

**Avessimo avuto i soldi, magari, mi comprerei una tuta più bella<sup>1</sup>.  
Oltre l'immagine stereotipata e la narrazione mediatica  
di luoghi e persone.**

Guido Belloni, Laura Boschetti

### Abstract

La musica rap mantiene da sempre una stretta connessione ai luoghi e agli spazi, contrapponendosi alla cultura predominante. La storia del rap è un processo continuo e non lineare di territorializzazione: guarda alla periferia e volta le spalle al centro, si localizza ai margini, utilizza nei testi e nei videoclip diversi *tòpoi* semantici e architettonici tipici delle periferie urbane.

Per questo il rap è anche un repertorio politico della periferia, che racconta le disuguaglianze spaziali come fosse una cassa di risonanza: parla di luoghi, ma parla soprattutto a chi li abita e non solo. Attraverso l'uso di un linguaggio comune, mettendo in rima le dinamiche di esclusione e rivelando la contraddizione tra centro e periferia. Oltre le frontiere, le distinzioni sociali ed economiche, le peculiarità dei contesti nazionali, il rap mette in connessione *tutte* le periferie. Attraverso la selezione di una *tracklist* gli autori esaminano alcuni testi di questo repertorio, chiedendosi se, e come, i testi delle canzoni contribuiscano alla costruzione di un'identità collettiva, e allo stesso tempo siano in grado di anticipare cambiamenti, trasformazioni e possibili vie d'uscita.

Rap music has always been connected with places, counterposing mainstream culture. Rap historically supported a continuous, non-linear process of territorialisation. It looks at urban peripheries and turns its back to city centres, as it is located on the edges. It uses, in songs and in videos, several different archetypes that constitute the semantic and architectural image of the urban periphery.

For these reasons rap is a political catalogue of urban peripheries. It addresses spatial inequalities and talks to the inhabitants of marginalised contexts but not only to them. In doing so, rap uses a common language (slang) to rhyme about social exclusion and to reveal the contradiction between centre and periphery. Beyond boundaries, socioeconomic gradients or national differences, rap connects *all* urban peripheries.

The authors analyse the lyrics of a few songs, wondering whether and how they could contribute to the construction of a shared identity. Can rap songs anticipate social changes and urban transformations, or identify possible exit strategies for the people to whom they speak?

**Parole Chiave:** Identità collettiva; microcosmi; translocalismo; margine; giovani con background migratorio

1 «Noi a differenza di molti altri, non ci basiamo sul vestirci, sull'apparire, non ce ne fotte un cazzo. Guardaci, siamo in comfort, non abbiamo bisogno dei pantaloni stretti, di tutte 'ste robe, non ce ne frega niente. Avessimo avuto i soldi, magari, mi comprerei una tuta più bella» (Neima Ezza nel documentario *Perif*, un progetto Yalla Movement in collaborazione con Sony Music Italy).

**Keywords:** Collective identity; microcosms; translocalism; border; youths with migratory background

## [Intro]<sup>2</sup> Premessa

«*Tuta di Nike, tuta Adidas*  
Tutti *savage* nel mio *entourage*  
La bocca un *kalash*, rime collage  
Non sei Sofiane, non sei Kalash  
Mangio cous cous, taglio da Hassan  
Vesto Paris, vesto Real  
Testa Zidane, soldi si fa  
Volo a Paris, sì come Neymar»  
Jamil ft. Lbenj, *Come la Francia* (2019).

Questo contributo si posiziona all'interno di un confronto che è tuttora in corso: non costituisce l'esito finale di un processo di ricerca, né ha l'obiettivo di confermare o confutare delle ipotesi predeterminate. Affonda le proprie radici teoriche all'incrocio tra il filone degli studi urbani che si occupa di periferie (Laino, 2020; Petrillo, 2018), di povertà e di marginalità urbana (Bauman, 2007; Oberti et al. 2017; Sassen, 2014; Secchi, 2013; Wacquant, 2008), e quello della sociologia delle migrazioni (Castles, 2012) che si occupa di appartenenza, sradicamento (Sayad, 2002) e di translocalismo (El-Tayeb, 2011; Tarrius, 2011). Ma si tratta, per la verità, di un esercizio di approfondimento di una domanda di ricerca che è scaturita dall'osservazione di alcune delle questioni che hanno attraversato e attraversano ancora le periferie e le persone che le abitano, e che insiste in particolare sull'esperienza delle dinamiche di esclusione vissuta da giovani con background migratorio.

Quale che sia l'intento per cui ci si appresta a osservare e a leggere la *periferia*, l'esercizio di allargare lo sguardo e mettere in discussione il proprio punto di vista ci sembra fondamentale per cogliere la stratificazione dei nodi problematici e la concentrazione di risorse che prendono corpo in quei contesti

<sup>2</sup> La scelta di intitolare ciascun paragrafo utilizzando la dicitura tra parentesi quadra (es. [Intro], [Strofa 1], etc.), seguita da un testo introduttivo alla questione affrontata nel paragrafo, è un riferimento esplicito alla catalogazione dei testi utilizzata dal portale [www.genius.com](http://www.genius.com), che abbiamo consultato per ricostruire i testi integralmente e, a volte, ricercare i significati celati nelle parole degli artisti che sono stati selezionati per questo articolo.

territoriali che si trovano *sul margine*. In questo, siamo convinti che la musica rap possa fornire diverse chiavi di lettura preziose e non scontate (Appelrouth *et al.*, 2013), posizionate all'interno dei testi di molte canzoni. Alcune di queste rientrano nella selezione che abbiamo proposto nei paragrafi seguenti: si tratta di una selezione non esaustiva e non esclusiva, che serve a sostenere un esercizio di lettura dei quartieri in crisi (Avenel, 2005).

Durante le nostre riflessioni, il parallelismo tra Italia e Francia ci ha portato a individuare nell'intersezione tra condizione giovanile, condizione migratoria e condizione periferica un elemento interessante per leggere la complessità del presente. Un'affermazione valida per la scena rap come per le politiche per la periferia. Il parallelismo si fonda tanto sui numerosi riferimenti al panorama francese che si trovano nella sociologia delle migrazioni e negli studi urbani (Briata *et al.*, 2009), quanto sullo sviluppo del rap come genere musicale e dispositivo culturale di narrazione delle periferie urbane in entrambi i Paesi (Pégram, 2011). Questa dicotomia rappresenta una finestra sulla contemporaneità, come dimostrano gli avvenimenti più recenti, sia sul versante delle politiche securitarie e di controllo del territorio nelle periferie di alcune grandi città, sia sul versante delle produzioni musicali transnazionali, dove si sta sviluppando un interessante sodalizio tra le due scene musicali che coinvolge in particolare giovani rapper italiani e meno giovani rapper francesi, accomunati dal background migratorio.

I paragrafi sono stati scritti a quattro mani, sono il risultato di un confronto sempre aperto e di un continuo cambio di prospettiva. L'alternanza tra scrittura, riferimenti musicali e analisi del testo è un tentativo di donare alla lettura una propria ritmicità, ma anche una posizione ferma rispetto alla legittimazione di fonti non convenzionali (Stephens *et al.*, 2000), come i brani delle canzoni o i post pubblicati dagli artisti sulle proprie pagine Instagram. Si tratta, dal nostro punto di vista, di fonti accreditate e valide, che trovano una propria coerenza nel rapporto tra testo analizzato e biografia dell'artista, e che rappresentano uno strumento di *voice* che abbiamo cercato di non sovrascrivere in alcun modo.

## [Strofa 1] Rap e periferie

«Vengo dalla *perif* (Pow, pow, pow)  
 Lo capisci da come mi vesto da quando sono *petit* (Rrah)  
 È una vita che rischio l'arresto con le *Squalo ai piedi* (Nah, nah, nah)  
 Purtroppo non tutto è perfetto, ho la tuta del Paris (Nah, nah, nah)  
 Rimane pieno il mio borsello, vengo dalla *perif', perif', perif'*  
 Da quando son *petit, petit, petit*  
 Muoio nella *perif', perif', perif'*  
 Con le *Squalo ai piedi, piedi, piedi*»  
 Neima Ezza, *Perif* (2020).

Il rap nasce negli anni '70 nel Bronx come forma di *voice*. Si è sviluppato come una musica marginalizzata che si è legata, in alcuni contesti territoriali, a delle particolari minoranze (U.net, 2018). Attraverso la musica (e non solo), queste minoranze si autorappresentano, nominano istanze che le riguardano, costruiscono identità (Bianchi *et al.*, 2017) e pratiche di resistenza nei confronti di una società dominante. In questo senso, possiamo considerare il rap una «narrativa della resistenza» che si mette in una posizione di sfida, e lo fa a partire proprio dai racconti dettagliati delle esperienze quotidiane di questi gruppi (Stephens *et al.*, 2000).

A differenza di altre correnti musicali, nei suoi quasi cinquant'anni di vita e nelle sue numerose sfaccettature, evoluzioni e correnti differenti, il rap ha mantenuto una stretta connessione ai luoghi che lo hanno originato, le periferie delle grandi città (cfr. Zuckar, 2017). Il connubio tra rap e luoghi è un elemento fondativo del genere: le narrazioni quotidiane «delimitano un'arena di esperienze» sociali localizzate, fermamente radicate nel quartiere, che contribuiscono alla costruzione di un'identità collettiva (Forman, 2002). La ragione, molto probabilmente, è da ritrovare nella dimensione urbana dell'intera cultura hip hop, e nella interrelazione tra le quattro discipline che la compongono – il *breaking*, il *djng* e l'*mcng*, i graffiti (cfr. Bazin, 2019). Ciascuna di esse, infatti, si sviluppa in qualche modo nello spazio esterno, vi si relaziona e identifica, lo racconta: il *breaking* è una danza in strada, il graffitismo una pratica di marcatura e riappropriazione dei muri, le sessioni di *beatbox* e rap si svolgono nello spazio pubblico (Wilkins, 2006). Il rapporto tra hip hop e città rimanda anche alla tensione

costante tra l'esercizio di pratiche più o meno manifeste di dissenso e il tentativo da parte delle istituzioni di controllarle (le misure antivandalismo, i dispositivi per impedire l'accesso ad alcuni spazi pubblici, le ordinanze per limitarne gli usi). Il cambiamento nella modalità di produzione dello spazio pubblico e la sempre maggiore influenza degli interessi privati che intervengono nella proprietà, nella gestione e nella regolamentazione di interi pezzi di città sono due elementi strutturali, che hanno ridefinito la nozione di *diritto alla città* e innescato una reazione dissenziente che trova anche nel rap un mezzo di espressione.

Non a caso, infatti, la libertà espressiva della cultura hip hop e del rap in particolare ha continuamente sollecitato l'apertura di spazi di rivendicazione e di controcultura (Marchi, 2014). In questo senso, la storia del rap (anche recente, con il passaggio a genere *mainstream* e prodotto culturale di massa) è un processo continuo e non lineare di territorializzazione, di tentativi di interazione tra soggetti, gruppi e culture diverse con l'ambiente, fisico e sociale, in cui si inserivano e con il quale, spesso, entravano in conflitto. La cultura hip hop è una cultura prettamente urbana, caratterizzata da uno specifico stile di vita, un linguaggio codificato con termini ricorrenti, una moda agita e una ostentata, una mentalità e un'economia che sono espressione delle istanze portate da gruppi sociali minoritari, da giovani che sono in buona parte il prodotto dell'emigrazione (Bazin, 2019).

Attraverso un processo continuo di ri-attualizzazione e di localizzazione, il rap costituisce, per questi gruppi, una delle poche possibilità di esprimere e dare voce alle istanze relative alla propria condizione di vita ai margini. Questa marginalità si situa all'incrocio tra una condizione strutturale di povertà materiale e il collocamento, appunto, ai margini dei sistemi di opportunità. Quali che siano le ragioni che muovono determinati artisti a fare rap, all'interno delle canzoni si ritrovano spesso diverse funzioni agite nei confronti dell'ambiente sociale e culturale cui il rap si rivolge (e da cui scaturisce): la capacità di adattamento al contesto e alle condizioni precarie che lo caratterizzano quali *topos* biografici degli artisti; la protezione dagli shock esperienziali che si tramuta in conservazione dei tratti distintivi di un determinato quartiere; il potenziale generativo e trasformativo di contesti depressi.

Jamil, rapper veronese figlio di padre siciliano e di madre iraniana, descrive in poche barre l'esperienza di un giovane con background migratorio che si fa strada, prima di fare musica, con attività ai limiti della legalità, ma identifica al tempo stesso un codice etico e delinea uno stile di riferimento per quanto riguarda l'abbigliamento – evidente nel titolo, le scarpe da *pusher* sono le Nike Air Max TN.

«*Popolari di San Vito, SV*  
 Ci ho girato qualche video, qualche g  
 Certe cose non le dico nel CD  
 Che gli infami, fra», ti ascoltano pure qui  
 La metà di chi frequento: arabi  
 Davvero poca gente nata qui  
 Gli amici giù in Sicilia, Napoli  
 Persiano sono Baida, Aladin»  
 Jamil, *Scarpe da pusher* (2016).

Già agli inizi degli anni 2000, gli Sniper in Francia hanno descritto con precisione le reazioni della società alle scarpe da *pusher* di Jamil: lo sguardo colmo di paura, la disapprovazione e pregiudizi che li accompagna quando camminano per strada. L'immagine evocativa di una vecchietta che stringe più forte a sé la propria borsetta quando li incrocia suscita una serie di domande: è per le scarpe o la tuta da ginnastica? È per loro faccia? È per il colore della pelle o la loro origine? Domande a cui pure rispondono «Qui è anche casa mia e credimi, non ho nessuna intenzione di andarmene».

Regarde c'est grave, ils nous jugent par notre apparence<sup>3</sup>,  
 Pour eux jeunes de cité rime seulement avec délinquance  
 Tout ça pour une couleur, une origine qui ne reflètent pas leur France,  
 Ça m'fait flipper quand j'y pense”

3 «Guarda è grave, ci giudicano per la nostra apparenza, per loro giovani di periferia fa rima solo con delinquenza. Tutto questo per un colore, un'origine che non riflette la loro Francia, pensarci mi manda fuori di testa. [...] me ne fotto dei pregiudizi, vado avanti, non arretro, solo dio mi può giudicare. Me ne frego se non mi amano o se si sentono disturbati, qui è anche casa mia e credimi, non ho intenzione di spostarmi» (traduzione dell'autore). La scelta di tenere il testo originale in francese nel corpo dell'articolo preserva il più possibile rime, ritmo e musicalità del brano, mentre la traduzione letterale in italiano in nota, con l'aggiunta di spiegazioni tra parentesi quadre laddove necessario, ne aumenta la comprensibilità.

[...]

Rien à foutre des préjugés, j'avance, je ne recule pas,  
 Moi y'a que dieu qui peut me juger  
 J'm'en fous qu'ils ne m'aient pas,  
 Ou qu'ils se sentent dérangés,  
 Ici c'est aussi chez moi  
 Et crois moi sur parole je suis pas près de bouger  
 Sniper, *Pris pour cible* (2001).

Anche Neima Ezza, rapper italo-marocchino, considerato uno dei più interessanti emergenti sulla scena milanese attuale, racconta, 20 anni dopo gli Sniper e in Italia, la stessa esperienza.

«Chi se ne fotte se  
 Non ci fanno entrare  
 Tutte le volte (Uh) che (Che)  
 C'hanno guardato male (Seh-eh)  
 Dalla testa fino ai piedi (Uh)  
 Perché vengo dalla *perif* (Yeah)  
 Noi non siamo gli altri, vedi (Uh-uh)  
 Sempre insieme, sempre veri (Yeah-eh)»  
 Neima Ezza, *Frero* (2021).

Negli esempi citati, l'esperienza della periferia, quella della condizione giovanile e quella dell'averne un background migratorio si sovrappongono e diventano sfaccettature diverse delle biografie di chi le racconta. I testi delle canzoni rap sono racconti diretti dell'esperienza biografica e sociale della periferia, di cui solitamente sono altri a parlare, tra l'altro spesso senza viverla o abitarla direttamente. L'attualità del racconto degli Sniper a distanza di 20 anni e in un altro contesto geografico ci racconta anche come queste biografie siano ricorrenti e sostanzialmente immutate, sia nell'universo simbolico (ed estetico) di riferimento, che nella percezione di sé e degli altri, e del loro sguardo. Anche quando descrivono cosa significa sentirsi straniero nel proprio Paese d'origine e in quello d'immigrazione, raccontando in rima quello che Sayad ha definito con il concetto di doppia assenza (Sayad, 2002), si riferiscono a una condizione propria di molti giovani rapper in Italia, oggi.

«Ici un danger, là-bas j'suis un intrus  
 Et là où j'aimerais m'ranger, j'suis vu comme un étranger

Donc j'suis perdu, en plus j'suis pas le bienvenu  
 OÙ on s'méfie des barbus d'Oussama à Robert hue  
 Toi aussi t'es dans mon cas? Un blême de pedigree  
 Vu que j'ai du mal à m'intégrer, que se soit ici ou là-bas<sup>4</sup>»  
 Sniper, *Entre deux* (2003).

### [Strofa 2] Rap e micromondi

«Non mi è mai andata bene, mi è sempre andata male  
 A scuola le professoressa troie mi trattavan male  
 "Impara a mangiare, Amine", "Impara a parlare"  
 La scuola ti insegna che sei nato per lavorare  
 "Quelli come te finiranno in carcere"  
 Ripeteva ogni giorno quell'insegnante  
 Umiltà sempre, sì, ma voglio più verde  
 Diceva: "Non vai da nessuna parte"»  
 Touché, *Tropi finti amici* (2021).

Nel tematizzare la questione della (non) appartenenza a un Paese di origine o a un contesto territoriale specifico, questi testi affrontano più in generale tematiche complesse quali la segregazione spaziale, l'esclusione, la sradicalizzazione e i processi di integrazione sociale, cristallizzandole in un repertorio di esperienze quotidiane, concrete – come il sentirsi rifiutato o guardato male, giudicato per il proprio modo di parlare e di mangiare, condannato a un futuro predeterminato senza possibilità di aspirare ad altro (cfr. Appadurai, 2011). La narrazione di micromondi (contesti sociali e culturali di riferimento dei rapper e della loro *fanbase*, in molti dai casi analizzati) localizzati nel tempo e nello spazio costituisce un elemento potente in grado di forgiare un'identità collettiva e un legame con i giovani che abitano in contesti simili, ma è anche una critica evidente alla condizione di svantaggio strutturale condivisa con chi vive lontano o ai margini dei sistemi di opportunità.

---

4 «Qui un pericolo, laggiù un intruso e dove mi vorrei sistemare sono visto come uno straniero. Quindi sono perduto e in più non sono il benvenuto dove non ci si fida di chi ha la barba, da Osama a Robert Hue [politico francese membro del Partito Comunista Francese]. Anche tu sei nella mia situazione? Un problema di pedigree, visto che faccio fatica ad integrarmi, sia qui che laggiù» (traduzione dell'autore).



«Avevamo grandi sogni  
 Pensare a sopravvivere  
 Dentro quei quartieri ma senza mai uccidere  
 L'odio lo abbiamo imparato a scrivere  
 Sono in strada coi miei *homie*  
 Circolando su Jeep nere».  
 Heartman, *Jeep nere* (2021).

Ascoltare le canzoni rap significa anche passare in rassegna un campionario di riferimenti spaziali (Wilkins, 2006) e stilistici (cfr. Ilardi, 2017) ricorrenti nell'immaginario delle periferie urbane, che hanno un ruolo di primo piano nel sostenere la costruzione e legittimazione delle identità locali, e se non sono citati nei testi hanno una funzione figurativa esplicita nei videoclip. Queste canzoni utilizzano un codice narrativo che si nutre di espressioni gergali codificate<sup>5</sup> e di meccanismi di occultamento, usati per circoscrivere i destinatari dei contenuti. Sono esempi di questi meccanismi nella cultura hip hop il ricorso all'*argot* o al *verlan* (una particolare forma di linguaggio gergale caratterizzata da parole ottenute soprattutto dall'inversione sillabica; in italiano il *riocontra*) e il *lettering* utilizzato in alcuni tipi di graffiti o di street art<sup>6</sup>.

Paradossalmente, è proprio l'uso di un codice linguistico così specifico, che nasce per non farsi capire dalla polizia o da chi non appartiene a uno specifico contesto territoriale, a permettere al rap di superare quelle stesse barriere e farsi ascoltare anche altrove, da chi vive la stessa condizione in un altro luogo, ma anche da chi quella condizione non la vive affatto. I PNL, duo di fratelli franco-algerini, sono tra i rapper francesi quelli maggiormente ascoltati in Italia e all'estero, eppure la loro immagine, il loro modo di fare musica e i loro immaginari sono fortemente radicati nel quartiere Les Tarterêts, a Corbeille Essonne, dove sono cresciuti. I loro testi sono scritti in un *verlan* strettissimo, accompagnato da un uso consistente di suoni onomatopeici. In *PNL's world or nothing*, l'unica giornalista che li ha (quasi) intervistati constata che, poiché

5 Per approfondire l'origine e la derivazione di alcuni termini si rimanda a questo articolo pubblicato sul portale "la casa del rap": <https://www.lacasadelpap.com/2020/06/16/flexare-gang-parole-rap-italiano/>

6 Uno dei casi più famosi e riconosciuti è il "*Pichação*" brasiliano, molto presente nelle strade e sui palazzi di San Paolo e di altre città del Brasile (<https://www.theguardian.com/cities/2016/jan/06/pixacao-the-story-behind-sao-paulos-angry-alternative-to-graffiti>).

il *verlan* che usano è difficile capirlo anche per chi parla francese, questo autorizza anche tutti gli altri ad ascoltarli<sup>7</sup>.

Al di là dello stile o degli artifici retorici, lo sguardo sul presente che molti di questi testi portano è attento e disincantato, mai superficiale (al massimo semplificato). Questo sguardo è prima di tutto legittimo, perché è espressione diretta di chi vive in contesti e condizioni di svantaggio ed esclusione. Queste canzoni sono quindi un affresco del vivere ai margini, costruito attraverso l'uso di un codice narrativo ben definito e di un immaginario composto tanto da oggetti concreti (es. panchine, scale, piazze, ma anche passamontagna, tute acetate, scarpe, motorini) quanto da simboli e metafore che richiamano l'esperienza urbana nella sua accezione periferica (Wilkins, 2006). Sono tutti elementi che hanno un ruolo di primo piano nel sostenere la costruzione e legittimazione delle identità locali, e se non sono citati nei testi hanno una funzione figurativa esplicita nei videoclip, come la scenografia di una rappresentazione collettiva (Goffman, 1997). La rappresentazione sostiene processi di localizzazione e di identificazione, e incorpora diverse altre accezioni: quella di rappresentare la realtà narrandola in rima; quella di rappresentare il proprio quartiere, cioè di parlare in rappresentanza della propria gente<sup>8</sup>.

È con questa duplice chiave di lettura che vanno letti testi quali, ad esempio, *Rapina* di Baby Gang e Neima Ezza, o *Touché* di Touché.

«Mio fra' in Zamagna, Lecco city, Calo»<sup>9</sup>  
Mi rialzo quando cado

7 L'articolo citato è l'unico basato su un'intervista al duo, che si è però rifiutato di rispondere a domande dirette della giornalista e si è limitato a incontrarla nel quartiere di Les Tarterêts. Per il resto, i PNL, che significa *Peace and Lové* [soldi in argot] non rilasciano interviste e comunicano poco attraverso i social network. Nonostante l'importante successo musicale ed economico, gestiscono la loro attività in modo completamente indipendente, con un entourage quasi esclusivamente composto da persone che provengono da quel quartiere. Atossa Abrahamian (2016). «PNL's world or nothing». *The Fader*, issue 104, giugno/luglio (<https://www.thefader.com/2016/06/14/pnl-cover-story-french-rap>).

8 Questa dicotomia è espressa molto chiaramente nell'articolo «Parole, storie e suoni nell'italiano senza frontiere - 6. Piccolo atlante geografico dei rapper figli dell'immigrazione in Italia», disponibile al link: [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/articoli/percorsi/percorsi\\_237.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_237.html)

9 "Zamagna" è via Zamagna, nel quartiere popolare di San Siro a Milano, dove è nato e cresciuto il rapper Neima Ezza. "Lecco city" si riferisce alla città di Lecco, dove è nato Baby Gang. "Calo" è l'abbreviativo di Calolziocorte, un paese vicino a Lecco, dove il rapper ha girato diversi videoclip.

NPT, *perif team*, aprile 2018, il resto è storia  
 Beccaria, San Vittore, Opera, Bollate<sup>10</sup>  
 Chi le paga le bollette, ah?»  
 Baby Gang ft. Neima Ezza, *Rapina* (2021).

«Eh, Padova Sud è dove sono nato  
 Padova Nord è dove son cresciuto  
 Collego famiglie, perché di fami'  
 Non come voi che ne avete mille  
 Non abbiamo neanche un euro in tasca  
 Tuta e le scarpe è quello che ci basta  
 Abbiamo tute perché per le tute  
 I soldi li facciamo, troviamo ovunque»  
 Touché, *Touché* (2021).

I brani hanno uno schema molto simile, perché rappresentano quartieri, tendenzialmente periferici (nell'accezione che abbiamo dato a questo aggettivo in introduzione), non per forza citandoli esplicitamente nel testo, ma riferendosi sempre a scene di vita quotidiana, a luoghi, spazi e persone, e raccontando, anche attraverso l'uso di simboli o allegorie, alcuni elementi che li caratterizzano o caratterizzano chi ci abita. L'esperienza musicale e la memoria collettiva giocano così un ruolo importante nella costruzione di specifiche identità e, con esse, di comunità locali. Il suono nello spazio produce identità (Wilkins, 2006), e tanto più lo storytelling è radicato in un luogo quanto più la credibilità della voce narrante diventa patrimonio comune. Un riferimento nel rap italiano rispetto alla *street credibility* è di certo Marracash, rapper milanese di origini siciliane che ha raccontato il quartiere della Barona in testi dal forte taglio autobiografico. Nella produzione di Marracash, la *credibilità* è costruita in maniera attenta e coerente lungo tutto l'arco della carriera, e utilizza un immaginario che si compone di oggetti specifici (come nel brano *Popolare*, "Roccia Music I", 2005), di luoghi e di spazi precisi («I ragazzi di Via Depretis, del Vecchio, tutti i fratelli al Cavallo, in Teramo, Lope, Tre Castelli, Cascina», ∞ *Love*, "Noi, loro, gli altri", 2021), di storie di vita (come in *Bastavano le briciole*, "Marracash", 2008 o in *Il nostro tempo*, "Status", 2015), ma anche di esagerazioni allegoriche e guascone («Il principe di Barona e non di Bel Air, in sella ad un elefante come a

<sup>10</sup> Il "Beccaria" è un Istituto penale per minorenni, a Milano. "San Vittore, Opera, Bollate" sono le tre carceri della città di Milano, le ultime due localizzate nei Comuni di Opera e di Bollate nel territorio della città metropolitana.

Bombay», *Badabum Cha Cha*, “Marracash”, 2008). Il denominatore comune è sempre il bagaglio di esperienze ricorrenti e di vissuti condivisi con una comunità di cui il rapper si fa (è *eletto*) portavoce. Quell'insieme di tetti, scale, citofoni, cortili, di macchine scure e motorini scassati (Smail, 2002), quella rassegna di volti, tutti diversi e tutti uguali, sono gli stessi a distanza di anni, in città diverse, in Paesi diversi. Al video di *Ma cité a craqué*<sup>11</sup> di Sofiane, rapper francese trentaseienne di origine algerine (ma anche attore e produttore) fa da specchio quello di *Blitz*, il remake fatto da Baby Gang, che rende evidente la commistione tra luoghi di vita e modelli culturali di riferimento tra le periferie, al di là dei confini nazionali. Una commistione che è presente, in maniera ancor più manifesta, nell'intreccio tra culture, città e lingue di origine e di adozione, che caratterizza il repertorio di molti rapper con un background migratorio e che, ancora, si traduce visivamente anche nei videoclip, in cui l'origine plurale della crew e del quartiere viene sottolineata e specificata. Un esempio sono il testo e il video del brano *No racism* di Jamil.

«Baida è un selvaggio, interrazziale  
In giro per le strade assieme ad ogni colore  
Frate ho un bagaglio multiculturale  
Che te lo sogni per te è immaginazione  
Baida la mia gang faccio integrazione  
Questi sono *fake*, fanno interazione»  
Jamil, *No racism* (2019).

Questo mix di architettura, spazi di socialità, dispositivi di segregazione e pluralità viene spesso descritta con la metafora della giungla o dello zoo. Zoo è anche il soprannome del quartiere Les Tarterêts, a Corbeille Essonne, dove sono cresciuti i PNL.

«J'ai grandi dans le zoo, j'suis niqué pour la vie  
Même si j'meurs sur une plage, j'suis niqué pour la vie  
Parce que ceux qu'j'aime ont la haine, j'suis niqué pour la vie  
Parce que j'cours après c'biff, j'suis niqué pour la vie<sup>12</sup>»  
PNL, *Zoulou Tchaing* (2019).

11 «*La mia cité è crollata*» (traduzione dell'autore).

12 «Sono cresciuto nello zoo, sono fottuto a vita [sono segnato a vita], anche se muoio su una spiaggia, sono fottuto a vita, perché quelli che amo sono pieni di odio, sono fottuto a vita, perché corro dietro a questi soldi, sono fottuto a vita» (traduzione dell'autore).

Lo zoo è la metafora del ghetto, nella sua dimensione spaziale, ma anche nell'accezione sociale e psicologica («*mentalité zoo, depuis le berceau*<sup>13</sup>») rappano Hamza e Damso, due rapper belgi con origini rispettivamente marocchine e congolesi, in *BLX Zoo*). L'immagine dello zoo (e delle sue gabbie) rimanda fortemente alla funzione di isolamento e contenimento che lo accomuna alla periferia, il modo in cui entrambi segnano, indelebilmente, chi ci vive, e l'impossibilità di uscire dall'uno come dall'altra. Lo zoo richiama quella divisione tra *noi e loro*, che traccia le traiettorie della paura e dell'insicurezza, ma l'uso di questa metafora da parte di chi la subisce rappresenta anche una modalità per appropriarsene, ribaltandola (nello zoo ci sono animali selvaggi, nobili, rari), e denunciarla al contempo.

*SEVEN 700* è anche il singolo con cui si è fatta conoscere nel gennaio 2021 la crew RM4E di Milano. Il titolo del singolo è un gioco di parole da *seven*, sette in inglese, come il numero della corrispettiva zona di Milano da cui provengono i membri e da *zoo*, traslitterato in alfabeto leet con 700. Il collettivo, composto dai rapper Rondodasosa, Neima Ezza, Sacky, Keta, Kilimoney e Vale Pain nasce nel quartiere popolare di San Siro, nella zona ovest di Milano. Un quartiere caratterizzato da una quota consistente di edilizia residenziale pubblica (più di 6.000 alloggi per circa 12.000 abitanti) e da una forte presenza di cittadini di origine straniera (9.700 censiti nel NIL Selinunte, quasi il 30% di tutta la Zona 7 di Milano, fonte ISTAT: 2018), provenienti per la maggior parte dai Paesi del Nordafrica. Il quartiere è divenuto negli anni un simbolo in negativo delle politiche cittadine sulle periferie (cfr. Laino, 2020), anche a causa di eccessi di cronaca e dichiarazioni politiche che hanno sempre più stigmatizzato il quartiere e i suoi abitanti. Sebbene non tutti i componenti abbiano origini straniere, il messaggio che lancia il collettivo è forte, e adotta il registro tipico del rap per ribaltare la prospettiva di chi ascolta, rivendicando la provenienza dal quartiere, ma anche da famiglie con un background migratorio.

«Quaggiù sembra Wakanda, *big blunt*  
 Sono in strada c'è posta, *roadman*  
 Non giocare con noi  
 Abbiamo il quartiere dietro  
 Dentro la torre di Selinunte diventerà un grattacielo  
 Rolls Royce come a Manhattan  
 San Siro Gotham City senza Batman (*haram*)

---

13 «Mentalità da zoo, fin dalla culla» (traduzione dell'autore).

Soldi, *haram*, vodka presa dal *bangla*»  
RM4E, *Seven 7oo* (2021).

L'inversione del registro narrativo assumendola prospettiva del *reietto*, rivendicandola ed estremizzandola, è presente in diversi pezzi che attingono direttamente dal repertorio biografico dei rapper.

«*Il quartiere era diviso in quattro zone. Io stavo nel quarto girone, il più disagiato. Nei portoni succedeva di tutto. Come al foro commerciale, che faceva sembrare il quartiere un suk arabo. Gli uccelli volavano a pancia in su per non vedere la miseria*» (Speranza, 2020).

Speranza, rapper con padre casertano e madre francese, descrive così il quartiere di Strasburgo dove è cresciuto, Behren-lès-Forbach, uno dei più poveri di Francia con un reddito medio di 13.073€ all'anno e l'87% degli alloggi in edilizia sociale. L'inversione retorica che fa leva sulla spettacolarizzazione della marginalità attraverso i racconti dei contesti di vita e della quotidianità serve a rivendicare una posizione svantaggiata di partenza, anche da contrapporre all'eventuale successo ottenuto («Ero un marocchino mangia cous cous, ora marocchino con milioni di *views*» rappa Baby Gang in *Treni*), ma restituisce anche intrecci tra culture, città e lingue di origine e di adozione.

### [Strofa 3] (Rap) Oltre i microcosmi

«*Oh, Africa cara, ti fanno triste [?]*  
Sanno dei diamanti, sanno del Sahara  
Nessuno sa di Lumumba e Sankara  
E c'è molto di più, siamo veri leoni  
Anche in altre nazioni  
Gioia, forza, colori, radici e canzoni  
*Au revoir Sénégal*  
Tunisie, Nigeria, Malawi, Côte d'Ivoire  
*Au revoir Namibia*  
Gibuti, Algeria, Burundi, Somalia  
*Au revoir Marocco*  
Camerun, Burkina, Ruanda et le Gabon  
*Au revoir Lesotho*  
Le Ghana, l'Angola, l'Uganda et le Togo»  
Fula, *Maldafrica* (2020).

Agostino Petrillo definisce così il concetto di periferia, intendendola come un insieme di

«luoghi che perdono capacità di azione e di relazione, e vedono peggiorare le condizioni di vita, declinare le opportunità di affermazione e di voce politica dei loro abitanti, e al tempo stesso individua con chiarezza processi pesantissimi di marginalizzazione ed etichettamento» (Petrillo, 2021).

Questa definizione inquadra in modo molto efficace alcune condizioni spesso implicite nell'uso corrente del termine *periferia* e del relativo aggettivo, che denotano una sorta di posizione passiva di chi vive in contesti periferici e ne fanno emergere lo stigma per associazione. I testi che abbiamo proposto finora sono, invece, a tutti gli effetti una reazione, e si discostano dalla posizione inerziale da parte di chi subisce la riproduzione di una condizione di svantaggio multidimensionale (es: per condizione occupazionale e livello reddituale, per la situazione abitativa, l'educazione propria e dei figli, etc.).

Se la perdita della capacità di azione identifica dei soggetti passivi, la perdita della capacità di relazione è una concausa delle dinamiche di impoverimento, perché relega ai margini dei sistemi di opportunità (Petrillo, 2021). E questo è un tema centrale nell'eterno dibattito tra centro e periferia, che ritroviamo spesso anche nel rap. In centro si concentrano, fisicamente e figurativamente, servizi, eccellenze, infrastrutture per la mobilità fisica e sociale, spazi culturali. Di contro, la periferia risulta *in negativo* dall'assenza di questi concentrati di opportunità, ne incorpora la condizione di allontanamento, o ne costituisce una soglia insormontabile per accedervi. Come è possibile, quindi, che è proprio alle periferie che stiamo guardando grazie al successo di alcune hit che da lì fioriscono? In un dibattito spesso assuefatto dalla connotazione negativa e negativizzante della periferia, rischiamo di perdere di vista il potenziale relazionale e generativo insito in questi luoghi, e di appiattire la comprensione di quello che nelle periferie succede alla sola anteposizione tra la spinta delle esperienze dal basso e il disinvestimento in termini di politiche pubbliche (Laino, 2020). Il rap cambia questa prospettiva: guarda la periferia dalla periferia (Larena Faccini *et al.*, 2021), voltando le spalle al centro. Lo fa raffigurando simbolicamente le periferie, contrapponendo

un immaginario plurale e popolare all'immaginario pop che occupa il centro della scena, culturale, musicale e commerciale. Nel farlo, mette in discussione il potere e l'autorità, è un motore di innovazione culturale che parte «dai margini della società, dalle frange esterne, [...] sfidando le norme e le convenzioni delle tendenze dominanti (mainstream)» (Holt, 2016). Fare rap sta aiutando ragazzi e ragazze con un background migratorio e/o che vivono in condizioni di svantaggio a prendere parola, oltre a rappresentare per loro una tra le non molto numerose opportunità di fuoriuscita dalla segregazione sociale e spaziale che nascono in determinati contesti comporta. L'urgenza espressiva di chi scrive e rappa mette in discussione i centri di parola consolidati e ne ribilancia la geografia verso contesti altri. Questa urgenza, spesso, va al di là del solo processo creativo e di produzione artistica. Il processo artistico, cioè, serve non soltanto a esprimersi artisticamente, ma anche e soprattutto a prendere parola e uscire da una condizione di assenza di opportunità, o, ancora, per sfruttare anche economicamente una propria capacità. Al di là delle polemiche che hanno generato, è in questo senso che assumono un significato più articolato le parole con cui Baby Gang ha commentato l'annullamento di un suo concerto nell'agosto del 2021 a Riccione («Ancora una volta per cause che non dipendono da me il live è stato annullato. Questo vuol dire che da oggi in poi tornerò a zanzare i turisti in spiaggia a Riccione perché altrimenti non vado avanti. Non sto scherzando»).

Nelle narrazioni delle canzoni rap, e nei contesti a cui si riferiscono, si identificano anche altre persone, che hanno lo stesso background e lo stesso vissuto, negli stessi quartieri ma anche altrove, in contesti diversi, anche in altri Paesi, ma simili per caratteristiche fisiche, architettoniche, sociali. Al contempo, questi racconti parlano anche ad altre persone, che non hanno lo stesso background né la stessa origine o provenienza, ma che per i motivi più diversi vi si identificano o che, più semplicemente, amano questo genere musicale. Quali sono gli esiti di questa identificazione con dei racconti che criticano, più o meno apertamente, disuguaglianze e discriminazioni, e rivendicano diritti, opportunità, uguaglianza? La voce dei giovani rapper sta anche contribuendo a costruire una società più aperta, multiculturale, inclusiva?

Questa domanda è importante, poiché al racconto del proprio



vissuto migratorio, che può attenuarsi o risolversi nel tempo, spesso si affianca anche il racconto e la rivendicazione della situazione dei Paesi di origine o di provenienza. In questo senso, è interessante osservare l'apertura dei giovani rapper italiani con background migratorio a diverse collaborazioni con artisti provenienti dai loro Paesi di origine, come nel caso di Jamil in *Come la Francia* con Lbenj, rapper marocchino, o di Baby Gang, che in *Khawa Khawa* con Reda Taliani, un cantante Rai algerino, rappa

«Sono solo arabo mica terrorista  
Mi sa ancora la guerra non l'avete vista  
C'è una lista dal primo all'ultimo razzista  
Dal vice presidente al sindacalista»  
Baby Gang ft. Reda Taliani, *Khawa Khawa* (2021).

In *Casablanca* Baby gang racconta in un *featuring* con Morad, rapper spagnolo di origine marocchine, l'esperienza di chi rischia la vita per scappare verso l'Italia

«E fa zanga zanga, moroccan son di Casablanca  
Bambini in barca a Tangia sognan di arrivare in Spagna  
3arbi in Italia, *trabajo* solo con la baida  
Su un mezzo, frà, senza la targa»  
Baby Gang ft. Morad, *Casablanca* (2021).

A questi esempi italiani se ne aggiungono numerosi altri all'estero. Tra questi è significativa la produzione artistica di Soolking, un rapper di origine algerina con un passato *sans papier* in Francia, che ha introdotto nella musica rap diverse influenze provenienti dal Rai algerino. Nei suoi testi affronta spesso la situazione politica del suo Paese di origine. In *Liberté*, in *featuring* con gli Ouled El Bahdja, un gruppo di tifosi del USM Alger (Union Sportive de la Médina d'Alger), Soolking parla della Rivoluzione del sorriso in Algeria. Il brano ha quasi 300 milioni di visualizzazioni su Youtube e i commenti sotto al video sono sia in francese, che in arabo e in inglese<sup>14</sup>.

Un ruolo ben preciso è giocato dalle tecnologie, da internet e dai social

14 Per approfondimenti cfr. Amrani I. (2020). «'Misery gives us strength': Soolking, the rap voice of young Algeria». *The Guardian*, Maggio 2020: <https://www.theguardian.com/music/2020/may/19/misery-gives-us-strength-soolking-the-rap-voice-of-young-algeria>

network, nel sostenere processi di produzione musicale e culturale autoprodotti. Fare musica resta ancora un mezzo di espressione costruito collettivamente e non mediato, accessibile per giovani e adolescenti di classe bassa o medio-bassa. In questo processo, tra l'altro, il pubblico assume un ruolo attivo nella creazione e circolazione di tendenze (Belotti, 2021), rendendo ancora più significativo il legame tra chi rappa la propria condizione e chi l'ascolta perché vi si riconosce, che si instaura anche al di fuori dei circuiti tradizionali con cui la musica è diffusa e commercializzata (radio, case discografiche, distribuzioni, etc.). Il quadro che ne deriva mette in mostra una riduzione della distanza dai centri di opportunità, il superamento dei tradizionali processi di localizzazione della produzione culturale a favore di processi di autoproduzione, anche transculturali e transnazionali. Se persistono luoghi "spesso abbandonati dalle istituzioni", è vero anche che per le persone che li abitano, in particolare per i giovani, la globalizzazione ha ridotto la distanza con il resto del mondo (cioè con altri giovani) in termini di interconnessioni, e ha aumentato le possibilità di accedere, anche attraverso sostegni reciproci, a quei *sistemi di opportunità* che erano rimasti fino ad allora geograficamente e socialmente distanti.

Il brano *Blitz 2* di Baby Gang in featuring con Sofiane non evidenzia solo l'endorsement di un rapper ormai affermato, oltre che attore e produttore, alla scena emergente italiana. La frase «La scena scopata da tutta l'Africa» posiziona questo sostegno non solo sull'asse transnazionale della generazione, anagrafica e artistica, ma anche su quello dell'origine. Questa direzione è confermata da *Gennaro e Ciro*, brano in cui Sacky e Baby Gang collaborano con Lacrim, un altro rapper francese di origine algerina della stessa generazione di Sofiane, identificandosi con due dei protagonisti della serie tv Gomorra, non tanto per le attività criminali, quando per l'essersi fatti da soli<sup>15</sup>.

«Italia e Francia, fanculo America  
Le banlieues, la mafia, Europa carica  
La scena scopata da tutta l'Africa ma *gueule*»  
Baby Gang ft. Sofiane, *Blitz 2* (2021).

---

15 I due rapper della 700 compaiono anche nel video con Baby Gang e Sacky, che compaiono nel video del brano *L'Immortale*, girato a Scampia, in cui Lacrim rappa anche in italiano.

«Non siamo, frè, né Pablo né Tony Montana  
 Ma sentirai parlare di Baby e Sacky (seh, seh)  
 Guarda la mia faccia, figlio di puttana (ehi)  
 Non sono come questi rapper italiani (okay)  
 Avevo solo fame ora ho la fama  
 La fama non mi sfama i bimbi soldati (let's go)  
 [...]  
 Vuoi entrare nel giro  
 Ma non sei di Lecco, non sei di San Siro  
 Sto con Lacrim de la crème, trema la Tour Eiffel  
 La scena italiana, fra> ci fa un bocchino  
 La scena italiana non la cago manco da quando ero piccolino  
 Lacrim è come Savastano  
 Sacky e Baby come Gennaro e Ciro  
 [...]  
 Gennaro e Ciro (uh-ah)  
 Ci vedono in giro (uh-ah)  
 Ora ci chiedono foto  
 Prima ci prendevano in giro (uh-ah)»  
 Sacky ft. Lacrim e Baby Gang, *Gennaro e Ciro* (2021).

Il rap, anche grazie alle nuove opportunità offerte dalla globalizzazione, rappresenta un canale attraverso il quale i giovani appartenenti ai contesti più marginali non solo reclamano i propri diritti, ma costruiscono anche forme di solidarietà translocali che attraversano l'Europa. Queste interconnessioni mettono in relazione tra loro una popolazione giovane, etnicamente non omogenea, che vive in contesti urbani, diversi ma simili, e che non solo vive quotidianamente le stesse forme di esclusione e marginalizzazione, ma è anche accomunata dalle stesse tensioni legate all'identità e all'appartenenza (El-Tayeb, 2011). La posta in gioco di questo processo non riguarda solo il fatto che prendano parola, ma anche che si parlino a vicenda, smarcandosi dal modo in cui vengono rappresentati *loro* e i contesti in cui vivono e da cui provengono.

### [Outro] Conclusioni

«*Tutti voi che parlate di umiltà, ricordatevi che per 20 anni siamo stati  
 a testa bassa e umili.*  
 Tutta la nostra infanzia l'abbiamo passata guardando chi aveva ciò che  
 non avevamo noi.  
 Dov'era l'umiltà quando io venivo a scuola con le scarpe bucate e voi

venivate con le scarpe che si illuminavano?  
 Dov'era l'umiltà quando a scuola salivate con i vostri genitori sul  
*mercedes* e ci clacsonavate come se fossimo delle pecore,  
 Dov'era l'umiltà quando invitavate al compleanno tutti i vostri  
 compagni di classe apparte me e il classico ragazzo di colore. Li  
 dov'era l'umiltà? Nel culo?  
 Se siamo diventati rapper e perché ci siamo stancati di far la vita da  
 umili e di camminare a testa bassa.  
 Rimango umile con le persone umili mentre con le persone con  
 giacca e cravatta rimango sempre figlio di puttana».  
 Baby Gang, via Instagram (23 aprile 2021).

I racconti delle scene di vita che sono state proposte e analizzate in questo articolo hanno sempre una connotazione iperlocale. I microcosmi narrati nelle canzoni innescano un meccanismo di riconoscimento identitario, che funziona in prima istanza tra le persone appartenenti a quello specifico luogo, a quella specifica categoria, ma che si basa su dei *topos* in grado di risuonare anche in altri contesti con analoghe caratteristiche sociali, architettoniche e culturali. Questo meccanismo è ancora più evidente, ed importante, se consideriamo il background migratorio di molti di questi rapper.

Altrettanto interessante ci sembra la scelta fatta da molti giovani rapper di creare etichette indipendenti, in rottura con un mercato discografico che li sfrutta e al contempo li ignora e il rifiuto, più o meno consapevole, di generare una qualsiasi dinamica di sfruttamento delle caratteristiche culturali delle persone e dei luoghi che sono oggetto del racconto. Molti di loro affermano di odiare le implicazioni di fama e notorietà e di apprezzare il successo ottenuto soprattutto per le opportunità di arricchimento economico che rappresenta, per sé ma soprattutto per le proprie famiglie.

Il processo di riappropriazione del diritto di parola, sulla propria condizione attuale e su quella dei Paesi di origine (delle generazioni della propria famiglia) si contrappone a un discorso, quello paneuropeo, che sembra non includere le minoranze – se non nominandole nella condizione transitoria di migranti. Nel farlo contribuisce a costruire una rete di connessioni tra gruppi, etnicamente diversi tra loro, ma accomunati da questa invisibilità (El-Tayeb, 2011).

La componente di critica sociale intrinseca ai testi delle canzoni rap non solo conferma la funzione dell'hip hop come (unico) mezzo

di voice per chi generalmente, per età anagrafica e condizione socioeconomica, rimane inascoltato o strumentalizzato. È in questo legame tra canzoni, auto narrazione e rivendicazione sociale che risiede il valore sociologico di questa produzione musicale. Ed è proprio questo legame che ci autorizza a domandarci se, e come, considerarla una cartina di tornasole delle aspettative di molti giovani che vivono in condizioni di marginalità ed esclusione. In effetti, le canzoni che abbiamo analizzato non ci restituiscono solo un generico manifesto generazionale, ma ricostruiscono riferimenti, aspirazioni e rivendicazioni personali, sociali ed economiche, precisi e puntuali, ma al contempo condivisi e trasversali.

Sottolineare la portata del discorso dei rapper più giovani oggi, lo spazio sempre maggior occupato dalla narrazione dell'esperienza migratoria vissuta direttamente o indirettamente e il potenziale di critica sociale di questi testi non significa non vederne i limiti e le criticità (Stephens *et al.*, 2000). Prima di tutto, le potenzialità di questi racconti si realizzano solo nella misura in cui riescono a conquistare una certa visibilità, restando aderenti ai vissuti quotidiani dei loro autori, senza (o prima di) trasformarsi in esercizi stilistici o di fiction musicale. Inoltre, mentre amplificano alcuni sguardi, questi racconti ne tralasciano altri, che per diverse ragioni non riescono a emergere. In questa narrazione, infatti, a prevalere sono le voci maschili e eterosessuali, anche se non mancano quelle femminili e LGBTQ. Anche queste voci riescono ad innescare quei meccanismi di identificazione, che fanno da cassa da risonanza ai vissuti personali, trasformandoli in istanze sociali? Se disuguaglianza ed esclusione sono intersezionali e si generano a cavallo di origine, genere, classe sociale, disabilità, orientamento sessuale, religione, età, nazionalità, etc., non lo è necessariamente il rap, che, partendo da vissuti circoscritti nel tempo e nello spazio, amplifica punti di vista necessariamente parziali che, se hanno valore per la loro autenticità, non sono esenti dal rischio di riprodurre stereotipi e pregiudizi, mentre ne criticano e decostruiscono altri.

### Tracklist

Baby Gang, *Blitz*, 2020: <https://www.youtube.com/watch?v=fA8AL-39AEo>

- Baby Gang, *Treni* (feat. Il Ghost), 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=fA8AL-39AEo>
- Baby Gang, *Blitz 2* (feat. Sofiane), 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=oDN0U7nEuac>
- Baby Gang, *Casablanca* (feat. Morad), 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=rjrcALUu8LY>
- Baby Gang, *Rapina* (feat. Neima Ezza), 2021 <https://www.youtube.com/watch?v=vZ4KBRSUvJM>
- Damso, *BLX zoo* (feat. Hamza), 2020: <https://www.youtube.com/watch?v=5AqimdkmLDc>
- Fula, *Maldafrica*, 2020: <https://www.youtube.com/watch?v=wYxU9IleOIl>
- Heartman, *Jeepnere*, 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=qb0priPQ7-8>
- Jamil, *Scarpe Da Pusher*, 2016: [https://www.youtube.com/watch?v=RHI069an\\_Vg](https://www.youtube.com/watch?v=RHI069an_Vg)
- Jamil, *No racism*, 2019: <https://www.youtube.com/watch?v=DNR618Rt0cU>
- Jamil, *Come la Francia* (feat. Lbenji), 2019: <https://www.youtube.com/watch?v=AzblhzCggW8>
- Lacrim, *L'immortale*, 2021: [https://www.youtube.com/watch?v=qH2\\_w3AxpZk](https://www.youtube.com/watch?v=qH2_w3AxpZk)
- Marracash, *Popolare*, 2005: <https://www.youtube.com/watch?v=J1DSi9HvL8Q>
- Marracash, *Badabum Cha Cha*, 2008: [https://www.youtube.com/watch?v=1C4pCVMlb\\_M](https://www.youtube.com/watch?v=1C4pCVMlb_M)
- Marracash, *Bastavano le briciole*, 2008: <https://www.youtube.com/watch?v=lRcUxg4PsSY>
- Marracash, *Il nostro tempo*, 2015: [https://www.youtube.com/watch?v=R4\\_TfmVXZsY](https://www.youtube.com/watch?v=R4_TfmVXZsY)
- Marracash, *∞ Love*, 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=6cliWPGnTbY>
- Neima Ezza, *Perif*, 2020: <https://www.youtube.com/watch?v=4vVoWeW1cD4>
- Neima Ezza, *Frero*, 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=Jzaq5oH8rTA>
- PNL, *Zoulou tchaing*, 2019: <https://www.dailymotion.com/video/x78gtov>
- Reda Taliani x Baby Gang, *Khawa khawa*, 2021: <https://www.youtube.com/>

watch?v=LxrssTkuMl0

RM4E ft. Rondodasosa, Neima Ezza, Sacky, Keta, Kilimoney, Vale Pain, *Seven 700*, 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=kTKsXM8CYOY>

Sacky, *Gennaro e Ciro* (feat Lacrim e Baby Gang), 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=lmfNVdTiXgk>

Sofiane, *Ma cité a craqué* (feat. Bakyl), 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=eUw9aolPlog>

Sniper, *Pris pour cible*, 2001: <https://www.youtube.com/watch?v=LVUPOaDSjQQ>

Sniper, *Entre deux*, 2003: <https://www.youtube.com/watch?v=227UkzkmaUA>

Touché, *Touché*, 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=3w0RqlslPu8>

Touché, *Tropi finti amici*, 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=UMG9or0L1xg>

## Bibliografia

Appadurai A. (2011). *Le aspirazioni nutrono la democrazia*. Milano: Et al.

Appelrouth S., Kelly C. (2013). «Rap, race and the (re) production of boundaries». *Sociological Perspectives*, 56(3):301-326. DOI: 10.1525/sop.2013.56.3.301.

Avenel C. (2005). «Sociologie des “quartiers sensibles”». *Questions de communication*, 7:361-362. DOI: 10.4000/questionsdecommunication.5555.

Bauman Z. (2007). *Vite di scarto*. Bari: Laterza.

Bazin H. (2019). *La cultura hip hop*. Nardò: Besa mucì editore.

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

Bianchi P., Dal Lago M. (2017). «It's Five O'Clock Somewhere. Note su classe, ideologia e identità nella popular music». *Ácome Rivista internazionale di Studi Nordamericani*, 12: 11-17.

Briata P., Bricocoli M., Tedesco C. (2009). *Città in periferia. Politiche urbane e progetti locali in Francia, Gran Bretagna e Italia*. Roma: Carocci.

Castles S., Miller M. (2012). *L'era delle migrazioni. Popoli in*

*movimento nel mondo contemporaneo*. Città di Castello: Odoya.

El-Tayeb F. (2011). *European Others: Queering Ethnicity in Postnational Europe*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Forman M. (2002). *The hood comes first: Race, space and place in rap and hip hop*. Connecticut: Wesleyan University Press.

Goffman E. (1997). *La vita quotidiana come rappresentazione*. Bologna: Il Mulino.

Holt D. (2016). «Branding in the Age of Social Media». *Harvard Business Review*, 3: 40-50.

Ilardi M. (2017). *Potere del consumo e rivolte sociali. Verso una libertà radicale*. Roma: DeriveApprodi.

Laino G., a cura di, (2020). *Quinto Rapporto sulle città. Politiche urbane per le periferie*. Bologna: Il Mulino.

Larena Faccini F., Ranzini A. (2021). *L'ultima Milano. Cronache dai margini di una città*. Milano: Fondazione Giangiacomo Feltrinelli.

Marchi V. (2014). *Teppa: storie del conflitto giovanile dal Rinascimento ai giorni nostri*. Roma: Red Star Press.

Oberti M., Préteceille E. (2017). *La segregazione urbana*. Ariccia: Aracne.

Pégram S. (2011). «Not condemned to fail: Examples of 'rapped' resistance and cultural uplift in French hip-hop». *Journal of Poetry Therapy*, 24(4):239-253. DOI: 10.1080/08893675.2011.625206.

Petrillo A. (2018). *La periferia nuova. Disuguaglianza, spazi, città*. Milano: FrancoAngeli.

Petrillo A. (2021). *La periferia non è più quella di un tempo*. Roma: Bordeaux edizioni.

Sassen S. (2014). *Espulsioni. Brutalità e complessità nell'economia globale*. Bologna: Il Mulino.

Sayad A. (2002). *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Secchi B. (2013). *La città dei ricchi e la città dei poveri*. Bari: Laterza.



- Smail P. (2002). *Ali il magnifico*. Milano: Feltrinelli.
- Speranza (2020). *L'ultimo a morire*. Milano: Rizzoli.
- Stephens R. J., Wright E. (2000). «Beyond bitches, niggers, and ho's: some suggestions for including rap music as a qualitative data source». *Race & Society*, 3:23-40. DOI: 10.1016/S1090-9524(01)00019-5.
- Tarrius A. (2011). «Migranti poveri e globalizzazione delle economie: transnazionalismo e migrazioni nell'Europa del Sud». In: Miranda A., Signorelli A., a cura di, *Pensare e ripensare le migrazioni*. Palermo: Sellerio.
- U.net (2018). *Stand 4 what. Razza, rap e attivismo nell'America di Trump*. Milano: Agenzia X.
- Wacquant L. (2008). *Urban Outcasts. A Comparative Sociology of Advanced Marginality*. Hoboken: Wiley (trad. it. 2016, *I reietti della città. Ghetto, periferia, stato*. Pisa: ETS).
- Wilkins C. L. (2006). «(W)rapped Space: The Architecture of Hip Hop». *Journal of Architectural Education*, 54(1):7-19. DOI: 10.1162/104648800564680.
- Zuckar P. (2017). *Rap. Una storia italiana*. Milano: Baldini + Castoldi.

**Guido Belloni** è laureato in Pianificazione Urbana e Politiche Territoriali al Politecnico di Milano e alla HafenCity Universität Hamburg. Ha effettuato ed effettua attività di ricerca indipendente sulle politiche di accoglienza di richiedenti asilo e rifugiati, sulle relazioni dei soggetti migranti con i sistemi urbani, sui movimenti sociali e per il diritto alla casa. Dal 2011 si dedica ad attività di volontariato a tutela dei diritti di cittadini stranieri irregolari con l'associazione Naga a Milano. Dal 2013 è membro del laboratorio Escapes. Appassionato di calcio, indaga gli aspetti politici, sociali e culturali dello sport.  
guido.belloni@codiciricerche.it.

**Laura Boschetti** è laureata in Sociologia presso l'Università degli Studi di Milano-Bicocca, ha conseguito un Dottorato in Scienze Politiche a Sciences Po Grenoble. Ha lavorato come ricercatrice e come consulente per il settore pubblico e privato sociale in Italia e in Francia. Si occupa di ricerca, di formazione, di gestione e coordinamento di progetti, di valutazione e analisi delle politiche pubbliche sui temi dell'immigrazione, dell'innovazione e apprendimento organizzativo, dell'inclusione sociale e pari opportunità, della non discriminazione. È stata coordinatrice di reti interistituzionali contro la violenza di genere e ha animato gruppi di donne straniere per la promozione dell'accesso ai servizi delle loro connazionali.  
laura.boschetti@codiciricerche.it.