nessuno può fermare (l'espressione «on fire» infatti si usa per definire una persona inarrestabile); non solo il suo spirito è forte, tale da permetterle di scampare da ogni pericolo o situazione spiacevole («She's living in a world, and it's on fire / feeling the catastrophe, but she knows she can fly away»), ma è anche una persona che, per la sua passione e il suo carattere, non ti scorderai mai («Looks like a girl, but she's a flame / so bright, she can burn your eyes / better look the other way / you can try but you'll never forget her name»). Certo, spesso si trova in solitudine, ma è comunque una persona con la testa apposto e che non fa passi indietro, ma va sempre avanti per la propria strada, come dice nel pre-chorus («Oh, she got both feet on the ground / and she's burning it down / oh, she got her head in the clouds /and she's not backing down»). Significativo è il cambio di soggetto tra la prima e la seconda ripetizione del pre-chorus: la prima volta usa il pronome personale di terza persona singolare femminile *she*, mentre in seguito usa *we*, pronomi della prima persona plurale; in questo modo, Keys sta dicendo che «quella ragazza inarrestabile» in un certo senso sono un po' tutte le ragazze, lei compresa.

Il video<sup>338</sup> ci presenta la cantante in una serie di situazioni diverse nella propria casa; prima di tutto sembra che sia sola nella sua stanza, stesa sul letto a cantare il brano, ma piano piano cominciano a comparire degli altri elementi: i figli di cui deve sistemare i giocattoli – oltre al disordine che vede in giro per casa –, una persona anziana,

---

<sup>337</sup> Contenuto nell'omonimo album, uscito il 26 novembre 2012.

<sup>338</sup> Diretto da Sophie Muller.

probabilmente la madre, a cui dedica cure e attenzioni, ed infine il marito. L'uomo non rispetta il lavoro che lei fa in casa – come notiamo nella scena in cui lui prende un fagiolino che lei, insieme alla madre e alla figlia, stavano preparando in cucina [Fig. 6] – né gli spazi di lei quando vuole privacy – tentando, in una scena successiva, di toglierle le cuffie con cui stava ascoltando musica per ricevere attenzioni da lei [Fig. 7]. Alla fine, però ritroviamo Alicia Keys di nuovo sola sul letto, in un momento tutto per se stessa: finalmente si prende del tempo per sentirsi la ragazza inarrestabile di cui sta cantando.



*Fig. 6.* Alicia Keys, la madre e la figlia stavano preparando delle verdure; il partner di lei passa e ne prende una.



*Fig. 7.* Alicia Keys sta ascoltando musica con le cuffie e il suo partner, per chiederle attenzioni, fa per toglierlele.

Qualche anno dopo, con “Most Girls”<sup>339</sup> [Appendice 2, 5], Hailee Steinfeld ci ricorda che, non solo alle ragazze non manca passione e determinazione, ma anche che ognuna di loro è diversa dalle altre e va bene così. Il titolo è lo stesso del brano di P!nk citato nella prima parte<sup>340</sup>, ma i contenuti sono diametralmente opposti: mentre P!nk cercava di affermare la propria identità discostandosi da quella di altre donne – in un modo che, come si è visto, tradisce un atteggiamento di misoginia interiorizzata –, Hailee Steinfeld rivendica la sua appartenenza ad un gruppo in cui riesce comunque a rivendicare una propria personalità ed unicità.

Nelle strofe, Steinfeld elenca una serie di caratteristiche, tutte diverse tra loro, che sono tipiche delle identità delle ragazze; queste riguardano il loro modo di vestire, di gestire le relazioni, di divertirsi: alcune si sentono al meglio con i loro miniabiti, mentre altre non indossano niente se non pantaloni della tuta, alcune sono molto pudiche, altre indossano abiti attilati («Some girls feel best in their tiny dresses / Some girls, nothin' but sweatpants, lookin' like a princess») e «Some girls like to keep their physique real private / Some girls wear jeans so tight 'cause it feels so right, yeah»), poi ci sono quelle che baciano una persona diversa ad ogni serata, quelle che fanno tardi perché semplicemente si stanno godendo la vita, quelle che ogni giorno vanno alla ricerca di qualcosa o qualcuno e poi la mattina dormono fino a tardi («Some girls kiss new lips every single night / They're stayin' out late 'cause they just celebratin' life») e «Some girls, every day searchin', keep the page turnin' / Sleepin' in late 'cause they're just celebratin' life»). La verità è che, come dirà appena di seguito nel pre-chorus, non c'è una ragazza davvero uguale ad un'altra, ognuna ha la propria identità, i propri gusti e non ce n'è una migliore o più valida di un'altra in virtù di tali qualità.

Nel pre-chorus, infatti, tenta di spiegare come ci si sente ad essere una ragazza (o una donna), con i suoi alti e bassi e non c'è un modo più giusto di un altro quando si vive la vita come ci si sente di fare:

You know some days you feel so good in your own skin  
But it's okay if you want to change the body that you came in

---

<sup>339</sup> Singolo del 2017.

<sup>340</sup> A partire da pagina 38 e seguenti.

'Cause you look greatest when you feel like a damn queen  
We're all just playin' a game in a way, tryin' to win that life<sup>341</sup>

Ognuna di loro sta cercando di farsi strada nella vita a modo proprio, ognuna di loro sta vivendo una serie di esperienze e difficoltà che sono comuni anche a tutte le altre; per riuscire ad affrontare le sfide della vita, non ci sono delle regole da seguire o delle cose specifiche da fare, ma va bene comportarsi nel modo che le fa sentire al meglio con loro stesse. Nel chorus, Hailee Steinfeld dice che, essendo che ci sono tanti modi diversi di essere una ragazza, lei vuole essere una delle tante; la maggior parte delle ragazze sono intelligenti, forti e belle, lavorano sodo, fanno strada, sono inarrestabili («Most girls are smart and strong and beautiful / Most girls work hard, go far, we are unstoppable»); dice, inoltre, che ogni ragazza combatte una propria battaglia per cercare di superare ogni giornata e che non ce ne sono due di uguali: lei vuole essere come una delle tante ragazze («Most girls, our fight to make every day / No two are the same / I wanna be like, I wanna be like most girls»). La sua identità non viene invalidata da quella di un'altra ragazza, più identità diverse possono convivere senza problemi: anziché distinguersi dalle altre ragazze (come fa P!nk nella sua “Most Girls”), Hailee Steinfeld cerca di creare un gruppo più coeso, cerca di far fronte unito per superare insieme le difficoltà della vita, per farsi forza a vicenda e ricordare le une alle altre che ognuna di loro va bene com'è.

Con “Like a Girl”<sup>342</sup> [Appendice 2, 6], Lizzo sposta la conversazione sulle ambizioni delle ragazze e su quanto queste dovrebbero puntare in alto nella vita; fin dai primissimi versi infatti fa capire che non c'è sogno troppo grande per una ragazza, che anche diventare presidente è possibile, anche se non è mai accaduto prima:

Woke up feelin' like I just might run for president  
Even if there ain't no precedent, switchin' up the messaging  
I'm about to add a little estrogen<sup>343</sup>

---

<sup>341</sup> «Sai, qualche giorno ti senti bene con te stessa / ma va bene anche se vuoi cambiare il tuo corpo / perché stai al meglio quando ti senti come una ca\*\*o di regina / è un po' come se stessimo giocando tutte ad un gioco, cerando di vincere quella vita».

<sup>342</sup> Il brano è contenuto nell'album *Cuz I Love You*, uscito il 19 aprile 2019.

<sup>343</sup> «Mi sono svegliata con l'umore per candidarmi a presidente / anche se non ci sono i precedenti, invertiamo un po' i messaggi / sto per portare un po' di estrogeni».

È difficile che Lizzo voglia effettivamente candidarsi come presidente degli Stati Uniti, ma il messaggio resta lo stesso: ho un sogno che voglio realizzare e solo perché fino ad ora non è mai stato fatto, non significa che non sia possibile; con questi versi (e con tutto il suo brano) Lizzo vuole portare un esempio positivo per le giovani donne, cercando di proporsi come modello di donna/ragazza forte, indipendente e che non rinuncia ai propri sogni.

Nel pre-chorus e nel chorus sembra rivolgersi alle altre ragazze, giovani donne ricche di ambizioni e desideri; dice loro che non ha importanza che siano persone acqua e sapone o che si sentono bene con il trucco, che non hanno nulla da provare a nessuno e che lei adesso è lì per mostrare loro come lei si comporta in questi casi («With or without makeup / Got nothing to prove (got nothing to prove) / But I'ma show you how I do (but I'ma show you how I do)»). Paradossalmente, il suo segreto sta nel comportarsi e fare le cose proprio come una ragazza («And I throw it (like a girl) / Throw it, throw it (like a girl) / [...] / 'Cause I run it (like a girl) / Run it, run it (like a girl)»): solo lavorando sulla sua personale femminilità subito gli uomini si inginocchiano di fronte a lei («I work my femininity / I make these boys get on their knees»). Alla fine, il suo segreto è quello di essere sé stessa, di crearsi la propria identità e restare fedele ad essa, di non vergognarsi della sua femminilità, ma di costruirsi quella che vuole davvero.

Come per “T-Baby”, nella seconda strofa di questo brano, Lizzo fa un elenco di celebrità (Chandra Khan, Serena Williams e Lauryn Hill, tre donne nere di successo) che con le loro carriere le hanno dimostrato che anche per lei è possibile ottenere grandi risultati; il ruolo stesso di cui si fa carico nel brano è il medesimo: cercare di mostrare alle giovani donne delle nuove generazioni che i loro sogni si possono realizzare.

Nello special, prima del ritornello finale, continua a ripetere che se ti comporti da ragazza, se ti senti una ragazza, se combatti come una ragazza e fai le cose che devi fare come una ragazza, allora otterrai risultati, ribaltando così anche il significato misogino che si cela dietro all'espressione «Like a girl»<sup>344</sup>, che comunemente viene usata per denigrare le capacità di una persona, per dire che non è abbastanza brava in qualcosa. Lizzo si riappropria del termine, della figura e della validità di tale identità: comportarsi *come una ragazza* è la chiave del suo successo nella vita perché appartiene alla sua natura ed è la

---

<sup>344</sup> «Come una ragazza».

cosa più giusta da fare per lei. Musicalmente si tratta di un pezzo hip hop con forti sonorità RnB; il brano è allegro, con un ritmo incalzante e sostenuto, che invoglia a ballare e a celebrare la propria identità e la propria vita – come fa Lizzo e come invita ogni ragazza e ogni donna a fare.



### III. 3. Relazioni tossiche e cultura dello stupro, «You thought that I'd be weak without you / but I'm strong», “Survivor”, *Destiny's Child* (2001)

Come si è visto nella prima parte di questo lavoro, spesso la natura delle relazioni amorose o romantiche (di quelle eterosessuali in particolare) è disequilibrata tra i generi e sbilanciata a favore dell'uomo; soprattutto, però, è la cultura patriarcale e sessista a normalizzare gli abusi e i comportamenti violenti all'interno di tali contesti. Le donne, tuttavia, non hanno sempre accettato queste condizioni in silenzio, né hanno sempre ignorato simili realtà; per quanto non sia sempre facile (e spesso è addirittura impossibile) riconoscere davvero queste dinamiche, è altrettanto vero che ci sono donne che hanno sviluppato la capacità di smascherare tali comportamenti e tra queste ci sono anche alcune famose popstar.

La prima artista da citare è sicuramente Lady Gaga (nome d'arte di Stefani Joanne Angelina Germanotta) che ha da sempre trattato simili questioni nei suoi pezzi – ricordiamo, tra i tanti, “Monster”, contenuto nell'album “The Fame Monster” del 2010, in cui parla del suo partner o l'uomo che lei vorrebbe come partner definendolo però un mostro. Con “John Wayne”<sup>345</sup>[Appendice 2, 7], Gaga racconta in maniera esplicita il suo rapporto con gli uomini che sono tossici per lei; il brano inizia con un'introduzione parlata in cui dice che le piace un cowboy (sinonimo per indicare un uomo duro, grezzo, un *vero uomo*) e che sa che non è una cosa che va bene per lei, ma che tutto quello che sente di voler fare è chiedergli di montare a cavallo con lui e di andare ancora più veloce («It's like, I just love a cowboy, you know / I'm just like, I just, I know, it's bad / But I'm just like, can I just like, hang off the back of your horse / And can you go a little faster?»). La consapevolezza di essere lei la prima a ferire se stessa si ritrova anche in un passaggio, molto breve ma efficace, del video ufficiale<sup>346</sup>, in cui lei, seduta sul cofano di una macchina, comincia a sparare in aria e attorno a lei, usando il tacco della sua scarpa come arma [Fig. 8]; nella scena successiva però, vediamo che una delle persone a cui ha sparato, non è altri che se stessa [Fig. 9]. Lungi dal piangersi addosso e colpevolizzarsi per ogni relazione tossica che ha avuto, Lady Gaga si dimostra ben consapevole della sua posizione ambivalente: da un lato è una persona che fa scelte sbagliate, poco attente, un po' pericolose, ma dall'altro è una vittima ignara e costretta in situazioni poco sicure per lei.

---

<sup>345</sup> Contenuto nell'album *Joanne*, uscito il 21 ottobre 2016.

<sup>346</sup> Diretto da Jonas Åkerlund.

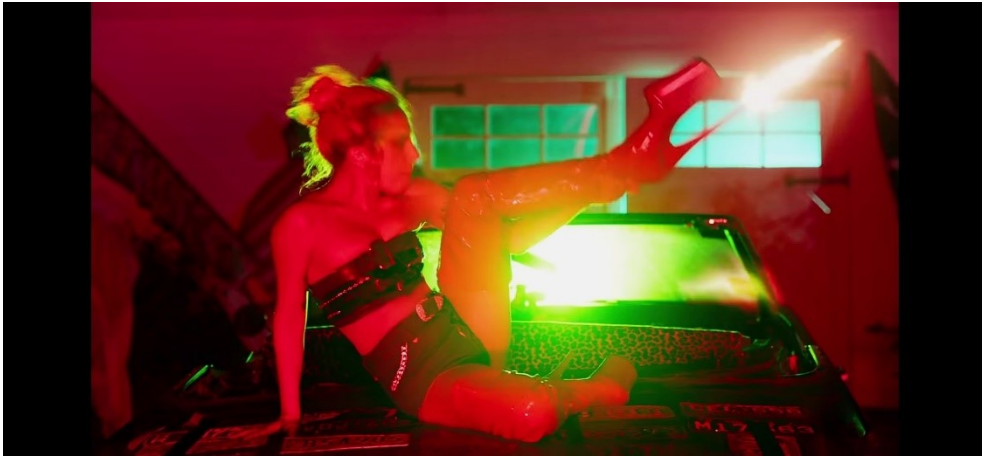


Fig. 8. Lady Gaga spara proiettili di fuoco con il tacco della sua scarpa.



Fig. 9. Lady Gaga è atterra, colpita dai suoi stessi proiettili, e viene soccorsa dal suo John Wayne.

Nel corso del brano, Gaga racconta cosa fa con il suo partner, elencando tutta una serie di attività da persone poco responsabili, come correre con la macchina di notte, attraversare la strada coi semafori rossi («3 a.m., Mustang speedin' / Two lovers, headed for a dead end / Too fast, hold tight, he laughs / Runnin' through the red lights»); dice poi che oramai tutti gli uomini (tutti i “John”) sono fatti allo stesso modo e la stanno stancando, («Every John is just the same / I'm sick of their city games»), mentre lei è alla ricerca di un vero uomo, uno come John Wayne – usando la figura del famoso attore/personaggio di film western come stereotipo dell'uomo forte, capace e autentico («I crave a real wild man / I'm strung out on John Wayne»). Nonostante però dica di volere al suo fianco una persona così, tutto quello che racconta del loro rapporto sono situazioni tossiche, pericolose per lei: cos'è che vuole, allora, da un uomo così, o che tipo

di uomo vorrebbe davvero al suo fianco? Nel prossimo capitolo, sarà sempre Lady Gaga con un altro suo pezzo a dirci che tipo di relazione vorrebbe avere.

Nello stesso album è contenuta anche “Perfect Illusion” [Appendice 2, 8], un brano che a parer mio ha due principali interpretazioni: la prima può essere vista come una conversazione dell’artista con se stessa, mentre la seconda è la realizzazione di trovarsi (o essersi trovata in passato) in una relazione tossica da cui cercare di uscire il prima possibile. Che questo sia accaduto di fatto anche alla cantante è appurato, come ha anche lei stessa dichiarato durante il processo *Kesha vs. Dr. Luke*<sup>347</sup>; il brano ha quindi una sorta di precedente nella vita reale dell’artista che ci consente questa lettura – che è quella che ci interessa maggiormente in questa parte del capitolo.

In questo pezzo, Lady Gaga si esprime in merito ad una relazione che pensava fosse onesta e di vero amore, ma che si è rivelata invece una «perfetta illusione»<sup>348</sup>; non specifica cosa sia avvenuto concretamente, non conosciamo le reali circostanze, possiamo solo fare supposizioni. Il brano propone una considerazione personale di un’esperienza vissuta: in poche parole, è introspettivo e liberatorio. Gaga fa una dichiarazione aperta di quanto le è successo, di come si sente al riguardo, cerca di esporre la verità di una costrizione che ha vissuto all’interno di una relazione; come abbiamo visto, questa costrizione può essere autoimposta, e il brano può essere di conseguenza interpretato come una conversazione della cantante con se stessa, oppure può esserle stata imposta dall’esterno, in questo caso da un partner, rispetto al quale possiamo scegliere di interpretare il brano.

Non sappiamo se la «perfetta illusione» a cui si riferisce Lady Gaga sia il fatto di non essersi accorta di essere in una relazione con un «John Wayne», o se sia piuttosto ciò che lei sente di aver vissuto: un sogno, immateriale, un’incertezza, l’assenza di stabilità che ora si sta riguadagnando – in alcuni passaggi del brano infatti, la cantante dice di sentirsi come sotto l’effetto di droghe e che forse lui è solo un sogno («High like amphetamine / Maybe you're just a dream»). Nel pre-chorus ammette di sentirsi ancora colpita dalla situazione, ma che almeno adesso sa, è consapevole («I still feel the blow, / but at least now I know»), come se il solo essere a conoscenza di questa verità su se stessa fosse una cosa che la aiuta a superare il dolore, a guarire il trauma.

---

<sup>347</sup> A partire da pagine 87.

<sup>348</sup> «Perfect Illusion», il titolo del brano.

Il chorus è rivelatore di quanto segnalato nella prima parte, ovvero che nelle relazioni tossiche non è l'amore ad essere al centro delle dinamiche, bensì l'esercizio del potere di una soggettività sull'altra. Quando un'azione violenta o abusante viene rappresentata come amore – e, conseguentemente, viene confusa per esso – non è sempre possibile distinguere l'una dall'altro; nella versione del finale, il chorus riporta esplicitamente che ciò che c'era stato tra la cantante e il suo partner non era amore, bensì una perfetta illusione confusa per esso; perfino lui, il suo partner, era stata una perfetta illusione, perché sembrava essere la persona perfetta per lei, ma in realtà non è stato così:

It wasn't love, it wasn't love  
It was a perfect illusion (Perfect illusion)  
Mistaken for love, it wasn't love  
It was a perfect illusion (Perfect illusion)  
Oh, you were a perfect illusion  
Oh, it was a perfect illusion  
It was a perfect illusion  
Somewhere in all the confusion  
It was a perfect illusion, illusion, illusion  
It was a perfect illusion  
Somewhere in all the confusion  
You were so perfect  
You were a, you were a perfect illusion<sup>349</sup>

Nel video ufficiale, diretto da Ruth Hogben e Andrea Gelardin, vediamo Lady Gaga in alcune scene diverse: prima, arrivata in macchina nel deserto, la vediamo interpretare il suo pezzo, esprimendosi in gesti ed espressioni di rabbia, sfogo, dolore e ricerca di forza interiore. Nelle altre scene sta tenendo dei concerti; in entrambi i casi lei è accerchiata da tante persone, è immersa nella folla, quasi letteralmente in pasto alle persone che sono lì per ascoltarla, eppure sembra sempre sola, in un qualche modo distaccata da tutto e da

---

<sup>349</sup> «Non era amore, non era amore / era una perfetta illusione (perfetta illusione) / confusa per amore, non era amore / era una perfetta illusione (perfetta illusione) // oh, tu eri una perfetta illusione / oh, era una perfetta illusione / era una perfetta illusione / da qualche parte tra tutta la confusione / era una perfetta illusione, illusione, illusione / era una perfetta illusione / da qualche parte tra tutta la confusione / eri così perfetto / eri una, eri una perfetta illusione».

tutti: l'inquadratura porta sempre l'attenzione di chi osserva su di lei, che resta sempre, per l'intero corso del video, il vero focus.

Ancora più esplicito come dichiarazione di una relazione tossica superata è il brano "Survivor", delle Destiny's Child<sup>350</sup> [Appendice 2, 9], contenuto nell'omonimo album del 2001; il termine *survivor* ("sopravvissuta/o") è spesso utilizzato da alcune vittime di stupro o di una relazione tossica per rivendicare la propria condizione: il richiamo ad una simile circostanza è quindi incontestabile. La narrazione del brano è incentrata su una relazione tossica finita e su come la ragazza sia riuscita a vedere gli aspetti positivi della situazione: fin dai primi versi del testo, infatti, troviamo tutta una serie di frasi in cui lei dice che, nonostante lui pensasse che non ce l'avrebbe fatta da sola, lei in realtà se la sta cavando addirittura meglio: ora che lui se n'è andato dalla sua vita, lei sta bene, lui pensava che sarebbe stata debole senza di lui, ma lei è più forte, pensava che sarebbe stata triste, ma lei ride ancor più di gusto, pensava che non sarebbe cresciuta, ma lei è diventata più saggia, e così via («Now that you're out of my life / I'm so much better / You thought that I'd be weak without you / But I'm stronger / [...] / You thought that I'd be sad without you / I laugh harder / You thought I wouldn't grow without you / Now I'm wiser»). Questa sorta di botta e risposta (o *call and response*) si ritrova anche nella seconda strofa, in cui le situazioni si intensificano ulteriormente: lui pensava che lei non avrebbe respirato senza la sua presenza, ma in realtà a lei sembra per la prima volta di riuscire ad inalare l'aria liberamente, pensava che non sarebbe stata in grado di vedere chiaramente, ma ora lei ha una vista perfetta (come a dire che è più sveglia, più accorta), pensava che lei sarebbe morta senza di lui, ma la verità è che sta riuscendo a vivere, pensava che lei avrebbe fallito, ma in realtà è al massimo («Thought I couldn't breathe without you / I'm inhaling / You thought I couldn't see without you / Perfect vision / [...] / You thought that I would die without you / But I'm livin' / Thought that I would fail without you / But I'm on top»). Nei ritornelli troviamo una ripetizione costante, quasi ossessiva di versi che dicono:

I'm a Survivor (What?)

I'm not gon' give up (What?)

---

<sup>350</sup> Come fatto anche per il caso del brano dei Blue, qui si considererà la girlband come un'unica identità, come se fosse una sola artista (con diverse sfaccettature); il gruppo, precedentemente noto con il nome di "Girl's Tyme", era composto da Beyoncé Knowles, Kelly Rowland e Michelle Williams.

I'm not gon' stop (What?)  
I'm gon' work harder (What?)  
I'm a Survivor (What?)  
I'm gonna make it (What?)  
I will survive (What?)  
Keep on survivin' (What?)<sup>351</sup>

un po' come se fosse un mantra, o una cantilena con funzione catartica. Sembra quasi che alle Destiny's Child non interessi un effettivo riscontro da parte dell'ex-partner, o comunque non cambierà le cose: il brano sembra più che altro un discorso automotivazionale, un invito a vedere ciò che di positivo, di molto positivo, resta dopo la fine di una relazione tossica.

Similmente, anche "Praying"<sup>352</sup> [Appendice 2, 10] di Kesha tratta la ripresa dell'artista in seguito ad un rapporto abusante; nel caso specifico, pare che la cantante abbia scritto il brano per raccontare la propria esperienza rispetto al caso *Kesha vs. Dr. Luke*. Anche in questo caso, nonostante Kesha si rivolga ad un'altra persona, probabilmente l'ex-partner (Gottwald), sembra quasi che non le interessi se lui la ascolterà: lei spera solo che lui possa trovare la pace, imparare a chiedere aiuto, pregare (come dice nel chorus: «I hope you find your peace / falling on your knees / praying»). Era quasi riuscito ad ingannarla dicendole che lei non sarebbe stata nessuno senza di lui («Well, you almost had me fooled / Told me that I was nothing without you»); ma la forza di lei viene dal fatto di essere riuscita a superare questi ostacoli che lui le ha messo («Oh, but after everything you've done / I can thank you for how strong I have become»); è orgogliosa di chi è diventata, ma lui le ha comunque fatto passare l'inferno: lei è riuscita a superarlo e adesso è più forte di prima («I'm proud of who I am / [...] / And you said that I was done / Well, you were wrong and now the best is yet to come»); ora non ha più bisogno di lui perché ha una forza straordinaria, che non credeva di avere («'Cause I can make it on my own / And I don't need you, I found a strength I've never known»).

---

<sup>351</sup> «Sono una survivor (cosa?) / non mi arrenderò (cosa?) / non mi fermerò (cosa?) / lavorerò più duramente (cosa?) / sono una survivor (cosa?) / ce la farò (cosa?) / sopravvivrò (cosa?) / continuerò a sopravvivere (cosa?)».

<sup>352</sup> Il brano è contenuto nell'album *Rainbow*, uscito l'11 agosto 2017.

Nel brano, la voce va a creare una sorta di crescendo, sia per quanto riguarda l'altezza delle note, ma anche rispetto all'intensità dell'interpretazione; mentre nella prima strofa la voce è bassa (sia per intonazione che per volume), intima e molto contenuta, nel finale prima dell'ultimo ritornello l'artista lancia un grido acutissimo, una sorta di esplosione, espressione potente di libertà, quasi a ricordare il verso di un'aquila. Nel brano, Kesha non augura nulla di spiacevole al proprio abuser, ma si augura, per entrambi, che lui possa riconoscere il proprio errore, capire in cosa ha sbagliato, accorgersi di averle inflitto un dolorosissimo danno e che se ora lei si trova dov'è, è solo perché è riuscita a trovare dentro se stessa una grande forza che le ha permesso di superare un periodo buio.

### **III. 4. Sex positivity, relazioni e piacere, «I know we're both thinking / I wanna get you in your birthday suit», “Birthday Suit”, Kesha (2017)**

Come abbiamo accennato nella parte precedente, i movimenti sex positive, sorti a partire dagli anni '60 e '70 del Novecento, non sono la sola prospettiva femminista rispetto alla questione della sessualità; il loro impatto tuttavia è stato molto significativo per consentire a molte donne di riappropriarsi della propria identità sessuale, senza provare la vergogna che socialmente viene imposta loro quando cercano di abbracciare delle pratiche che non sono finalizzate unicamente alla riproduzione, al rapporto di coppia e a rapporti eterosessuali monogami. Culturalmente, la sessualità delle donne è stata a lungo vista principalmente in funzione di quella maschile, ma questi movimenti hanno iniziato a far nascere nelle donne una consapevolezza maggiore rispetto al rapporto con il proprio corpo.

Nel mondo della musica pop, sono frequenti i brani che parlano non solo di sessualità, ma anche di relazioni sentimentali in cui le donne hanno gli stessi diritti degli uomini – o hanno loro il potere che di solito non possono esercitare. Mentre nel pop maschile i brani su questi temi utilizzano spesso delle retoriche oggettificanti e non lasciano spazio all'autodeterminazione femminile, nel pop femminile questo avviene meno di frequente e troviamo invece molti pezzi che esplorano la sessualità in modo differente; ci sono brani che parlano di relazioni sessuali consensuali, rapporti romantici equilibrati e ideali su cui fondare le proprie connessioni intime.

In brani come “Boots and Boys”<sup>353</sup> di Kesha e “Boys”<sup>354</sup> di Lizzo, le artiste si esprimono rispetto alla loro attrazione per certi tipi di ragazzi<sup>355</sup> e ne parlano però in modo oggettificante, come se questi non dovessero di fatto essere interessati a ciò che le cantanti vogliono da loro; quanto già detto per la musica pop maschile, vale in parte anche qui: oggettificare un partner non è un'espressione sana di amore, sia che questa sia messa in atto da un uomo o da una donna. Tuttavia, data la diversa posizione che uomini e donne occupano nella società, la realtà dei fatti in queste circostanze si sbilancia generalmente

---

<sup>353</sup> Tratto da *Animal*, album di esordi della cantante, uscito nel 2010.

<sup>354</sup> Dall'album *Cuz I Love You* del 2018.

<sup>355</sup> Si segnala che entrambe le artiste hanno reso noto di non essere eterosessuali; mentre Kesha è apertamente pansessuale, Lizzo ha dichiarato di essere attratta dalle persone indipendentemente dal loro sesso o identità di genere. Nonostante in questi brani facciano riferimento a relazioni eterosessuali, vanno tenuti in considerazione anche altri elementi, quali le scelte artistiche, le esigenze del mercato musicale, o altre idee personali sulla realizzazione del brano.



a favore degli uomini, mentre le donne subiscono quotidianamente il peso culturale dell'oggettificazione che subiscono; artisti e artiste partono quindi da due situazioni molto diverse, determinando così un diverso impatto della stessa pratica.

Più frequenti però sono i brani in cui le donne si esprimono a favore di relazioni sessuali consensuali, dove le dinamiche vengono stabilite (anche) da loro, dove la sessualità è indipendente ed abbracciata in modo personale, dove si tratta di una scelta autonoma della donna e non di una serie di condizioni che le vengono imposte – in virtù del suo genere – e che deve abbracciare per sentirsi validata all'interno della relazione. In "Lingerie"<sup>356</sup>[Appendice 2, 11], Lizzo usa un sound marcatamente soul e RnB, come se stesse cercando di descrivere e al contempo creare un'atmosfera sexy; è dalla seconda strofa in avanti che il brano si fa sempre meno intimo, la voce sempre più forte e le chitarre più evidenti, dando vita ad un *mood* più energetico; sul finale, invece, viene ripreso il chorus e reso, come all'inizio, in modo più delicato, quasi accompagnando dolcemente chi sta ascoltando il brano verso la camera da letto della cantante – o della persona a cui sta pensando.

Il ritornello esprime bene l'idea della sessualità vissuta per sé e non per l'altra persona:

So I lounge around in my lingerie  
I wanna be prepared for you just in case  
So I lounge around in my lingerie  
You better come my way<sup>357</sup>

Lizzo si è preparata nel caso in cui il suo partner vada a trovarla, ha messo del trucco e indossato la sua bella lingerie; non sa ancora se il suo partner la raggiungerà, ma farebbe meglio ad andare da lei, perché lei è bella, pronta ad una serata insieme e ha voglia di passare del tempo con lui. La cantante sta descrivendo una dinamica in cui si prende cura di se stessa, si tratta bene e si prepara anche per il possibile arrivo di un(a) partner, suggerisce a questa persona di andare da lei, di prepararsi a vederla in tutta la sua bellezza e il suo splendore. Non sta pregando questa persona di andare da lei, non si abbassa a

---

<sup>356</sup> Presente in *Cuz I Love You* (2019).

<sup>357</sup> «Gironzolo per casa con addosso la mia lingerie / voglio essere preparata per te, per sicurezza / Gironzolo per casa con addosso la mia lingerie / faresti meglio a venire dalle mie parti».

chiedere, ma pretende: «Faresti meglio a venire da me», si presenta come una partner fantastica e devota, alle sue condizioni.

In “Birthday Suit” [Appendice 2, 12] di Kesha, contenuta nell’album *High Road* (2019), abbiamo un’atmosfera diversa, più allegra e leggera; la musica pop elettronica richiama in alcuni punti il motivetto del videogame *Super Mario*, portando subito chi ascolta in un’atmosfera giocosa e divertente. Il contenuto del brano non è serio o eccessivamente romantico: Kesha parla alla persona di cui è interessata e le dice di voler fare sesso con lei; sa, inoltre, che è una sensazione reciproca – come dice in pre-chorus e chorus «So che stiamo pensando entrambi che vorremmo vederci nudi»<sup>358</sup>. Non ci sono grandi sentimenti in gioco, non per quanto ci è dato sapere dal testo, ma si tratta piuttosto di una onesta richiesta diretta ad intrattenere un rapporto sessuale assieme ad un’altra persona.

Le due persone coinvolte si piacciono, probabilmente vogliono la stessa cosa l’una dall’altra: c’è consenso, condivisione di interessi e niente che ostacoli il loro rapporto, se non magari la timidezza o la paura di farsi avanti. Kesha ci prova e tenta di parlare in modo chiaro e diretto all’altra persona, le dice di come si sente attratta da lui, di come lui le abbia detto che le piacciono le cose che fa («You like the way I look, you like what's in my head»): in poche parole, di quanto le piace.

Il linguaggio utilizzato è esplicito, ma non particolarmente volgare né denigratorio: Kesha si rivolge in tal modo a questa persona perché sa che dall’altra parte c’è del consenso, in quanto lui stesso le ha detto che pensa che lei sia forte perché sa il fatto suo («You say you think it's hot 'cause I'm a motherfucking boss»). Il tono del brano è conforme alla modalità che ha la cantante di esprimersi, si adatta alla sua personalità che lei è stata capace di rivestire anche in virtù di un atteggiamento sex positive.

I know we're both thinking  
I wanna get you in your birthday suit  
Who's gonna be the first to make the move?  
You got any secret tattoos?  
[...]

---

<sup>358</sup> «I know we’re both thinking / I wanna get you in your birthday suit».

I wanna get you in your birthday suit  
Is it gonna happen in a hotel room?  
You know I only got eyes for you<sup>359</sup>

Il testo parla di un desiderio condiviso; Kesha si chiede chi farà il primo passo e probabilmente lo sta già facendo lei stessa con questo pezzo: dichiara esattamente cosa vuole e cosa pensa.

Un altro esempio del tipo di relazione che una donna può desiderare è dato da “G.U.Y.” [Appendice 2, 13] di Lady Gaga, contenuto nel disco *ArtPop* (2013); in questo brano, l’artista lancia una sorta di grido di aiuto e di battaglia allo stesso tempo: dice di volere una relazione in cui lei svolge il ruolo dell’uomo, per il semplice fatto che così si sentirebbe autorizzata a lasciare la persona con cui sta se non le piace più, avrebbe il totale controllo di se stessa e di ciò che le accade all’interno della relazione. Il brano non parla di usare il proprio potere allo scopo di ferire il o la partner, ma riguarda la libertà che quel potere concede, indipendentemente da come viene usato.

Il titolo nasconde un gioco di parole che viene rivelato già nella prima strofa; *guy* in inglese significa “tizio”, usato per indicare un uomo in senso generale, ma in questo caso compare anche come acronimo:

I wanna be the [G]irl [U]nder [Y]ou  
I wanna be your G.U.Y.<sup>360</sup>

Questo doppio significato presente nel brano riflette la posizione che Lady Gaga vuole avere all’interno della relazione, ovvero essere allo stesso tempo una ragazza con la propria *passività*, ma anche una persona che ha potere, che può decidere per sé (ed eventualmente anche per l’altra persona). Un simile titolo permette anche un’ulteriore interpretazione: se Lady Gaga, che incarna qui un ruolo maschile, ha degli atteggiamenti o delle richieste che non ci sembrano lecite, potrebbero esserci due ragioni:

---

<sup>359</sup> «So che entrambi stiamo pensando / Ti voglio vedere nudo. / Chi sarà a fare la prima mossa? / Hai qualche tatuaggio segreto? / Ti voglio vedere nudo. Succederà in una camera d’hotel? / Sai che ho occhi solo per te».

<sup>360</sup> Enfasi mie; «Voglio essere la ragazza sotto di te / voglio essere il tuo G.U.Y./il tuo uomo».

- si tratta di comportamenti nocivi indipendentemente da chi li tiene, denunciandoli nei *guy* che li mettono concretamente in atto;
- non c'è nulla di insolito nel comportamento in sé, ma stupisce il fatto che vengono messi in atto da una donna, tradendo quindi un pregiudizio da rivedere.

Entrambe le interpretazioni offrono spunti per ragionare sulle dinamiche relazionali sui generi e sul nostro grado di coinvolgimento in esse, dimostrandosi così un ottimo strumento di educazione sociale.

Sempre rispetto alla libertà della donna e dei partner all'interno di una relazione, cito il contributo di Kesha con "Kinky" (feat. Ke\$ha) [Appendice 2, 14], un brano divertente e apparentemente leggero, in cui l'artista dichiara la sua posizione (favorevole) in merito alle relazioni aperte; come dice nel primo verso e come ripete anche nel chorus:

But it's only human nature  
 To wanna fuck a stranger  
 Long as we're honest, we got this  
 Nah, it ain't nothing major<sup>361</sup>

e

Baby, you're my lover  
 We can go find some others  
 As long as it's not a secret  
 We can keep it kinky<sup>362</sup>

La chiave per far funzionare questo tipo di relazione, per quel che ritiene lei, è essere onesti l'una con l'altro, non nascondere la cosa, essere aperti, ma non c'è bisogno di forzare una monogamia che per loro non funziona («Monogamy ain't natural / At least not for me and you»). Non è una cosa a cui Kesha ritiene di dover dare particolare importanza: visto che si amano e che per lei è naturale provare attrazione sessuale anche

---

<sup>361</sup> Seconda parte della prima strofa; «ma è solo la natura umana / volersi sc\*pare uno sconosciuto / finché siamo sinceri, è fatta / nah, non è una cosa grossa».

<sup>362</sup> Parte del chorus; «Baby, sei il mio amore / possiamo andare in cerca di altri / finché non è un segreto / possiamo farlo strano».

per persone con cui non è per forza in una relazione sentimentale, trova non ci sia nulla di sbagliato o di cui preoccuparsi nell'averne un rapporto aperto.

Il termine *kinky* è riferito a tutte quelle attività e desideri di natura sessuale considerati poco tradizionali, qualsiasi attività sia considerata socialmente stravagante o poco conforme a quella che è presentata come la norma. Infatti, con questo brano Kesha dice di essere disposta a soddisfare tutte le fantasie più profonde del suo partner («You know I'm down for whatever / Tell me all of your deepest fantasies / We'll keep it kinky»), tra le quali potrebbe essere inclusa anche quella di avere rapporti con altre persone. Questa è una cosa che riguarda solo loro due e che se le altre persone non lo capiscono non ha importanza, anzi, forse non è nemmeno necessario che lo sappiano («You and me go and understanding / [...] / Nobody gotta understand»).<sup>363</sup>

Il pezzo rivela che la vera natura della relazione a cui aspira è basata sulla libertà e sulla sincerità tra i partner, ma anche sull'espressione e la soddisfazione di desideri sessuali che non sempre ci si sente di condividere: Kesha qui celebra la gioia dell'abbracciare un rapporto trasparente, egualitario e divertente sia per lei che per l'altra persona.

L'ultimo caso che voglio proporre in questa sezione è "Dancing in Circles" [Appendice 2, 15], un brano di Lady Gaga presente in *Joanne* (2016) che parla di autoerotismo (femminile); il titolo significa "Ballare in cerchio" e fa riferimento all'atto fisico della masturbazione, come espresso anche nel chorus (che troviamo proposto come introduzione del brano):

Tap down those boots while I beat around  
Let's funk downtown  
Tap down those boots while I beat around  
Funk me downtown<sup>363</sup>

in cui il linguaggio è metaforico, ma abbastanza chiaro; è nelle strofe comunque che viene esplicitato il contesto in modo incontrovertibile:

---

<sup>363</sup> «Batto giù quegli stivali mentre sto battendo in giro / facciamo funk giù in centro / batto giù quegli stivali mentre sto battendo in giro / fammi del funk giù in centro»; la parola *funk* è usata qui in un doppio senso in quanto, foneticamente, ricorda la parola *fuck*, "fare sesso".

I lay around, touch myself to pass the time<sup>364</sup>

come troviamo nei primi due versi della prima strofa, e, nella seconda parte,

I fool myself  
Swirl around as if I'm someone else  
Your hands are mine  
I do a trick  
Pretend that I am you until it clicks  
I come alive<sup>365</sup>

Lady Gaga riconosce la presenza di un'altra persona nella sua vita e, anche se ne sente la mancanza, riesce comunque a darsi piacere da sola; si tratta di un momento che la cantante sceglie di passare con se stessa per godere sessualmente anche senza che un'altra persona sia fisicamente con lei, vuole muoversi in autonomia rispetto ai propri pensieri. Anche se le manca il partner, lei riesce a stare bene da sola: «Dancing in circles / feels good to be lonely»<sup>366</sup>.

Lady Gaga tratta quindi un tema poco frequente nella musica pop, ma assolutamente necessario, perché propone una visione positiva della masturbazione, senza demonizzare l'attività e chi la pratica; fornisce anche una visione alternativa ad un rapporto sessuale che non preveda la presenza di un partner, in cui lei può darsi piacere da sola, soddisfare i propri bisogni in modo naturale e senza dover dipendere da altre persone per il proprio benessere personale. Sullo stesso tema si ricorda anche il brano rap hip-hop "Hump Days"<sup>367</sup> di Miss Eaves, in cui la cantante utilizza un linguaggio ancora più esplicito e diretto, descrivendo con maggior precisione non solo i suoi gesti, ma soprattutto le sue sensazioni – sia fisiche che mentali – e l'atmosfera che si viene a creare nel momento.

---

<sup>364</sup> «Mi sdraio, mi tocco per passare il tempo».

<sup>365</sup> «Mi prendo in giro da sola / girando attorno come se fossi qualcun altro / le tue mani sono le mie / faccio un trucco / fingendo di essere te finché non scatta qualcosa / prendo vita».

<sup>366</sup> Dal chorus; «Ballando in cerchio / si sta bene da soli».

<sup>367</sup> Contenuto nell'album *Feminasty* del 2017.

### III. 5. Lavoro, soldi e potere, «I live for the way that you cheer and scream for me / the applause, applause, applause», “Applause”, Lady Gaga, (2013)

In questo ultimo capitolo intendo proporre alcuni casi in cui le artiste parlano dei propri guadagni economici e celebrano i propri successi; le donne e le altre persone marginalizzate sono figure economicamente svantaggiate nella società ed è per loro molto difficile poter parlare apertamente dei propri soldi. Il denaro è culturalmente un indicatore di potere e una donna (o una persona marginalizzata) ricca è una donna potente, una donna che ha privilegi che certi uomini, in questo caso gli uomini poveri, meno abbienti, non possono permettersi; la vera rivoluzione di questi brani sta infatti nel dichiarare esplicitamente di avere questo potere, di avere più successo di quelle stesse persone che solitamente impediscono loro di ottenerlo – o hanno privilegi che derivano da questa discriminazione.

In brani come “Better Have My Money”<sup>368</sup> [Appendice 2, 16] di Rihanna ed “Expensive”<sup>369</sup> di Todrick Hall troviamo due persone marginalizzate (rispettivamente una donna nera e un uomo gay nero) che fanno sfoggio delle proprie ricchezze. Rihanna si rivolge presumibilmente a chi la denigra o parla male di lei, dicendo che sarebbe meglio che queste persone avessero i suoi stessi soldi (per l’appunto «Better have my money»), prima di commentare la sua vita; non solo, ma richiede anche di essere pagata di quello che le spetta e che chi le deve quei soldi non finga di essersene dimenticato («Pay me what you owe me / don’t act like you forgot»). Rihanna non si sta semplicemente vantando della propria ricchezza, dei guadagni ricavati dal suo l’impegno e duro lavoro, ma sta anche ribadendo che quel denaro è meritato e che non intende accettare meno di ciò che le spetta.

In “Expensive” [Appendice 2, 17], il rapper Todrick Hall inizia così il suo brano:

Hello, I'm [R]ich nice to meet you

I got a new friend and his name Mr Visa<sup>370</sup>

---

<sup>368</sup> Contenuta nell’omonimo album del 2015.

<sup>369</sup> Il brano si trova nell’album *Straight Outta Oz* del 2016.

<sup>370</sup> Enfasi mia; «Ciao, sono Rich/ricco, piacere di conoscerti / ho un nuovo amico e il suo nome è Mr. Visa», dove *rich* è da intendersi come gioco di parola tra il diminutivo del nome proprio Richard e l’aggettivo «ricco».

cominciando fin da subito con una dichiarazione aperta di quanto sia ricco; nel resto del brano elenca una serie di atteggiamenti tipici da persona ricca, come non rivelare il prezzo di una cosa, ma dire semplicemente che è costosa («But when they start to ask about the price tag / Tell 'em that shit's expensive»), o si rivolge scocciato a chi gli chiede dove ha preso le sue cose, perché non sono affari loro («Don't ask where I bought it / It's none of your business»).

Nel video musicale, assieme a Todrick Hall sono presenti anche delle famose Drag Queen (Kim Chi, Willam, Alaska, Mariah e Laganja) che spalleggiano il rapper e lo aiutano a fare sfoggio del lusso nel corso del video. I colori sono accesi, in forte contrasto e creano un'atmosfera pop, moderna e divertente: è impossibile non notare la presenza di Hall e delle altre, impossibile non notare tutto quello che hanno.

In altri casi, come in “Woman”<sup>371</sup> [Appendice 2, 18] di Kesha, troviamo una narrazione diversa; qui l'artista non fa tanto sfoggio della propria ricchezza, ma parla piuttosto di come si sia guadagnata da sola tutto ciò che ha, ottenendo così indipendenza e successo. Il video ufficiale<sup>372</sup> viene introdotto da una scena in cui Kesha sta viaggiando nella sua macchina e si sente uscire dall'autoradio il pezzo “Hunt You Down” [Appendice 2, 19], presente nel medesimo album; in questo brano l'artista parla al ragazzo che le piace e gli dice di essere una brava persona, ma che se lui fa qualche stupidaggine, allora gli darà la caccia (da qui il titolo «Hunt you down»).

In “Woman”, Kesha dice che si arrangia in tutto: si paga le proprie cose e le bollette da sola, tutto ciò che ha se l'è comprato da sola, fa ciò che vuole e dice ciò che vuole perché, in fondo, lavora duro tutti i giorni e non c'è ragazzo che possa compare il suo amore («I buy my own things, I pay my own bills / These diamond rings, my automobiles / Everything I got, I bought it / Boys can't buy my love, buy my love, yeah (Yeah) / I do what I want (She does), say what you say (Woo) / I work real hard every day»). Lei non ha bisogno di un compagno che la sostenga economicamente, perché è autonoma e indipendente, è «una c\*zzo di donna»

---

<sup>371</sup> Il brano si trova in *Rainbow* del 2017.

<sup>372</sup> Diretto da Kesha Sebert e Lagan Sebert.



I don't need a man to be holding me too tight  
I'm a motherfucking woman, baby, that's right  
I'm just having fun with my ladies here tonight<sup>373</sup>

La donna ricca non fa paura solo perché ha un potere che può esercitare sulle altre persone, ma anche perché non ha bisogno – né voglia – di qualcuno al suo fianco che la sostenga e da cui dipendere per vivere, ma si può arrangiare e può fare ciò che desidera.

Infine, troviamo “Applause” [Appendice 2, 20] di Lady Gaga, traccia finale di *ArtPop* (2013) e appropriata chiusura anche per il mio lavoro; il pezzo è un tipico brano pop elettronico, in cui la cantante invita tutti a celebrare il suo successo, ad applaudirla (da qui il titolo, “Applause”, che significa appunto “applauso”). Lei non è solo una pop star di successo, ma è un’artista e come tale va celebrata; questa connessione con l’arte è resa esplicita nel video ufficiale, diretto da Inez & Vinoodh, in cui Lady Gaga veste i panni di famose opere d’arte [Figg.9 e 10], dando così al proprio lavoro un valore analogo a quello di grandi opere del passato. Nel finale della seconda strofa troviamo infatti dei riferimenti diretti:

One second I'm a Koons<sup>374</sup> fan, suddenly the Koons is me  
Pop culture was in art, now art's in pop culture, in me<sup>375</sup>.

---

<sup>373</sup> «Non ho bisogno di un uomo che mi stringa troppo forte / sono una c\*zzo di donna, baby, è proprio così / mi sto solo divertendo con le mie donne stasera».

<sup>374</sup> “Koons” qui fa riferimento sia all’artista pop art contemporaneo Jeff Koons, ma è usato anche come gioco di parole con la parola *kunst*, che in tedesco significa appunto “arte”.

<sup>375</sup> «Un momento sono una fan di Koons ed ora improvvisamente il Koons sono io / La cultura pop era nell’arte ed ora l’arte nella cultura pop tramite me».



Fig. 9. Lady Gaga interpreta la Venere di Botticelli.



Fig. 10. Lady Gaga cita qui la Marilyn di Andy Warhol in una versione più inquietante.

I riferimenti a Jeff Koons riguardano sia il tema principale del brano, ovvero l'associazione di Lady Gaga al mondo dell'arte da parte di critica e pubblico, ma hanno anche un riscontro concreto in quanto è stato Koons stesso a curare la copertina di *ArtPop*. Come viene detto nel secondo dei versi proposti, un tempo era la cultura pop ad essere oggetto dell'arte, ma adesso è l'arte a trovarsi nella cultura pop e questo avviene (anche) grazie al contributo di Lady Gaga come artista; la cantante riconosce il suo valore e non si fa abbattere dalle critiche negative, anzi, resta ancora più ferma sulle sue convinzioni, chiedendo anche che le venga riconosciuto il merito che le spetta.

I live for the applause, applause, applause

I live for the applause-please, live for the applause-please, live for the-

Way that you cheer and scream for me  
The applause, applause, applause<sup>376</sup>

così dice nel pre-chorus, ripetendo meccanicamente la parola *applause*, come se stesse cercando di riprodurre vocalmente il suono di un battito di mani; ma non le basta dire che vive per gli applausi e per la gente che fa il tifo per lei, vuole riuscire a sentirne effettivamente il suono e così invita chi ascolta a farlo:

Give me that thing that I love (I'll turn the lights out)  
Put your hands up, make 'em touch, touch (Make it real loud)  
Give me that thing that I love (I'll turn the lights out)  
Put your hands up, make 'em touch, touch (Make it real loud)  
(A-P-P-L-A-U-S-E) Make it real loud  
Put your hands up, make 'em touch, touch  
(A-P-P-L-A-U-S-E) Make it real loud  
Put your hands up, make 'em touch, touch<sup>377</sup>

Lei chiede che le venga dato ciò che desidera, gli applausi e dà alle persone le indicazioni per farlo: si tratta di un *call to action*, ovvero un momento in cui l'artista invita il suo pubblico a compiere determinati gesti. Chiede che gli applausi si facciano sentire, che non restino una prerogativa di chi la ascolta e già l'apprezza, ma che si estendano nel mondo, affinché chiunque possa vedere e comprendere il suo valore di artista; Lady Gaga non è solo una personalità eccentrica, come rispecchiano anche i suoi look, in particolare quelli dei primi tempi, ma è una donna di grande cultura e talento, molto professionale, dedita al proprio lavoro, estremamente impegnata e non è meno di altri grandi artisti del passato.

Come lei, anche molte altre pop star portano nel mondo opere di grande valore e per questo andrebbero rivalutate, riconosciute e celebrate nel loro ruolo di artiste; cercando di eliminare i pregiudizi sessisti che fanno parte della nostra cultura, possiamo vedere

---

<sup>376</sup> «Vivo per gli applausi, applausi, applausi / Vivo per gli applausi-plausi, vivo per gli applausi-plausi, vivo per- / il modo in cui fate il tifo e gridate per me / vivo per gli applausi, applausi, applausi».

<sup>377</sup> «Dammi/ datemi quella cosa che amo (spegnerò le luci) / portate in alto le mani e fatele toccare, toccare (fatelo davvero forte) / [...] / (A-P-P-L-A-U-S-E) fatelo davvero forte / portate in alto le mani e fatele toccare, toccare [...]».

anche noi questa realtà e applaudire, come Lady Gaga ci ha appena insegnato a fare, ai meriti di queste star.

## Appendice 2

### 1. "U + Ur Hand", P!nk, *I'm not dead*, 2003

Prima strofa	<p>Uh, uh, uh, uh, uh, uh, oh          Uh, uh, uh, uh, uh, uh, oh          Check it out, going out on the late night          Looking tight, feeling nice, it's a cock fight          I can tell I just know that it's going down tonight          At the door we don't wait cause we know them          At the bar, six shots, just beginning          That's when dickhead put his hands on me          But you see</p>
Chorus	<p>I'm not here for your entertainment          You don't really want to mess with me tonight          Just stop and take a second          I was fine before you walked into my life          'Cause you know it's over before it began          Keep your drink, just give me the money          It's just you and your hand tonight</p>
Seconda strofa	<p>Uh, uh, uh, uh, uh, uh, oh          Uh, uh, uh, uh, uh, uh, oh          Midnight          I'm drunk          I don't give a fuck          Wanna dance by myself, guess you're outta luck          Don't touch, back up, I'm not the one          Buh-bye          Listen up, it's just not happening          You can say what you want to your boyfriends          Just let me have my fun tonight          A'ight?</p>
Chorus	<p>I'm not here for your entertainment          You don't really want to mess with me tonight          Just stop and take a second          I was fine before you walked into my life          'Cause you know it's over          Before it began          Keep your drink just give me the money          It's just you and your hand tonight</p>
Special	<p>Uh, uh, uh, uh, uh, uh, oh          Break, break, break, break break it down</p>

	<p>In the corner with your boys you bet up five bucks          To get at the girl that just walked in but she thinks you suck          We didn't get all dressed up just for you to see          So quit spilling your drinks on me yeah          You know who you are          High fivin', talkin' shit, but you're going home alone arentcha?</p>
Chorus finale	<p>'Cause I'm not here for your entertainment          No          You don't really want to mess with me tonight          Just stop and take a second (Just stop and take a second)          I was fine before you walked into my life          'Cause you know it's over (Know it's over)          Before it began          Keep your drink just give me the money          It's just you and your hand tonight (you and your hand)          I'm not here for your entertainment (No no no)          You don't really want to mess with me tonight          Just stop and take a second (Just take a second)          I was fine before you walked into my life          'Cause you know it's over          Before it began          Keep your drink just give me the money          It's just you and your hand tonight          Yeah oh</p>

2. “Nobody’s Wife”, Anouk, *Together Alone*, 1997

Prima strofa	<p>I'm sorry          For the times that I made you scream          For the times that I killed your dreams          For the times that I made your whole world rumble          For the times that I made you cry          For the times that I told you lies          For the times that I watched and let you stumble</p>
Chorus	<p>It's too bad, but that's me          What goes around comes around, and you'll see          That I can carry the burden of pain          'Cause it ain't the first time that a man goes insane          And when I spread my wings to embrace him for life          Suckin' out his love, I, I'll never be nobody's wife</p>
Seconda strofa	<p>I'm sorry          For the times that I didn't come home</p>

	<p>Left you lyin' in that bed alone  Was flyin' high in the sky when you needed my shoulder  Like a stone hangin' round my neck, see  Cut it loose before it breaks my back, see  I've gotta say what I feel before I grow older  I'm sorry but I ain't gonna change my ways  You know I've tried but I'm still the same  I got to do it my way</p>
Chorus (x2)	<p>It's too bad, but hey, that's me  What goes around comes around, you'll see  That I can carry the burden of pain  'Cause it ain't the first time, no, that a man goes insane  And when I spread my wings to embrace him for life  Suckin' out his love, I, I'll never be nobody's wife, yeah  It's too bad, but hey, that's me  What goes around comes around, and you'll see  That I can carry the burden of pain  'Cause it ain't the first time, oh no, that a man goes insane  'Cause when I spread my wings to embrace him for life  Suckin' out his love, I, I'll never be nobody's wife, yeah</p>
Finale	<p>I'll never be, never be, never gonna be, never gonna be, never gonna be  Nobody's wife  Nobody, yeah, nobody, yeah, no no no, never gonna be, never gonna be</p>

### 3. “Can’t Be Tamed”, Miley Cyrus, *Can’t be Tamed*, 2010

Prima strofa	<p>Rock Mafia  For those who don't know me, I can get a bit crazy  Have to get my way, yep  24 hours a day 'cause I'm hot like that  Every guy everywhere just gives me mad attention  Like I'm under inspection  I always get a ten 'cause I'm built like that</p>
Pre-chorus	<p>I go through guys like money flying out their hands  They try to change me but they realize they can't  And every tomorrow is a day I never planned  If you're gonna be my man, understand</p>
Chorus	<p>I can't be tamed, I can't be tamed  I can't be blamed, I can't, can't  I can't, can't be tamed</p>

	I can't be changed, I can't be tamed I can't be, be, I can't be tamed
Seconda strofa	If there is a question about my intentions, I'll tell ya I'm not here to sell ya Or tell you to go to hell (I'm not a brat like that) I'm like a puzzle but all of my pieces are jagged If you can understand this We can make some magic, I'm wrong like that
Pre-chorus	I wanna fly, I wanna drive, I wanna go I wanna be a part of something I don't know And if you try to hold me back, I might explode Baby, by now you should know
Chorus	I can't be tamed, I can't be tamed I can't be blamed, I can't, can't I can't, can't be tamed I can't be changed, I can't be tamed I can't be, be, I can't be tamed
Special	Well, I'm not a trick you play I'm wired a different way I'm not a mistake, I'm not a fake It's set in my DNA
Bridge	Don't change me, don't change me Don't change me, don't change me (I can't be tamed)
Pre-chorus e chorus finali	I wanna fly, I wanna drive, I wanna go I wanna be a part of something I don't know And if you try to hold me back, I might explode Baby, by now you should know I can't be tamed, I can't be tamed I can't be blamed, I can't, can't I can't, can't be tamed I can't be changed, I can't be tamed I can't be, be, I can't be tamed

#### 4. "Girl on Fire" – Alicia Keys, *Girl on Fire*, (2012)

Prima strofa	She's just a girl, and she's on fire Hotter than a fantasy, lonely like a highway She's living in a world, and it's on fire
--------------	---



	Feeling the catastrophe, but she knows she can fly away
Pre-chorus	Oh, she got both feet on the ground And she's burning it down Oh, she got her head in the clouds And she's not backing down
Chorus	This girl is on fire This girl is on fire She's walking on fire This girl is on fire
Seconda strofa	Looks like a girl, but she's a flame So bright, she can burn your eyes Better look the other way You can try but you'll never forget her name She's on top of the world Hottest of the hottest girls say
Pre-chorus (2)	Oh, we got our feet on the ground And we're burning it down Oh, got our head in the clouds And we're not coming down
Chorus	This girl is on fire This girl is on fire She's walking on fire This girl is on fire
Special	Everybody stands, as she goes by Cause they can see the flame that's in her eyes Watch her when she's lighting up the night Nobody knows that she's a lonely girl And it's a lonely world But she gon' let it burn, baby, burn, baby
Chorus	This girl is on fire This girl is on fire She's walking on fire This girl is on fire
Finale	She's just a girl, and she's on fire

#### 5. "Most Girls" – Hailee Steinfeld (2017)

Prima strofa	Some girls feel best in their tiny dresses Some girls, nothin' but sweatpants, lookin' like a princess Some girls kiss new lips every single night They're stayin' out late 'cause they just celebratin' life
--------------	--

Pre-chorus	You know some days you feel so good in your own skin But it's okay if you want to change the body that you came in 'Cause you look greatest when you feel like a damn queen We're all just playin' a game in a way, tryin' to win that life
Chorus	Most girls are smart and strong and beautiful Most girls work hard, go far, we are unstoppable Most girls, our fight to make every day No two are the same I wanna be like, I wanna be like most girls I wanna be like, I wanna be like most girls I wanna be like, I wanna be like I wanna be like, I wanna be like I wanna be like, I wanna be like
Seconda strofa	Some girls like to keep their physique real private Some girls wear jeans so tight 'cause it feels so right, yeah Some girls, every day searchin', keep the page turnin' Sleepin' in late 'cause they're just celebratin' life
Pre-chorus (2)	You know some days you feel so good in your own skin But it's okay if you want to change the body that you came in 'Cause you look greatest when you feel like a damn queen We're all just playin' a game in a way, tryin' to win that life
Ritornello (2)	Most girls are smart and strong and beautiful Most girls work hard, go far, we are unstoppable Most girls, our fight to make every day No two are the same I wanna be like, I wanna be like most girls I wanna be like, I wanna be like most girls I wanna be like, I wanna be like I wanna be like, I wanna be like, yeah I wanna be like, I wanna be like
Bridge	Most girls, na-na-na-na-na, ah-ah Most girls, wanna be, wanna be, wanna be, yeah Most girls, our fight to make every day No two are the same
Finale (con parte di ritornello)	I wanna be like, I wanna be like most girls I wanna be like, I wanna be like most girls I wanna be like, I wanna be like, yeah I wanna be like, I wanna be like I wanna be like, I wanna be like

6. "Like a Girl" – Lizzo (2019)

Prima strofa (1)	Uh (go) Woke up feelin' like I just might run for president Even if there ain't no precedent, switchin' up the messaging I'm about to add a little estrogen
Bridge	Buy my whip by myself, pay my rent by myself
Prima strofa (2)	Only exes that I care about are in my fucking chromosomes I don't really need you, I'm Macaulay Culkin, home alone Bad bitch, diamonds in my collarbone (yee, yee)
Bridge	Buy my whip by myself, pay my rent by myself
Pre-chorus	Sugar, spice and I'm nice Show me what you're made of Crazy, sexy, cool, baby With or without makeup Got nothing to prove (got nothing to prove) But I'ma show you how I do
Chorus	Find me up in Magic City bustin' hundreds by the bands And I throw it (like a girl) Throw it, throw it (like a girl) Hangin' out the seven fifty, feelin' bossy in my city 'Cause I run it (like a girl) Run it, run it (like a girl) I work my femininity I make these boys get on their knees Now watch me do it, watch me do it Look it, look it, I'ma do it Like a girl (like a girl) Like a girl (like a girl)
Seconda strofa	Chaka Kahn through the fire, light the kerosene (we can do it) Lauryn Hill told me everything is everything (we can do it) Serena Willy showed me I can win the Wimbledon (we can do it)
Bridge	Uh, put me on a pedestal, bet on me, bet I will
Pre-chorus	Sugar, spice and I'm nice Show me what you're made of Crazy, sexy, cool, baby With or without makeup Got nothing to prove (got nothing to prove) But I'ma show you how I do (but I'ma show you how I do)
Chorus	Find me up in Magic City bustin' hundreds by the bands And I throw it (like a girl) Throw it, throw it (like a girl) Hangin' out the seven fifty, feelin' bossy in my city

	'Cause I run it (like a girl) Run it, run it (like a girl) I work my femininity I make these boys get on their knees Now watch me do it, watch me do it Look it, look it, I'mma do it Like a girl (like a girl) Like a girl (like a girl)
Special	Look, so if you fight like a girl, cry like a girl Do your thing, run the whole damn world If you feel like a girl then you real like a girl Do your thing, run the whole damn world If you fight like a girl, cry like a girl Do your thing, run the whole damn world If you feel like a girl then you real like a girl Do your thing, run the whole damn world
Chorus finale	Find me up in Magic City bustin' hundreds by the bands And I throw it (like a girl) (Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah, yeah) Throw it, throw it (like a girl) Hangin' out the seven fifty (hangin' out the seven fifty, baby) Feelin' bossy in my city 'Cause I run it (like a girl) (Yeah, I run it like a girl) Run it, run it (like a girl) I work my femininity (yeah, I work it baby) I make these boys get on their knees (get on your knees, yeah) Now watch me do it, watch me do it Look it, look it, I'ma do it (watch me do it) Like a girl (like a girl) Like a girl (like a girl, yeah) Shit, fuck, I didn't know it was ending right there

7. "John Wayne", Lady Gaga, *Joanne*, 2016

Intro	It's like, I just love a cowboy, you know I'm just like, I just, I know, it's bad But I'm just like, can I just like, hang off the back of your horse And can you go a little faster?
Prima strofa	3 a.m., Mustang speedin' Two lovers, headed for a dead end Too fast, hold tight, he laughs Runnin' through the red lights Hollerin' over, rubber spinnin'

	Big swig, toss another beer can Too lit, tonight, prayin' on the moonlight
Pre-chorus	Every John is just the same I'm sick of their city games I crave a real wild man I'm strung out on John Wayne
Chorus	(Dat-doo-deet-doe-deet) (Dat-doo-deet-doe) Baby let's get high, John Wayne (Dat-doo-deet-doe-deet) (Dat-doo-deet-doe) Baby let's get high, John Wayne
Seconda strofa	Blue collar and a red-state treasure Love junkie on a three-day bender His grip, so hard, eyes glare Trouble like a mug shot Charged up, 'cause the man's on a mission One, two ya, the gears are shiftin' He called, I cried, we broke Racin' through the moonlight
Pre-chorus	Every John is just the same I'm sick of their city games I crave a real wild man I'm strung out on John Wayne
Chorus	(Dat-doo-deet-doe-deet) (Dat-doo-deet-doe) Baby let's get high, John Wayne (Dat-doo-deet-doe-deet) (Dat-doo-deet-doe) Baby let's get high, John Wayne
Special	So, here I go through the eye of the storm Just to feel your love Knock me over Here I go into our love storm
Chorus finale	(Dat-doo-deet-doe-deet) (Dat-doo-deet-doe) Baby let's get high, John Wayne (Dat-doo-deet-doe-deet)

	(Dat-doo-deet-doe) Baby let's get high, John Wayne
--	---

8. "Perfect Illusion", Lady Gaga, *Joanne* 2016

Prima strofa	Trying to get control Pressure's taking its toll Stuck in the middle zone I just want you alone My guessing game is strong Way too real to be wrong Caught up in your show Yeah, at least now I know
Chorus	It wasn't love, it wasn't love It was a perfect illusion (Perfect illusion) Mistaken for love, it wasn't love It was a perfect illusion (Perfect illusion) Oh, you were a perfect illusion
Seconda strofa	I don't need eyes to see I felt you touching me High like amphetamine Maybe you're just a dream That's what it means to crush Now that I'm waking up I still feel the blow But at least now I know
Chorus	It wasn't love, it wasn't love It was a perfect illusion (Perfect illusion) Mistaken for love, it wasn't love It was a perfect illusion (perfect illusion)
Bridge	(Where are you? 'Cause I can't see you) It was a perfect illusion (But I feel you watching me) (Dilated, falling free in a modern ecstasy) (Where are you? 'Cause I can't see you) It was a perfect illusion (But I feel you watching me) (But I feel you watching me) Illusion (But I feel you watching me) Mistaken for love (Where are you? 'Cause I can't see you) (But I feel you watching me)

	<p>Mistaken for love (Dilated, falling free)  (In a modern ecstasy) Mistaken for love  (In a modern ecstasy)  (In a modern ecstasy)</p>
Pre-chorus	<p>I'm over the show  Yeah, at least now I know</p>
Chorus finale – con variazione	<p>It wasn't love, it wasn't love  It was a perfect illusion (Perfect illusion)  Mistaken for love, it wasn't love  It was a perfect illusion (Perfect illusion)  Oh, you were a perfect illusion  Oh, it was a perfect illusion  It was a perfect illusion  Somewhere in all the confusion  It was a perfect illusion, illusion, illusion  It was a perfect illusion  Somewhere in all the confusion  You were so perfect  You were a, you were a perfect illusion</p>

9. “Survivor”, Destiny’s Child, *Survivor*, 2001

Prima strofa	<p>Now that you're out of my life  I'm so much better  You thought that I'd be weak without you  But I'm stronger  You thought that I'd be broke without you  But I'm richer  You thought that I'd be sad without you  I laugh harder  You thought I wouldn't grow without you  Now I'm wiser  Thought that I'd be helpless without you  But I'm smarter  You thought that I'd be stressed without you  But I'm chillin'  You thought I wouldn't sell without you  Sold 9 million</p>
Chorus	<p>I'm a Survivor (What?)  I'm not gon' give up (What?)  I'm not gon' stop (What?)</p>

	<p> I'm gon' work harder (What?)  I'm a Survivor (What?)  I'm gonna make it (What?)  I will survive (What?)  Keep on survivin' (What?)  I'm a Survivor (What?)  I'm not gon' give up (What?)  I'm not gon' stop (What?)  I'm gon' work harder (What?)  I'm a Survivor (What?)  I'm gonna make it (What?)  I will survive (What?)  Keep on survivin' (What?) </p>
Seconda strofa	<p> Thought I couldn't breathe without you  I'm inhaling  You thought I couldn't see without you  Perfect vision  You thought I couldn't last without you  But I'm lastin'  You thought that I would die without you  But I'm livin'  Thought that I would fail without you  But I'm on top  Thought it would be over by now  But it won't stop  Thought that I would self destruct  But I'm still here  Even in my years to come  I'm still gon' be here </p>
Chorus finale	<p> I'm a Survivor (What?)  I'm not gon' give up (What?)  I'm not gon' stop (What?)  I'm gon' work harder (What?)  I'm a Survivor (What?)  I'm gonna make it (What?)  I will survive (What?)  Keep on Survivin' (What?)  I'm a Survivor (What?)  I'm not gon' give up (What?)  I'm not gon' stop (What?)  I'm gon' work harder (What?)  I'm a Survivor (What?) </p>



	<p> I'm gonna make it (What?)  I will survive (What?)  Keep on survivin' (What?)  I'm wishin' you the best  Pray that you are blessed  Bring much success, no stress, and lots of happiness  (I'm better than that)  I'm not gon' blast you on the radio  (I'm better than that)  I'm not gon' lie on you and your family  (I'm better than that)  I'm not gon' hate on you in the magazines  (I'm better than that)  I'm not gon' compromise my Christianity  (I'm better than that)  You know I'm not gon' diss you on the internet  'Cause my mama taught me better than that  I'm a Survivor (What?)  I'm not gon' give up (What?)  I'm not gon' stop (What?)  I'm gon' work harder (What?)  I'm a survivor (What?)  I'm gonna make it (What?)  I will survive (What?)  Keep on Survivin' (What?)  I'm a Survivor (What?)  I'm not gon' give up (What?)  I'm not gon' stop (What?)  I'm gon' work harder (What?)  I'm a Survivor (What?)  I'm gonna make it (What?)  I will survive (What?)  Keep on survivin' (What?)  Oh (oh) oh (oh)  Oh (oh) oh (oh)  Oh, woah (oh, woah), oh, woah (oh, woah)  Oh, woah (oh, woah), oh, woah, woah  After of all of the darkness and sadness  Soon comes happiness  If I surround my self with positive things  I'll gain prosperity  I'm a Survivor (What?)  I'm not gon' give up (What?)  I'm not gon' stop (What?) </p>
--	---

	<p> I'm gon' work harder (What?)  I'm a Survivor (What?)  I'm gonna make it (What?)  I will survive (What?)  Keep on survivin' (What?)  I'm a Survivor (What?)  I'm not gon' give up (What?)  I'm not gon' stop (What?)  I'm gon' work harder (What?)  I'm a Survivor (What?)  I'm gonna make it (What?)  I will survive (What?)  Keep on survivin' (What?)  I'm a Survivor (What?)  I'm not gon' give up (What?)  I'm not gon' stop (What?)  I'm gon' work harder (What?)  I'm a Survivor (What?)  I'm gonna make it (What?)  I will survive (What?)  Keep on survivin' (What?)  I'm a Survivor (What?)  I'm not gon' give up (What?)  I'm not gon' stop (What?)  I'm gon' work harder (What?)  I'm a Survivor (What?)  I'm gonna make it (What?)  I will survive (What?)  Keep on survivin' (What?)  I'm a Survivor (What?)  I'm not gon' give up (What?)  I'm not gon' stop (What?)  I'm gon' work harder (What?)  I'm a Survivor (What?)  I'm gonna make it (What?)  I will survive (What?)  Keep on survivin' (What?) </p>
--	---

10. "Praying", Kesha, *Rainbow*, 2017

Prima strofa	<p> Well, you almost had me fooled  Told me that I was nothing without you  Oh, but after everything you've done  I can thank you for how strong I have become </p>
Pre-chorus	<p> 'Cause you brought the flames and you put me through hell  I had to learn how to fight for myself  And we both know all the truth I could tell  I'll just say this is I wish you farewell </p>
Chorus	<p> I hope you're somewhere praying, praying  I hope your soul is changing, changing </p>

	I hope you find your peace Falling on your knees, praying
Seconda strofa	I'm proud of who I am No more monsters, I can breathe again And you said that I was done Well, you were wrong and now the best is yet to come 'Cause I can make it on my own And I don't need you, I found a strength I've never known I've been thrown out, I've been burned When I'm finished, they won't even know your name
Pre-chorus (2)	You brought the flames and you put me through hell I had to learn how to fight for myself And we both know all the truth I could tell I'll just say this is I wish you farewell
Chorus	I hope you're somewhere praying, praying I hope your soul is changing, changing I hope you find your peace Falling on your knees, praying
Special	Oh, sometimes, I pray for you at night Someday, maybe you'll see the light Oh, some say, in life, you're gonna get what you give But some things, only God can forgive
Chorus finale	I hope you're somewhere praying, praying I hope your soul is changing, changing I hope you find your peace Falling on your knees, praying

11. "Lingerie", Lizzo, *Cuz I Love You*, 2019

Prima strofa	Damn Hair down, moonlit Look at my lipstick So thick, so fit Wanna put your lips in places, oh The sun don't shine there I like that, (I like that) right there Keep going and going and keep it flowing, uh You know what you doing, don't you?
--------------	--

Chorus	<p>So I lounge around in my lingerie  I wanna be prepared for you just in case  So I lounge around in my lingerie  You better come my way</p>
Seconda strofa	<p>I don't got no secrets  You don't know these panties are see-through  I'm exposed, yeah  Treat you with my body, my eyes closed  Baby let me feel you close, uh  You make me crescendo, I'm going up  Oh, oh, oh  Yeah, let's open the window  And let the world know  Oh, oh, oh</p>
Chorus	<p>So I lounge around in my lingerie  I wanna be prepared for you just in case  So I lounge around in my lingerie  You better come my way, eh, yeah, ow!</p>
Chorus finale	<p>So I lounge around in my lingerie  I wanna be prepared for you just in case, yeah  So I lounge around in my lingerie  Oh, you better come my way</p>

12. "Birthday Suit", Kesha, *High Road*, 2019

Prima strofa	<p>You like the way I look, you like what's in my head  You like the way I talk, my American accent  You like the way I dress, you like the way I walk  You say you think it's hot 'cause I'm a motherfucking boss  You like the way I drive, vroom, vroom, vroom  I shake my booty like boom, boom, boom  You never met a girl like this before  You never met a girl like this before, ah, oh</p>
Pre-chorus	<p>Well, baby, you get better and better  The more I get to know ya, get to know ya, oh  It's impossible to get you outta my head (Oh, hey)  And I keep fighting and fighting the feeling  But I want ya, but I want ya, oh  I know I'm gonna love it, but we haven't even done it yet</p>

Chorus	<p>I know we're both thinking  I wanna get you in your birthday suit  Who's gonna be the first to make the move?  You got any secret tattoos?  Ooh, goddamn, baby  Ooh, goddamn  I wanna get you in your birthday suit  Is it gonna happen in a hotel room?  You know I only got eyes for you  Ooh, goddamn, baby  Ooh, goddamn  God, I wanna get you in your birthday suit  Ba-ba-da-da-day, ah  God, I wanna get you in your birthday suit  Ba-ba-da-da-day, ah  You know that I only got eyes for you  Ba-ba-da-da-day, ah  God, I wanna get you in your birthday suit, ah</p>
Seconda strofa	<p>Ayy, ayy, I like the way you are, I kinda wanna play  You got a game, boy, boy, wanna race me?  You got a stupid car, it really makes me laugh  You can have a headstart, you still come in last  Back and forth like ping ping pong  You ring my bell like ding ding dong  Never met a man like you before  Never met a man like you before, ah, oh</p>
Pre-chorus	<p>Well, baby, you get better and better  The more I get to know ya, get to know ya, oh  It's impossible to get you outta my head (Oh, hey)  And I keep fighting and fighting the feeling  But I want ya, but I want ya, oh  I know I'm gonna love it, but we haven't even done it yet</p>
Chorus finale	<p>I know we're both thinking  I wanna get you in your birthday suit  Who's gonna be the first to make the move?  You got any secret tattoos?  Ooh, goddamn, baby  Ooh, goddamn  I wanna get you in your birthday suit  Is it gonna happen in a hotel room?  You know I only got eyes for you</p>

	<p>Ooh, goddamn, baby  Ooh, goddamn  God, I wanna get you in your birthday suit  Ba-ba-da-da-day, ah  God, I wanna get you in your birthday suit  Ba-ba-da-da-day, ah  You know that I only got eyes for you  Ba-ba-da-da-day, ah  God, I wanna get you in your birthday suit  Ba-ba-da-da-day, ah  God, I wanna get, God, I wanna get you  God, I wanna get, God, I wanna get you  God, I wanna get you in your birthday suit  (Your birthday suit, your birthday suit, ow)  Bum, bum, bum  Ba-da, dee-dee, ba-ba, ba-ba-ba-ba-ba  Bum, bum, dum  Da-da, da-da, da-da, ow</p>
--	--

13. "G.U.Y.", Lady Gaga, *ArtPop* 2013

Intro	<p>Greetings, Himeros  God of sexual desire, son of Aphrodite  Lay back, and feast as this audio guides you  Through new and exciting positions</p>
Prima strofa	<p>I wanna be the girl under you (Oh yeah)  I wanna be your G.U.Y  Oh yeah, I wanna be the grave and earth you  Our sex doesn't tell us no lies</p>
Pre-chorus	<p>I'm gonna wear the tie, want the power to leave you  I'm aiming for full control of this love (Of this love)  Touch me, touch me, don't be sweet  Love me, love me, please retweet  Let me be the girl under you that makes you cry</p>
Chorus	<p>I wanna be that guy (G.U.Y.)  I wanna be that guy (G.U.Y.)  I wanna be that guy (G.U.Y.)  The girl under you, guy</p>
Seconda strofa	<p>I'm gonna say the word and own you  You'll be my G.I.R.L</p>

	"Guy I'm Romancing Loves" to hold you Know you'll wear my make-up well
Chorus	I wanna be that guy (G.U.Y.) I wanna be that guy (G.U.Y.) I wanna be that guy (G.U.Y.) The girl under you, guy
Special	I don't need to be on top to know I'm worth it 'Cause I'm strong enough to know the truth I just want it to be hot Because I'm best when I'm in love, and I'm in love with you
Bridge	Touch me, touch me (Mount your goddess) Touch me, touch me (As summer moon comes into full phase) Get on top of me (And Mars' warring spirit rams into the atmosphere) Touch me, touch me, don't be shy I'm in charge like a G.U.Y I'll lay down face up this time Under you like a G.U.Y
Chorus finale	I wanna be that guy (G.U.Y.) I wanna be that guy (G.U.Y.) I wanna be that guy (G.U.Y.) The girl under you, guy I wanna be that guy (G.U.Y.) I'll wreck you right up, guy (G.U.Y.) I'll lie down face up, guy (G.U.Y.) The girl under you, guy Fourteen, vierzehn, drei, eins Neun, zehn! Neun, zehn! Neun, zehn! Neun, zehn!

14. "Kinky" (feat. Ke\$ha), Kesha, *High Road*, 2019

Intro [Kesha, Pebe Sebert & Wrabel]	Mom <i>What?</i> Oh my god, so we're recording And next door is the fucking Spice Girls and they love us <i>Okay</i> But so, do you wanna say hi? <i>Yeah</i> Okay, come inside, come and say hi <b>Hi, hello, hello, hello</b> <i>Hi, it's Mom, oh my gosh</i>
---	--

	<p>This is Kinky Spice  <i>Kinky Spice?</i>  <b>I'm a sloppy, I'm a, I'm quite the sloppy Spice if you ask me</b>  <b>Hahaha, holy shit</b></p>
Prima strofa	<p>You like to put on my dress  I like to put on your boots  We make the bed a mess  Even when it's just me and you  But it's only human nature  To wanna fuck a stranger  Long as we're honest, we got this  Nah, it ain't nothing major</p>
Pre-chorus	<p>One plus one is two, that's me and you  Plus one, that's three, that's fun, fun, fun, fun  Boys kiss boys kiss girls kiss girls  That's how it's meant to be</p>
Chorus	<p>Baby, you're my lover  We can go find some others  As long as it's not a secret  We can keep it kinky  I'll be yours forever  You know I'm down for whatever  Tell me all of your deepest fantasies  We'll keep it kinky</p>
Post-chorus	<p>You and me got an understanding  Nobody gotta understand it</p>
Seconda strofa	<p>Tell me the freakiest shit  You secretly wanna do  Baby, don't be embarrassed  Probably wanna do that shit too  Monogamy ain't natural  At least not for me and you  We're in our own dimension  We're making up our own rules</p>
Pre-chorus	<p>One plus one is two, that's me and you  Plus one, that's three, that's fun, fun, fun, fun  Boys kiss boys kiss girls kiss girls  That's how it's meant to be</p>
Chorus	<p>Baby, you're my lover  We can go find some others  As long as it's not a secret  We can keep it kinky  I'll be yours forever  You know I'm down for whatever</p>



	Tell me all of your deepest fantasies We'll keep it
Special [Ke\$ha]	Kinda sweet stuff, kinda freaky-deaky shit You can trust me, I can be a kinky bitch Say you can't turn a ho into a housewife Who wants a housewife who ain't a ho sometimes? I like it kinda slow and sweet sometimes I like it when you're beggin' on your knees sometimes I like it in the bed or the car In the kitchen or the bar, at your best friends party
Chorus	Baby, you're my lover We can go find some others As long as it's not a secret We can keep it kinky I'll be yours, forever You know I'm down for whatever Tell me all of your deepest fantasies We'll keep it kinky
Post-chorus finale	You and me got an understanding (Understanding) Nobody gotta understand it (Understand it) You and me got an understanding (Understanding) Nobody gotta understand it (Understand it)

15. "Dancing in Circles", Lady Gaga, *Joanne*, 2016

Chorus – intro	Tap down those boots while I beat around Let's funk downtown Tap down those boots while I beat around Funk me downtown
Prima strofa	I lay around, touch myself to pass the time I feel down, I wish you were mine I close my eyes Take a breath and I picture us in a place I can't recognize
Pre-chorus	In the fire I call your name out (call your name out) Up all night tryin' to rub the pain out (rub the pain out) I'm singin' Baby, don't cry, baby don't cry Dancin' in circles, feels good to be lonely Baby, don't cry, baby don't cry I'm singin' dancin' in circles, feels good to be lonely

Chorus	<p>Tap down those boots while I beat around  Let's funk downtown  Tap down those boots while I beat around  Funk me downtown</p>
Seconda strofa	<p>I fool myself  Swirl around as if I'm someone else  Your hands are mine  I do a trick  Pretend that I am you until it clicks  I come alive  Come alive</p>
Pre-chorus	<p>In the fire I call your name out (call your name out, call your name out)  Up full night tryin' to rub the pain out (rub the pain out)  I'm singin'  Baby, don't cry, baby don't cry  I'm dancin' in circles, feels good to be lonely  Baby, don't cry, baby don't cry  I'm singin' dancin' in circles, feels good to be lonely</p>
Chorus (x2)	<p>Tap down those boots while I beat around  Let's funk downtown  Tap down those boots while I beat around  Funk me downtown  Tap down those boots while I beat around  Let's funk downtown  Tap down those boots while I beat around  Funk me downtown</p>
Special	<p>Hurts inside, but not this time  All the things that are on my mind  Vanish as I touch myself  Call out loud for you  Oh, can you hear me singin'?</p>
Pre-chorus e chorus finale	<p>Baby, don't cry, baby don't cry  Dancin' in circles, feels good to be lonely  Baby, don't cry, baby don't cry  I'm singin'  Dancin' in circles, feels good to be lonely  Tap down those boots while I beat around  Let's funk downtown  Tap down those boots while I beat around  Funk me downtown</p>

	<p>Tap down those boots while I beat around          Let's funk downtown          Tap down those boots while I beat around          Funk me downtown</p>
--	--

16. "Better Have My Money", Rihanna, 2015

Intro	<p>Yayo, yayo          Moo-la-lah          Yayo</p>
Chorus (1)	<p>Bitch better have my money!          Y'all should know me well enough          Bitch better have my money!          Please don't call me on my bluff          Pay me what you owe me          Ballin' bigger than LeBron          Bitch, give me your money          Who y'all think y'all frontin' on?</p>
Prima strofa	<p>Like brrap, brrap, brrap          Louis 13 and it's all on me, nigga you just          Bought a shot          Kamikaze if you think that you gon' knock me          Off the top          Shit, your wife in the backseat of my brand          New foreign car</p>
Pre-chorus	<p>Don't act like you forgot, I call the shots          Shots, shots          Like blah, brrap, brrap          Pay me what you owe me, don't act like you          Forgot</p>
Chorus	<p>Bitch better have my money!          Bitch better have my money!          Pay me what you owe me          Bitch better have my (bitch better have my)          Bitch better have my (bitch better have my)          Bitch better have my money!</p>
Seconda strofa	<p>Turn up to Rihanna while the whole club          Fuckin' wasted          Every time I drop by MD, only thing you're          Playin'          In a drop top, doin' hundred, y'all in my          Rearview mirror racin'</p>

	Where y'all at? Where y'all at? Where y'all at?
Seconda strofa (2) (ripetizione della prima strofa)	Like brrap, brrap, brrap Louis 13 and it's all on me, nigga you just Bought a shot Kamikaze if you think that you gon' knock me Off the top Shit, your wife in the backseat of my brand New foreign car
Pre-chorus	Don't act like you forgot, I call the shots, Shots, shots Like blah, brrap, brrap Pay me what you owe me, don't act like you Forgot
Chorus finale	Bitch better have my money! Bitch better have my money! Pay me what you owe me Bitch better have my (bitch better have my) Bitch better have my (bitch better have my) Bitch better have my money! Bitch better have my money! Pay me what you owe me Bitch better have my (bitch better have my) Bitch better have my (bitch better have my) Bitch better have my money! Bitch better have my money! Bitch better have my money! Bitch, bitch, bitch better have my money! Yo, that bitch better have my money! Hold up My money! Yo, my money! That bitch better have my money! Bitch better have my money!

17. "Expensive", Todrick Hall, 2016

Prima strofa	Hello, I'm rich nice to meet you I got a new friend and his name Mr Visa Bravo, I done hit the lotto Pop the bottle, buy the world today And pay it off tomorrow That's a borrow, but ay
--------------	---

	<p>Who cares? bring the cavi' on the platter  Money in the bank, hashtag black cards matter  If the fee low, it don't belong to me doe  I went and spent a g though on a speedo</p>
Pre-chorus	<p>At Moschino, neat-o  But the bottoms (red)  And the carpet (red)  Velvet rope is (red)  And the roses (red)  The wine (red), the card black  But it's still real cute when they clock this shoe  They be goo like damn</p>
Chorus	<p>Who that who that who that  With the bad kicks (damn)  When they do that do that do that  Thats a bad bitch (damn)  Come and get it if that credit is established  Tell 'em that shit's expensive  Fitted, fitted, fitted cap with the light sag (damn)  They like it cause I rock it with the right swag (damn)  But when they start to ask about the price tag  Tell 'em that shit's expensive  This shit is expensive  This shit is expensive</p>
Finale del chorus	<p>Don't ask where I bought it  It's none of your business  The ruby's the reddest  The price is ridiculous  As long as you know this  This shit is expensive</p>
Seconda strofa	<p>We ballin' but we ain't on no budget  Hit the mall it's expensive don't you touch it  We call in and they wonder where they rack went  I'm feeling posh so address me with an accent  Tags point up, too many colors  So many zeroes, too many commas  They call it new money but I never knew they threw in  Complimentary cockiness with the purchase of a shoe</p>
Pre-chorus	<p>But the bottoms (red)  And the carpet (red)</p>

	<p>Velvet rope is (red)          And the roses (red)          The wine (red), the card black          But it's still real cute when they clock this shoe          They be goo like damn</p>
Finale	<p>Throw them heels up          Throw them heels up          Click 'em twice and pay that price          And get them wheels up          Dope shoes dope ride          But the ones who look expensive          Could be broke on the inside</p>

18. "Woman", Kesha, *Rainbow*, 2017

Prima strofa	<p>I buy my own things, I pay my own bills          These diamond rings, my automobiles          Everything I got, I bought it          Boys can't buy my love, buy my love, yeah (Yeah)          I do what I want (She does), say what you say (Woo)          I work real hard every day</p>
Chorus	<p>I'm a motherfucking woman, baby, alright          I don't need a man to be holding me too tight          I'm a motherfucking woman, baby, that's right          I'm just having fun with my ladies here tonight          I'm a motherfucker          I'm a motherfucking woman          Yeah</p>
Seconda strofa	<p>Let's drive around town in my Cadillac          Girls in the front, boys in the back          Loosey as a goosey and we're looking for some fun</p>
Chorus	<p>I'm a motherfucking woman, baby, alright          I don't need a man to be holding me too tight          I'm a motherfucking woman, baby, that's right          I'm just having fun with my ladies here tonight          I'm a motherfucker          I'm a motherfucking woman          Yeah</p>
Bridge	<p>'Cause I run my shit, baby          (I run my shit)</p>

	<p>Don't buy me a drink, I make my money  Don't touch my weave, don't call me "honey"  ('Cause I write this shit, baby)  I write my shit  Don't buy me a drink, I make my money  Don't touch my weave, don't call me "honey"  I run my shit, baby, I run my shit  Don't buy me a drink, I make my money  Don't touch my weave, don't call me "honey"  'Cause I run my shit, baby, I run my shit  Oh, oh</p>
Chorus finale	<p>I'm a motherfucking woman, baby, alright  I don't need a man to be holding me too tight  I'm a motherfucking woman, baby, that's right  I'm just having fun with my ladies here tonight  I'm a motherfucking woman, baby, alright  I don't need a man to be holding me too tight  I'm a motherfucking woman, baby, that's right  I'm just having fun with my ladies here tonight  I'm a motherfucker  I'm a motherfucking woman  Yeah</p>

19. "Hunt You Down", Kesha, *Rainbow*, 2017

Prima strofa	<p>I wanna be your baby, your angel all in black  Your little blue-eyed gypsy who's always got your back  Yodel-odel-oh, oh-oh, yodel-odel-oh, oh-oh, oh  I wanna be your favorite and always by your side  I wanna talk forever with babies down the line  Yodel-odel-oh, oh-oh, yodel-odel-oh, oh-oh, oh</p>
Pre-chorus	<p>But I got something to tell you first, alright</p>
Chorus	<p>I've never hurt nobody, never buried a body  Never killed no one, no, no  I ain't afraid to get a little crazy  Baby, when I'm in love  You say you've had your fun, but that you're done and I'm the one  Just know that if you fuck around, boy, I'll hunt you down</p>

Seconda strofa	I'm like a little kitty and I can see at night I got eyes like a hawk, babe, I'm watching all the time Yodel-odel-oh, oh-oh, yodel-odel-oh, oh-oh, oh
Pre-chorus	But I got a warning for you first, alright
Chorus	I've never hurt nobody, never buried a body Never killed no one, no, no I ain't afraid to get a little crazy Baby, when I'm in love You say you've had your fun, but that you're done and I'm the one Just know that if you fuck around, boy, I'll hunt you down
Special	I can't believe it, night after night Life is so perfect when you walk the line Baby, I love you so much, don't make me kill you
Chorus finale	I've never hurt nobody, never buried a body Never killed no one, no, no I ain't afraid to get a little crazy Baby, when I'm in love You say you've had your fun, but that you're done and I'm the one Just know, that if you fuck around Remember, I've never hurt nobody, never buried a body Never killed no one, no, no I ain't afraid to get a little crazy Baby, when I'm in love You say you've had your fun, but that you're done and I'm the one Just know that if you fuck around, boy, I'll hunt you down Yeah, boy, I'll hunt you down

20. "Applause", Lady Gaga, *ArtPop*, 2013

Prima strofa	I stand here waiting for you to bang the gong To crash the critic saying, "Is it right or is it wrong?" If only fame had an I.V, baby could I bear? Being away from you, I found the vein, put it in here
Pre-chorus	I live for the applause, applause, applause I live for the applause-plause, live for the applause-plause, live for the- Way that you cheer and scream for me The applause, applause, applause



Chorus	<p>Give me that thing that I love (I'll turn the lights out)  Put your hands up, make 'em touch, touch (Make it real loud)  Give me that thing that I love (I'll turn the lights out)  Put your hands up, make 'em touch, touch (Make it real loud)  (A-P-P-L-A-U-S-E) Make it real loud  Put your hands up, make 'em touch, touch  (A-P-P-L-A-U-S-E) Make it real loud  Put your hands up, make 'em touch, touch</p>
Seconda strofa	<p>I've overheard your theory, "Nostalgia's for geeks"  I guess sir, if you say so, some of us just like to read  One second I'm a Koons fan, suddenly the Koons is me  Pop culture was in art, now art's in pop culture, in me</p>
Pre-chorus	<p>I live for the applause, applause, applause  I live for the applause-please, live for the applause-please, live for the-</p>
Chorus	<p>Way that you cheer and scream for me  The applause, applause, applause  Give me that thing that I love (I'll turn the lights out)  Put your hands up, make 'em touch, touch (Make it real loud)  Give me that thing that I love (I'll turn the lights out)  Put your hands up, make 'em touch, touch (Make it real loud)  (A-P-P-L-A-U-S-E) Make it real loud  Put your hands up, make 'em touch, touch  (A-P-P-L-A-U-S-E) Make it real loud  Put your hands up, make 'em touch, touch  Woo, touch, touch  Woo, touch, touch now</p>
Bridge	<p>Ooh, ooh, ooh  Ooh, ooh, ooh</p>
Pre-chorus e chorus finale	<p>I live for the applause, applause, applause  I live for the applause-please, live for the applause-please, live for the-  Way that you cheer and scream for me  The applause, applause, applause  Give me that thing that I love (I'll turn the lights out)  Put your hands up, make 'em touch, touch (Make it real loud)  Give me that thing that I love (I'll turn the lights out)  Put your hands up, make 'em touch, touch (Make it real loud)  (A-P-P-L-A-U-S-E) Make it real loud  Put your hands up, make 'em touch, touch  (A-P-P-L-A-U-S-E) Make it real loud  Put your hands up, make 'em touch, touch</p>

	(A-R-T-P-O-P)
--	---------------

## Conclusioni

«What if rich, white, straight men didn't rule the world anymore?», “Rich, White, Straight Men”, Kesha (2019)

«Cosa succederebbe se gli uomini ricchi, bianchi ed etero non governassero più il mondo?»<sup>378</sup>, quale musica accompagnerebbe le nostre esperienze? Che narrazioni ci sarebbero? Nel suo brano, Kesha propone tutta una serie di realtà, ad oggi poco credibili, che in questo modo cambierebbero completamente d'aspetto; ma se nei primi due versi parla di una situazione del tutto irreali (andare a scuola in unicorno e ricevere copertura assicurativa anche in caso di caduta), le circostanze diventano sempre più concrete – e terribilmente attuali – appena dopo [Appendice 3]:

You could ride a unicorn to school and if you fall off,  
you'd have healthcare  
(No, you don't!)  
And if you finish school, you'd go to college for free  
That makes sense and that's fair  
(No, it's not!)  
And if you were a lady, then you own your lady parts  
Just like a man goes to a dealership and then he owns a car<sup>379</sup>

[...]

If you're from another land, then come here  
You won't have to climb a wall  
(Yes, you will!)  
And if you are a boy who loves a boy  
You'll get a wedding cake and all  
(Not in Colorado!)

---

<sup>378</sup> Il titolo del brano, «What if rich, white, straight men didn't rule the world anymore?»

<sup>379</sup> Prima strofa; «Potresti andare a scuola cavalcando un unicorno e se cadi / ti coprirebbe l'assicurazione / (No, non puoi!) / e se finisci la scuola, puoi andare al college gratuitamente / ha senso ed è giusto / (No, non lo è!) / E se sei una signora, allora sei tu a possedere le tue parti da signora / proprio come un uomo va in concessionaria e si compra una macchina».

And if you are a lady and you do your lady work

Then you will make as many dollars as the boys, not just two thirds<sup>380</sup>

le strofe presentano una strutta *call and response* in cui una voce maschile (nel testo riportato tra parentesi), fornisce appunto una replica a quanto la cantante sta proponendo. Con il mio lavoro ho cercato a mia volta di rispondere alla domanda che (si) pone Kesha, andando ad investigare proprio il suo mondo, quello della musica pop.

Nella prima parte l'analisi ha riguardato la musica pop maschile<sup>381</sup>, in cui il contenuto dei brani trattava relazioni amorose (eterosessuali), e mi sono soffermata a lungo sul testo e sulla narrazione delle dinamiche proposte; fin da subito, le mie ricerche mi hanno portata a trovare un sostanzioso numero di esempi di atteggiamenti sessisti, misogini, oggettificanti e potenzialmente violenti, tipici di una cultura patriarcale. Ho ritenuto opportuno concludere il capitolo con la seguente constatazione: una grande quantità di brani pop al maschile che si rivolgono a donne e ragazze presentano dinamiche misogine e potenzialmente pericolose per le stesse persone che le ascoltano; si tratta di narrazioni in cui alla donna non viene lasciato il diritto all'autodeterminazione, non ha voce, non ha una sua identità, è presente solo in funzione del *suo* uomo. Inoltre, trattandosi per lo più di brani orecchiabili, gradevoli e di facile fruizione, tendono ad abbellire, se non addirittura romanticizzare, situazioni che concretamente nella realtà non lo sono affatto: abusi fisici e psicologici, violenze e stupri vengono raccontati, da parte di chi li sta perpetrando, come situazioni che la donna deve accettare, gradire, addirittura desiderare. Per la seconda parte ho scelto di muovermi diversamente: anziché indagare la musica in quanto prodotto artistico e culturale, volevo soffermarmi sull'impatto che gli atteggiamenti descritti nella sezione precedente hanno avuto sulle artiste coinvolte nell'industria musicale. Ho deciso di partire parlando dei casi di abusi subiti da Rihanna, Kesha e Britney Spears, ma la lista di queste donne avrebbe potuto essere molto più lunga: le loro storie infatti hanno rivelato che nessuna donna, neanche la popstar più acclamata può sentirsi davvero libera e sicura nelle relazioni – come nella vita. Se anche loro, che

---

<sup>380</sup> «Se sei di un altro Paese e poi vieni qui / non dovrai scalare un muro / (Sì che dovrai!) / e se sei un ragazzo che ama un ragazzo / potrai avere una torta nuziale e tutto il resto / (Non in Colorado!) / e se sei una signora che fa il suo lavoro da signora / allora farai altrettanti soldi dei ragazzi e non solo due terzi».

<sup>381</sup> Con questa espressione faccio riferimento alla musica pop che sia prodotta, realizzata e/o pubblicata principalmente da persone di sesso maschile; si segnala inoltre la presenza di brani che, seppur interpretati da artiste di sesso femminile, rientrano comunque nella definizione in quanto, oltre ad essere state coprodotte da uomini, trattano temi da un punto di vista analogo a quello maschile.

sono donne privilegiate, ricche e di successo, hanno subito simili violenze, allora cosa deve fare una donna per essere sicura di non rischiare vivere tali esperienze?

Così, nel secondo capitolo di questa parte ho cercato di ribaltare la situazione ed illustrare contesti musicali mainstream in cui il lavoro di alcune artiste si interseca con la lotta politica femminista; gli esempi sono vari e provenienti da diversi ambiti culturali, fornendo così un ulteriore riscontro per la mia tesi secondo cui gli atteggiamenti sessisti di stampo patriarcale sono ampiamente diffusi ed influenzano le donne e la società su più livelli differenti. Alcune artiste tuttavia hanno imparato a riconoscere questi comportamenti e a smascherarli nella propria musica, cercando così di portare consapevolezza e solidarietà a chi le ascolta; il loro contributo in questo senso è molto prezioso e può rivelarsi davvero efficace se impariamo a conoscere la realtà anche attraverso le loro parole.

Nella terza ed ultima parte del mio lavoro ho proposto alcuni casi che esemplificassero le tematiche affrontate nelle sezioni precedenti, questa volta dando spazio alla prospettiva femminile attraverso le voci delle popstar. Il capitolo è stato inteso con lo scopo di aiutare chi legge ad ascoltare le voci delle donne, delle artiste, di chi propone una visione alternativa dove anche loro possono essere le protagoniste delle proprie vite e non sottostare ad imposizioni esterne. Mi auguro che lo spunto che ho fornito possa farci percepire che ci sono alternative possibili alla realtà che oggi viviamo e conosciamo e la musica può aiutarci a farcele ottenere.

Allora, «cosa succederebbe se gli uomini ricchi, bianchi ed etero non governassero più il mondo?»; di certo non cominceremo a cavalcare unicorni, ma forse possiamo sperare che le donne riusciranno davvero essere le uniche a decidere per il proprio corpo, che si celebreranno matrimoni tra persone dello stesso sesso, che le paghe saranno equamente distribuite tra uomini e donne. Potremmo arrivare ad avere meno musica che parla *di* donne e più donne che parlano attraverso la loro musica, un'industria musicale in cui le artiste sono realmente tutelate e non private di sicurezza e libertà, potremo avere un mondo di ragazze inarrestabili che si riconquistano il mondo un pezzetto alla volta, una lotta alla volta, un brano alla volta.

## Appendice 3

“Rich, White, Straight Men”, Kesha, 2019

Prima strofa	<p>You could ride a unicorn to school and if you fall off, you'd have healthcare          (No, you don't!)          And if you finish school, you'd go to college for free          That makes sense and that's fair          (No, it's not!)          And if you were a lady, then you own your lady parts          Just like a man goes to a dealership and then he owns a car          Vroom, vroom          Fuck you (Fuck you!)</p>
Chorus	<p>What if life as we knew it was over?          Guess what? God is a woman, I know her          What if rich, white, straight men didn't rule the world anymore?          (Hahahahahahahahaha)          What if rich, white, straight men didn't rule the world anymore?          (Hahahahahahahahaha)</p>
Seconda strofa	<p>If you're from another land, then come here          You won't have to climb a wall          (Yes, you will!)          And if you are a boy who loves a boy          You'll get a wedding cake and all          (Not in Colorado!)          And if you are a lady and you do your lady work          Then you will make as many dollars as the boys, not just two thirds          Cha-ching          Fuck you (Fuck you!)</p>
Chorus	<p>What if life as we knew it was over?          Guess what? God is a woman, I know her          What if rich, white, straight men didn't rule the world anymore?          (Hahahahahahahahaha)          What if rich, white, straight men didn't rule the world anymore?          (Hahahahahahahahaha)</p>
Special	<p>Twinkle, twinkle little star          How I wish the world was different          Where who you love and who you are          Was nobody's fucking business</p>

Chorus finale	What if rich, white, straight men didn't rule the world anymore? (Hahahahahahahahaha) What if rich, white, straight men didn't rule the world anymore? (Hahahahahahahahaha) What if rich, white, straight men didn't rule the world anymore? (Hahahahahahahahaha) What if rich, white, straight men didn't rule the world anymore? (Hahahahahahahahaha) What if
---------------	---

## **Lista dei brani citati ed analizzati.**

### **PRIMA PARTE**

#### **1. Oggettificazione e misoginia**

##### **1.1. Oggettificazione**

1) “Your Body Is A Wonderland”

John Mayer

*Room for Squares*, (2001)

2) “Fine China”

Chris Brown

*X*, (2013)

3) “Just The Way You Are”

Bruno Mars

*Doo-Wops & Hooligans*, (2010)

4) “Shape of You”

Ed Sheeran

÷ [*Divide*], (2017)

##### **1.2. Misoginia**

1) “She’s No You”

Jesse McCartney

*Beautiful Soul*, (2004)

2) “Favorite Girl”

Justin Bieber

*My World*, (2009)

##### **1.2.1. Misoginia interiorizzata**

1) “You Belong With Me”

Taylor Swift

*Fearless*, (2009)

2) “Better Than Revenge”

Taylor Swift

*Speak Now*, (2010)

3) “Most Girls”

P!nk

*Can’t Take Me Home*, (2000)

4) “Stupid Girls”



P!nk  
*I'm Not Dead*, (2006)

## **2. Relazioni tossiche e cultura dello stupro**

### **2.1. “To give me all your love was all I ever asked”. Le relazioni tossiche.**

1) “U Make Me Wanna”

Blue

*One Love*, (2002)

2) “Grenade”

Bruno Mars

*Doo-Wops and Hooligans*, (2010)

### **2.2. “But we get along when I’m inside you”. La cultura dello stupro**

1) “What Do You Mean?”

Justin Bieber

*Purpose*, (2015)

2) “Sex You Back To Sleep”

Chris Brown

*Royalty*, (2015)

3) “Animals”

Maroon 5

*Singles*, (2014)

4) “Blurred Lines”

Robin Thicke feat. T.I. and Pharrell Williams

*Take Me Out – The Album*, (2013)

## **SECONDA PARTE**

### **3. Politiche Pop**

#### **3.1. Breve storia delle politiche femministe nell’ambiente pop musicale: dalle Riot GRRRL Band alle Pu\$\$y Riot.**

1) “Release the Cobblestones” (*Osvobodí Bruschatku*)

(“Lanciate i ciottoli”)

Pussy Riot, 2011

2) “Death to Prison, Freedom to Protests” (*Smert tyurme, svobodu protest*)

(“Morte alla prigione, libertà alle proteste”)

Pussy Riot, 2011

3) “Putin Pissed Himself” (*Putin Zassal*)

(“Putin se l’è fatta addosso”)

Pussy Riot, 2012

4) “Punk Prayer: Mother of God, Drive Putin Away”  
 (“Preghiera Punk”, “Madonna, salvaci da Putin”)  
Pussy Riot, 2012

5) “Purge the Poison”  
Marina, Pussy Riot  
*Man’s World*, (2021)

### **3.2. Nuovi spazi per il femminismo (nero): Beyoncé e Lizzo, due esempi di *advocacy*.**

1) “Formation”  
Beyoncé  
*Lemonade*, (2016)

2) “Why Don’t You Love Me”  
Beyoncé  
*I am... ..Sasha Fierce*, (2008)

3) “Run the World (Girls)”  
Beyoncé  
4, (2011)

4) “\*\*\*Flawless”  
Beyoncé  
*Beyoncé*, (2013)

5) “T-Baby”  
Lizzo  
*Lizzobangers*, (2013)

6) “Juice”  
Lizzo  
*Cuz I Love You*, (2019)

7) “Water Me”  
Lizzo  
*Cuz I Love You*, (2019)

### **TERZA PARTE**

**1. Esporre la verità e libertà. «And if you try to hold me back / I might explode / Baby, by now you should know / I can’t be tamed», “Can’t Be Tamed”, Miley Cyrus (2010)**

1) “U + Ur Hand”  
P!nk

*I'm Not Dead*, (2006)

2) "Nobody's Wife"

Anouk

*Nobody's Wife*, (1997)

3) "Can't Be Tamed"

Miley Cyrus

*Can't Be Tamed* (2010)

## **2. Autodeterminazione ed Empowerment – "She's just a girl and she's on fire"**

1) "Girl on Fire"

Alicia Keys

*Girl on Fire*, (2012)

2) "Most Girls"

Hailee Steinfeld

2017

3) "Like A Girl"

Lizzo

*Cuz I Love You*, (2019)

## **3. Relazioni tossiche e cultura dello stupro – "You thought that I'd be weak without you/ But I'm strong"**

1) "John Wayne"

Lady Gaga

*Joanne*, (2016)

2) "Perfect Illusion"

Lady Gaga

*Joanne*, (2016)

3) "Survivor"

Destiny's Child

*Survivor*, (2001)

4) "Praying"

Kesha

*Rainbow*, (2017)

## **4. Sex positivity, Relazioni e piacere – "Let's keep it kinky!"**

1) "Boots And Boys"

Ke\$ha

*Animal*, (2010)

2) “Boys”  
Lizzo  
*Cuz I Love You*, (2018)

3) “Lingerie”  
Lizzo  
*Cuz I Love You (Deluxe)*, (2019)

4) “Birthday Suit”  
Kesha  
*High Road*, (2019)

5) “G.U.Y.”  
Lady Gaga  
*ArtPop*, (2013)

6) “Kinky”  
Kesha  
*High Road*, (2019)

7) “Dancing in Circles”  
Lady Gaga  
*Joanne*, (2016)

8) “Hump Days”  
Miss Eaves  
*Feminasty*, (2022)

**5. (Lavoro,) Soldi e potere – “I live for the way that you cheer and scream for me”**

1) “Better Have My Money”  
Rihanna  
(2015)

2) “Expensive”  
Todrick Hall  
*Straight Outta Oz*, (2016)

3) “Woman”  
Kesha  
*Rainbow*, (2017)

4) “Hunt You Down”  
Kesha  
*Rainbow*, (2017)

5) “Applause”  
Lady Gaga  
*ArtPop*, (2013)

## Bibliografia

- AAVV. (2004). Spousal Rape Law: 20 Years Later. *The National Center fo Victims of Crime*. Tratto da [http://www.ncdsv.org/images/NCVC\\_SpousalRapeLaws20YearsLater\\_2004.pdf](http://www.ncdsv.org/images/NCVC_SpousalRapeLaws20YearsLater_2004.pdf)
- Allred, K. (2016). *Ain't I a Diva? Beyoncé and the Power of Pop Culture Pedagogy*. New York: Feminist Press.
- Baj, L. (2020, luglio 24). Britney Spears' Conservatorship Hearing Was Just Postponed 'Coz The Zoom Call Got Hacked. *Pedestrian*. Tratto da <https://www.pedestrian.tv/news/britney-spears-court-hearing-postponed-hacking/>
- Bastidas, J. (2019, aprile 16). Britney Spears Allegedly Entered Mental Health Facility Against Her Will. *popculture*. Tratto da <https://popculture.com/celebrity/news/britney-spears-allegedly-entered-mental-health-facility-against-will/>
- Bearman, S., Korobov, N., & Thorne, A. (2009). The fabric of internalized sexism. *Journal of Integrated Social Sciences*, 10-47.
- Beaumont-Thomas, B. (17, Agosto 2017). Chris Brown discusses abuse of rihanna: "I felt like a monster". *The Guardian*. Tratto da <https://www.theguardian.com/music/2017/aug/17/chris-brown-discusses-abuse-of-rihanna-i-felt-like-a-monster>
- Britney Spears: Singer's conservatorship case explained. (2021, novembre 12). *BBC News*. Tratto da <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-53494405>
- Britney Spears: Singer's conservatorship case explained. (2021, Novembre 12). *BBC News Canada*. Tratto da <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-53494405>
- Burgazzi, R. (2021). *Il maschilismo orecchiabile. Mezzo secolo di sessismo nella musica leggera italiano*. ProsperoEditore.
- Chris Brown, Rihanna Reunite on 'Birthday Cake,' 'Turn Up the Music' Remixes. (2012, Febbraio 21). *ABC News*. Tratto da <https://abcnews.go.com/blogs/entertainment/2012/02/chris-brown-rihanna-reunite-on-birthday-cake-turn-up-the-music-remixes>
- Collin, M. (2014). *Pop Grenade. From Public Enemy to Pussy Riot: dispatches from musical frontlines*. Alersford, Hants: ZeroBooks.
- Connell, R., & Messerschmidt, J. W. (2005). HEGEMONIC MASCULINITY: Rethinking the Concept. *Gender and Society*, 19, 829-859.
- Coscarelli, J. (2016, Aprile 7). New York State Judge Rejects Kesha's Claims in Dr. Luke Case. *New York Times*. Tratto da <https://www.nytimes.com/2016/04/07/arts/new-york-state-judge-rejects-keshas-claims-in-dr-luke-case.html>
- Day, L., & Stark, S. (2021, settembre 21). The Surveillance Apparatus That Surrounded Britney Spears. *The New York Times*. Tratto da <https://www.nytimes.com/2021/09/24/arts/music/britney-spears-conservatorship-documentary.html>

- Deggans, E. (2021, Settembre 28). What New Netflix And Hulu Documentaries Reveal About Britney Spears' Conservatorship. *NPR*. Tratto da <https://www.npr.org/2021/09/28/1041131518/britney-vs-spears-controlling-britney-spears-documentary>
- Demetriou, D. Z. (2001). Connell's concept of hegemonic masculinity: A critique. *Theory and Society*(30), 337-361.
- Downey, R. J. (2011, Febbraio 22). Chris Brown's Restraining Order Modified. *MTV News*. Tratto da <https://www.mtv.com/news/aeft3/chris-brown-restraining-order-lifted>
- Doyle, J. E. (2021). *Il mostruoso femminile*. Napoli: Tlon.
- Duke, A., & Rowlands, T. (2009, Giugno 22). Chris Brown pleads guilty in Rihanna assault case. *CNN*. Tratto da <https://edition.cnn.com/2009/SHOWBIZ/Music/06/22/chris.brown.hearing/>
- Emily Ratajkowski alleges Robin Thicke groped her on Blurred Lines set. (2021, Ottobre 3). *BBC News*. Tratto da <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-58780355>
- Errico, M. (2009, Febbraio 9). Chris Brown Arrested After Alleged Rihanna Assault. *E! News*. Tratto da <https://www.eonline.com/news/99069/chris-brown-arrested-after-alleged-rihanna-assault>
- Farrow, R., & Tolentino, J. (2021, Luglio 3). Britney Spears's Conservatorship Nightmare. *The New Yorker*. Tratto da <https://www.newyorker.com/news/american-chronicles/britney-spears-conservatorship-nightmare>
- Forward S., Frazier D., *Emotional Blackmail: When People in your Life use Fear, Obligation, and Guilt to Manipulate You*, 1998,
- Fredrickson, B. L., & Roberts, T.-A. (1997). Objectification Theory. Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks. *Psychology of Women Quarterly*, 173-206.
- Gardner, E. (2014, Ottobre 2014). Date Rape, 'Sober Pills,' and 'Suffocating Control': Read Kesha's Lawsuit Against Dr. Luke. *Billboard*. Tratto da <https://www.billboard.com/pro/kesha-sexual-assault-lawsuit-text-dr-luke/>
- Gardner, E. (2015, Giugno 9). Kesha Claims Sony Puts Female Artists in "Physical Danger" in Dr. Luke Lawsuit. *The Hollywood Reporter*. Tratto da <https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/kesha-claims-sony-puts-female-801219/>
- Gardner, E. (2015, Settembre 21). Kesha Warns Her Career Will Be Over Without Injunction Against Dr. Luke. *The Hollywood Reporter*. Tratto da <https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/kesha-warns-her-career-will-825685/>
- Gardner, E. (2021, Giugno 30). Dr. Luke Suffers Blow on Road to Libel Trial Against Kesha. *The Hollywood Reporter*. Tratto da <https://www.hollywoodreporter.com/news/music-news/dr-luke-suffers-blow-libel-trial-kesha-1234975862/>

- Gardner, E., & Weiner, N. (2016, Febbraio 19). Judge Won't Let Kesha Escape Dr. Luke Contract. Tratto da <https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/judge-wont-let-kesha-escape-867571/>
- Gelman, J., & McKenzie, J.-M. (2016, Aprile 4). Kesha Rejects a Settlement Offer That Dr. Luke Denies Making. *ABC News*. Tratto da <https://abcnews.go.com/Entertainment/kesha-rejects-settlement-offer-dr-luke-denies-making/story?id=38140223>
- Gicas, P. (2008, novembre 18). Britney Spears: Life Is "Like Groundhog Day". *E! Online*. Tratto da [https://www.eonline.com/news/69377/britney\\_spears\\_life\\_like\\_groundhog\\_day](https://www.eonline.com/news/69377/britney_spears_life_like_groundhog_day)
- Godrej, F. (2005). *Spaces for Counter-Narratives: The Phenomenology of Reclamation*. Georgetown University, Department of Government, Washington DC.
- Guy, S. (2020, luglio 23). Britney Spears' Conservatorship Hearing Transcript Sealed, New Court Date Reportedly Scheduled. *International Business Times*. Tratto da <https://www.ibtimes.com/britney-spears-conservatorship-hearing-transcript-sealed-new-court-date-reportedly-3016102>
- Herman, D. (1989). The Rape Culture. In J. Freeman (Ed.), *Women: A Feminist Perspective* (4th ed.) (pp. 20-44). Mountain View, CA: Mayfield.
- 'He's not the monster everybody thinks': Rihanna opens up on Chris Brown. (2013, Gennaio 31). *The Sydney Morning Herald*. Tratto da <https://www.smh.com.au/entertainment/celebrity/hes-not-the-monster-everybody-thinks-rihanna-opens-up-on-chris-brown-20130131-2dlvq.html>
- [https://www.treccani.it/vocabolario/abilismo\\_%28Neologismi%29/](https://www.treccani.it/vocabolario/abilismo_%28Neologismi%29/). (s.d.). Tratto da [https://www.treccani.it/vocabolario/abilismo\\_%28Neologismi%29/](https://www.treccani.it/vocabolario/abilismo_%28Neologismi%29/)
- James, R. (2015). *Resilience & Melancholy. Pop Music, Feminism, Neoliberalism*. Alresford, UK: ZeroBooks.
- Kornhaber, S. (2016, Aprile 7). Kesha's Legal Paradox. *The Atlantic*. Tratto da <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/04/kesha-dismissal-statute-of-limitations-dr-luke/477261/>
- Kreps, D. (2019, aprile 3). Britney Spears Enters Mental Health Facility. *Rolling Stones*. Tratto da <https://www.rollingstone.com/music/music-news/britney-spears-mental-health-facility-817379/>
- Langton, R. (2009 (2011)). *Sexual Solipsism: Philosophical Essays on Pornography and Objectification*. Oxford Scholarship Online.
- Lee, K. (2009, Aprile 6). Chris Brown Pleads Not Guilty in Rihanna Assault Case. *People*. Tratto da <https://people.com/crime/chris-brown-pleads-not-guilty-in-rihanna-assault-case/>
- Longhurst, B., & Bogdanović, D. (2014). *Popular Music & Society* (Terza edizione ed.). Cambridge: Polity Press.
- Lynch, J. (2014, Dicembre 8). Dr. Luke Sues Kesha's Lawyer for Lady Gaga Rape Implication. *Billboard*. Tratto da <https://www.billboard.com/music/music-news/dr-luke-sues-kesha-lawyer-mark-geragos-lady-gaga-6386004/>
- Lynch, J. (2014, Dicembre 23). Kesha's Birthday Card to Dr. Luke Added to Defamation Lawsuit. *Billboard*. Tratto da



- <https://www.billboard.com/music/music-news/kesha-birthday-card-dr-luke-defamation-lawsuit-6415106/>
- Manne, K. (2017). *Down Girl: The Logic of Misogyny*. Oxford Scholarship Online.
- Maddaus, G. (2021, agosto 5). Britney Spears' Lawyer Wants to Speed Up Process to Remove Her Father. *Variety*. Tratto da <https://variety.com/2021/music/news/britney-spears-conservatorship-father-hearing-1235035478/>
- Mayoras, A., & Mayoras, D. (2019, marzo 20). Will Britney Spears' Conservator Let Her Get Married? Tratto da <https://www.forbes.com/sites/trialandheirs/2019/03/20/britney-spears-crossroads-conservator-married/?sh=22ac04e9139e>
- Mossburg, C. (2021, luglio 14). Britney Spears' new lawyer calls for her father to step down as conservator. *CNN*. Tratto da <https://edition.cnn.com/entertainment/live-news/britney-spears-conservatorship-hearing-07-14-21/index.html>
- Mulligan, E. O. (2021, Ottobre 4). Emily Ratajkowski accuses Robin Thicke of groping her during filming of Blurred Lines. *The Guardian*. Tratto da <https://www.theguardian.com/music/2021/oct/03/emily-ratajkowski-accuses-robin-thicke-of-groping-her-blurred-lines-set>
- Nussbaum, M. C. (1995). Objectification. *Philosophy & Public Affairs*, 249-291.
- O'Brien, L. (2020). *She Bop - The Definitive History of Women in Popular Music*. London: Outline Press Ltd. .
- O'Connor, R. (2018, luglio 28). Adam Levine: 'I don't know what the f\*\*\* Maroon 5 are anymore... we occupy a weird space'. *Indipendent*. Tratto da <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/adam-levine-interview-maroon-5-girls-like-you-video-noel-gallagher-the-voice-us-a8462946.html>
- Peltz, J. (2020, Febbraio 7). Kesha made a false claim about producer Dr. Luke, according to judge. *The Los Angeles Times*. Tratto da <https://www.latimes.com/world-nation/story/2020-02-07/judge-kesha-made-a-false-claim-about-producer-dr-luke>
- Penny, L. (2017, 10 10). The Horizon of Desire. *Longreads*. Tratto da <https://longreads.com/2017/10/10/the-horizon-of-desire/>
- Perry, L. (2015). I Can Sell My Body If I Wanna; Riot Grrrl Body Writing and Performing Shameless Feminist Resistance. *Lateral, Performance: Circulations and Relations*(No. 4).
- Phili, S. (2013, Maggio 6). Robin Thicke on That Banned Video, Collaborating with 2 Chainz and Kendrick Lamar, and His New Film. Tratto da <https://www.gq.com/story/robin-thicke-interview-blurred-lines-music-video-collaborating-with-2-chainz-and-kendrick-lamar-mercy#ixzz2TFDJzaza>
- Pink, S. (2019, Febbraio 1). THE GAGA TESTIMONY Lady Gaga's explosive evidence during Kesha's rape case against super-producer Dr Luke. *The Sun*. Tratto da <https://www.thesun.co.uk/tvandshowbiz/8328098/lady-gaga-testimony-kesha-rape-case-dr-luke/>
- Planas, A., & Diana, D. (2021, Ottobre 4). Model Emily Ratajkowski accuses singer Robin Thicke of groping her on 'Blurred Lines' set. *NBC News*. Tratto da

- <https://www.nbcnews.com/news/us-news/model-emily-ratajkowski-accuses-singer-robin-thicke-groping-her-blurred-n1280728>
- Press, A. (A cura di). (2014, Novembre 18). Dr. Luke wants sexual abuse allegations dismissed. Tratto da <https://pagesix.com/2014/11/18/dr-luke-wants-sexual-abuse-allegations-dismissed-in-kesha-lawsuit/>
- Rihanna on Chris Brown: 'We Know Exactly What We Have Now'. (2013, Gennaio 30). *Rolling Stones*. Tratto da <https://www.rollingstone.com/music/music-news/rihanna-on-chris-brown-we-know-exactly-what-we-have-now-179840/>
- Rihanna: Snapchat guilty of 'shaming' domestic violence victims. (2018, Marzo 15). *BBC News*. Tratto da <https://www.bbc.com/news/newsbeat-43419455>
- Riley, C. L. (2017). She wears short skirts, I wear T-Shirts: The Complicated Feminism of Taylor Swift. In A. VV, & E. D. Rhian E. Jones (A cura di), *Under My Thumb. Songs That Hate Women and the Women Who Love Them* (p. 310-318). London: Repeater Books.
- Rosenberg, J., & Garofalo, G. (1998). Riot Grrrl: Revolutions from within. *Signs*, 23(No. 3 Feminism and Youth Culture), 809-841.
- Servantes, I. (2013, Luglio 22). Interview: "Blurred Lines" Star Emily Ratajkowski Talks Controversy, Nudity, and "Rapey" Lyrics. *Complex*. Tratto da <https://www.complex.com/music/2013/07/blurred-lines-girl-emily-ratajkowski>
- Smith, E. (2017). "It was a different time": Negotiating with the Misogyny of Heroes. In A. VV, *Under My Thumb. Songs that Hate Women and the Women who Love them*. London: Repeater Books.
- Stern, B. (2013, Ottobre 24). #FreeKesha: Ke\$ha Admits She Doesn't Really Have Creative Control. *Muumuse*. Tratto da <https://muumuse.com/2013/10/freekesha-kesha-reveals-no-creative-control-career.html/>
- Strauss M., *Pharrell Denounces "Blurred Lines" in New Interview*, in Pitchfork, 14 ottobre 2019.
- Stuart, H. (2014, Marzo 1). Chris Brown Has Been Diagnosed With Bipolar Disorder And PTSD. What Does That Mean? *Huffpost*. Tratto da [https://www.huffpost.com/entry/chris-brown-ptsd-bipolar-rehab\\_n\\_4881649](https://www.huffpost.com/entry/chris-brown-ptsd-bipolar-rehab_n_4881649)
- Valenti, J. (2014, Ottobre 1). Blood, stalker, sex, tragic: Maroon 5's Animals video insults every woman. *The Guardian*. Tratto da <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/oct/01/maroon-5-animals-video-woman-adam-levine>
- Wald, G. (1998). Just a Girl? Rock Music, Feminism, and the Cultural Construction of Female Youth. *Signs*, 23(No. 3 Feminisms and Youth Cultures), 585 - 610.
- Wass, M. (2015, Febbraio 18). Does Kesha's New York Fashion Week Dress Hold A Message For Dr. Luke? *Idolator*. Tratto da <https://www.idolator.com/7581811/kesha-dress-never-own-me-dr-luke-shade?edg-c=1>
- Willis, K. (2021, luglio 3). Britney Spears called 911 to report abuse a day before her shocking testimony, New Yorker says. *USA Today*. Tratto da <https://eu.usatoday.com/story/entertainment/celebrities/2021/07/03/britney-spears-called-911-reported-conservatorship-abuse-before-hearing/7856864002/>

Zurbriggen, E. L., Collins, R. L., Lamb, S., Roberts, T.-A., Tolman, D. L., Ward, L. M., & Blake, J. (2007). *Report of the APA Task Force on the Sexualization of Girls*. Washington, DC: American Psychological Association.