

Fra devianza e autenticità: autotune e stampa italiana durante il Festival di Sanremo

Carlo NARDI (Bolzano)¹

Summary

In this article I will analyse autotune as a discursive practice marked by a duality, as an invisible device for fixing pitch and as a manifest sound effect. This duality, I argue, is a symptom of a contradiction in music production, which sees new actors emerging within the creative industries. The generalist press, as an expression of the forces of production, often employs a rhetorical strategy that connotes autotune in relation to deviant imagery. Discourse, therefore, becomes a subtle form of control to exclude the subjects thereby constructed. As a case study, I will analyse articles in the Italian press during the 2025 Sanremo Festival of Italian Song.

Introduzione

In occasione della LXXV edizione del Festival della canzone italiana, svoltasi come di consueto a Sanremo dall'11 al 15 febbraio 2025, l'uso dell'autotune da parte di alcuni cantanti ha suscitato per qualche giorno un acceso dibattito sulla stampa italiana. Non è la prima volta che questo dispositivo viene esplicitamente tematizzato durante il Festival. Nell'edizione del 2020 il direttore artistico e conduttore Amadeus (Amedeo Sebastiani) aprì per la prima volta alla partecipazione dei cantanti di musica trap. Durante la serata finale, in attesa della comunicazione del vincitore, la spalla del conduttore, Rosario Fiorello, inscenò una parodia degli stili e dei manierismi dei cantanti trap, modificando la propria voce con l'autotune per ritrarre uno degli elementi più caratteristici della loro identità sonora. Lo sketch aveva verosimilmente la funzione di avvicinare un pubblico più ampio alla musica trap, disinnescandone gli aspetti più controversi. L'autotune in sé però è rimasto sullo sfondo di un discorso incentrato soprattutto sulle pose di quei cantanti e sul gap generazionale tra i loro fan e il pubblico del Festival.

Durante l'edizione del 2025, a innescare il dibattito, questa volta focalizzato proprio sull'autotune, hanno contribuito gli stessi organizzatori. In particolare, il direttore artistico Carlo Conti ne ha parlato il 10 febbraio 2025 durante una conferenza stampa organizzata

dalla RAI, uno dei principali stakeholder del Festival. Da lì il dibattito in breve tempo è stato ripreso e alimentato da numerose testate generaliste, connotando l'autotune con etichette che rimandano alla devianza e contrapponendovi valori come l'autenticità, l'onestà e la tradizione.

In questo articolo riprendo da Foucault (1987) il concetto di discorso inteso come pratica, implicita ed esplicita, consapevole o meno, in grado di formare gli oggetti di cui parliamo così come i soggetti e le relazioni sociali tra loro. Più precisamente, secondo Tamboukou (2013, 90) “[un’analisi genealogica delle narrazioni è diretta a indagare i tipi di pratiche e le condizioni esterne a esse collegate che determinano la produzione discorsiva”². Mi propongo quindi di problematizzare il processo di produzione e riproduzione delle formazioni discorsive intorno all'autotune sulla stampa italiana in quanto capace di rivelare i conflitti in atto tra diversi attori sociali all'interno dell'industria culturale, in particolare in seguito all'emergere sulla scena dei trapper e dei loro produttori.

Il discorso veicolato dalla stampa contribuisce a definire non solo le proprietà materiali e le funzioni percepite dell'autotune, ma anche i contorni del discorso – ciò che può essere detto – e i valori che lo riguardano. Vedremo così come, dal lato denotativo, l'autotune in quanto artefatto tecnologico viene descritto nelle sue funzioni sulla base di informazioni ampiamente disponibili sul web mentre sul piano connotativo queste funzioni sono complicate da significati simbolici che rimandano a particolari orientamenti di valori. Infine, suggerisco che questi orientamenti di valori, sfruttando la polarizzazione affettiva come strumento retorico, servono implicitamente a legittimare gli interessi specifici di determinate categorie all'interno dell'industria musicale di fronte alla minaccia costituita dall'autotune.

Il concetto di *affordance*, che verrà approfondito più avanti, distinguendosi da quello di attributo o funzione per l'enfasi sulle proprietà relazionali e simboliche di un artefatto tecnologico (Faraj/Azad 2012; Sun/Suthers 2023), fa convergere analiticamente i due piani – connotativo e denotativo – del discorso sull'autotune. Da questa prospettiva, il discorso rappresenta una componente dell'ambiente in grado di orientare le caratteristiche percettive e l'utilizzo dell'autotune secondo una ideologia particolare.

Proprio perché l'*affordance* dell'autotune è ambigua e contestata, la definizione del ruolo di questa tecnologia nel processo di produzione e distribuzione musicale condiziona le dinamiche che regolano l'organizzazione del lavoro e i rapporti tra i diversi partecipanti alla creatività distribuita, supportando alcune categorie di attori e generando preoccupazioni in altre. Anche per queste ragioni, l'autotune, inteso sia come pratica sia come discorso, costituisce una delle manifestazioni delle contraddizioni in seno all'industria musicale e ai settori che gravitano intorno a essa. Analizzerò quindi il discorso al fine di mettere in luce il substrato ideologico che legittima un particolare ordinamento dell'industria musicale.

In particolare, vedremo come i media tendano a riprodurre determinate pratiche creative, al tempo stesso patologizzando o criminalizzando le pratiche e gli attori sociali che le minacciano. Sebbene non analizzerò la genealogia di questo discorso specifico, evidenzierò la continuità di certe formazioni ideologiche alla sua base e in relazione al rapporto tra tecnologia, pratiche musicali, identità e creatività nell'ambito delle industrie culturali nel capitalismo post-fordista.

La marginalizzazione dei trapper sui quotidiani italiani

Il concetto di devianza come regolatore dell'ordine sociale si deve a Durkheim (1893). Per il pensatore francese, una delle funzioni della devianza è la capacità di fare emergere norme che nella quotidianità restano sullo sfondo. La sanzione è quindi destinata soprattutto alle persone oneste, i 'benpensanti' (Cohen 1972, 1), che di fronte a una trasgressione si sentono ferite nei sentimenti condivisi con le altre persone oneste. D'altro canto, è proprio l'esistenza di tali sentimenti collettivi a rendere possibile la solidarietà sociale, dal che emerge la logica circolare del funzionalismo durkheimiano.

Tale concetto è stato successivamente reinterpretato da una prospettiva critica, evidenziando la dimensione conflittuale alla base delle distinzioni sociali e l'asimmetria nella distribuzione del potere (cf. Becker 1963; Collins 2006; Ferrell et al. 2008; Foucault 1976; Quinney 1970; Tannenbaum 1938). Si continua a riconoscere che la devianza e il suo sanzionamento possono essere funzionali al mantenimento di un ordine sociale. Quest'ultimo, però, non è più concepito come un ordine naturale o auspicabile, bensì come una formazione storica che avvantaggia alcuni gruppi rispetto ad altri.

In parallelo allo sviluppo e all'espansione dei media di massa, si è acuita la consapevolezza del loro ruolo nella costruzione sociale della devianza e della criminalità (Cohen 1972; Collins 2006; Gusfield 1963; Lombardo 2010). Attraverso crociate simboliche, gli 'imprenditori morali' dei media (Becker 1963, 147) generano consenso stigmatizzando determinati comportamenti, orientamenti o opinioni ed etichettandoli come devianti. Attraverso questo processo simbolico, essi impongono norme sociali a beneficio dei propri interessi. Il concetto di crociata morale è stato ripreso e sviluppato da Cohen in uno studio sulla rappresentazione delle sottoculture dei mod e dei rocker nei media del Regno Unito durante gli anni Sessanta. Secondo Cohen, il panico morale emerge quando "[una] condizione, un episodio, una persona o un gruppo di persone vengono definiti come una minaccia per i valori e gli interessi della società [...]. A volte l'oggetto del panico è qualcosa di nuovo, altre volte, pur esistendo da tempo, improvvisamente appare sotto i riflettori" (Cohen 1972, 1)³.

Intendo qui assumere un approccio critico della devianza attingendo alla sociologia dei media, della cultura e della musica per analizzare la funzione polarizzante ed egemonizzante della stampa nei confronti della rappresentazione dei produttori e dei cantanti di musica trap. Questi ultimi, in occasione del Festival di Sanremo, sono definiti attraverso la lente degli imprenditori morali, che individuano nell'autotune il segno di un deterioramento morale dell'industria musicale.

Nella società capitalista, osserva Fuchs (2020, 190), "i media si configurano come spazi in cui le ideologie sono prodotte, riprodotte, comunicate, e talvolta anche contestate". Nonostante il ruolo crescente dei social media, i quotidiani conservano un ruolo rilevante in un ambiente digitale interconnesso dove i primi spesso attingono i propri contenuti dai secondi (Fuchs 2022, 187). Prenderò quindi in analisi gli articoli apparsi sulla stampa generalista italiana in un arco di tempo di circa un mese intorno all'evento principale.

In Italia, l'editoria quotidiana fa capo a un numero ristretto di gruppi editoriali, quattro dei quali (Cairo/RCS, GEDI, Caltagirone Editore e Monrif Group) rappresentano il 48,5% delle copie vendute; nel complesso, i dieci principali gruppi editoriali rappresentano il 74,9% delle copie vendute⁴. Questa concentrazione è ancora più marcata nella distribuzione delle copie digitali, dove le prime cinque testate superano il 61% delle copie complessivamente vendute (cf. nota 4). Il ridotto numero di attori esercita un controllo quasi egemonico dei grandi organi di stampa e, di conseguenza, del discorso, mettendo costantemente a rischio il carattere democratico della sfera pubblica (Fuchs 2020, 173).

Il Festival è un evento culturale molto atteso a cui tutti i giornali italiani dedicano grande attenzione. Magaidda (2020, 138) riprende da Dayan e Katz (1994) il concetto di evento mediatico in relazione al Festival come “spazio culturale in cui vengono riaffermati la solidarietà e i valori collettivi”⁵. A loro volta, Dayan e Katz (1994) citano Durkheim nel definire una ‘antropologia della cerimonia’ che individua negli eventi mediatici un meccanismo per mantenere ‘solidarietà meccanica’ all’interno di società profondamente differenziate: “Se la visione festiva sta alla visione ordinaria come le festività stanno alla quotidianità, questi eventi sono le festività solenni della comunicazione di massa” (Dayan/Katz 1994, 1)⁶. Gli eventi mediatici si caratterizzano per essere interruzioni monopolizzanti della routine che avvengono simultaneamente dal vivo e da remoto, coinvolgono nella loro organizzazione gli enti pubblici, sono pianificati in anticipo, sono presentati con tono ceremoniale, raggiungono un pubblico molto vasto e celebrano la riconciliazione. Ciononostante, esprimendo spesso tendenze divise tra la riproduzione dei rapporti esistenti e l’emergenza di posizioni conflittuali, essi possono diventare un’occasione per mettere in discussione i rapporti sociali. Pur non riconoscendosi nella teoria critica, Dayan e Katz (1994, 224) non escludono che “i media agiscano come custodi del consenso, consentendo dibattiti entro limiti concordati e, se necessario, cooptando anche la devianza”⁷.

Santoro (2006; 2010) ha già affrontato il ruolo della stampa come regolatore della moralità in relazione al Festival. Egli tratta la questione del cambiamento culturale attraverso la ricezione sociale del suicidio di Luigi Tenco sia nei resoconti dei media immediatamente successivi all’evento sia in quelli posteriori. Santoro mostra come diverse pubblicazioni abbiano assunto prospettive morali contrastanti, interpretando il suicidio in termini psicopatologici o come l’effetto di un sistema corrotto. La narrazione di un evento tragico diventa quindi un campo di negoziazione della canzone d’autore come genere distinto dal resto della *popular music* italiana.

L’attenzione della stampa riguardo al Festival, in quanto evento mediatico come suggerito da Magaidda (2020), si impenna in concomitanza con l’evento principale. Mostrerò come le pratiche discorsive dominanti, facendo ampio uso di figure retoriche riferibili alla devianza, marginalizzino un soggetto specifico – il trapper – per contenerne l’*agency* e le potenzialità emancipatrici. Le voci a favore dell’uso dell’autotune sono assenti in questo discorso e sui canali che lo veicolano proprio perché la stigmatizzazione dell’autotune rientra in un preciso meccanismo di controllo e cooptazione. Vedremo quindi come il giudizio sull’autotune sulla stampa italiana, rispetto alla differenziazione di cui parla Santoro, si

caratterizzi per una polarizzazione retorica dove i due poli sono rappresentati a partire da un punto di vista egemonizzante.

L'affordance dell'autotune tra correzione e creazione

In questo articolo, a parte quando si tratta di citazioni dirette, utilizzo la grafia ‘autotune’ invece di ‘Auto-Tune’. Oltre a essere più frequentemente utilizzata, essa consente di evitare associazioni con un marchio proprietario. Esistono infatti vari software di correzione dell’intonazione con funzioni equivalenti. L’autotune, rendendo più efficiente la produzione discografica, è entrato presto in uso negli studi di registrazione. Alla funzione inizialmente prevista se ne è presto aggiunta una di diversa natura. Se la funzione correttiva avviene in maniera impercettibile per chi ascolta, si è scoperto che questo dispositivo può agire anche in maniera manifesta come effetto sonoro. Ciò rivela la complessità nel definire non solo le funzioni, evidenti o latenti, di un oggetto, ma anche come tali funzioni siano percepite da diversi attori in contesti diversi, ossia la sua *affordance*.

Il concetto di *affordance* è stato introdotto da James J. Gibson (1966, 285) per indicare le proprietà costanti degli oggetti per come sono percepite e riconosciute da un osservatore. Tale concetto è stato poi sviluppato, in numerosi scritti, dallo stesso Gibson e dalla moglie, Eleanor J. Gibson, nell’ambito di una teoria ecologica della percezione. Secondo Gibson e Pick (2000), “la percezione di un’*affordance* implica l’identificazione di una proprietà ambientale in grado di fornire un’opportunità di azione definita attraverso una gamma di energie a disposizione del soggetto” (Gibson/Pick 2000, 15-16)⁸.

D’altro canto, Gibson e Pick concepiscono l’*affordance* come “una proprietà oggettiva dell’ambiente, che esiste a prescindere dal fatto che essa sia percepita o realizzata” (Gibson/Pick 2000, 16)⁹. Da questo punto di vista, il concetto sarebbe di scarsa rilevanza per lo studio delle pratiche culturali, dove i significati sono negoziati socialmente attraverso l’interazione, la rappresentazione e la mediazione. Da una prospettiva socio-antropologica, non è possibile isolare la percezione delle funzioni pratiche di un oggetto dalle sue proprietà simboliche.

Per ovviare a queste limitazioni, Sun e Suthers (2023) propongono una teoria culturale dell’*affordance* ampliandone il significato in quattro direzioni: in primo luogo, affermano che anche l’ambiente ha la capacità di rispondere ai soggetti che interagiscono al suo interno; in secondo luogo, suggeriscono che l’ambiente può agire anche su se stesso; in terzo luogo, evidenziano come non si possa comprendere l’*agency* dell’ambiente sulla base della sola comprensione dell’*agency* umana; in quarto luogo, riconoscono che l’*agency* è intrinsecamente legata alla cultura (cf. Sun e Suthers 2023, 237).

L’impossibilità di ancorare l’*affordance* unicamente alle proprietà materiali di un oggetto era già stata sollevata, tra gli altri, da Faraj e Azad (2012). Essi sottolineavano che bisogna tenere conto anche delle “proprietà relazionali che derivano dalla natura simbolica e sociale del rapporto tra soggetto e oggetto” (Faraj e Azad 2012, 253)¹⁰, il che tra le altre cose aiuterebbe a spiegare perché diversi soggetti riconoscano diverse *affordances* a seconda del ruolo

e di altri elementi di distinzione sociale. La loro definizione di *affordance*, che abbracerò in questo articolo, consiste in

una *struttura relazionale multiforme*, piuttosto che un singolo attributo o proprietà o funzionalità dell’artefatto tecnologico o dell’attore. [...] Poiché queste relazioni di reciprocità sono situate ed emergono dalla pratica, è possibile che esistano più *affordances* dello stesso artefatto a seconda del contesto di riferimento. (Faraj e Azad 2012, 253; enfasi in originale)¹¹

Da un punto di vista ingegneristico, l’autotune è un dispositivo digitale di correzione dell’intonazione sviluppato da Antares Audio Technologies nel 1997. Sfruttando l’algoritmo della trasformata rapida di Fourier (FFT) per convertire un segnale dal dominio del tempo al dominio della frequenza, consente di isolare in maniera assai rapida la frequenza fondamentale di un tono. Rapportando questo tono a un valore di riferimento impostato tramite un’interfaccia intuitiva, esso trasforma l’intonazione del segnale in entrata quasi in tempo reale, potendo così essere utilizzato sia su una traccia registrata sia durante una performance.

Il dispositivo può essere utilizzato in maniera impercettibile, come previsto dai suoi ideatori, per aggiustare l’intonazione di una voce o uno strumento. Alterando però determinati parametri, come la velocità di risposta del sintetizzatore (*Retune Speed*) e la quantità della correzione (*Tracking*), l’autotune consente di ottenere effetti distintivi, particolarmente utilizzati in determinati generi tra cui la musica trap.

Da questo punto di vista, l’autotune è uno dei tanti dispositivi per trasformare il timbro vocale mantenendo al tempo stesso più o meno intelligibili le parole. Assomiglia così ad altri due dispositivi, il vocoder e il talk box, tanto che i tre sono spesso confusi tra loro (Nardi 2013, 83-84; cf. Tompkins 2010). In realtà, l’alterazione intenzionale della voce attraverso microfoni, filtri, effetti di ritardo del suono (eco e riverbero), distorsori e armonizzatori ha una lunga tradizione nella *popular music*.

Ciò che però questi tre dispositivi hanno in comune è l’alterazione di alcuni tratti timbrici, fonetici ed espressivi che comunemente associamo alla voce umana sostituendoli (vocoder) o arricchendoli (talk-box e autotune) con caratteristiche sonore generate da un dispositivo esterno. Attraverso un’impostazione particolare dei parametri per accelerare la risposta del sintetizzatore al segnale, si ottiene un tipo particolare di vibrato – spesso più un trillo – dove l’intonazione in uscita oscilla tra una nota centrale e altre note appartenenti alla scala impostata sull’interfaccia. Una linea melodica si trasforma così in almeno tre modalità: in primo luogo, il vibrato o trillo arricchisce armonicamente la singola nota; in secondo luogo, l’effetto di modulazione ottenuto si distingue sensibilmente dal vibrato ‘naturale’ ottenuto attraverso il canto; in terzo luogo, il timbro vocale viene sostituito da un segnale processato digitalmente attraverso l’algoritmo della trasformata rapida di Fourier, il che influisce anche sul rapporto tra la frequenza fondamentale (isolata dal software per le sue operazioni) e gli armonici.

Il primo aspetto che emerge è la complessità del ruolo del contesto nelle sue diverse manifestazioni – industriale, creativo, mediatico, ecc. – sull’*affordance* di un dispositivo e

di come quest'*affordance* non sia definita una volta per tutte. Duinker (2024) paragona l'autotune ad altri dispositivi, come il giradischi e i campionatori, che si caratterizzano per riconvertire una tecnologia originariamente concepita per fini differenti. Questa transizione, prosegue Duinker, ha trasformato l'*affordance* dell'autotune, permettendogli di assumere un ruolo centrale, al pari di un vero e proprio strumento musicale, nel ciclo produttivo di certi generi, in particolare la musica trap.

Provenzano (2018), focalizzandosi invece sulla funzionalità originaria dell'autotune, ne evidenzia un altro tipo di duplicità, in quanto sistema di intonazione e, insieme, strumento di standardizzazione della voce, in grado di risvegliare ansie legate al dualismo umano/macchina e a ridefinire la nostra concezione della voce stessa.

L'affordance dell'autotune dipende innanzitutto dalla finalità per cui viene impiegato. Semplificando, può essere usato per migliorare l'intonazione, e in quanto tale deve risultare invisibile, o come effetto sonoro, per cui si deve poter percepire distintamente. Questa duplicità però rivela come vi siano dei valori in gioco che incidono sul diverso grado di visibilità del dispositivo e, quindi, sulla legittimità del suo utilizzo. *L'affordance* dell'autotune è strettamente legata a questi valori e al ruolo che essi ricoprono per diversi attori o gruppi a seconda del contesto.

Dal direttore d'orchestra al produttore

Il Festival della canzone italiana di Sanremo è il più longevo e importante evento musicale dedicato alla canzone in Italia, detenendo un ruolo centrale per l'industria dell'intrattenimento (Agostini 2014, 28). Nonostante vari cambi nell'organizzazione e nel regolamento del concorso, alcuni aspetti sono rimasti invariati, in particolare la sede del Festival a Sanremo – dal 1971 presso il Teatro Ariston – e il ruolo della RAI come organizzatrice dell'evento.

Per Agostini, il 1958-1960 è stato un momento di svolta, in cui si è consolidato un modello più cosmopolita basato sull'industria discografica e sul culto dell'interprete (Agostini 2014, 29). Ciò ha anche reso più rilevanti il ruolo della tecnologia e l'attenzione per i gusti musicali più attuali. Come illustrato da Facci e Soddu (2011, 110), “[i]l Festival, nato quando ormai la pratica della microfonatura era consolidata, ha via via sfruttato le varie evoluzioni tecnologiche rimanendo però fedele a un'estetica di riconoscibilità del cantante secondo i canoni della musica pop”. Il Festival, infatti, mette in primo piano la canzone e le qualità canore dei performer, facendosi erede della tradizione del belcanto, dell'opera e del canto lirico popolare, nonostante le tecniche vocali ascrivibili a queste categorie siano sempre meno diffuse.

Tutti questi elementi – riferimenti estetici, mediazione tecnologica, popolarità – contribuiscono a definire un campo discorsivo che coinvolge diversi attori in una dialettica tra ‘conservatori’ e ‘progressisti’ (Agostini 2014, 29).

Il discorso sull'autotune, implicando da una parte il richiamo a valori condivisi e dall'altra delle conseguenze sul lavoro e in generale sull'*agency* di diversi attori sociali, richiede

un'analisi orientata a indagare se questa dialettica sia la manifestazione di un cambiamento in atto o addirittura di una crisi strutturale all'interno dell'industria musicale.

In questo contesto, di particolare rilievo è il ruolo del produttore musicale non solo come partecipante al processo collettivo di produzione musicale ma anche come mediatore tra tecnologia e creazione. La figura del produttore musicale è emersa negli anni Sessanta in concomitanza con la diffusione di nuovi processori per l'elaborazione del segnale audio, lo sviluppo di tecniche avanzate di microfonazione ed editing audio, la registrazione multitraccia e la stereofonia. In questo contesto, produttori come Sam Phillips, Phil Spector, Brian Wilson, George Martin e Joe Meek acquisirono una posizione centrale nel ciclo della produzione discografica. È però con la disco music, tra la seconda metà degli anni '70 e gli anni '80, che il produttore, attraverso figure come Giorgio Moroder e Cerrone in Europa e Nile Rodgers e Tom Moulton negli Stati Uniti, assume una posizione di preminenza e parziale autonomia, facendo convergere su di sé diverse funzioni e ruoli: autore, produttore artistico, proprietario dei mezzi di produzione, ingegnere del suono, responsabile A&R, proprietario di un'etichetta discografica e, in alcuni casi, anche artista principale.

L'innovazione tecnologica si accompagna a un cambiamento culturale: se l'autenticità del rock è associata alla performance dal vivo, con la disco music inizia a formarsi una nuova aura legata alla manipolazione diretta del suono (Shuker 2016, 99). Generi come la disco music, quindi, sovvertono molti degli assunti tradizionali del rock sulla natura del fare musica (Straw 1999) e, di conseguenza, sulla distribuzione del lavoro creativo.

La nuova figura di produttore ha assunto rilevanza anche in ambito pop a partire dagli anni Ottanta, oltre che naturalmente in ambiti più specifici come la musica house, la techno e l'hip hop. L'accessibilità all'intero processo di produzione discografica offerto dalla tecnologia digitale ha contribuito ad accentrare ulteriormente il processo nelle mani del produttore (cf. Théberge 1997). Ciò è evidente nei generi musicali fondati meno sulla registrazione di strumenti acustici ed elettrici e sull'interplay fra diversi musicisti che sulla sintesi e il *sound design*, sfruttando le capacità di programmazione, *sequencing*, *editing* non distruttivo ed elaborazione del suono fornite dalle DAW¹².

Il produttore di musica trap in Italia rappresenta un esempio di una figura in pieno controllo della produzione artistica e tecnologica e in grado di negoziare personalmente con artisti ed etichette discografiche. La musica trap indica, in maniera piuttosto generica, un sottogenere musicale sviluppatosi negli Stati Uniti, al di fuori dei comuni circuiti dell'hip hop, durante gli anni Novanta e diffusosi internazionalmente a partire dal nuovo millennio. Semplificando, si caratterizza musicalmente per uno stile minimalista e marcatamente elettronico e tematicamente per i riferimenti alla sottocultura dello spaccio di droga. La musica trap – scrive Crawford (2021, 2) – “riflette la vita emarginata delle persone provenienti dagli spazi urbani e rurali del Sud e i loro meccanismi di sopravvivenza”¹³. La trap diventa così una metafora dell'autodeterminazione in ambienti economicamente svantaggiati. A questo proposito, Crawford (2021, 3) suggerisce che, con l'appropriazione del genere musicale da parte del mainstream, questo potenziale liberatorio non si estingue del tutto, poiché continua ad offrire delle forme di riconoscimento ed espressione ai neri americani. D'altro canto, il lega-

me con l'economia e la cultura della droga, così come era accaduto precedentemente con il *gangsta rap*, ha generato panico morale nei confronti della musica trap (Dollinger/Rieger 2023).

In Italia il termine 'trap' è stato associato ad "alcuni giovani rapper [...] emersi a partire dal 2014-2015 e ai contenuti trasgressivi e devianti che essi veicolerebbero e promuoverebbero" (Marino/Tomatis 2019, 94-95). Marino e Tomatis sottolineano infatti che la connotazione di marginalità, nelle prime fasi di ricezione del genere statunitense all'inizio degli anni Dieci, fu trascurata a vantaggio di una distinzione fondata su aspetti stilistici nell'ambito della musica dance elettronica. È solo a partire dalla metà degli anni Dieci che avviene uno spostamento di senso sia dal punto di vista stilistico (uso dell'autotune, rallentamento delle basi, suoni elettronici, centralità della melodia) sia da quello culturale, con temi più simili a quelli delle origini (Marino/Tomatis 2019, 95-96).

Con il pieno ingresso nel *mainstream* musicale, i significati della trap diventano inevitabilmente più complessi. Marino e Tomatis sottolineano in particolare l'associazione con la diffusione dello smartphone come strumento di mediazione e interazione sociale (Marino/Tomatis 2019, 97-98) e l'insistenza, nei testi e nella comunicazione visuale e sui social, "sulle origini proletarie o sottoproletarie, sull'orgoglio del gruppo di amici, del quartiere di provenienza, dell'hinterland" (Marino/Tomatis 2019, 100). Infine, rimarcano l'uso dell'autotune come strumento coinvolto in una "strategia di rovesciamento delle convenzioni autenticative e identitarie [per cui] la voce in quanto messaggio linguistico si stinge all'interno della voce come marca di una presenza" (Marino/Tomatis 2019, 101).

La retorica dell'autotune sulla stampa italiana

Negli articoli pubblicati sulla stampa generalista italiana durante il periodo del Festival, comprendenti agenzie stampa, interviste e articoli di commento, l'autotune è stato uno degli argomenti più discussi. Un'attitudine negativa verso l'autotune è precedente e non è nata certo in Italia (cf. Hughes 2015). L'autotune è stato attaccato per varie ragioni, in primo luogo perché ingannerebbe il pubblico coprendo la mancanza di talento vocale, danneggiando quindi chi possiede "un curriculum che dimostri chiaramente le sue capacità canore"¹⁴ e, in secondo luogo, per la sua "perfezione meccanica [...] nemica della musicalità umana" (Loughridge 2023, 138 e 139)¹⁵. Loughridge fa notare come le aspettative su come debba suonare la voce umana siano connotate etnocentricamente:

[I] discorsi sul rock posizionavano gli artisti blues maschi di colore come in contatto con la natura e incarnazione della mascolinità, non contaminati dal commercio e quindi rappresentativi dell'‘autenticità’ e del ‘reale’ che i musicisti rock bianchi cercavano di emulare. La tecnologia e le forze più ampie della modernizzazione rappresentavano una minaccia per questa musicalità naturale immaginaria. (Loughridge 2023, 140)¹⁶

Anche nel contesto italiano sono emersi dei chiari elementi di polarizzazione intorno a valori quali l'autenticità, l'età, la tradizione e l'onestà.

Il concetto di polarizzazione affettiva si sviluppa all'interno delle scienze politiche, la sociologia e la psicologia per indicare una tendenza delle democrazie contemporanee verso un aumento dell'animosità politica tra le diverse parti. La divisione tra un *ingroup* e un *outgroup* si fa più marcata, muovendo i cittadini a sviluppare antipatia nei confronti dei gruppi politici avversari e di chi con essi si identifica (Almagro 2025, 3). Molti autori si concentrano sulla dimensione simbolica della polarizzazione, scegliendo la cultura popolare come campo di indagine. Rawlings e Childress (2024), per esempio, sono interessati ai meccanismi della polarizzazione culturale rispetto alle attitudini, le credenze e i gusti. Essi indagano la polarizzazione della cultura popolare negli Stati Uniti a seconda dell'orientamento politico. In particolare, tra i conservatori essa si radica in diverse ideologie associate ad altrettante visioni del mondo mentre tra i liberali si lega a esperienze, disposizioni e contesti associati a diversi gruppi sociali (Rawlings/Childress 2024, 1583).

Di seguito, presenterò degli esempi relativi alla narrazione sui media relativa all'utilizzo dell'autotune al Festival. La scelta di concentrarmi sul periodo immediatamente precedente, contemporaneo e immediatamente seguente al Festival risponde a delle considerazioni su come funziona la diffusione dei trend nella contemporaneità e di come ciò sia collegato al tema della polarizzazione. Un elemento ricorrente del discorso sull'autotune nella stampa italiana è la connotazione dell'utilizzo di questo dispositivo come comportamento deviante. I media ricorrono così a diversi tipi di formule retoriche che servono a legittimare una certa visione della pratica musicale e delle diverse professioni nell'industria nonché a differenziare le preferenze musicali in senso gerarchico.

In molti casi, l'autotune è rappresentato come inganno, maschera, illusione o trucco. In quanto strumento in grado di supplire a carenze nell'intonazione, l'autotune serve quindi a mentire sulle reali qualità vocali:

“A me l'autotune non dispiace – dice [il direttore d'orchestra Enrico Melozzi] – ma siamo all'abuso. Un conto è correggere, un altro è dare la possibilità a chi nella vita avrebbe dovuto fare tutt'altro, di costruirsi una carriera su un'intonazione che non ha”, ma è falsificata. (Marchina 2025)

Dall'uso dell'autotune non sempre si desume un'intenzione disonesta. Tuttavia, talvolta è interpretato paternalisticamente come segno di scarsa cultura: “Un testo profondo che, forse, viene oscurato da un eccessivo uso dell'autotune” (a proposito del brano “Lentamente” cantato da Filippo Maria Fanti, cf. Ansa/Ipa 2025).

Anche questa è una forma di stigmatizzazione poiché eleva il giudizio di chi ricopre una posizione di privilegio a criterio estetico dominante in grado, in quanto tale, di attribuire o togliere valore a determinati soggetti e ai prodotti del loro lavoro. O'Brien e Ianni (2023) evidenziano che, per i lavoratori della cultura, il gusto non ha solo una funzione in quanto aggregatore di reti sociali in senso Bourdieusiano, ma assume anche una dimensione rifles-

siva legata al prodotto stesso. In questo modo, il gusto, le attitudini e i valori manifestati o veicolati dai prodotti artistici e dal loro scambio diventano un meccanismo di esclusione in grado di riprodurre le diseguaglianze tra lavoratori e lavoratrici nelle industrie culturali.

Il discorso, in maniera simile a quanto suggerito da Loughridge (2023), spesso richiama un elemento di purezza minacciato dalla tecnologia:

[C'è] chi ritiene che si tratti di un elemento di distorsione che tradisce la purezza della voce dal vivo. Certamente l'evoluzione musicale impone di fare i conti con le nuove tecnologie e sperimentazioni, ma allo stesso tempo bisogna preservare la dimensione autentica dell'esibizione senza software. (Sablone 2025)

[...] concorrente più sconfitto in assoluto, Tony Effe. Tante polemiche per nulla. In qualsiasi osteria di Trastevere "Damme 'na mano" non avrebbe cittadinanza: troppo posticcio, troppo finto, troppo autotune. (Giordano 2025, 22)

Carlo Conti, direttore artistico del Festival, ha affermato che "sarebbe assurdo vietare uno degli strumenti che oggi caratterizzano certi generi musicali" (Alvich 2025). La tecnologia – intendendo con ciò le *nuove* tecnologie – è un dato di fatto inevitabile che appartiene al nostro mondo, compreso quello dei media. La critica verso di essa si concentra quindi non tanto sui suoi aspetti più problematici e conflittuali, quanto sul piano dei valori estetici, invocando criteri universali astorici (la 'tradizione') e dichiarando illegittimi certi usi, spostando quindi l'attenzione dal 'cosa' al 'chi':

Qui più o meno tutti ne abusano. Vantandosene. [...] uno come Fedez, che senza è praticamente evirato, castrato, è la prova perfino imbarazzante che quelli come lui non usano la tecnologia per migliorarsi ma per nascondersi, che esistono in funzione della tecnologia truffaldina, degli autotune che creano l'architrave del pezzo. (Del Papa 2025)

Un'altra metafora è quella della scorciatoia: alcune categorie di attori sociali ottengono vantaggi economici più rapidamente di altri, che invece hanno dovuto investire anni nello studio e nell'avanzamento del loro status professionale. Diversi cantanti si sono espressi sul tema rispondendo alle domande degli intervistatori. Tra questi, Francesco Gabbani ha detto che andrebbe vietato (Del Papa 2025); Massimo Ranieri invita i giovani a non usarlo perché "[i]mpedisce ai giovani di crescere", mentre invece dovrebbero prima fare gavetta (Anonimo 2025); per Francesco Maria Tricarico, "[l']autotune è criminale. Ora bisogna agire" (Del Papa 2025).

Vi è quindi un giudizio morale più o meno severo, che, in senso durkheimiano, condanna i comportamenti che minano l'ordine sociale fondato su valori quali l'onestà, il rispetto per gli altri e, in generale, l'accettazione della propria posizione nella società (Durkheim 1893). L'utilizzo dell'autotune, così, è visto come un tentativo di sganciarsi dalle norme che

regolano la vita sociale, come nel caso di uno sportivo che bari durante una competizione: “L'autotune è come il doping nello sport, impedisce di gareggiare tutti nelle stesse condizioni. Lo trovo davvero un'umiliazione, sia per chi lo usa che per chi ascolta.” (Stefano Belisari, conosciuto artisticamente come Elio, citato in Castelli 2025)

Altrove, l'autotune è connotato negativamente come patologia. Ciò è solitamente suggerito da elementi del discorso che indicano un deterioramento dell'intera industria musicale rispetto a una situazione precedente al suo avvento. La sua diffusione è inoltre intesa come espansione incontrollata di pratiche allogene, generalmente in senso virale o militare: “[...] in quasi 30 anni l'autotune ha invaso la discografia mondiale.” (Mari 2025)

L'autotune spesso non è inteso con un male di per sé ma solo nel caso in cui se ne ecceda con l'uso, come per le droghe:

Se utilizzato con moderazione, può essere un valido alleato in studio; [...] il suo abuso sta minando le fondamenta della musica. (Pascutti 2025)

Qui [al Festival] più o meno tutti ne abusano. (Del Papa 2025)

In alcuni casi, l'autotune è inteso come rimedio o cura a una carenza. La connotazione positiva, tuttavia, è contraddetta dall'ironia:

Infine, una difesa dell'autotune. L'intonazione nelle performance live di tanti cantanti la conosciamo: per cui, a fronte di canzoni e musiche talvolta imbarazzanti o semplicemente brutte, ben venga l'autotune che, se non altro, toglie un problema al dramma. (Rossi 2025, 27)

L'autotune, in questo caso, non è una tecnologia da impiegare per fini espressivi e in maniera creativa, bensì l'ammissione implicita di un'inadeguatezza ancor prima che un tentativo di ingannare il pubblico:

Via libera per Lucio [Corsi], che non sa che farsene dell'uso seppur modico dell'autotune (in dosi massicce proibito nella kermesse continentale), la sua è una voce green, fantasia pulita. (Mannucci 2025, 22)

[M]olti artisti hanno usato l'Auto-Tune non come scelta stilistica, ma come stampella per sopperire a carenze vocali evidenti. (Pascutti 2025)

Sopperire all'assenza di un'abilità specifica – l'intonazione – attraverso un ausilio tecnologico è connotato negativamente, dando quindi per scontato che solo chi è in possesso di quell'abilità è legittimato a esprimersi in un determinato contesto. Va poi notato che anche il concetto di intonazione e la sua salienza, come tutti gli altri comportamenti e conoscenze, sono regolati da un canone etnocentrico con la pretesa dell'universalità.

Uno dei paradossi di questo discorso consiste nell'attribuire una valenza positiva a chi è più intonato e al tempo stesso criticare l'uso delle macchine perché rendono troppo precisa l'intonazione, forse rivelando inconsapevolmente che il punto della questione non è l'intonazione in sé: “[Il Festival] si è piegato alla dittatura della tecnologia; [...] oggi tutto è livellato da un filtro freddo e meccanico che priva la musica della sua componente umana ed emozionale.” (Pascutti 2025)

In alcuni casi, soprattutto sui quotidiani espressamente di destra, il linguaggio si tinge di un carattere più violento:

[Tricarico] si scaglia soavemente contro l'autotune, “un’arma criminale, peggio di una P38 con dietro dei criminali, ti entra nelle orecchie, passa al cervello, ammazza le emozioni e lo spirito, bisogna agire ora per legittima difesa”. [...] Questi [trapper] l’emozione l’ammazzano, scardinano il cervello, stuprano le orecchie. (Del Papa 2025)

Nell’articolo citato, che si discosta dal tono più diplomatico di altri quotidiani, dopo aver invocato il concetto di meritocrazia l’autore fa un’allusione, tinta di razzismo, al background migratorio di molti trapper italiani: “questo dispositivo di correzione dell’intonazione è offensivo, è il demonio [...] gli serve ad imitare il lamento del muezzin [...] resta strumento maligno e sconcertante.” (Del Papa 2025)

Discorso, contraddizioni emergenti e organizzazione del lavoro

Benché i media, così come l’industria culturale nel suo insieme, abbiano preso atto del rinnovamento della musica italiana, in alcuni casi emergono ancora gerarchie culturali. Spesso queste sono fondate su *habitus musicali*, determinati dalla familiarizzazione precoce con generi musicali specifici (Varriale 2016, 47) o la frequentazione di particolari ambienti culturali. Così come il rock ha plasmato il giornalismo delle generazioni di critici operanti negli anni Ottanta (Varriale 2016, 27), lo stesso rock e il cantautorato hanno plasmato quelle successive. Il capitale culturale (cf. Bourdieu 1983) quindi produce e riproduce distinzioni tra i vari performer e tra i diversi pubblici, legittimando, tramite attributi simbolici come l’autenticità, le gerarchie che ordinano quelle distinzioni, facendo così passare in secondo piano altri aspetti oggettivi come le ineguaglianze tra i diversi ruoli o quelle di genere.

L’autenticità dei cantanti, nel contesto del Festival, attinge tradizionalmente all’estetica del bel canto e a quella del cantautorato, che si caratterizzano rispettivamente per l’enfasi sulle doti vocali nutrita dal talento e affinate dallo studio e per la spontaneità e onestà del rapporto tra un/a cantante e il suo pubblico, per cui la voce rifletterebbe naturalmente l’interiorità. Al contrario, l’autotune, da un punto di vista estetico altera il timbro vocale e camuffa l’intelligibilità delle parole, mentre da un punto di vista etico consente di apparire intonato a chi non lo sarebbe.

Ribaltando però la prospettiva, ossia cercando di assumere quella dei trapper, l'autotune attribuisce 'autenticità' artistica dalla prospettiva della produzione musicale e agisce come marcitore di capitale culturale da quella dell'ascolto. In particolare, l'alterazione del timbro vocale e la sua deumanizzazione, prendendosi gioco delle regole attraverso una messinscena in cui prevalgono l'aspetto sonoro e quello stilistico, mette in risalto la natura fabbricata del concetto stesso di autenticità (Marino/Tomatis 2019, 100-101).

Dietro a questo scontro simbolico sussiste una competizione economica tra diverse figure che operano nell'ambito dell'industria musicale. Nel corso dell'edizione precedente del Festival, sono emersi dei malumori verso la sostituzione dei direttori d'orchestra con una formazione classica con dei produttori musicali:

Sanremo ormai è una vetrina troppo ghiotta per certi producer, che da qualche anno chiedono di fare i direttori. Qualcosa che comprensibilmente suscita malumore tra chi è davvero qualificato per ricoprire quel ruolo, e che magari resta a casa [...] sostituiti, come altri, dalle bacchette 'con l'autotune'. È quanto ci rivela una gola profonda. (Troisi 2024)

Simili lamentele sono state espresse durante l'edizione del 2025:

"I musicisti, specie archi e violinisti, sono pagati poco e niente – conferma l'orchestrale – cifre ridicole, 50 euro al giorno" [...]. Il risultato è che "il 90% di chi dirige lo fa per la prima volta in vita sua. Diventa una presa per il culo all'orchestra, al pubblico, alle istituzioni culturali", spiega Melozzi infastidito. (Marchina 2025)

Alimentando una competizione tra produttori, orchestrali e direttori d'orchestra, oltre che quella tra cantanti con una diversa formazione e diversi universi stilistici di riferimento, la tecnologia perturba l'organizzazione del lavoro senza con questo necessariamente modificare la struttura fondata sulla precarietà e lo sfruttamento delle categorie meno tutelate.

Nel discorso, infatti, la tecnologia assume su di sé un potere quasi indipendente dalle forze che la controllano e ne dirigono le funzioni e l'utilizzo. Questa forma di mistificazione attribuisce alla tecnologia la responsabilità ultima delle conseguenze negative sul lavoro. Il senso di essere sostituiti e sopraffatti da un qualcosa di più completo ed efficiente richiama la teoria del 'dislivello prometeico' secondo Günther Anders, ossia uno scarto tra gli esseri umani e i loro prodotti. La perdita di controllo sui mezzi di produzione porta eventualmente a sviluppare un senso di vergogna e di inferiorità rispetto alle macchine e di autodegradazione di fronte alle cose fabbricate. (Anders 2016, 35)

Più prosaicamente, l'automazione è storicamente vissuta come un pericolo per il proprio ruolo nel mondo e soprattutto per il proprio lavoro. L'autotune non fa nulla per nascondere questo rischio, promettendo sin dal nome di automatizzare le funzioni umane dell'emissione vocale e dell'ascolto. Questo processo è descritto talvolta con toni fatalistici, sottintendendo che la tecnologia è inesorabilmente destinata a prendere il sopravvento,

limitando ulteriormente gli spazi per l'*agency* umana. La consapevolezza del ruolo crescente dell'intelligenza artificiale e degli algoritmi nella regolazione delle attività quotidiane, nel pubblico e nel privato, contribuisce così ad accentuare queste ansie, fornendo un senso di accerchiamento senza via di uscita:

Il direttore d'orchestra Enrico Melozzi è arrivato a una conclusione: “Oggi confezionare un brano è diventata un'operazione chirurgica, un rituale quasi meccanico dove tutto è studiato per incastrarsi nei tempi e nelle logiche dello streaming.” (Marchina 2025)

Anche quei rari discorsi favorevoli all'autotune rivelano un simile substrato ideologico:

[S]e inizialmente l'Auto-Tune era un'innovazione, oggi è diventato un preoccupante sintomo del decadimento della musica. L'industria discografica ha smesso di premiare la preparazione tecnica e la vocalità autentica, privilegiando invece l'accessibilità e l'adattabilità commerciale. (Pascutti 2025)

L'idea di un'età dell'oro, in cui l'autotune era innovativo, sfrutta l'elemento temporale per disarmare ogni potenziale resistente nel presente, ponendo questo strumento nelle mani di chi ha più influenza sui media e, quindi, sul discorso. Il concetto di decadenza proietta su un passato indefinito un termine di paragone irraggiungibile. Si presume inoltre l'esistenza di un tempo in cui l'industria musicale premiava il talento vocale sulla base di precisi criteri tecnici ed estetici, la cui superiorità, oltre tutto, è data per scontata. La tecnologia – la stessa tecnologia che è uno degli alleati dell'industria musicale – viene presentata come antagonista ogni qual volta chi ne beneficia non rientri nel gruppo dominante: “Il canto dal vivo, un tempo cartina tornasole del vero talento, si è trasformato in un'esibizione artificiale, un playback mascherato dietro effetti digitali.” (Pascutti 2025) I valori si sono disallineati con la loro produzione e, quindi, con i fini del sistema capitalistico all'interno del quale sono inseriti. Il tradimento dell'autenticità, facendo appello a valori condivisi collettivamente e denunciando un affronto morale, operano sul pubblico a livello sia cognitivo sia emotivo per occultare i reali fini economici dell'industria culturale.

Potere e auralità

La stigmatizzazione dell'utilizzo dell'autotune, richiamando termini quali 'purezza' e 'autenticità', mette in evidenza la reazione di una parte della società all'emergenza di nuove pratiche ed estetiche musicali, così come degli individui e dei gruppi sociali che potrebbero beneficiarne. È in atto quindi un conflitto tra diversi gruppi, che si collegano a diverse fasi dell'industria musicale e che stanno attraversando un mutamento di status in direzioni opposte. Il riassetto dell'industria, in questa fase, presenta delle fratture che il discorso tende

a polarizzare. Le contraddizioni, così, affiorano in tutta la loro emergenza, addirittura su canali mainstream come le agenzie stampa, ricorrendo a un vocabolario e a delle metafore spesso estremi, che connotano negativamente chi fa uso di questo strumento o chi ne fa un uso ‘sbagliato’. Ciò porta a chiederci chi stabilisce quando una tecnologia è utile e innovativa e quando dannosa o immorale. Quale realtà materiale legittima il discorso?

Suggerisco di interpretare questo discorso come egemone per delle ragioni precise, ossia perché è centralizzato, si riproduce velocemente e coerentemente sui vari media di massa, è apertamente nostalgico se non reazionario e richiama concetti ambigui come purezza e autenticità. In particolare, il panico morale scatenato da questo discorso, facendo ampio uso di strategie di criminalizzazione e patologizzazione, esprime un discorso conservatore e classista che si oppone all’emergenza di nuovi attori e ruoli sociali, più precisamente i trapper e i loro produttori.

Stigmatizzare l’autotune non è un modo per ridurne l’uso (tant’è che il Festival lo ha legittimato, seppure a determinate condizioni), quanto per inquadrarlo in una forma politicamente ed economicamente vantaggiosa per chi ha il controllo dei mezzi di produzione e distribuzione (in primo luogo, le etichette discografiche, le case editrici, i media e un gruppo assai ristretto di autori e performer) e quindi della formazione del consenso. La marginalizzazione produce così un soggetto apparentemente antagonista e ciononostante controllato dal centro. La ribellione, implicata dall’uso dell’autotune come strumento di resistenza da parte della sottocultura trapper, viene disarmata dalla sua patologizzazione e marginalizzazione tanto quanto dalla sua cooptazione in forme accettabili. In altre parole, il potere di resistenza dell’autotune viene disinnesato attraverso una serie di operazioni: cooptazione della voce dei *trapper*, controllo e centralizzazione del discorso, criminalizzazione del suo uso attraverso la patologizzazione e la marginalizzazione.

L’autotune presenta però almeno una particolarità rispetto alle teorie esistenti, in quanto si manifesta attraverso il suono. La sua presenza come fattore perturbante, inoltre, non è necessariamente udibile, problematizzando ulteriormente questa dimensione aurale. Bisogna però prestare attenzione a non essenzializzare l’ascolto e i sensi in genere. Nonostante la prevalenza della visualità nella cultura occidentale e la sua associazione con l’oggettività scientifica a partire dalla modernità (Howes 2003, XII) ciò non significa che gli altri sensi non abbiano partecipato a un medesimo processo di modernizzazione né che la prevalenza di un senso abbia atrofizzato gli altri. A questo proposito, Sterne (2003, 15) parla di “litania audio-visuale” per definire la convinzione infondata per cui “l’ascolto (e, per estensione, la lingua parlata) dovrebbero manifestare una sorta di purezza interiore”.

Così come lo sguardo (*le regard*) del soggetto è costruito al pari dell’oggetto (Foucault 1967), anche l’ascolto segue un analogo processo di disciplinamento. In questo caso, però, tale processo è complicato dalla sfocatura dell’*affordance* dell’autotune e dalla sua dualità, tecnica e simbolica, in quanto dispositivo impercettibile per nascondere supposte imperfezioni dell’intonazione ed effetto sonoro manifesto.

Conclusioni

In questo articolo mi sono occupato del discorso, quindi del potere alla sua origine. Foucault intende il potere in senso relazionale, per cui non c'è potere senza resistenza. Nel caso in analisi, semplificando, la resistenza può essere individuata nel soggetto costruito dal discorso al fine di contenerlo e cooptarlo. Questo soggetto, il trapper, esiste naturalmente a prescindere dal discorso dominante all'interno delle diverse sottoculture di produzione e consumo musicali, finché non diventa una minaccia per i gruppi egemoni (e quindi, in ottica capitalista, un'opportunità economica).

D'altro canto, l'autotune è esibito con orgoglio da parte dei musicisti che, usandolo come effetto, ne fanno un segno di distinzione sottoculturale. L'utilizzo dell'autotune può così essere inteso come pratica discorsiva a partire da prospettive diverse: in quanto pratica performativa, l'autotune possiede evidentemente una dimensione tecno-funzionale e una dimensione tecno-estetica. Esso al tempo stesso evidenzia un sistema incompleto di relazioni sociali, al quale vengono attribuiti significati diversi a seconda di chi lo utilizza, del contesto performativo, della sua mediazione e del pubblico. Si evidenzia quindi come campo di polarizzazione tra diverse posizioni sociali all'interno dell'industria musicale e dell'industria culturale nel suo insieme.

Attingendo alla concezione relazionale del potere secondo Foucault, si può ipotizzare che la riproduzione ideologica, a legittimazione dei gruppi egemoni dell'industria musicale e dell'ordine che rappresenta, contenga al suo interno, in maniera dialettica, i semi discorsivi che possono potenzialmente sovvertirne i ruoli. Ferrell (2009), in un articolo sui graffiti su muri e treni newyorkesi, riprende il concetto di 'nascondersi in piena luce' di Hebdige (1988), coniato per interpretare la riappropriazione da parte di punk, mod e skinhead degli oggetti del mainstream. Parafrasando ciò in senso aurale/sonoro, così come gli autori di graffiti "acquisiscono un elevato status sottoculturale quando riescono a realizzare i propri lavori in luoghi che comprendono un insieme di pericoli fisici, rischi legali e visibilità pubblica" (Ferrell 2009, 24) anche i trapper, partecipando al Festival, possono paradossalmente acquisire status senza perdere capitale sottoculturale. In questo caso, si tratta di mantenere un delicato equilibrio tra la 'conversazione simbolica' intrattenuta con chi è in grado di comprendere i codici sottoculturali e il conflitto, di natura sostanzialmente economica, tra i diversi lavoratori dell'industria culturale.

Note

- 1 Carlo Nardi è ricercatore in Musicologia alla Libera Università di Bolzano-Bozen, Facoltà di scienze della formazione (carloalejandro.nardi@unibz.it).
- 2 "A genealogical analysis of narratives will thus pose the question of which kinds of practices, linked to which kinds of external conditions determine the discursive production of narratives under investigation." (Trad. mia)

- 3 “A condition, episode, person or group of persons emerges to become defined as a threat to societal values and interests [...]. Sometimes the object of the panic is quite novel and at other times it is something which has been in existence long enough, but suddenly appears in the limelight.” (Trad. mia)
- 4 Autorità per le Garanzie nelle Comunicazioni: Osservatorio sulle comunicazioni n. 3/2025 (12 novembre 2025), <https://www.agcom.it/comunicazione/comunicati-stampa/osservatorio-sulle-comunicazioni-3-2025> (consultazione 05.09.2025).
- 5 “cultural space in which solidarity and collective values are reaffirmed” (trad. mia).
- 6 “If festive viewing is to ordinary viewing what holidays are to the everyday, these events are the high holidays of mass communication.” (Trad. mia)
- 7 “[...] the media act as keepers of the consensus, allowing debates within agreed limits, even co-opting deviance if necessary.” (Trad. mia)
- 8 “To perceive an affordance is to detect an environmental property that provides opportunity for action and that is specified in an ambient array of energy available to the perceiver.” (Trad. mia)
- 9 “an objective property of the environment, it exists whether or not it is perceived or realized” (trad. mia).
- 10 “relational properties that arise because of the symbolic and social nature of the setup” (trad. mia).
- 11 “[...] *a multifaceted relational structure*, not just a single attribute or property or functionality of the technology artifact or the actor. [...] Because these mutuality relations are situated and emergent in practice, there is a potential for the existence of multiple affordances of the same artifact depending on the focal context.” (Trad. mia)
- 12 Una workstation audio digitale (digital audio workstation, da cui l'acronimo DAW) è un sistema digitale in grado di svolgere molteplici funzioni principalmente con file audio: registrazione, editing, arrangiamento, missaggio, masterizzazione, riproduzione e condivisione musicale. In virtù della sua multifunzionalità e del costo relativamente basso, ha facilitato l'accesso all'industria discografica a nuovi attori.
- 13 “reflects the marginalized lives of people from Southern urban and rural spaces and their survival mechanisms” (trad. mia).
- 14 “a track record that clearly proved their singing abilities” (trad. mia).
- 15 “its machine perfection was the enemy of human musicality” (trad. mia).
- 16 “[...] rock discourses positioned Black male blues artists as in touch with nature and masculine embodiment, uncontaminated by commercialism, and thus representative of the ‘authentic’ and ‘real’ that White rock musicians sought to emulate. Technology, and the wider forces of modernization, posed a threat to this imagined natural musicality.” (Trad. mia)
- 17 Le interviste, registrate, trascritte e conservate dall'autore, appartengono a un corpus di tredici interviste condotte tra marzo e giugno 2022. Nelle citazioni si fa riferimento a ciascun artista mediante il proprio pseudonimo, accompagnato dall'anno di realizzazione dell'intervista.

Bibliografia

- Agostini, Roberto: "Sanremo effects. The Festival and the Italian canzone (1950s-1960s)". In: Fabbri, Franco / Plastino, Goffredo (ed.): *Made in Italy. Studies in Popular Music*. New York/Abingdon: Routledge, 2014, 28-40.
- Almagro, Manuel: *The Rise of Polarization. Affects, Politics, and Philosophy*. New York/Abingdon: Routledge, 2025.
- Anders, Günther: "On Promethean shame". In: Müller, Christopher John (ed.): *Prometheanism. Technology, Digital Culture and Human Obsolescence*. Londra: Rowman & Littlefield, 2016, 29-95.
- Becker, Howard S.: *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance*. New York: The Free Press, 1963.
- Bourdieu, Pierre: *La distinzione. Critica sociale del gusto*. Trad. Guido Viale. Bologna: Il Mulino, 1983 (*La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Les éditions de minuit, 1979).
- Cohen, Stanley: *Folk Devils and Moral Panics. The Creation of the Mods and Rockers*. Londra: MacGibbon and Kee, 1972.
- Collins, Patricia Hill: *From Black Power to Hip-Hop. Racism, Nationalism, and Feminism*. Philadelphia: Temple University Press, 2006.
- Crawford, Claire B.: "Dreams from the Trap. Trap Music as a Site of Liberation". In: *Social Science Quarterly* 102,7 (2021), 3135-3141. <https://doi.org/10.1111/ssqu.13085>.
- Dayan, Daniel / Katz, Elihu: *Media Events. The Live Broadcasting of History*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994.
- Dollinger, Bernd / Rieger, Julia: "Crime as Pop. Gangsta Rap as Popular Staging of Norm Violations". In: *Arts* 12,1 (2023), <https://doi.org/10.3390/arts12010021>.
- Duinker, Ben: "Auto-tune as Instrument. Trap Music's Embrace of a Repurposed Technology". In: *Popular Music* 43,2 (2024), 212-236.
- Durkheim, Émile: *De la division du travail social*. Paris: Félix Alcan, 1893.
- Facci, Serena / Soddu, Paolo: *Il Festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione*. Roma: Carocci, 2011.
- Faraj, Samer / Azad, Bijan: "The Materiality of Technology. An Affordance Perspective Purchased". In: Leonardi, Paul. M. / Nardi, Bonnie A. / Kallinikos, Jannis (ed.): *Materiality and Organizing. Social Interaction in a Technological World*. Oxford: Oxford University Press, 2012, 237-258.
- Ferrell, Jeff: "Hiding in the Light: Graffiti and the Visual". In: *Criminal Justice Matters* 78,1 (2009), 23-25.
- Ferrell, Jeff / Hayward, Keith / Young, Jock: *Cultural Criminology. An Invitation*. London: SAGE, 2008.
- Foucault, Michel: *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*. Trad. Emilio Panaitescu. Milano: Rizzoli, 1967 (*Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Parigi: Gallimard, 1966).

- Foucault, Michel: *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*. Trad. Alcesti Tarchetti. Torino: Einaudi, 1976 (*Surveiller et punir*. Parigi: Gallimard, 1975).
- Foucault, Michel: “Nietzsche, Genealogy, History”. In: Rabinow, Paul (ed.): *The Foucault Reader*. New York: Pantheon, 1987, 76-100.
- Fuchs, Christian: *Marxism. Karl Marx's Fifteen Key Concepts for Cultural and Communication Studies*. New York/Abingdon: Routledge, 2020.
- Fuchs, Christian: *Media, Communication and Society*. Volume 3: *Digital Capitalism*. Abingdon/New York: Routledge, 2022.
- Gibson, James J.: *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Londra: Allen and Unwin, 1966.
- Gibson, Eleanor J. / Pick, Anne D.: *An Ecological Approach to Perceptual Learning and Development*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Gusfield, Joseph: *Symbolic Crusade. Status Politics in the American Temperance Movement*. Urbana: University of Illinois, 1963.
- Hebdige, Dick: *Hiding in the Light*. Londra: Routledge, 1988.
- Howes, David: *Sensual Relations. Engaging the Senses in Culture and Social Theory*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.
- Hughes, Diane: “Technological Pitch Correction. Controversy, Contexts, and Considerations”. In: *Journal of Singing* 71,5 (2015), 587-594.
- Loughridge, Deirdre: *Sounding Human: Music and Machines, 1740-2020*. Chicago/Londra: The University of Chicago Press, 2023.
- Magaudda, Paolo: “Populism, Music and the Media. The Sanremo Festival and the Circulation of Populist Discourses”. In: *PArticipazione e COnflitto*, 13,1 (2020), 132-153.
- Marino, Gabriele / Tomatis, Jacopo: “Non sono stato me stesso mai. Rappresentazione, autenticità e racconto del sé nelle digital identities dei trap boys italiani”. In: *La Valle dell'Eden* 35 (2019), 93-102.
- Nardi, Carlo: “*The Sound Studies Reader*”, ed. Jonathan Sterne”. In: *Dancecult* 5,1 (2013), 80-85.
- O’Brien, Dave / Ianni, Lisa: “New Forms of Distinction. How Contemporary Cultural Elites Understand ‘Good’ Taste”. In: *The Sociological Review* 71,1 (2023), 201-220.
- Provenzano, Catherine: “Auto-Tune, Labor, and the Pop-music Voice”. In: Fink, Robert / Latour, Melinda / Wallmark, Zachary (ed.): *The Relentless Pursuit of Tone. Timbre in Popular Music*. New York: Oxford University Press, 2018, 159-181.
- Quinney, Richard: *The Social Reality of Crime*. Boston: Little, Brown & Company, 1970.
- Lombardo, Robert M.: “The Hegemonic Narrative and the Social Construction of Deviance. The Case of the Black Hand”. In: *Trends in Organized Crime* 13 (2010), 263-282.
- Rawlings, Craig M. / Childress, Clayton: “The Polarization of Popular Culture. Tracing the Size, Shape, and Depth of the ‘Oil Spill’”. In: *Social Forces* 102 (2024), 1582-1607.
- Santoro, Marco: “The Tenco Effect. Suicide, San Remo, and the Social Construction of the *canzone d'autore*”. In: *Journal of Modern Italian Studies* 11,3 (2006), 342-366.

- Santoro, Marco: *Effetto Tenco. Genealogia della canzone d'autore*. Bologna: Il Mulino, 2010.
- Shuker, Roy: *Understanding Popular Music Culture*. Abingdon/New York: Routledge, 2016.
- Sterne, Jonathan: *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham/Londra: Duke University Press, 2003.
- Straw, Will: "Authorship". In: Horner, Bruce / Swiss, Thomas (ed.): *Key Terms in Popular Music and Culture*. Malden/Oxford: Blackwell, 1999, 199-208.
- Sun, Yinan / Suthers, Daniel D.: "From Affordances to Cultural Affordances. An Analytic Framework for Tracing the Dynamic Interaction Among Technology, People and Culture". In: *Cultures of Science* 6,2 (2023), 235-249.
- Tamboukou, Maria: "A Foucauldian Approach to Narratives". In: Andrews, Molly / Squire, Corinne / Tamboukou, Maria (ed.): *Doing Narrative Research*. London/Thousand Oaks: SAGE, 2013, 88-107.
- Tannenbaum, Frank: *Crime and the Community*. Boston: Ginn, 1938.
- Théberge, Paul: *Any Sound You Can Imagine. Making Music/Consuming Technology*. Middletown: Wesleyan, 1997.
- Tompkins, Dave: *How to Wreck a Nice Beach. The Vocoder from World War II to Hip-Hop. The Machine Speaks*. Brooklyn/Chicago: Melville House, 2010.
- Varriale, Simone: *Globalization, Music and Cultures of Distinction. The Rise of Pop Music Criticism in Italy*. Londra: Palgrave Macmillan, 2016.

Articoli di giornale

(la data di consultazione è 5 settembre 2025 se non indicato diversamente)

- Alvich, Velia: "Perché l'autotune a Sanremo adesso è permesso. Come funziona e cos'è la tecnologia che fa diventare 'intonati' i cantanti". In: *Corriere della Sera* (25 febbraio 2025), https://www.corriere.it/tecnologia/25_febbraio_04/sanremo-2025-si-all-autotune-come-funziona-e-cos-e-la-tecnologia-che-fa-diventare-intonati-i-cantanti-e79f4d7b-a-f7a-4346-865f-b62f52828xlk.shtml.
- Anonimo: "Massimo Ranieri contro l'autotune. 'Ragazzi, buttate le macchine e cantate'". In: *Corriere del Ticino* (13 febbraio 2025), <https://www.cdt.ch/societa/musica/massimo-ranieri-contro-lautotune-ragazzi-butte-le-macchine-e-cantate-385026>.
- Ansa/Ipa: "Autotune a Sanremo 2025, cos'è e quali cantanti lo usano". In: *Sky TG24* (13 febbraio 2025), <https://tg24.sky.it/spettacolo/musica/2025/02/13/autotune-sanremo>.
- Castelli, Luca: "Elio: 'L'autotune umilia i cantanti che lo usano. È come il doping, impedisce di gareggiare tutti nelle stesse condizioni'". In: *Corriere Torino* (13 marzo 2025), https://torino.corriere.it/notizie/cultura/25_marzo_13/elio-l-autotune-umilia-i-cantanti-che-lo-usano-e-come-il-doping-impedisce-di-gareggiare-tutti-nelle-stesse-condizioni-579bfa67-344f-4328-8bcc-b762af071xlk.shtml.

- Del Papa, Max: “Sanremo, la verità dell’artista: ‘L’autotune è criminale. Ora bisogna agire’”. In: *nicolaporro.it* (15 febbraio 2025), <https://www.nicolaporro.it/sanremo-la-verita-dellartista-lautotune-e-criminale-ora-bisogna-agire/>.
- Giordano, Paolo: “Vincitori e vinti. Nel Festival a tutta musica volano i nuovi cantautori e perde la vecchia guardia”. In: *Il Giornale* (16 febbraio 2025), 22.
- Mannucci, Stefano: “L’elfo Corsi all’Eurovision. Poesia, pasta e Maremma”. In: *Il Fatto Quotidiano* (23 febbraio 2025), 22.
- Marchina, Giulia: “La zecca che stampa le canzoni. Ecco perché ci sembrano tutte uguali”. In: *Domani* (21 febbraio 2025), <https://www.editorialedomani.it/idee/cultura/canzoni-tutte-uguali-sanremo-2025-enrico-melozzi-uu7agxof>.
- Mari, Alessia: “Autotune, in principio fu il petrolio”. In: *Rai news* (12 febbraio 2025), <https://www.rainews.it/tgr/piemonte/video/2025/02/festival-sanremo-autotune-software-ricerca-petrolio-software-cher-1668c70d-1af6-490f-bee7-2e29928b6023.html>.
- Pascutti, Gianluca: “Auto-Tune. Dall’innovazione alla de-generazione musicale”. In: *L’identità* (18 Febbraio 2025), <https://www.lidentita.it/auto-tune-dallinnovazione-alladegenerazione-musicale/>.
- Rossi, Mattia: “Giri di chitarra e arpeggi di pianoforte. Una ballata continua e zuccherosa”. In: *Il Giornale* (14 febbraio 2025), 26-27.
- Sablone, Luca: “Basta autotune, studiate’. Il big stronca i giovani a Sanremo”. In: *Il Giornale* (13 Febbraio 2025), <https://www.ilgiornale.it/news/musica/basta-autotune-studiate-big-stronca-i-giovani-sanremo-2437232.html>.
- Troisi, Maria Francesca: “Sanremo, è polemica. Dai direttori d’orchestra ‘con l’autotune’ (che hanno fatto fuori Vescicchio e altri), alle paghe da fame: ‘I soldi della Rai che fine fanno?’”. In: *MOW* (19 gennaio 2024), <https://mowmag.com/culture/sanremo-e-polemica-dai-direttori-d-orchestra-con-l-autotune-alle-paghe-da-fame-i-soldi-della-rai-che-fine-fanno>.