

## Note di ricerca sul rapporto tra musica, spazio e violenza nella scena trap di Torino Nord

Nicolò Molinari, Filippo Borreani

### Abstract

A partire dal 2014-2015, il fenomeno musicale della trap music, un genere estremamente variegato al confine tra rap, pop e nuove sonorità elettroniche, è esploso anche in Italia. Questo lavoro, frutto di una ricerca in svolgimento, intende offrire un primo momento di analisi e riflessione critica sul rapporto tra trap, periferia e violenza, nel caso specifico degli artisti della scena di Barriera di Milano, a Torino. In particolare, ci focalizzeremo sulle caratteristiche peculiari dell'area e su alcuni temi rilevanti: gli usi e le rappresentazioni del territorio nelle produzioni musicali; il rapporto tra scena musicale, forze di polizia e istituzioni carcerarie; il tema della violenza agita e subita. La metodologia della ricerca si basa sull'analisi di un *corpus* di sessanta produzioni audiovisive: cinquantasette videoclip musicali e tre video-interviste, oltre che ad alcuni estratti da pagine Instagram e *stories* degli artisti.

Since 2014-2015 the trap music phenomenon has been spreading in Italy. This work, the result of an ongoing research, intends to offer a first moment of analysis and critical reflection on the relationship between trap, periphery and violence, in the specific case of the artists of the Barriera di Milano scene, in Turin. In particular, we will focus on the peculiar characteristics of the area and on three relevant topics: the uses and representations of the territory in musical productions; the relationship between the music scene, police forces and prison institutions; the issue of violence, acted and suffered. The research methodology is based on the analysis of a *corpus* of sixty audiovisual productions: fifty-seven music videos and three video interviews, as well as extracts from the artists' Instagram pages and stories.

**Parole Chiave:** musica trap; marginalità urbana; Torino.

**Keywords:** trap music; urban marginality; Turin.

### Introduzione

«ingabbiato nella trap»  
Vandal Barriera, *Porro #freekush*

Nel linguaggio della stampa specializzata, la parola 'trap' è sempre più utilizzata come un termine generico, una parola-ombrello che va a definire un'ampia varietà di produzioni musicali.

Tuttavia, senza dilungarci troppo sugli aspetti stilistici, possiamo affermare, riprendendo Da Cruz (2021) che «ciò che ha reso

la musica trap un punto di svolta nella storia del rap è che è precisamente una musica, con un'estetica e una firma sonora stabilite. Un genere musicale dove gli strumenti sono lenti e sintetici, dove le melodie girano spesso su accordi minori, dove il basso ispirato al TR-808 la fa da padrone, dove i rulli e i *backbeat* degli *hi-hat* impongono il ritmo» (Ivi, 9). Partendo da questi elementi peculiari, le sonorità tipiche della trap music hanno acquisito un ruolo sempre più importante nella musica contemporanea, arrivando, in alcuni casi, a sciogliere il confine tra rap, trap e sonorità pop (Reynolds, 2019).

In Italia, il fenomeno musicale della trap ha avuto una vera e propria esplosione a partire dal 2014-15. Come segnala Belotti (2021: 8), sono etichettati come dischi trap oltre la metà dei trentotto dischi hip hop presenti nella classifica Fimi del 2019, dedicata ai cento album più venduti nella penisola.

Prima di arrivare in Italia, il fenomeno della trap ha avuto una lunga fase di incubazione nel Sud degli Stati Uniti. Infatti, l'origine della trap viene fatta risalire ad una scena particolarmente prolifica proveniente dai sobborghi neri della città di Atlanta, in Georgia. La metropoli americana può essere considerata centro simbolico di una regione soprannominata *Dirty South*, un appellativo utilizzato sia per le condizioni di marginalità in cui sono segregate le comunità afroamericane, sia per le particolarità stilistiche 'sporche o grezze' delle sonorità hip hop della zona.

Negli anni Novanta, il termine *Dirty South* era utilizzato con un'accezione per lo più dispregiativa. Infatti, Atlanta rimase a lungo oscurata dai successi e dalle diatribe tra il rap dell'*East Coast* e quello della *West Coast*. La capitale della Georgia, investita dalle profonde trasformazioni urbane legate alle Olimpiadi del 1996 e dalla crisi economica, si rivelò come il luogo di attrazione per numerosi artisti della regione, tra *Trap House*<sup>1</sup> e *Strip Club* (Pellion, 2021)<sup>2</sup>.

1 Le *Trap House* sono case apparentemente disabitate, con finestre coperte da assi di legno e altri pezzi di case danneggiate, dove avviene lo spaccio e il consumo di crack e altre sostanze.

2 Per dare qualche elemento di orientamento a chi legge citiamo alcuni nomi che vengono comunemente riconosciuti come quegli artisti che hanno maggiormente contribuito all'origine della trap e di parte dei suoi codici stilistici: dalla fine degli anni Novanta e inizio Duemila possiamo annoverare tra i pionieri DJ Screw, Three 6 Mafia, Dj Paul, Lord Infamous, Juicy J per arrivare ad una figura cardine della scena, Clifford Joseph Harris, detto 'T.I.', che nel 2003 pubblica l'album "Trap Musik". In ogni caso sarà il nome di Gucci Mane

La parola 'trap' (letteralmente 'trappola') rimanda anche alla condizione di intrappolamento in un certo 'modo di vivere', che trovò il suo caso emblematico nella periferia di Atlanta, dove il processo di gentrificazione e rinnovamento pre-olimpico concentrò le parti più povere della popolazione afroamericana. A partire dal sud degli Stati Uniti, la trap iniziò a risuonare nelle periferie e nelle realtà svantaggiate di numerose altre realtà urbane, dove, arrivando ai giorni nostri, la 'violenza del centro' viene vissuta e rielaborata nel mondo giovanile anche attraverso la musica: si veda come il fenomeno della trap viene reinterpretato nelle *city* e *banlieue* francesi, o nei *block* inglesi.

L'ambivalenza della trap emerge anche dal fatto che non è solo l'espressione dell'essere 'in-trap-polati' in una condizione di marginalità, ma anche la realtà opposta: la fuga dalla trappola, il diventare estremamente ricchi, rappresentare un 'fantasma di una vita-da-ricco dalla prospettiva dei poveri' (Kaluža, 2018).

La trap è considerata da Kaluža (2018) 'musica del nostro tempo', non solo come suono, ma più «come una complessa miscela ideologica di affetti» (Ivi, 26)<sup>3</sup>.

Ciò che dà alla trap una particolare rilevanza contemporanea sono gli affetti comuni tra la musica e gli ascoltatori che si identificano con essa in tutto il mondo. La radice di questa identificazione comune è da ricondurre (riprendendo le teorie di Mark Fisher e Franco Berardi) agli affetti generati dal 'tardo-capitalismo': la crisi del ceto medio sta portando gli individui a non identificarsi più nella classe media (bianca), ma piuttosto verso un nuovo modello

---

(col suo album "Trap House" uscito nel 2005) seguito da "Future" e "Soulja Boy" a raggiungere i vertici delle classifiche musicali americane e globali, rendendo la trap un fenomeno mainstream (UFTP, 2020).

3 Kaluža utilizza il concetto di 'affetto' nella sua concezione deleuziana (rinviando di conseguenza a quella spinoziana). Definisce affetto come l'incontro di un corpo e le sue affezioni con un altro corpo. Un corpo, in questo caso, non è riducibile al corpo individuale e fisico, ma viene inteso come qualcosa di più ampio, che è mentale e materiale insieme (in maniera inscindibile), che è anche collettivo dal momento che gli affetti permettono di 'fare corpo' insieme ad altri corpi. Nella parte Terza dell'*Etica* Spinoza ha definito *affectus* «le modificazioni del corpo mediante le quali la potenza d'azione del corpo è aumentata o diminuita, favorita o ostacolata». Quindi l'affetto come la qualità che definisce il risultato di un incontro, di un aumento o di una diminuzione della capacità di agire. Deleuze considera gli affetti il risultato di un incontro tra molteplici esseri frutto di una relazione in continuo divenire. Secondo Deleuze, l'arte ha proprio la funzione di creare e trasmettere gli affetti; di conseguenza, quando Kaluža definisce la trap una miscela di affetti è perché sovrappone la musica con gli affetti che crea e trasmette, in un rapporto biunivoco.

di identificazione che costituisce un 'nuovo universalismo' definito da Kaluža 'the dirty south'. Non è solo un suono della trap, ma l'intero immaginario di essere 'nella trap', ad aver raggiunto la sua presenza mondiale. Se da una parte la trap è un fenomeno legato agli immaginari di realtà svantaggiate, ciò non ha escluso la messa in moto di meccanismi di inclusione e valorizzazione di questo linguaggio artistico. La marginalità prodotta dalle ristrutturazioni economiche e territoriali del tardo-capitalismo è diventata allo stesso tempo spettacolo e risorsa estetica da capitalizzare (Belotti, 2021).

La natura ambivalente della trap è quindi presa continuamente da molteplici tensioni: tra affetti che alternano nichilismo e gioia, estasi e depressione, fuga e intrappolamento (Ivi, 27); tra spinte emancipatorie e messa a valore del lavoro immateriale delle classi subalterne; tra appropriazione culturale, spettacolarizzazione delle condizioni di marginalità delle realtà periferiche e denuncia implicita o esplicita della violenza subita, attraverso un 'parlare vero' che richiama la parresia foucaultiana (Carinos, 2021).

In queste note di ricerca, frutto di un lavoro ancora in corso, tenteremo di esplorare queste ambiguità a partire dal caso specifico della scena costituita da giovani artisti di Barriera di Milano, un quartiere della città di Torino. In particolare, ci focalizzeremo sulle caratteristiche specifiche dell'area di ricerca e su alcuni temi particolarmente rilevanti: gli usi e le rappresentazioni del territorio nelle produzioni musicali; il rapporto tra scena musicale e la violenza, agita e subita, la polizia e le istituzioni carcerarie. Il materiale empirico alla base di queste note è costituito da un *corpus* di sessanta produzioni audiovisive: cinquantasette videoclip musicali e tre video-interviste<sup>4</sup>. La metodologia alla base dell'analisi di questo repertorio si basa sull'idea di considerare lo studio degli audiovisivi come un'attività fortemente interpretativa, un vero e proprio esercizio ermeneutico (Knoblauch e Schnettler, 2012; Raab e Tänzler, 2012). L'idea alla base della *video hermeneutics* è quella di considerare i dati come manifestazioni da parte degli attori in campo sia della percezione e comprensione della realtà, sia della propria autorappresentazione *nella* realtà. Per la nostra proposta interpretativa, un elemento importante interno a questo orientamento metodologico sta anche nella rilevanza che viene attribuita al rapporto tra contesto e *video data*

<sup>4</sup> Consultabile al link: [https://youtube.com/playlist?list=PLIFKU51qGLArFgL\\_DDeHgEVhvSMtWtH4](https://youtube.com/playlist?list=PLIFKU51qGLArFgL_DDeHgEVhvSMtWtH4)

come un nesso fondamentale per la ricostruzione del significato dell'agire degli attori. Infine, a questo *corpus* audiovisivo si sono aggiunti alcuni estratti da pagine Instagram e *stories* degli artisti della scena, e analisi di materiale giornalistico.

Dal punto di vista del disegno della ricerca, consideriamo l'analisi del materiale empirico qui presentata come una prima fase di studio da completare necessariamente con una serie di interviste qualitative e, se ci fosse la possibilità, la partecipazione diretta ai lavori di registrazione di brani e videoclip musicali, sotto forma di attività di osservatori partecipanti o *shadowers*. L'assenza di questo tipo di dati non è tuttavia solo imputabile ai tempi tecnici di pubblicazione di questo articolo e alle restrizioni legate all'emergenza pandemica, ma si ricollega ad aspetti etici e riflessioni metodologiche.

*In primis*, abbiamo ritenuto che le profonde differenze e i rapporti anche ostili che intercorrono tra gruppi sociali all'interno del (nostro) quartiere si debbano riverberare in una maggior cura e tempo nella costruzione di relazioni di fiducia. Il nostro posizionamento e le profonde differenze socio-culturali che intercorrono tra noi e i membri della scena ci hanno imposto una certa cautela. Inoltre, molti ragazzi del quartiere, coinvolti nella scena, sono stati oggetto di una imponente operazione orchestrata dalla Procura della Città di Torino, l'operazione *Criminal Page*<sup>5</sup>. Di fronte a questa situazione complicata, abbiamo preferito utilizzare solo il materiale pubblico messo in circolazione dagli artisti.

### **Né ghetto, né banlieue: un profilo di Aurora e Barriera di Milano**

«Corso Giulio c'est la haine»  
Zeta Cooper feat. Younes LaGrintaa, AK47

«Non toccare la zona o mi incazzo / da Barriera fino a Porta Palazzo»  
Hani, *Voce Vera*

Il territorio su cui si concentra questa ricerca è un insieme di strade, piazze, parchi urbani e complessi abitativi che non corrisponde ad un'area amministrativa specifica, ma interessa due quartieri centrali di Torino Nord: Aurora e Barriera di Milano. In particolare, il territorio evocato e vissuto dagli artisti trap della zona è quello racchiuso tra due grandi arterie che tagliano da sud

5 Vd. *infra*, nota n.19.

a nord i quartieri, Via Cigna e Via Bologna. La strada 'prediletta' è Corso Giulio Cesare, un grande corso con lo stesso orientamento delle vie citate, che parte da Porta Palazzo per arrivare all'estrema periferia nord. I nostri attori definiscono questo territorio «Barriera di Milano», e così faremo anche noi nel resto dell'articolo. Tuttavia, in questa sezione si utilizzeranno 'Aurora' e 'Barriera' in maniera disgiunta nel caso i dati siano specifici, per evitare generalizzazioni improprie.



Figura 1. Immagine tratta dal videoclip *Voce Vera* di Hani. Dalla foto è possibile osservare l'incrocio tra Corso Novara e corso Palermo, esattamente il punto in cui finisce Aurora e inizia Barriera.

La storia dell'urbanizzazione di questa parte della città è indissolubilmente collegata alla nascita delle prime manifatture, allo sviluppo industriale e al successivo declino e dismissione della produzione nell'area Nord della città (DIST, 2020; Castrovilli e Seminara, 2004; Beraudo, Castrovilli e Seminara, 2006). Aurora, sulle sponde del fiume Dora, è sede di concerie, mulini e opifici fin dal Settecento. Barriera di Milano è invece il sobborgo che nasce nella seconda metà dell'Ottocento attorno alla cinta daziaria, ricollocata a Nord di Aurora in direzione del capoluogo lombardo. Nei primi vent'anni del Novecento l'apertura degli stabilimenti si intensifica in tutta l'area e dal 1871 al 1931 la popolazione attorno alla Barriera cresce di ben ventuno volte. Nascono in questo periodo le problematiche che diventeranno croniche nell'area: bassa qualità del costruito e scarsità di abitazioni disponibili, carovita, condizioni di sfruttamento sui luoghi di lavoro, inquinamento.

Dalla fine dell'Ottocento e per oltre sessant'anni, i due quartieri sono stati un vero e proprio paradigma del borgo popolare ed industriale,

un luogo dove tutte le attività sociali sono organizzate intorno ai ritmi della fabbrica e alle necessità della classe operaia, un'area dotata di un tessuto commerciale vivo e costituito da negozi di alimentari, osterie, circoli ed enoteche. Nel Secondo dopoguerra, la storia di questi luoghi si intreccia con uno dei più importanti processi di trasformazione sociale avvenuti in Italia, ovvero il massiccio arrivo di immigrati dal Meridione per lavorare nelle città industriali del Nord<sup>6</sup>. Nell'ultimo quarto del Novecento l'area entra in un periodo di declino economico collegato direttamente alla scomparsa delle strutture produttive. Un processo che ha radici molto profonde, come testimoniano le numerose dismissioni degli anni Sessanta e l'accentramento delle fabbriche FIAT negli stabilimenti di Mirafiori e nella prima cintura di Torino. Il processo di deindustrializzazione porta con sé numerosi vuoti urbani, una crisi occupazionale e un progressivo deterioramento del tessuto commerciale. Nello stesso tempo, gli anni Novanta vedono Aurora e Barriera di Milano come punto di approdo per flussi migratori provenienti da paesi esteri, soprattutto Romania, Marocco, Albania, Cina e Perù.

Ad oggi, l'area di studio corrisponde alla zona della città con più alta incidenza di cittadini di origine straniera:

«La popolazione di Aurora è giovane grazie alla popolazione immigrata che si è stabilita soprattutto lungo l'asse di Corso Giulio Cesare, delineando una continuità con un processo analogo nella vicina Barriera di Milano [...] Aurora nel 2018 ha una percentuale di stranieri pari al 36,4%, più che doppia rispetto alla media cittadina (15%) ed è seconda solo a Monterosa (42,5%) e seguita da Montebianco (35,1%), Borgo Dora/Valdocco (32,7%) [*Monterosa e Montebianco sono entrambi rioni di Barriera di Milano*, n.d.a]» (DIST 2020: 18).

La popolazione straniera dell'area di ricerca è inoltre in media più giovane della popolazione italiana residente, ed in generale la presenza di giovani è più accentuata in questa parte della città

<sup>6</sup> Sulla questione, si segnalano ad esempio l'importante lavoro di inchiesta sociale di Fofi (1964), la raccolta di testimonianze ad opera di Derossi (1994), il contributo anche fotografico di Oliva (2017). Notarnicola (1997) traccia una storia autobiografica, ambientata in parte in Barriera di Milano, in cui le condizioni della classe operaia immigrata dal Meridione si intrecciano con temi come la militanza politica, il rifiuto del lavoro, l'esperienza carceraria. Per una analisi quantitativa, si rimanda ad un interessante rapporto sui cento anni di immigrazione italiana ad opera del comune di Torino e disponibile al link: [http://www.comune.torino.it/statistica/osservatorio/progetti/immigrazione\\_torino\\_2011.pdf](http://www.comune.torino.it/statistica/osservatorio/progetti/immigrazione_torino_2011.pdf).

rispetto alla media cittadina. Per quello che riguarda le nazioni di origine, sono particolarmente presenti la Romania, il Marocco, la Cina e l'Egitto, con una preponderanza per la popolazione di origine marocchina (v. Ivi: 19-22).

Numerosi indicatori mostrano come la zona della ricerca sia anche una delle più difficili della città per le condizioni di vita (Davico *et al.*, 2017; Urban Center Metropolitano; Rapporto Giorgio Rota – Centro di ricerca Luigi Einaudi, 2018). È in questa zona che si concentrano la maggior parte dei beneficiari di assistenza economica della città (figura 1) ed è la prima area della città per percentuali di sfratti (figura 2). Nonostante i dati disponibili siano purtroppo in questo caso fermi al 2009, i redditi in Aurora e Barriera sono molto più bassi rispetto alla media (figura 3). Come osservano il gruppo di redattori del Rapporto Giorgio Rota, testo a cadenza annuale dedicato alla città di Torino, «diverse zone dell'ampia periferia settentrionale, a dispetto di decenni di politiche e progetti [...] e di trasformazioni sociali talora radicali (si pensi ai molteplici ricambi demografici e culturali avvenuti, specie con le diverse immigrazioni, in zone come Aurora o Barriera di Milano), rimangono più o meno persistentemente in condizioni di marcata deprivazione» (Davico *et al.*, 2017: 166). Le condizioni di deprivazione si riverberano inoltre sugli indicatori legati alla salute, alla mortalità e alla speranza di vita, aggravando ancora le già marcate disuguaglianze presenti all'interno dello spazio urbano cittadino (Costa *et al.*, 2017).

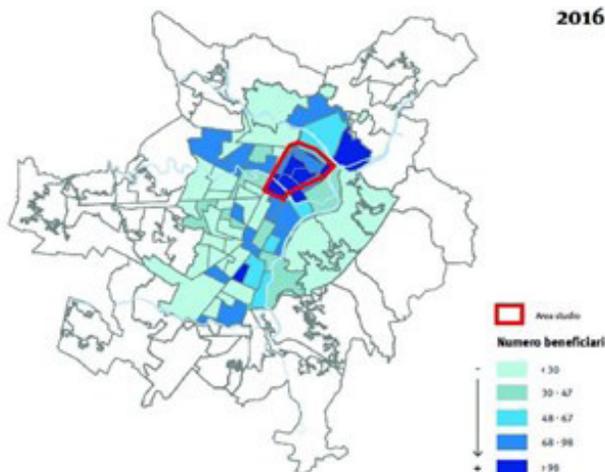


Figura 2. Assistenti economicamente dalla Città di Torino. Fonte: Torino Atlas (2018: 86), su dati Direzione Politiche Sociali della Città di Torino; anno 2016.

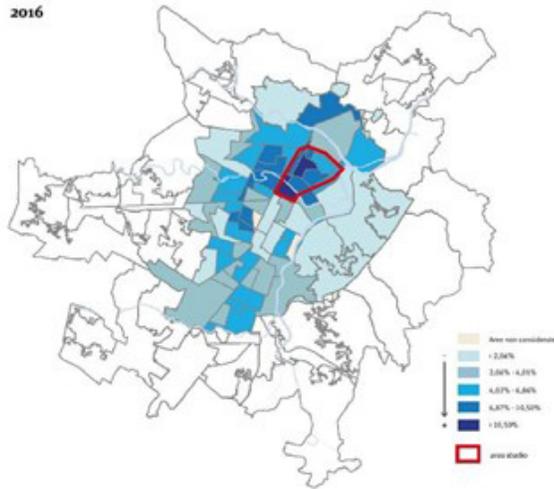


Figura 3. Sfratti a Torino.

Fonte: Torino Atlas (2018:89), elaborazione Rapporto Rota su dati area edilizia Città di Torino; anno 2016.

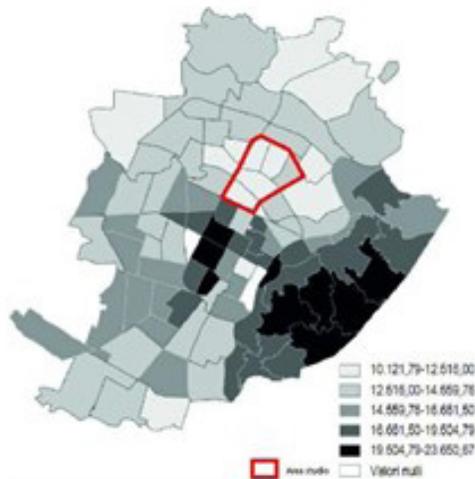


Figura 4. Redditi medi pro-capite per zone statistiche.

Fonte: Davico *et al.* (2017:159), su dati dell'Agenzia delle entrate; anno 2009.

Per completare questo ritratto delle peculiarità dell'area di ricerca, è necessario inoltre menzionare brevemente alcuni processi di valorizzazione ed elementi di governo del territorio in atto.

Secondo Belligni e Ravazzi (2012, cap. I) la crisi del fordismo

torinese ha dato impulso al formarsi di un 'regime urbano', una coalizione duratura tra attori pubblici e privati che ha promosso tre diverse 'agende di sviluppo', tra il 1993 e il 2016. Si tratta della Torino «*policentrica, politecnica e pirotecnica*» (Ivi, 49-71). La prima agenda traeva il suo impulso dalla realizzazione di grandi opere infrastrutturali e dalla remunerazione della rendita legata alla costruzione dell'edilizia abitativa, attraverso il Piano Regolatore Generale del 1995, che prevedeva mille ettari di trasformazione urbana. La seconda agenda si focalizzava sul rafforzamento della città in quanto polo dell'economia della conoscenza, attraverso il potenziamento delle strutture di Politecnico ed Università e la costruzione di condizioni favorevoli per imprese legate all'economia dell'innovazione. La terza agenda si concentrava sull'organizzazione di eventi culturali (festival musicali, eventi enogastronomici ecc.), sul potenziamento del sistema museale e dell'offerta in ambito teatrale e cinematografico, sulla valorizzazione dell'economia dell'intrattenimento urbano. L'immagine della città creativa viene costruita attraverso operazione di *urban branding*, volte ad attirare nuovi capitali e allo stesso tempo abbandonare l'immagine della città fordista, consegnata al passato (Vanolo, 2008).

Accettando l'analisi proposta dagli autori del volume, è necessario sottolineare come una delle principali conseguenze di queste agende di sviluppo è il debito pubblico delle Olimpiadi del 2006, l'evento che più di ogni altro ha contribuito al consolidamento elettorale del gruppo del 'sistema Torino', e che rimane uno dei problemi più gravi per l'amministrazione comunale<sup>7</sup>. Inoltre, un ulteriore indebolimento dei servizi di welfare cittadino è stato causato dall'affermazione globale di politiche neoliberali del governo urbano attraverso un dirottamento della spesa pubblica in investimenti volti ad attirare capitale (Vanolo e Rossi, 2015).

Come osserva Semi (2015), i processi di valorizzazione basati sulla trasformazione urbana, così importanti per la città di Torino, pongono lo sviluppo di processi di *gentrification* «come parte integrante, se non addirittura uno dei motori, del cambiamento» (183). L'area di Aurora oggetto della nostra ricerca si sta affermando negli ultimi anni come uno dei territori più interessati al fenomeno. L'attrattività è garantita da alcuni

<sup>7</sup> Per una ricostruzione giornalistica critica dedicata alle politiche di sviluppo torinesi, si veda Pagliassotti (2012).

fattori ben noti alla letteratura critica: vivacità del mercato di Porta Palazzo, atmosfera di autenticità e diversità culturale, basso costo della vita e mercato immobiliare dotato di un potenziale differenziale di rendita (ad es. Gonzalez e Waley, 2012; Zukin, 2010; Smith, 1996).

In questo senso, i processi ascrivibili alla *gentrification* in Aurora possono dividersi in due fasi: la prima ha interessato l'area di Borgo Rossini, ovvero l'area del quartiere più vicina al Campus Luigi Einaudi. Questa zona di Aurora presentava già caratteristiche molto differenti dal territorio della locale scena trap, poiché poco toccata dai flussi migratori degli anni Novanta, abitata da cittadini con redditi più alti e titoli di studio più elevati del resto del quartiere, dotata di un costruito di qualità migliore, meno interessata a conflitti tra gruppi sociali e fenomeni di microcriminalità legati alla deprivazione. La seconda fase, ancora in corso, combina altri strumenti e vede l'emergere della questione della sicurezza, dell'ordine pubblico e del degrado come forze trainanti (Bukowski, 2019; Pitch, 2013). Il discorso mediatico diventa apertamente ambivalente, condannando il quartiere per la presenza di soggettività ritenute devianti e nello stesso tempo promuovendolo attraverso la retorica del multiculturalismo.

Nel febbraio del 2019, riqualificazione urbana e repressione politica si intrecciano attraverso una imponente operazione di polizia che porta allo sgombero di uno spazio sociale occupato dal 1996. Una parte della strada verrà chiusa con una zona rossa che permarrà per oltre un mese, costringendo la popolazione a mostrare i documenti per entrare ed uscire. La dinamica, inedita ed extralegale, può essere vista come il simbolo dei rapporti di subalternità politica e di non riconoscimento di elementari diritti di cittadinanza che sembrano alimentare la rabbia di tanti artisti della scena locale<sup>8</sup>. Qualche mese prima, la giunta comunale aveva sgomberato lo storico mercato del Balon a Porta Palazzo, allontanando dall'area un mercato delle pulci che si teneva da oltre cento anni e che attirava centinaia di compratori e venditori

---

8 Si segnalano la ricostruzione giornalistica di Mecca (<https://www.internazionale.it/reportage/giorgia-mecca/2019/04/26/torino-anarchici-asilo-aurora>), un articolo di Semi sulla rivista online *il lavoro culturale* (<https://www.lavoroculturale.org/cosa-succede-a-torino/giovanni-semi/2019/>), e il sito <https://macerie.org/> come fonti primarie per la ricostruzione dei fatti da un punto di vista critico.

di merce usata e/o recuperata<sup>9</sup>. Il conflitto sulla destinazione dell'area porterà anche in questo caso l'amministrazione a creare una zona rossa attorno all'area del mercato, chiudendo il perimetro con barriere *jersey* a settembre del 2020.

L'ultimo progetto, la cui fase operativa è in svolgimento in questi mesi, è il progetto "To-Nite"<sup>10</sup>, un piano di 'sicurezza urbana partecipata' che unisce installazione di telecamere, finanziamenti ad iniziative legate ad un imprecisato mondo dell'innovazione sociale, operazioni tra lo *storytelling* e il marketing territoriale, interventi di urbanismo tattico. Il potenziamento del comparto di videosorveglianza è interno al progetto "ARGO"<sup>11</sup>, un piano di rinforzo del comparto cittadino di sorveglianza portato avanti con le tipiche retoriche legate alla *smart city*, un discorso che periodicamente riemerge in città (Vanolo, 2015)<sup>12</sup>. L'intreccio tra processi di *gentrification*, militarizzazione del territorio e discorsi pubblici in costante oscillazione tra promozione e stigmatizzazione dell'area, è un elemento peculiare del caso di studio che emergerà sia nell'analisi del materiale empirico, sia, in forma riflessiva, nelle conclusioni.

Per concludere questa sezione, ci soffermiamo su un confronto teorico ed analitico con le riflessioni contenute in un 'classico contemporaneo' dell'etnografia sociale sulle periferie, *Urban Outcast* di Loïc Wacquant (2008). La ricerca del sociologo francese insiste sulla comparazione tra *iperghetto* di Chicago e la *banlieue* di Parigi, alla ricerca di similitudini e differenze, tracciando infine una serie di proprietà che caratterizzano la

<sup>9</sup> Una ricostruzione narrativa della vicenda è offerta dal volume di Migliaccio (2020).

<sup>10</sup> <https://tonite.eu/>

<sup>11</sup> Il progetto prevede l'installazione di oltre duecento telecamere di cui una parte in grado di estrarre metadati dai video per processarli in tempo reale. Per questo, il progetto sembra essere stato bloccato su esposto del Centro Hermes per la tutela dei diritti umani (v. <https://www.piusicurezza.com/2021/06/04/progetto-argo/>).

<sup>12</sup> È interessante notare come i processi di *gentrification*, criminalizzazione dell'insicurezza sociale e repressione politica abbiano conosciuto uno sviluppo straordinario sotto il mandato di Chiara Appendino, esponente del Movimento Cinque Stelle, sindaca dal 2016. La giunta Appendino è rimasta bloccata nella stessa *impasse* delle amministrazioni precedenti, impossibilitata e incapace di trovare una strategia di sviluppo in grado di rilanciare il territorio torinese. La politica *law and order*, basata su sfratti, continue ordinanze e svendita dello spazio pubblico, sembra suggerire l'idea di una città in declino anche più di quanto gli indicatori mostrano sul piano quantitativo.

«marginalità urbana avanzata». Come osserva Paone (2010), l'aggettivo 'avanzata' ha un duplice significato, nella misura in cui le forme di marginalizzazione sociale e spaziale della città postfordista «devono essere considerate una conseguenza delle trasformazioni dei settori più avanzati dell'economia globale. Inoltre la marginalità continuerà a crescere e sarà *devant nous* in assenza di politiche di reintegrazione dei soggetti esclusi dal nuovo sistema produttivo» (Ivi, 157). Tra le proprietà elaborate da Wacquant c'è, ad esempio, la venuta meno del rapporto salariale come fonte di integrazione sociale, la dissoluzione dei legami di classe, la stigmatizzazione territoriale, la disconnessione tra cicli macroeconomici di crescita e ricadute occupazionali.

Per quello che riguarda l'area di ricerca, i paragoni con questi territori sono retoricamente facili, ma assai azzardati. Le aree centrali di Barriera di Milano e Aurora non sono né un (iper) ghetto né una *banlieue*, ma un territorio in cui progressivamente si sono concentrate difficoltà economiche e popolazioni indesiderate, duramente colpite dalla deindustrializzazione nel Novecento e dalla crisi economica del 2008. Le strategie di sviluppo economico cittadine hanno di fatto ignorato il problema del ricollocamento della parte meno scolarizzata della città sul mercato del lavoro. Problemi di oggi e di ieri (ad esempio lo storico problema del disagio abitativo e la questione delle tossicodipendenze) si sommano in alcune parti dell'area particolarmente in difficoltà. La marginalità urbana avanzata non è quindi ancora una condizione effettiva, ma un rischio che potrebbe esacerbare conflitti latenti e peggiorare le già precarie esistenze dei cittadini della parte più difficile di Torino Nord.

### **Temi ed immaginari della scena Trap di Torino Nord**

La scena di Barriera di Milano può essere definita come una scena locale ibrida. L'espressione 'scena musicale', proveniente dal linguaggio giornalistico, è utilizzata in ambito accademico per individuare i contesti in cui gruppi di artisti e fan condividono collettivamente i loro gusti musicali comuni (Bennett e Peterson, 2004). Il concetto di scena spesso viene sovrapposto a quello di 'sottocultura', ma le identità all'interno di una scena sono tendenzialmente più malleabili e duttili, inoltre una scena può essere un gruppo informale, in cui non è esclusa la possibilità di intrattenere un rapporto con un'industria musicale (Kotarba e

LaLone, 2014).

Nel caso dell'hip hop, o della trap, si assiste spesso all'uso di un insieme di simboli e immaginari globali per costruire una forma ancorata ad un'identità locale. La scena di Barriera di Milano non ha sviluppato particolari cifre stilistiche che tendano a distinguerla in termini di sonorità da quella diffusa globalmente o in realtà simili (si veda San Siro a Milano), anzi si tratta di una scena in cui è 'la zona' il vero elemento caratterizzante nonché uno dei temi trasversali. Gli artisti non lavorano su un'identità stilistica musicale specifica, ma variano molto tra i diversi sottogeneri e influenze del rap o della trap ripescando continuamente simboli da altri contesti. Un esempio dell'importanza che ricopre l'appartenenza ad un quartiere è illustrato dalla tendenza di quasi tutti gli artisti ad inserire sui propri nomi o sulle informazioni dei profili social il CAP, 10154, oppure l'acronimo BDM, entrambi a indicare 'Barriera di Milano'. Frequentare determinati luoghi del quartiere, vivere direttamente alcune dinamiche che caratterizzano alcune zone tra Barriera di Milano e Aurora, è un'attività fondamentale per partecipare alla scena. I luoghi dove abbiamo avuto modo di incontrare più spesso i membri della scena erano proprio alcune piazze o giardini dell'area di studio, spesso anche al centro delle riprese dei videoclip musicali (i giardini di piazza Alimonda, i giardini di via Como e piazza Crispi). Anche lo spazio digitale gioca un ruolo imprescindibile: è soprattutto nelle 'storie' Instagram, e in alcuni frammenti riproposti su YouTube, che viene di fatto espressa e rivendicata l'appartenenza alla 'zona'.

### *Il rapporto col quartiere*

«Barriera come a Napoli, nati in brutti posti, ricercati già da piccoli»  
Zeta Cooper, *Fame 1*.

«Qua siamo in un quartiere di Torino, Barriera di Milano.  
Zona periferica...diciamo che siamo nel nostro ghetto»  
Intervista di Gab Morrison ad Axell.

I riferimenti al quartiere ruotano principalmente intorno agli immaginari di strada. Barriera viene rappresentata come una zona di periferia, rimandando continuamente a realtà d'oltralpe o d'oltreoceano come *ghetto*, *banlieue* o *barrio*. Nonostante Torino

Nord presenticaratteristiche sociali, economiche e storiche piuttosto differenti rispetto alle condizioni di segregazione e marginalità dei ghetti americani o delle *banlieue* francesi 'sensibili'<sup>13</sup>, sembra particolarmente rilevante, per gli artisti, dotarsi di una credibilità di strada fatta anche dell'appartenenza ad un 'quartiere difficile'. Barriera di Milano diventa quindi non solo lo scenario dei videoclip musicali, ma anche un riferimento nei testi, un soggetto vero e proprio, all'interno delle canzoni e delle narrazioni di sé.

Le strade e le piazze simbolo dell'area sono i set più importanti per le produzioni audiovisive della scena, un momento di rappresentazione del quartiere e autorappresentazione del proprio gruppo. Spesso, le immagini iniziali dei videoclip inquadrano i ragazzi 'fare piazza' interagendo tra loro (salutandosi, fumando insieme ecc.) per poi radunarsi dietro all'artista e supportarlo mentre ripete le sue strofe (figura 5).



Figura 5. Immagine tratta dal videoclip *Soldato* di Axell e Isi Noice.

Inoltre, molti videoclip vengono girati all'interno dei caseggiati popolari del quartiere. Il condominio di edilizia pubblica, con i suoi androni, i tetti, i cortili interni ed esterni, è un luogo di rappresentazione fondamentale della scena locale (figura 6). Non mancano anche i riferimenti a spazi interstiziali urbani, luoghi di 'traffici' e scambi, e tipici negozi del quartiere, come i minimarket e

<sup>13</sup> Le *zones urbaines sensibles* (ZUS) sono territori periferici definiti dalle autorità pubbliche come obiettivo prioritario della politica urbana, in base a considerazioni locali legate alle difficoltà vissute dagli abitanti. Le ZUS sono state abolite e sostituite da *quartiers prioritaires de la politique de la ville* (QPV) il 1° gennaio 2015.

i piccoli ristoranti arabi.



Figura 6. Immagine tratta dal videoclip *Kurdishquad* di Boston e Il Kurdo.

La rappresentazione del quartiere è utilizzata come spazio di allusione e paragone con altri quartieri popolari che vengono presi a riferimento. Gli immaginari di periferia che vengono proposti nelle canzoni e nei video sembrano seguire una sorta di *cliché* che va oltre Torino: il riferimento 'Barriera come a Napoli'<sup>14</sup> è sicuramente emblematico del fatto che a livello translocale si siano consolidate una serie di immagini e *topos* attraverso la diffusione di film culto come *Gomorra*, vero e proprio riferimento culturale ed estetico per l'intero panorama trap europeo (si veda ad esempio la scelta del gruppo francese PNL di girare uno dei suoi video più famosi a Scampia).

Dall'altra parte, soprattutto nelle tracce più malinconiche, Barriera viene rappresentata come un luogo da cui cercare di evadere. Andare via dal quartiere vuol dire lasciare l'economia della strada. La vendita di sostanze illegali, un tema fondamentale della musica trap, è infatti fonte di guadagni ma anche di problemi e rischi che si concentrano nella possibilità di essere denunciati dalla polizia e incarcerati.

«Mamma mi dice che c'è / In testa ho mille perché /  
 La guardo e dico sto bene /  
 Non crede alla mia face / Lo sto facendo per lei /  
 Non vuol vedermi nei guai /  
 Un giorno la porterò a vivere nelle Hawaii»  
 Salah La Rue, *1000*.

<sup>14</sup> Zeta Cooper, *La Fame 1*.

«Ne ho viste di cose davvero / Se parto non mi vedi più / Parto vado in alto sempre più su / Voglio una villa, una casa a Malibù / Mamma non ne vale la pena se non ci sei tu»

Rrobio feat. Yunes LaGrintaa, *Quartier #2*.

L'appartenenza al quartiere risulta un criterio di identificazione che unisce al di là delle differenze etniche. Le numerose bandiere mostrate nei video, l'utilizzo di parole provenienti da diverse lingue (arabo, francese, albanese, spagnolo) rendono evidente che gli appartenenti alla scena concepiscono la loro alterità non tanto in base al paese di origine dei genitori, ma in quanto abitanti di una determinata zona della città. Come illustreremo più avanti, un altro elemento che tende ad unire oltre alle differenze di provenienza è lo sguardo razzializzante di polizia ed istituzioni.

«coi colori per le strade / bianco, giallo e nero / voi perché giudicate / non capisco il senso»

Tornado feat Vandal Barriera, *Pregiudizi*.

La dicotomia centro-periferia acquista nelle rappresentazioni dei giovani artisti una valenza simbolica importante. Nel caso degli artisti di Barriera, la 'periferia' diventa una risorsa, uno strumento di identificazione tra pari e di costruzione dell'immagine del reietto che afferma la sua alterità ostentandola<sup>15</sup>.

La 'periferia' descritta dagli artisti risulta quindi ambivalente: luogo di costrizione, dove si entra in contatto con l'economia di strada, ma anche luogo di incontro e di solidarietà. Da una parte, si mette in discussione la narrazione mediatica per cui l'area sarebbe solo fortemente degradata e popolata da pericolosi criminali<sup>16</sup>. Dall'altra, si sottolinea la presenza di una 'violenza continua', che a partire dalla sfera dell'Economia, passa per le istituzioni e la polizia, per arrivare alle forme di 'violenza' dal basso: lo spaccio, l'occupazione di case, l'opposizione alla polizia, i furti, gli scippi e le rapine.

<sup>15</sup> In questo caso vi è una forte continuità con il 'gangsta rap', fenomeno che ha raggiunto una grande diffusione in Italia all'inizio degli anni 2000 con gruppi come Truce Klan o Club Dogo

<sup>16</sup> Come viene affermato da Hani nella video-intervista di Gab Morrison «Agli italiani spaventa vedere tutti sti arabi, neri... qua non ti disturbano, basta che ti fai i cazzi tuoi»

O anche nell'intervista di Axell «è abbastanza brutto... non è che è bruttissimo, è una meraviglia... puoi fumare, bere il tuo mango, nessuno ti rompe il cazzo... però troppi spostamenti, troppi giri, troppe cose... però qua ci siamo cresciuti, quindi... vaffanculo, viviamo e basta...»

## Carcere, polizia e violenza

«Un fratello in cella e un altro ai domiciliari»  
Kassimi, *La Fafa*.

«Libertà ai miei fratelli dentro»  
Axell e Isi Noice, *Soldato*.

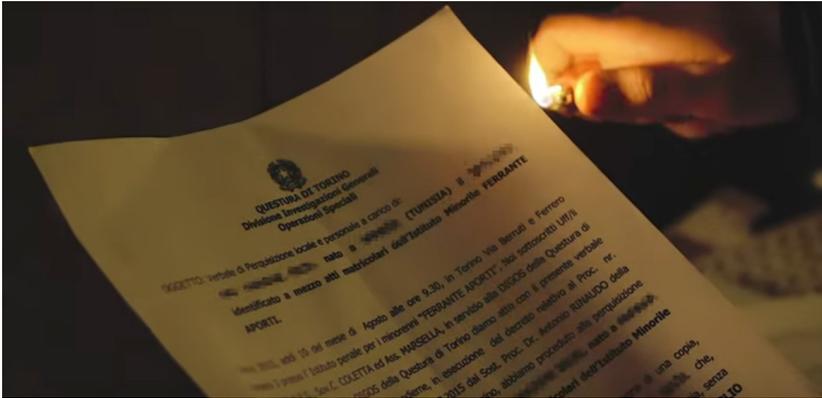


Figura 7. Frame del videoclip *Fame 1* di Zeta Cooper. Nel video si vede l'artista bruciare un verbale di perquisizione.



Figure 8a e 8b. Frame del videoclip *Voce Vera* di Hani.

I difficili rapporti con le istituzioni penali sono un tema frequentemente evocato nelle storie Instagram, nelle canzoni e nelle immagini dei videoclip (figure 7 e 8).

La detenzione viene raccontata come 'l'altro lato della medaglia' nella rischiosa scalata verso l'affermazione di sé o come un rischio necessario per la propria sopravvivenza economica.

«vada come vada qui si rischia oppure nada»  
Zeta Cooper, *Fame 1*.

«ci credo lo stesso anche se domani mi trovo in cella e non vinco»  
Hani, *Scusami*.

Anche nel rapporto con l'esperienza carceraria troviamo una marcata ambivalenza. Da una parte, la carcerazione è il caso estremo della condizione di 'trappola' centrale nella trap, una forma di violenza che viene denunciata. Dall'altra, l'esperienza carceraria non è vissuta con vergogna, ma anzi rivendicata come elemento che avvalorava l'autenticità di strada, la realness, dei membri della scena.

I confini del carcere non si limitano alle mura dello stesso, ma si estendono nel quartiere, nei meccanismi che regolano la militarizzazione e il controllo del territorio. Da questo punto di vista, dal materiale analizzato emerge un chiaro rapporto conflittuale con la Polizia, esacerbato sia dalle difficili condizioni sociali, sia da una militarizzazione sovradimensionata rispetto alle altre aree della città.

La musica e le immagini dei video sono spesso utilizzate per mettere in mostra la violenza della polizia. È possibile notare come nuovamente le immagini servano da una parte per denunciare questa presenza, mentre dall'altra per rinnovare una sorta di autenticità: mostrare il rapporto conflittuale con la polizia, anche solo la sua presenza discriminatoria, è già di per sé elemento che dimostra la propria 'realtà' di periferia. La polizia, quindi, svolge un ruolo di controllo mentre riproduce la percezione di un quartiere insicuro, elemento che viene spettacolarizzato nell'economia dell'autenticità dei rapper (figura 9).

«Torino è la nuova moda / zatla è la moneta / sputo in faccia allo sbirro / brucio una camionetta»<sup>17</sup>  
Yakuza, T.M.

«il pm che ci stressa / ho cercato soltanto di vivere»  
Hani, *Scusami*.

«Troppi danni in questa vita e ne ho 18 / a 10 anni dalla sese si scappa se se»<sup>18</sup>  
Zeta Cooper e Yunes LaGrintaa, AK 47.

<sup>17</sup> In questa frase la parola 'zatla' può essere tradotta come 'hashish'.

<sup>18</sup> In questa frase la parola 'sese' può essere tradotta come 'polizia'.



Figura 9. L'immagine è tratta dal video della canzone *Voce Vera* di Hani, quello che viene mostrato è un fermo di polizia che è avvenuto in Corso Giulio Cesare durante le riprese del video.

Durante il periodo della nostra ricerca, la vicenda giudiziaria più importante che ha coinvolto i membri della scena è stata l'"Operazione Criminal Page" della Procura di Torino. L'operazione ha colpito con misure cautelari trentasette giovani: tredici minorenni (di questi dieci sono stati detenuti come misura cautelare al carcere minorile Ferrante Aporti), ventiquattro maggiorenni a cui il gip non ha convalidato l'arresto in carcere, ad eccezione di sette persone. L'accusa è stata quella di aver partecipato ai disordini avvenuti il 26 ottobre 2020, durante una manifestazione contro le restrizioni Covid. In particolare, vengono contestati agli accusati danneggiamenti e furti in alcuni negozi del centro di Torino<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Il 9 Marzo 2021 la Questura di Torino ha eseguito trentasette provvedimenti restrittivi emessi dalla Procura del Tribunale di Torino e dalla Procura per i Minorenni di Torino. Nonostante il gip avesse riqualificato il reato dei ventiquattro maggiorenni a furto aggravato, i pubblici magistrati hanno contestato a ventuno persone il reato di devastazione e saccheggio (chiedendo pene fino ai sei anni e nove mesi).

Nei giorni successivi ai fatti, una parte importante dei discorsi pubblici sulla manifestazione si soffermò sulla presenza di molti ragazzi giovanissimi, di origine straniera o di 'seconda generazione', proveniente da Barriera di Milano (utilizzando un registro che si collocava tra la comprensione del disagio sociale, sebbene con una chiave paternalista, e la stigmatizzazione criminalizzante). I materiali principali su cui è stata costruita l'accusa sembrano essere stati i video e le foto pubblicate su Instagram, rivelando ancora una volta il ruolo ambivalente dell'utilizzo dei social, tra ricerca di una credibilità 'di strada' ed esposizione a conseguenze giudiziarie.

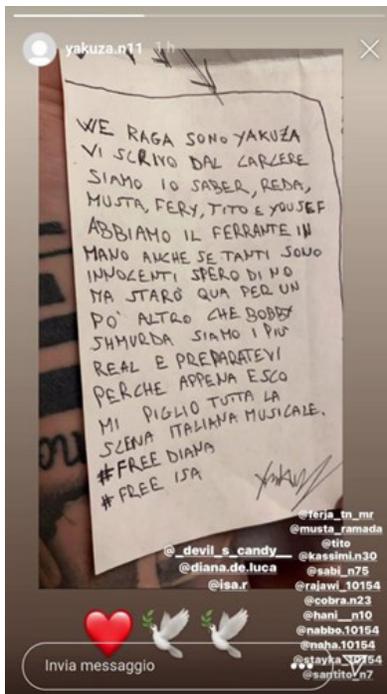


Figura 10. Storia Instagram che riprende la lettera inviata dall'artista Yakuza agli amici durante la sua detenzione al carcere minorile Ferrante Aporti.

Figura 11. Post Instagram del 27 ottobre pubblicato da Kapiro.

Gli artisti denunciano la violenza 'subita', cioè quella della polizia,

<https://www.lastampa.it/torino/2021/10/13/news/saccheggio-dei-negozi-in-via-roma-la-procura-chiede-21-condanne-1.40805974>

<https://www.torinotoday.it/cronaca/chieste-condanne-devastazioni-centro-26-ottobre-2020.html>

della povertà e delle condizioni di marginalità in cui sono cresciuti; allo stesso tempo raccontano e spettacolarizzano la violenza agita, tra rapine e scontri con la polizia. La violenza della musica diventa quindi una categoria estetica che collega i giovani di Barriera con altre periferie urbane del mondo. La musica, che parlando di violenza si fa essa stessa violenta, diventa anche una risorsa sotto molteplici aspetti: uno strumento per rivendicare un'alterità nella propria condizione di marginalità, una forma di autenticazione, un modo per piacere ai propri pari; una risorsa didattica, utile a denunciare le violenze subite; una risorsa stilistica utile nella produzione di immaginari che possono avere successo (si veda quanto già scritto su fenomeni come Gomorra). Dalla prospettiva di chi partecipa alla scena il rapporto con la violenza è normalizzato (e non stigmatizzato) e la musica diventa uno strumento per esprimere allo stesso tempo un'estetica violenta e un'estetica della violenza. Il tutto, è fatto attraverso un linguaggio che si fa il più possibile provocatorio, non solo nei termini dei testi e delle immagini, ma anche nei suoni: l'utilizzo di colpi di pistola nelle basi, le sirene, ma anche la riproduzione attraverso la voce di onomatopee che simulano colpi di arma da fuoco o la scelta di allitterazioni dai suoni duri (ad esempio la ripetizione di sillabe contenenti la 't' o la 'p').

## Conclusioni

Nelle sezioni precedenti, abbiamo provato a delineare alcuni temi che consideriamo particolarmente rilevanti all'interno delle produzioni musicali ad opera della scena trap di Torino Nord. Consapevoli della natura provvisoria ed esplorativa del contributo, proponiamo in questa sezione alcune indicazioni conclusive.

Ad una prima analisi, la scena trap di Barriera conferma la natura ambivalente della trap music: nichilismo autodistruttivo e senso di appartenenza, intrappolamento e fuga, spinte emancipative e affermazione individuale si alternano nelle rime degli artisti locali. Questa ambivalenza si gioca all'interno di un contesto urbano che è il vero protagonista e il serbatoio di liriche e immaginari. Il territorio sembra essere una risorsa fondamentale non solo per produrre identità e senso di appartenenza, ma anche come serbatoio di immagini per le produzioni audiovisive e per connettersi a spazi e linguaggi altri, provenienti dalle periferie francesi e americane. Barriera di Milano, inoltre, presenta anche

alcune caratteristiche specifiche: infatti, si tratta di una periferia geograficamente collocata a ridosso del centro che sta subendo una trasformazione portata avanti con un uso della forza molto esplicito. Non siamo di fronte a quelle 'periferie al quadrato' (Petrillo, 2018), zone 'abbandonate', che sono al centro di altre scene rap italiane come quella, ad esempio, di Genova<sup>20</sup>.

Nel caso studio, la sensazione di abbandono da parte dello Stato, molto presente nei testi di tanti artisti italiani, lascia spazio ad un'aperta ostilità nei confronti dello Stato.

«Per la precisione è una restrizione / Nei quartieri in cui l'istituzione / Lascia gli abitanti alla legge del più forte / Non tagliano l'erba nei campi da calcio / Ma quella nelle piazze di spaccio»

Tedua, *La legge del più forte*.

«Odio madama / odio chi parla / [...] / odio il sistema / anche lo Stato / io sono un soldato»

Axell feat. Ici Noise, *Soldato*.

«dal bando come dal barrio da sempre contro lo Stato»

Zeta Cooper, *Fame II*.

In questo senso, Barriera di Milano può essere considerata un punto di osservazione privilegiato per osservare gli effetti di quanto nota Salvatore Palidda (2000) in relazione ai cambiamenti nelle strategie di controllo sociale e postmodernità:

«la polizia non è più soltanto lo strumento utile al primato di quella minoranza di persone che hanno sempre costituito la classe dominante o lo strumento di controllo dello stato su una società considerata come potenzialmente ostile o nemica, ma la forza che incarna e assicura il potere sociale dei cittadini nei confronti dei non-cittadini, cioè della società nei confronti di chi è escluso» (Palidda, 2000: 10).

Questo mutamento, che vede come elemento centrale un moltiplicarsi di attori inediti nell'ambito del disciplinamento sociale (media, comitati di quartiere, imprenditori politici della sicurezza

<sup>20</sup> A titolo informativo si segnala la *crew* Wild Bandana, composta da alcuni degli artisti di maggior successo della trap italiana come Tedua, IZI, Vaz Tè. Molti di questi artisti provengono dal Ponente genovese, tipicamente proletario, in particolare dai quartieri di edilizia popolare come il CEP di Pra, o Begato. Entrambe aree estremamente periferiche della città di Genova, dotate di uno scarso interesse economico o di rendita.

ecc.) ha un impatto molto rilevante nell'ambito della sicurezza urbana, che vede, a partire dagli anni Novanta, un aumento straordinario nelle attività delle volanti e il massiccio impiego di reparti mobili nelle operazioni di pattugliamento. Vent'anni dopo la ricerca di Palidda, possiamo osservare come la combinazione di criminalizzazione razzista, stigmatizzazione ad opera di media e politici locali, politiche securitarie, possa generare condizioni nel quale le forze di polizia operano in forze decisamente sproporzionate al contesto.

La scena trap di Torino Nord ci consente anche di comprendere le trasformazioni a cui la periferia post-industriale va incontro: tra il materiale raccolto sono praticamente assenti riferimenti al passato industriale e operaio del quartiere, motore delle lotte e delle spinte emancipative di una periferia che possedeva una forte compattezza sociale. Come mostriamo nell'articolo, però, l'assenza e la dissoluzione della 'soggettività operaia', non ha necessariamente portato ad un deserto sociale; infatti, emerge un nuovo protagonismo antagonista che si manifesta sotto forme inedite e ambivalenti.

La periferia, lontana dal costituire una semplice dislocazione morfologica, o una categoria spaziale che si misura in funzione di ciò che manca, diventa un laboratorio sociale capace di innovare le forme dell'agire 'politico', modificandone i confini (De Simoni, 2016). Quanto emerge è quindi la necessità di sperimentare nuovi tentativi di analisi delle pratiche e degli immaginari che vengono prodotti nei margini, riconoscendo la necessità di cogliere in essi nuove spinte emancipative sebbene al di fuori dalle categorie politiche Novecentesche (v. Bertho, 2009).

Un'analisi che prova a tenere insieme linguaggi musicali, spazialità e violenza, può essere un modo per leggere la periferia come uno spazio ricco di contraddizioni e non semplicemente come prodotto puro delle relazioni di potere, dall'alto verso il basso, dominata da abbandono e sofferenza sociale.

Risulta interessante notare il fatto che buona parte dei protagonisti della scena sono rimasti coinvolti nelle vicende legate alla rivolta del 26 ottobre 2020 a Torino. Qui riteniamo che vi sia un'influenza degli immaginari di rivolta francesi. Infatti, per i membri della scena, la Francia e le sue *banlieue* sono un continuo riferimento, non solo per la musica, ma anche per quanto riguarda queste forme di conflitto inedite in Italia<sup>21</sup>. Crediamo quindi che la scena di cui stiamo

21 Sulle rivolte urbane e il ruolo delle periferie in Francia si rimanda ai lavori particolarmente significativi di Alain Bertho (2009) e Michel Kokoreff (2021).

proponendo alcune analisi abbia una particolare importanza anche per il rapporto che la unisce con questo episodio dai caratteri inediti per l'Italia, ma dai forti richiami d'oltralpe. Un approfondimento del rapporto tra gli affetti trasmessi dalla musica e le rivolte urbane potrebbe essere un ulteriore spunto di ricerca prolifico che emerge da queste nostre note.

Tuttavia, le potenzialità emancipative fin qui ipotizzate vanno poste in relazione con il grande successo commerciale della trap music e i processi di sussunzione ed espropriazione<sup>22</sup>.

Per quello che riguarda il rapporto tra la scena locale e processi di sussunzione legati al mercato, i *trapper* di Torino Nord sembrano essere ancora lontani dalla celebrità che ha investito, per esempio, gli artisti di San Siro a Milano. Anche se non riguarda l'industria discografica in senso stretto, il meccanismo di estrazione si colloca evidentemente sul piano dell'economia delle piattaforme digitali, i media per eccellenza all'interno di questa scena. In questo senso sembra fondamentale capire quanto i prodotti audiovisivi della trap siano una rappresentazione o una meta-rappresentazione della realtà sociale vissuta, quale sia il ruolo degli attori che concorrono alla produzione della musica (es. videomaker e produttori), quali valori e motivazioni stanno alla base dell'agire sociale degli artisti. L'etnografia di Stuart (2020) sulla scena drill di Chicago presenta in questo senso notevoli risultati nel mostrare, ad esempio, quanto l'iper-rappresentazione della violenza sia funzionale alla produzione di valore nell'ambito della online *attention economy*, in un contesto però radicalmente diverso dalle città italiane.

### Bibliografia

Belligni S., Ravazzi S. (2012). *La politica e la città: Regime urbano e classe dirigente a Torino*. Bologna: Il Mulino.

Belotti E. (2021). *Birds in the trap*. Roma: Bordeaux edizioni.

Bennett A., Peterson R. (2004). «Introducing Music Scenes». In: Bennett : A., Peterson R. *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1-16.

---

22 La capacità del capitalismo di incorporare spinte emancipative, desideri di autonomia, linguaggi ed immaginari all'interno di logiche di valorizzazione è oggetto di una lunga tradizione di studi che vanno dalla teoria critica (vd. ad es. Berardi, 2016) alla sociologia (vd. ad es. Boltanski e Chiapello, 1999).

- Berardi F. (2016). *L'anima al lavoro: alienazione, estraneità, autonomia*. DeriveApprodi.
- Beraudo G., Castrovilli A., Seminara C. (2006). *Storia della Barriera di Milano. Dal 1946*. Officina della Memoria.
- Bertho A. (2009). *Les temps des emeutes*. Parigi: Bayard.
- Boltanski L., Chiapello E. (1999). *Il nuovo spirito del capitalismo*. Milano-Udine: Mimesis edizioni.
- Bukowski W. (2019). *La buona educazione degli oppressi*. Alegre.
- Carinos E. (2021, Febbraio 26). «La violence comme ressource esthétique». *Fight The Power? Musiques hip-hop et rapports sociaux de pouvoir*, Seminaire 2021, Disponibile su: <https://fight-the-power.sciencesconf.org/>
- Castrovilli A., Seminara C. (2004). *Storia della Barriera di Milano. 1852-1945*. Officina della Memoria.
- Costa G., Stroschia M., Zengarini N., Demaria M. (A cura di). (2017). *40 anni di salute a Torino. Spunti per leggere i bisogni e i risultati delle politiche*. Milano: Inferenze. Disponibile su: <https://epiprev.it/publicazioni/40-anni-di-salute-a-torino>
- Cruz R.D. (2021). «Trap, la dernière revolution musicale du rap». In : Heuguet G., Menu E. *Trap. Rap Drogue Argent Survie*. France: Audimat Éditions e Éditions Divergences, 39-84.
- Davico L., De Bernardi L., Gullino V., Novascone R., Staricco L., Vitale Brovarone E. (2017). *Recuperare la rotta. Diciottesimo Rapporto "Giorgio Rota" su Torino*. Torino: Centro Einaudi. Disponibile su: <https://www.rapporto-rotta.it/>
- De Simoni S. (2016). *Filosofia politica dello spazio: il programma di ricerca di Henri Lefebvre e le sue conseguenze teoriche*. Tesi di dottorato, Dottorato di Filosofia, Università di Torino-Paris Ouest Nanterre.
- Derossi L. (1994). «Il treno del sole». In: Castronovo V. (a cura di). *Storia illustrata di Torino* (Vol. VIII), Sellino: Milano, 21-26.
- DIST. (2020). *Aurora: a sud di Torino nord*. Politecnico di Torino, Dipartimento interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio, Torino. Disponibile su: [https://www.auroralab.polito.it/sites/default/files/doc/post/Aurora-a-sud-di-Torino-nord\\_0.pdf](https://www.auroralab.polito.it/sites/default/files/doc/post/Aurora-a-sud-di-Torino-nord_0.pdf).

- Fofi G. (1964). *L'immigrazione meridionale a Torino*. Milano: Feltrinelli.
- Gonzalez S., Waley P. (2012). «Traditional Retail Markets: The New Gentrification Frontier?». *Antipode*, (45): 965-983. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1467-8330.2012.01040.x>.
- Kaluža J. (2018). «Reality of Trap: Trap Music and its Emancipatory Potential». *IAFOR Journal of Media Communication & Film*, 5(1): 21-26. DOI: <https://doi.org/10.22492/ijmcf.5.1.02>.
- Knoblauch H., Schnettler B. (2012). «Videography: analysing video data as a 'focused' ethnographic and hermeneutical exercise». *Qualitative Research*, 12(3): 334-356.
- Kokoreff M. (2021). *La diagonale de la rage – Une histoire de la contestation sociale en France. Des années 1970 à nos jours*. Éditions Divergences.
- Kotarba J.A., LaLone N. (2014). «The 'scene': A conceptual template for an interactionist approach to contemporary music». In: Denzin N.K., *Revisiting Symbolic Interaction in Music Studies and New Interpretive Works*. Emerald Publishing, 51-65. DOI: <http://dx.doi.org/10.1108/S0163-239620140000042004>.
- Migliaccio F. (2020). *La Venere degli Stracci. Miseria, rivolta e potere nella città postindustriale*. Napoli: Monitor edizioni.
- Notarnicola S. (1997). *L'evasione impossibile*. Roma: Odradek.
- Oliva G. (2017). *Un secolo di immigrazione a Torino. Storia e storie dall'Ottocento a oggi*. Torino: Edizioni del Capricorno .
- Pagliassotti M. (2012). *Chi comanda Torino*. Roma: Castelvecchi.
- Palidda S. (2000). *Polizia postmoderna: etnografia del nuovo controllo sociale*. Feltrinelli.
- Paone S. (2010). «La città fra marginalità ed esclusione sociale». *Società/MutamentoPolitica. Rivista Italiana di Sociologia*, 1(2): 153-164. DOI:10.13128/SMP-9280.
- Pellion N. (2021). «De la Trap House au corps-prison. Une histoire spatiale de la trap d'Atlanta». In: Heuguet G., Menu E. *Trap. Rap Drogue Argent Survie*. France: Audimat Éditions e Éditions Divergences, 39-84.
- Petrillo A. (2018). *La periferia nuova: disuguaglianza, spazi, città*.

Milano: FrancoAngeli.

Pitch T. (2013). *Contro il decoro. L'uso politico della pubblica decenza*. Roma-Bari: Laterza.

Reynolds S. (2019). «Trap world: how the 808 beat dominated contemporary music». *The Face*. Disponibile su: <https://theface.com/music/trap-music-gucci-future-thug-travis>.

Semi G. (2015). *Gentrification. Tutte le città come Disneyland*. Bologna: Il Mulino.

Smith N. (1996). *The New Urban Frontier: Gentrification and the Revanchist City*. London: Routledge.

Stuart F. (2020). *Ballad of the Bullet: Gangs, Drill Music, and the Power of Online Infamy*. Princeton: Princeton University Press. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvs32s2d>.

UFTP. (2020). *Trap. Storie distopiche di un futuro assente*. Milano: Agenzia X.

Urban Center Metropolitano; Rapporto Giorgio Rota, Centro di ricerca Luigi Einaudi. (2018). *Torino Atlas. Mappe del territorio metropolitano*. Torino: Urban Center Metropolitano. Disponibile su: <https://www.rapporto-rota.it/contributi/torino-atlas-mappe-del-territorio-metropolitano.html>.

Vanolo A. (2008). «The Image of the Creative City: Some Reflections on Urban Branding in Turin». *Cities*, 25(6): 370-382. Disponibile su: <https://ssrn.com/abstract=1726412>.

Vanolo A. (2015). «Smart city e sviluppo urbano: alcune note per un'agenda critica». *Scienze del Territorio* (3): 111-118. DOI: [https://doi.org/10.13128/Scienze\\_Territorio-16256](https://doi.org/10.13128/Scienze_Territorio-16256).

Vanolo A., Rossi U. (2015). «Urban Neoliberalism». In: *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences* (2 ed.). Berlino: Springer, 846-853. DOI:10.1016/B978-0-08-097086-8.74020-7.

Wacquant L. (2008). *Urban outcasts: A Comparative Sociology of Advanced Marginality*. Cambridge: Polity.

Zukin S. (2010). *Naked City. The Death and Life of Authentic Urban Places*. Oxford: Oxford University Press Inc. DOI: 10.1093/oso/9780195382853.001.0001.

**Nicolò Molinari** è dottorando di pianificazione territoriale e politiche pubbliche del territorio all'Università IUAV di Venezia. A cavallo tra diverse discipline si interessa di riconfigurazione spaziale del conflitto. Al momento si sta focalizzando su come può essere rielaborata la categoria di periferia a partire dalle rivolte e dai movimenti recenti. In particolare si è occupato del dibattito francese intorno al fenomeno dei *Gilets Jaunes* e sulle trasformazioni geografiche della Francia. nmolinari@iuav.it

**Filippo Borreani** è dottorando in Sociologia e Metodologia della Ricerca Sociale e afferente al Dipartimento di Culture, Politica e Società dell'Università degli Studi di Torino. I suoi interessi di ricerca vertono sul rapporto tra mutamento sociale e trasformazioni urbane, con una particolare attenzione a processi di impoverimento e alla relazione tra classi sociali, spazio e immaginari urbani (es. smart city, eco-city ecc.). Al momento, è impegnato in una ricerca etnografica, dedicata a questi temi, nella periferia nord-ovest della città di Milano. filippo.borreani@unito.it