

La città, le politiche, i progetti e la musica trap di Andrea Di Giovanni, Vittoria Paglino¹

Abstract

L'articolo considera le forme narrative della musica trap e il loro possibile contributo alla costruzione e alla diffusione di un immaginario relativo alla periferia metropolitana multi-etnica e multicultural. Il contesto empirico considerato è quello dei quartieri Satellite e Piazza Garibaldi nel territorio di Pioltello, nella prima cintura metropolitana orientale di Milano. Il testo riflette inoltre sulle possibilità di assumere le forme di espressione artistica considerate come elementi rilevanti in grado (o meno) di orientare in modo pertinente e utile progetti e politiche di rigenerazione urbana - degli ambienti fisici e dei contesti sociali - strettamente connessi al vissuto esperienziale degli abitanti più giovani di queste periferie.

The article reflects on the narratives of trap music and its contribution to the construction and dissemination of imagination on the multiethnic and multicultural metropolitan periphery. The empirical context considered is both the Quartiere Satellite and Piazza Garibaldi districts in Pioltello, within Milan's first eastern metropolitan belt. The text reflects on the possibilities of assuming the forms of the artistic expression considered as significant elements to orient and foster spatial and social urban regeneration projects and policies and to make them more connected to the experience of younger inhabitants of these suburbs.

Parole Chiave: periferia metropolitana; rigenerazione urbana, musica trap

Keywords: metropolitan suburbs; urban regeneration; trap music

La città, l'urbanistica e la musica trap. Ragioni e prospettive di un incontro

Questo numero della rivista *Tracce Urbane* invita a una riflessione sul nesso fra espressioni culturali e forme di rappresentazione dell'urbano contemporaneo poste apparentemente a grande distanza tra loro. Le prime, oggetto di specifica attenzione in questa sede, si collocano nella scena ampia e in continua evoluzione della musica rap e trap, attraverso la quale

¹ Nell'ambito di una stesura organica e coordinata i testi di questo articolo possono essere attribuiti agli autori nel modo seguente: la descrizione relativa al quartiere di Piazza Garibaldi contenuta nel secondo paragrafo e l'intero terzo paragrafo sono da attribuire a Vittoria Paglino; gli altri paragrafi e la descrizione del quartiere Satellite nel paragrafo secondo sono da attribuire ad Andrea Di Giovanni. Le immagini che accompagnano il testo sono tratte dai video degli artisti citati pubblicati su YouTube.

prendono forma diversi racconti dei contesti metropolitani e di alcune delle pratiche sociali che li caratterizzano. L'occasione offerta da questo numero della rivista consente il tentativo di un accostamento a queste ultime del vasto insieme di narrazioni dell'urbano contemporaneo prodotte nel campo degli studi sulla città e delle pratiche descrittive e interpretative che da sempre alimentano il progetto urbanistico e le politiche urbane. Si tratta, evidentemente, di due contesti caratterizzati da statuti e finalità radicalmente diversi e non in alcun modo riducibili a un comune denominatore. Essi tuttavia – gli studi urbani e le rappresentazioni della città orientate al progetto, da una parte, e le narrazioni dell'urbano contemporaneo affioranti dalla scena artistica trap dall'altra – si applicano allo stesso oggetto, che indagano entro le rispettive forme di espressione culturale e artistica. La città contemporanea, le popolazioni urbane che la abitano e le pratiche dell'abitare che ne definiscono il ritmo e la legge (Cambria, 2019) sono parte della stessa scena che si costruisce entro rappresentazioni diversamente orientate e tuttavia, in qualche modo, complementari nella lettura del reale che ci consegnano. Ci parlano di spazi che contano (Bianchetti, 2016), in un contesto in cui la città diviene scena di pratiche sociali e campo di saperi (Pasqui, 2018) fortemente localizzati e radicati nei diversi contesti locali.

Oggi, più che in ogni altra stagione, l'abitare metropolitano tende a definirsi spazialmente in relazione a geometrie territoriali differenziate e a pratiche sociali allargate di uso del territorio (Amin e Thrift, 2001; Perulli, 2007) che sembrano costituire il principale vettore in relazione al quale si definiscono identità personali e collettive (Remotti, 2021). Le realtà urbane di riferimento e i singoli luoghi conservano però un'importanza fondamentale e le elaborazioni culturali che si sviluppano, soprattutto nel mondo giovanile e musicale, tendono a rappresentare un universo culturale ed esperienziale che a partire dai luoghi e dalle loro specificità si orientano verso la costruzione di una narrazione metropolitana articolata e convergente. In molti casi le differenti narrazioni prendono avvio dalle difficoltà e dalle limitazioni che caratterizzano i singoli contesti locali, costruendo una rappresentazione corale dell'esperienza della periferia metropolitana che si sviluppa in una tensione costante fra identità e radicamento nei contesti locali, e proiezione verso un abitare allargato, rivendicando

l'accesso alle risorse spaziali e relazionali offerte dalla dimensione metropolitana più estesa. Si tratta, in certa misura, di una espressione in parte nuova e originale del diritto alla città (Lefebvre, 1968) e alla cittadinanza allargata a un contesto metropolitano percepito come moltiplicatore di opportunità e collettore di risorse spaziali.

Le riflessioni che seguono si organizzano a partire da un assunto principale, secondo il quale le pratiche di studio e di progettazione proprie dell'urbanistica, così come quelle artistiche della scena musicale trap, costruiscono rappresentazioni selettive e fortemente intenzionali della realtà metropolitana contemporanea, che assumono come oggetto e sfondo delle rispettive narrazioni. Come in tutti i casi, anche le narrazioni sulla realtà urbana contemporanea, offerte entro diverse e distinte sfere, esprimono (con le differenze del caso) un peculiare rapporto tra realtà e rappresentazione, ovvero tra la multiforme, articolata e complessa realtà del mondo e dei mondi urbani, irriducibile da ogni punto di vista, e gli apparati scenici, conoscitivi e interpretativi propri delle pratiche artistiche e di quelle di studio e progetto. La vita quotidiana e la sua rappresentazione (Goffmann, 1959) costituiscono, in altri termini, il nodo concettuale condiviso da diverse pratiche gnoseologiche ed espressive da cui si dipanano narrazioni variamente articolate e complesse, rispetto alle quali, tuttavia, alcuni elementi della rappresentazione conservano una rilevanza essenziale. Rispetto a questi ultimi proveremo a ordinare alcuni insiemi di osservazioni a partire dalla narrazione emergente dalla scena musicale trap contemporanea.

Le riflessioni raccolte in questo contributo assumeranno come sfondo di riferimento pertinente i contesti della periferia metropolitana contemporanea, oggetto di molte narrazioni della musica trap nelle sue diverse espressioni. Per fare ciò faremo riferimento alla scena urbana, sociale e culturale della città di Pioltello, contesto rilevante della prima cintura metropolitana milanese abitato da più di 35mila persone (il 20% della popolazione è minorenni) e formato da una società fortemente multietnica e multiculturale, in cui circa il 25% della popolazione residente è di origine non italiana e una quota altrettanto rilevante ha origini in altre aree del Paese. Qui i residenti di provenienza UE ed extra-UE sono raddoppiati negli ultimi dieci anni e provengono da più di settanta paesi.

In questo contesto la narrazione delle esperienze e delle forme dell'abitare metropolitano, delle sue difficoltà e contraddizioni, vissute in primo luogo dalla componente più giovane della società locale, si esprime con ricchezza nella narrazione prodotta da molti diversi artisti emergenti della scena trap locale, da Bobby G a Boyka, da Bone ai Ferka Squad. In tutti i casi le liriche dei brani dei diversi artisti e le costruzioni sceniche che le accompagnano raccontano (direttamente o indirettamente) dei luoghi della città che abitano e di cui fanno esperienza; la narrazione verbale e soprattutto quella visuale si costruiscono prevalentemente in relazione ai contesti più rappresentativi e paradigmatici di quella periferia difficile che, a seconda dei casi, è luogo di nascita o di approdo e diviene contesto sfidante di relazioni sociali basate sulla auto-affermazione e sulla costruzione di una leadership territoriale. I quartieri Satellite e Piazza Garibaldi rappresentano in questi casi la scena delle rappresentazioni fortemente spazializzate di molti lavori degli artisti locali. Di questi luoghi e delle storie sociali che li attraversano parlano i lavori degli artisti che si raccontano in prima persona in queste pagine.

A partire da queste esperienze si intende qui riflettere sulle forme di espressione della musica trap e sul contributo che esse offrono alla costruzione e alla diffusione di un immaginario relativo ai contesti della periferia metropolitana multi-etnica e multiculturale (Briata, 2019; Di Giovanni, 2018, 2020). In secondo luogo, riferendoci alla particolare forma narrativa che caratterizza il racconto dei luoghi e delle esperienze di vita, ci proponiamo di riflettere sulle possibilità di assumere le forme di espressione artistica come elementi rilevanti, in grado (o meno) di orientare in modo pertinente e utile progetti e politiche di rigenerazione urbana (degli ambienti fisici e dei contesti sociali) strettamente connessi al vissuto esperienziale degli abitanti più giovani di queste periferie.

Retrosceca. I quartieri Satellite e Piazza Garibaldi a Pioltello

I quartieri Satellite e Piazza Garibaldi a Pioltello costituiscono per molti aspetti due situazioni emblematiche, rappresentative di quella periferia metropolitana e multiculturale narrata dalla musica trap che proprio qui si produce in alcune forme locali e interessanti. In questi due quartieri gli aspetti di fragilità

sociale e di decadimento delle strutture spaziali e abitative ricorrono e si esprimono con particolare intensità, assumendo una significativa centralità nelle rappresentazioni artistiche e musicali che raccontano di questi luoghi e delle esperienze che qui si realizzano.

Il quartiere Satellite di Pioltello è costituito da poco meno di duemila alloggi costruiti in regime di edilizia privata in cui abita un numero difficilmente quantificabile di persone, approssimativamente stimato in circa novemila individui. La proprietà è frazionata e diffusa e buona parte del patrimonio è soggetto a procedimenti giudiziari di pignoramento esecutivo. Le condizioni manutentive generali di questo patrimonio sono scarse e in alcuni casi critiche. Concepito nei primi anni '60 come un moderno, esteso ambito sub-urbano, il quartiere Satellite viene oggi essenzialmente identificato nel complesso edilizio formato da quattro isolati urbani compresi fra via Cimarosa, via Bizet, via Wagner e via Bellini: un ambito circoscritto e contenuto, tuttavia caratterizzato da dimensioni complessive rilevanti in relazione all'elevata densità edilizia. Esso si presenta oggi come un contesto urbano particolarmente fragile e multi-problematico, caratterizzato da spaccio di droga, prostituzione, presenza di criminalità organizzata, condizioni di morosità diffusa, insolvenza dei prestiti bancari, pignoramenti e sfratti, nonché da usi informali e occupazioni abusive. In queste condizioni i fenomeni di abbandono degli alloggi o, d'altro canto, di permanenza illegale in essi sembrano produrre esiti non dissimili in termini di assenza di cura e manutenzione delle strutture comuni e degli alloggi privati. Aspetti che in ogni caso segnano il profilo del quartiere Satellite di Pioltello in termini di decadimento fisico complessivo del patrimonio residenziale e di indebolimento dei legami sociali.

Piazza Garibaldi si trova nel quartiere di Seggiano, nella parte meridionale del comune di Pioltello. Gli undici edifici che formano piazza Garibaldi costituiscono una sorta di quartiere nel quartiere. Il complesso, edificato alla fine degli anni '50 del Novecento, è interamente di proprietà privata. Gli edifici furono inizialmente abitati da cittadini italiani che, arrivati in massa soprattutto dalla Sicilia, erano in gran parte impiegati come operai alla SISAS, società italiana che operava nel settore chimico, situata nel limitrofo comune di Rodano. All'epoca il quartiere si presentava come un complesso moderno di edifici

di sei piani, chiuso da un cancello situato all'ingresso di via Monza. Erano presenti una portineria e una grande fontana nel centro della corte principale, di cui oggi non resta traccia. Nel corso degli anni, molti dei residenti italiani hanno lasciato questo luogo per trasferirsi in zone più servite e benestanti, vendendo o affittando le proprie abitazioni a cittadini stranieri. Oggi Piazza Garibaldi conta 1.200 abitanti, di cui l'80% sono stranieri, per lo più nuclei familiari, con una netta prevalenza di egiziani. In molti arrivano nel quartiere tramite il passaparola di connazionali. Le soluzioni abitative informali, principalmente affitti non regolari e occupazioni abusive, si adattano alle esigenze di chi non possiede un visto o un permesso di soggiorno o è in grave difficoltà economica. Il quartiere presenta diverse problematiche: il deterioramento degli edifici, aggravato dalla diffusa morosità degli inquilini, da un costante e crescente *turnover* di abitanti e dal sovraffollamento di molti appartamenti; l'impatto di intensi flussi migratori che portano a brevi soggiorni senza possibilità di integrazione sul territorio; la fitta presenza di attività clandestine legate principalmente allo spaccio di sostanze stupefacenti. Pur essendo adiacente alla stazione di Pioltello-Limito, luogo di passaggio giornaliero di migliaia di lavoratori pendolari, Piazza Garibaldi rimane molto chiusa e isolata anche a causa della sua struttura spaziale. La corte centrale e i due stretti vicoli che portano a essa, infatti, rimangono nascosti e invisibili dall'esterno. Questo isolamento è ostacolo all'integrazione degli abitanti con il resto del territorio e favorisce il propagarsi di attività illegali.

In questi due contesti maturano e vengono rappresentate alcune delle performance artistiche a cui si farà diretto riferimento in questa sede.

Attori

Le storie e le situazioni raccontate di seguito sono l'esito di una serie di incontri avvenuti nell'ambito di una ricerca antropologica di carattere etnografico (di più ampie dimensioni), basata sull'uso di strumenti video-documentali, che si è sviluppata nei quartieri Satellite e Piazza Garibaldi tra il 2020 e il 2021. Nel corso dell'esperienza condotta in questi mesi è emersa, insieme ad altri fenomeni che coinvolgono la popolazione più giovane, la presenza, in questi luoghi, di una scena musicale

inquadrabile nei generi rap e trap.

La produzione di musica nasce spesso dall'ascolto e dall'emulazione di artisti affermati e sembra legarsi inevitabilmente, da un certo punto in poi, alla realtà specifica del territorio. Le testimonianze di Bone, Kevin e Totof percorrono la storia e l'evoluzione di queste esperienze musicali e ne rivelano il rapporto con gli scenari in cui hanno avuto origine.

Bone (Francesco Bonetti, 23 anni). «Ho iniziato a scrivere pezzi intorno ai quindici anni. All'inizio i miei testi raccontavano la mia sfera personale, riflettevano il periodo difficile dell'adolescenza, la solitudine che provavo. All'epoca la musica era il mio strumento per tirare fuori cose intime che non sarei riuscito ad affrontare altrimenti. Era un periodo in cui non andavo a scuola, avevo difficoltà a riconoscermi in qualcosa e mi sentivo fuori luogo. Per questo, in quel momento, i miei testi parlavano tanto di me.

Ho sempre ascoltato tanti artisti trap e rap. Il mio idolo in assoluto è Eminem. Tupac è stato una grande ispirazione perché ha sempre parlato di situazioni di strada ed è stato il primo a proporre, con successo, brani su temi di questo tipo alle grandi case discografiche americane. Un altro genere importante per me è stato l'hip hop, soprattutto quello degli anni Duemila che parlava di quartiere attraverso una lirica molto raffinata rispetto a prima.

Crescendo ho assunto sempre più consapevolezza rispetto alla realtà del mio quartiere. Una volta superata la fase adolescenziale, anche la scrittura ha iniziato a riflettere questo cambiamento. Andavo in giro per Seggiano e notavo molte cose che non mi piacevano. Ho cominciato a parlare del quartiere e dei suoi problemi nei miei testi. All'inizio i brani erano più che altro sfoghi confusi, ora invece cerco di parlare in modo più complesso della realtà di Seggiano e in particolare di Piazza Garibaldi. Io sono stato abbastanza fortunato e mi sono costruito una vita piuttosto dignitosa, ma non tutti hanno questa possibilità. Con la mia musica vorrei dare voce a chi non ne ha per cercare di rimediare come posso alla disparità.

Ora non vivo in Piazza Garibaldi ma ci sono cresciuto e trascorro lì la maggior parte del mio tempo. C'è tanta voglia di riscatto sociale. Con le mie parole vorrei mostrare cosa c'è oltre i palazzoni fatiscenti di Piazza, che danno l'idea di un posto squallido e abbandonato. Vorrei rivelare l'umanità che vive tra quelle mura e all'interno del quartiere. Le famiglie dei miei amici, sebbene vivano nella povertà più assoluta, mi hanno sempre accolto in casa propria e trattato come un figlio. Credo sia sbagliato concentrarsi solo sui problemi del quartiere e non considerare invece il forte senso di comunità e solidarietà che si è creato.

Come la gente di Piazza, anche io ho una grande voglia di rivalsa. Lavoro in un magazzino e mi sento fortunato, ma non voglio restare qui per tutta la vita. Questo è il punto di partenza, non il punto di arrivo. È ovvio che ci sono persone che partono con più possibilità di altre, ma io sono del parere che la voglia e la testardaggine possono portarti lontano. Non bisogna smettere di crederci. Se avessi la possibilità di dedicarmi solamente alla musica lo farei, ma la vita reale è un'altra. Nonostante questo, io vado avanti, scrivo, produco e pubblico pezzi. Può essere che non diventerò mai nessuno, ma almeno ci ho provato. Per me la musica è un'esigenza. Sento il bisogno di raccontare quello che mi circonda.

Il mio pubblico è composto principalmente da persone più grandi di me. Io non ho mai voluto fare musica come hobby, mi interessa la lirica, il messaggio all'interno della canzone. Credo che ad attirare persone più grandi, che ragionano sui problemi sociali, siano proprio i temi di cui parlano i miei pezzi. I più giovani sono molto attratti dall'immagine degli artisti, dai video, dai loro profili social, mentre io sono molto legato alle parole e al loro significato. Se ho un pubblico significa che evidentemente i miei pezzi riescono a trasmettere qualcosa a qualcuno.

Non sono ottimista rispetto al fatto che la musica possa contribuire in qualche modo a migliorare le condizioni del quartiere diffondendo un messaggio. Su questo punto sono piuttosto negativo. Credo ci sia troppo distacco tra la politica e la realtà di quartiere. Generi come il rap e la trap potrebbero davvero essere uno strumento per diffondere storie di disagio sociale. Il problema è che, anche in un momento in cui questo tipo di musica è così di moda, non arriva alle persone che hanno il potere di prendere decisioni nelle città. Per i giovani invece è molto importante. I ragazzi e le ragazze non si identificano più in nessun partito o corrente politica, mentre è molto più facile rispecchiarsi nella musica. Credo che questo genere possa contribuire ad amplificare certi temi e certe necessità dei cittadini, soprattutto diffondendosi tra i più giovani. Purtroppo, però, le leggi non si cambiano con le canzoni ».

Kenzo (Kevin, 22 anni) e Totof (21 anni) [Kevin e Totof facevano parte dei Ferka Squad, band di Seggiano scioltesi nel 2019. Kenzo racconta di aver sempre ascoltato rap fin da piccolo].

«Alle medie ho iniziato a fare gare di *freestyle* con i miei compagni «» di classe. Ero forte in quello ma non scrivevo ancora, improvvisavo solamente. A diciotto anni ho scritto la mia prima canzone, l'ho registrata, ho fatto un video e da lì è iniziato tutto.

Da piccoli ascoltavamo soprattutto artisti italiani come Emis Killa e tutta la scena intorno a lui. Crescendo invece abbiamo iniziato ad esplorare la trap francese e marocchina.

Inizialmente eravamo molto affascinati da questo mondo, oggi invece,

secondo noi, c'è troppa omologazione all'interno della scena trap italiana. Moltissimi giovani tendono semplicemente ad imitare i grandi artisti del momento e questo rende difficile la produzione di album originali e nuovi. Ascoltando tanta trap siamo influenzati da ciò che producono gli altri artisti, che molto spesso è simile a molte altre cose. Per questo risulta difficile avere delle idee nuove. Quando ci viene l'ispirazione scriviamo ancora qualche pezzo, ma è raro. Per noi fare trap ormai è come nuotare in un mare che non è il nostro.

A Pioltello siamo in tanti a fare musica di questo genere. Quasi tutti i ragazzi giovani di Seggiano e diversi provenienti dal quartiere Satellite sono quantomeno coinvolti dal fenomeno anche solo per il fatto di frequentare la zona ed essere sottoposti all'ascolto di tanta trap che nasce qui. Tra di noi però c'è chi vive più di strada che di musica e chi, invece, come noi, vive più di musica che di strada. Noi frequentiamo Seggiano e siamo qui tutti i giorni, però non viviamo sulla nostra pelle determinate situazioni. In parte per il contesto sociale e familiare in cui siamo cresciuti, in parte perché abbiamo scelto di non essere coinvolti in fenomeni malavitosi di un certo tipo. La vita artistica dei Ferka Squad si è sempre svolta più sui palchi che sulla strada. Ci esibivamo e producevamo musica in luoghi in cui contava solo la creatività e non le dinamiche del quartiere.

La musica non è più qualcosa che si ascolta e basta. Oggi i nuovi brani li scopri su TikTok o su Youtube. La produzione di musica trap, in particolare, è molto legata all'immagine. Gli scenari dei video sono molto spesso i quartieri stessi di cui parlano i brani e da dove provengono gli artisti, e i protagonisti incarnano la vita di strada. Di solito i video accentuano ed esasperano il tipo di esistenza narrata dalle canzoni attraverso la presenza di gang, l'uso di armi, lo spaccio o il consumo di droga, la malavita...

Per esempio, quest'anno Maruego (*n.d.a.* un rapper marocchino naturalizzato italiano affermato a livello nazionale) è venuto a girare il video di *Terra Bruciata* in Piazza Garibaldi. Pur non essendo di Seggiano, anche lui è cresciuto in questa zona e ha scelto proprio il nostro quartiere perché è rappresentativo della realtà di cui parla nel brano. Non è importante che non sia quello in cui è nato, nei quartieri poveri le situazioni si somigliano molto. La cosa bella è che, anche se la musica di Maruego riflette sulle difficoltà di vivere in queste zone, nel video viene mostrata anche la dimensione comunitaria e multiculturale della piazza, come la scena di una grigliata di quartiere consumata per strada, in cui adulti, giovani e bambini condividono un pasto tutti insieme.

I video musicali che abbiamo prodotto nel tempo, come quelli di tanti ragazzi e ragazze che fanno musica in questo territorio, sono completamente autoprodotti e coinvolgono videomaker e montatori locali. Questo vale anche per la produzione della musica che avviene

tutta qui, in piccoli studi di registrazione tra Pioltello e le cittadine limitrofe».

Scena e ribalta

Uno tra gli aspetti più rilevanti della produzione musicale trap di questi anni riguarda senza dubbio l'intreccio indissolubile che nelle diverse narrazioni artistiche si produce tra storie individuali, esperienze di micro-raggruppamenti sociali formati da soggetti sodali che condividono alcuni valori e aspetti identitari, fenomeni sociali generali e luoghi urbani iconici in cui si svolgono storie e avvengono incontri. Molti e diversi sono gli aspetti di interesse di questa singolare saldatura che di volta in volta si (ri-)produce fra strati esistenziali individuali, esperienze collettive e sfera pubblica, così come tra dimensione sociale e definizione spaziale dei contesti in cui le diverse narrazioni prendono forma. Agli occhi di chi studia la città e il territorio quest'ultimo aspetto appare di particolare interesse e rilevanza. I luoghi in cui si producono le diverse forme di rappresentazione artistica musicale non sono affatto casuali. Sono quartieri, strade, aree dismesse che esprimono una forte caratterizzazione spaziale e costruiscono una marcata relazione sinergica e di rinforzo sia con il contenuto specifico della rappresentazione artistica (ovvero con il messaggio esplicito veicolato dalle liriche dei diversi artisti), sia con quell'insieme di contenuti impliciti racchiusi nell'atmosfera generale che si realizza nella produzione filmica e di cui, oltre alle luci e alla cinematica dello *shooting*, l'ambientazione costituisce certamente la cifra preminente.

Risulta tuttavia evidente, sia nella produzione che nel racconto degli artisti, il fatto che i luoghi della città interessati dal *footage* siano essi stessi parte essenziale della narrazione. Essi rappresentano la scena entro la quale prende forma la narrazione artistica musicale (senza la quale il messaggio artistico subirebbe una drastica riduzione del proprio impatto e della propria potenza espressiva), ma anche, e forse persino più interessante, essi costituiscono il luogo d'origine entro cui prendono forma e si realizzano molte delle esperienze reali narrate – con forte accentuazione drammatica – nei brani dei diversi artisti. Accade in molti casi che interni domestici e luoghi urbani siano al contempo luoghi di esperienza reale e di vita quotidiana (in cui si realizzano avvenimenti e situazioni

narrate – con maggiore enfasi – nei pezzi dei diversi artisti) e ambientazione della rappresentazione musicale e filmica prodotta. In certa misura *retroscena* dei contesti di vita e *ribalta* della rappresentazione artistica (Goffman, op.cit.) tendono a coincidere e sovrapporsi. In ciò sembra risiedere, almeno in parte, il tratto di autenticità e immediatezza che caratterizza questo segmento rilevante della produzione artistica e musicale contemporanea.

Questo risultato è ricercato e atteso: le fasi *shooting* cinematografico e quelle di montaggio e postproduzione sono accurate e segnano in misura rilevante la cifra stilistica e il successo stesso degli artisti. Ciò che qui interessa, tuttavia, riguarda soprattutto l'intenzionalità di fondo di questa accurata iper-rappresentazione del reale. L'apparente immediatezza con la quale elementi di retroscena e figurazioni di ribalta vengono accostati tende a costruire nell'immaginario collettivo una narrazione parallela dei luoghi e dei fatti sociali che in essi prendono forma (Bagnasco, 1994). La rappresentazione artistica diventa iperrealistica; l'immaginario sociale che si costruisce a partire da essa supera o ambisce a superare la percezione stessa dei luoghi che entrano nella rappresentazione; la percezione e reputazione dello spazio urbano viene assoggettata a un processo di slittamento mediatico che ridefinisce senso e natura degli spazi urbani attivati dalla rappresentazione. La rappresentazione dello spazio scenico prende almeno per un momento il sopravvento sulla realtà dello spazio urbano di retroscena: questo fenomeno, però, ha una durata che non si limita al solo tempo della visualizzazione e al fattore di moltiplicazione che sta nel numero delle visualizzazioni sulle piattaforme multimediali. L'effetto è più ampio, duraturo e pervasivo. Ha a che fare con la costruzione di un immaginario spaziale metropolitano che supera l'immagine stessa dei luoghi e si radica nella percezione delle società, dei gruppi sociali e dei singoli.

Figuranti e comparse

I gruppi e le *crew* che prendono parte alla rappresentazione nei video contribuiscono anch'essi, in maniera determinante, alla costruzione di una scena verosimigliante, capace di sostenere efficacemente l'oscillazione tra realtà e rappresentazione

(Bosselmann, 1998) che, in molti casi, costituisce un elemento già presente e rilevante nella definizione del set spaziale. I set di figuranti tendono almeno in certa misura a riprodurre la costituzione di gruppi già strutturati e consolidati nella realtà sociale dei diversi contesti. Ruoli e presenze sceniche sono in certa misura corrispondenti alle attitudini e capacità individuali, tendendo però spesso a riprodurre determinati cliché: il *leader*, la o le *girlfriend* di quest'ultimo, la *crew*, i *loyal* più vicini al leader, talvolta gli antagonisti. La definizione dei ruoli spesso riproduce ed enfatizza un sistema di relazioni interpersonali e di gruppo che strutturano l'azione pubblica e la presenza sulla scena dei gruppi, insieme ad altre figure, in molti casi animali (spesso cani di razze considerate più aggressive) e oggetti (automobili, orologi e smartphone) che partecipano alla definizione dello status sociale e del sistema di potere di questi micro-insiemi sociali. Anche in questo caso le presenze sulla scena rappresentano (o almeno ambiscono a rappresentare) uno spaccato sociale significativo (semmai sovra-rappresentato) dei luoghi e dei modi di abitarli.

Sipario e linea di ribalta

La rappresentazione che si costruisce e prende forma nella musica trap è fortemente mediata dallo strumento (solo in apparenza neutrale) che veicola i contenuti e al contempo apre alla conoscenza delle realtà rappresentate. Quasi sempre lo strumento che svela la scena di queste rappresentazioni è costituito dalle diverse piattaforme digitali musicali e video di tipo generalista, dai canali tematici o dei singoli artisti, nonché (sempre più) dai social media vocati alla riproduzione dei contenuti multimediali.

Sono questi elementi a definire di fatto il sipario che apre alla scena della musica trap. Le diverse piattaforme segnano la linea di ribalta, l'elemento di delimitazione tra l'atto della *mise-en-scène* e quello della sua fruizione. Anche in questo caso, però, la linea di demarcazione tra rappresentazione e contesto reale da cui essa viene percepita si assottiglia, fino a raggiungere lo spessore di uno smartphone. Da qui la fruizione dei contenuti si fa possibile, la rappresentazione del reale entra nella vita e nel sentire di altre persone – giovani in prevalenza – che anche a partire dalla rappresentazione costruita nella sfera

trap ridefiniscono sistemi valoriali, registri comportamentali, percezioni ambientali che tendono a diffondersi pervasivamente nella sfera pubblica e privata, agendo in modo spesso sottovalutato rispetto alla progressiva ridefinizione del reale, del più modesto retroscena entro il quale si svolgono esistenze, esperienze e relazioni di ciascuno. Se è vero che ogni forma artistica è in certa misura figlia del suo tempo, rappresentativa di alcuni sistemi di valori, costruttrice al contempo di questi ultimi e di identità individuali e collettive che si definiscono di continuo entro sistemi culturali complessi, non è ragionevole pensare che la musica trap faccia eccezione.

Platea e pubblico

Essa pervade lo spirito del nostro tempo. Contribuisce a definire e strutturare una parte dell'immaginario collettivo del pubblico a cui prevalentemente si rivolge, ancora una volta, va detto, in misura e in modi forse non dissimili da quelli secondo cui operano altre espressioni artistiche e fenomeni culturali. E tuttavia con alcune specificità.

Qui il pubblico non è semplicemente spettatore: esso sta piuttosto in diretta relazione con l'artista e la rappresentazione artistica prodotta. Talvolta questa relazione si basa su una relazione diretta costruita nei luoghi di vita di cui si fa comune esperienza e che vengono trasferiti con apparente immediatezza nella scena della rappresentazione artistica.

Molto spesso la relazione si costruisce anche mediante le piattaforme stesse attraverso le quali la musica viene prodotta e fruita, oppure nei social media. Le forme di apprezzamento, condivisione e commento trovano occasioni molteplici nello spazio immateriale delle piattaforme digitali, operando una implicita ridefinizione del tradizionale rapporto fra palcoscenico e platea, riducendo la tradizionale distanza che intercorre tra questi elementi del setting spaziale entro il quale prendono forma le rappresentazioni artistiche. La distinzione fra spazio scenico e pubblico si attenua e quasi si dissolve in un canale di comunicazione diretta che, attraverso le piattaforme digitali, si stabilisce fra l'artista e il suo pubblico.

Non solo però la condivisione eventuale del retroscena e l'effetto di riduzione della distanza prodotto dai media operano una ridefinizione del ruolo del pubblico e del suo rapporto con

la performance artistica. Talvolta il pubblico di un artista trap e delle sue performance si costituisce persino in anticipo. Accade non di rado che *followers*, amici, *fratelli* e membri della *crew* entrino nella scena e prendano parte alla rappresentazione nel *footage* dei brani prodotti. In questo caso si assiste a una potente ridefinizione del rapporto fra produzione e fruizione dei contenuti artistici musicali, del rapporto fra artista e pubblico e della tradizionale distinzione fra spazio scenico e platea.

Fama

Una parte della fama artistica nella scena trap si costruisce anche attraverso queste forme del tutto particolari di rapporto con il pubblico.

Almeno nelle fasi iniziali della carriera di un artista e per i più, fama e reputazione artistica si definiscono in stretta relazione con i contesti d'origine eletti a scene delle rappresentazioni artistiche. L'immagine dell'artista e la sua fama si saldano spesso ai luoghi rappresentati e narrati. È per esempio il caso di Sfera Ebbasta, oggi artista affermato che ha legato in una fase iniziale della sua carriera la sua immagine a quella del quartiere Crocetta di Cinisello Balsamo nel brano *Ciny*; oppure, per rimanere a Pioltello, del legame rappresentato da artisti molto più giovani con il quartiere di Piazza Garibaldi (Ferka Squad in *Chocolat* e Bone in *Seggiano* e *50&50*, a cui si riferiscono le immagini che accompagnano questo articolo) o con il Satellite (Bobby G nel brano *Platone*, Boyka in *Pioltello-Baghdad* o *Nanana*, StatuSquad in *Stato mentale*, Bruno in *Shotta Flow 2 RMX* o, con altro stile, Rylo in *Désolée*).

Avviene però anche che, almeno in certa misura, la fama dei luoghi si leghi a quella degli artisti che li rappresentano. In altri termini, accade anche che la rappresentazione scenica di alcuni luoghi della periferia metropolitana, costruita nell'ambiente trap, retroagisca sulla formazione e il consolidamento della reputazione e della percezione (perlopiù non positiva) di alcuni contesti urbani. Difficile avere precisa cognizione dell'entità di questo *effetto di trasferimento* tra finzione scenica e realtà nella rappresentazione dei luoghi e nella costruzione di una loro reputazione e percezione nella sfera pubblica. Si tratta certamente di un fenomeno che, laddove riscontrabile, varia da caso a caso e certamente non può essere ascritto alla diretta e

unica responsabilità degli artisti.

Tuttavia, ciò che qui si intende portare in evidenza riguarda l'effetto di reciprocità e la correlazione fra realtà e realismo delle rappresentazioni. Si tratta di un nesso – non facilmente identificabile – fra i caratteri del reale a cui le rappresentazioni artistiche si riferiscono, la costruzione di un immaginario attraverso la rappresentazione scenica, e il trasferimento di questo immaginario nella sfera pubblica in termini di percezione diffusa e reputazione condivisa dei luoghi rappresentati dalla stessa produzione artistica trap.

Repliche

Entro questa logica e nelle forme di espressione artistica che ne scaturiscono, linguaggi e messaggi non sono però neutrali. Questi ultimi tendono perlopiù (come normale) a rappresentare luoghi e contesti spaziali e sociali secondo i codici comunicativi e la cifra stilistica propri di una forma artistica che in primo luogo evidenzia ed esaspera difficoltà esistenziali individuali e generazionali, fragilità sociali molteplici, caratteri di degrado e incuria dell'ambiente urbano.

Sono aspetti fortemente problematici, che affliggono molti e certamente troppi contesti della periferia metropolitana contemporanea. Fenomeni di fragilità che ricorrono e tuttavia si esprimono in combinazioni variabili da caso a caso, creando di volta in volta una combinazione tanto caratteristica, quanto perversa di fattori negativi incidenti sulla qualità di vita delle persone. La varietà delle fattispecie problematiche non cambia forse in modo significativo da caso a caso, ma la combinazione dei molteplici fattori sì, dando luogo nei diversi casi a *problemi maligni* (Rittel e Webber, 1973), la cui soluzione appare particolarmente complessa non solo per il carattere fortemente interrelato dei diversi aspetti problematici compresenti, ma anche e soprattutto per la diversa genesi e l'originale combinazione con cui si presentano nei singoli casi, rendendo in questo modo ogni situazione non assimilabile ad altre, né in chiave analitica né in termini normativi. Per questo risultano assai variabili le difficoltà specifiche sperimentate dagli abitanti dei diversi contesti metropolitani soggetti a processi di fragilizzazione e depauperamento delle risorse materiali e immateriali, e ogni luogo fa storia a sé. D'altro canto, gli studi

sulle periferie metropolitane confermano la ricorsività di alcuni fenomeni e mettono altresì in evidenza la spiccata specificità del connotato problematico di ogni situazione.

Da questo punto di vista la narrazione artistica che assume come oggetto le periferie metropolitane offre un contributo meno interessante alla lettura dei caratteri dei singoli luoghi. La produzione musicale tende in certa misura a generalizzare la narrazione sulla periferia metropolitana, omologando i diversi contesti, riconducendo la irriducibile varietà delle situazioni a cliché più facilmente assimilabili agli stili convenzionali di una narrazione che risponde a canoni estetici che tendono inevitabilmente alla formazione di stereotipi. In tale condizione la reiterazione dello stile e la conformazione alla cifra estetica rinforzano la pervasività del messaggio, la sua facilità di circolazione, accettazione e condivisione. Tali condizioni, come frequentemente accade, richiedono riduzione e semplificazione della complessità del reale affinché la rappresentazione veicolata possa essere più facilmente accolta e compresa.

Conclusioni. Note essenziali sul rapporto tra rappresentazione artistica, vita reale e programmi per la città

Anche per queste ragioni, la narrazione artistica della musica trap offre in realtà possibilità alquanto limitate di comprensione e approfondimento dei singoli contesti locali entro cui si produce e a cui si riferisce. I codici comunicativi, normalizzati secondo un'estetica musicale e filmica dominante, operano seguendo una logica tendenzialmente generalizzante e omologante, che affievolisce la specificità della situazione spaziale e sociale, riducendo paradossalmente il portato della domanda sociale incorporata nel messaggio narrativo. La narrazione artistica offre pochi spunti e non diretti (come per certi versi atteso) alle letture della città che in questa sfera artistica cerchino spunti fertili per la costruzione di progetti e politiche urbane complesse.

Tuttavia, la scena musicale che qui si è inteso considerare rivela e documenta situazioni realmente esistenti e problematiche. L'apprendimento e il trasferimento di una lettura di questi contesti attraverso le diverse espressioni artistiche non potrà che essere mediato: si tratterà di riconoscere la rilevanza specifica e potenziale di queste manifestazioni riflettendo

pazientemente sui fronti che esse aprono e sui livelli di comprensione delle dinamiche metropolitane che consentono. Alcuni aspetti possono essere segnalati qui con le cautele e il carattere di provvisorietà che si addice a una prima mossa esplorativa e di ricognizione critica.

Emerge con forza (dalla produzione artistica e dal contesto culturale e geografico considerato) la ricerca individuale e collettiva di significato esistenziale, attraverso l'individuazione di prospettive di impegno, evoluzione e crescita personali; queste ultime, perlopiù, poco evidenti e accessibili nei contesti considerati. Le assenze denunciate di risorse immateriali per l'investimento sul proprio futuro, nonché di occasioni di scambio e di incontro che aprano ad altri mondi possibili, operano di fatto una limitazione delle possibilità di accesso a sistemi relazionali emancipanti.

L'ipotesi che qui però si intende avanzare riguarda la possibilità che tali deprivazioni non siano ascrivibili soltanto – come per lo più si tende ad assumere – a un deficit assoluto o a una inadeguatezza delle risorse immateriali e delle politiche urbane preposte alla loro costituzione e al loro consolidamento. L'attivazione di politiche complesse e integrate per la cultura, l'educazione, il lavoro e l'abitare non possono bastare da sole.

La scarsità delle risorse materiali e urbane nella sfera pubblica riduce drasticamente le occasioni e condiziona le forme di socialità e di accesso a sistemi relazionali informali potenzialmente emancipanti. Gli spazi del welfare materiale, laddove presenti, hanno la capacità potenziale di agire come elementi catalizzatori di pratiche sociali e generatori di opportunità positive di socializzazione e di incontro (Munarin e Tosi, 2014). Spesso, tuttavia, la loro completa assenza, il loro cattivo stato di conservazione e il limitato livello di efficienza, unite alla generale incuria dell'ambiente urbano e dello spazio pubblico, affievoliscono l'intrinseco potenziale educante alla comunità e al civismo che è proprio degli spazi del welfare urbano.

In altri termini, occorre riconoscere e mettere a tema le problematicità di contesti privi di risorse pubbliche che agiscano come prese e appigli (Pasqui, 2008) per la definizione di percorsi individuali e di gruppo capaci di favorire la crescita personale e la formazione di comunità attive. Occorre creare le condizioni affinché un rinnovato progetto di rigenerazione urbana possa

fondarsi sulla ricostituzione di un adeguato apparato di welfare materiale che sostenga le esperienze formative delle generazioni più giovani (e non solo di quelle, naturalmente) e apra traiettorie autodeterminate di promozione individuale e collettiva.

Le dotazioni materiali di welfare urbano rappresentano oggi la principale lacuna di molte periferie metropolitane italiane. In questi casi diventa necessario ridefinire la spazialità materiale dei contesti metropolitani, dotandoli di luoghi e possibilità di incontro e relazione, ovvero di occasioni socialità e di opportunità abilitanti. Occorrerà tempo, ma soprattutto occorrerà tornare a investire sulla dotazione materiale pubblica della periferia metropolitana, operando una progressiva ridefinizione del paradigma di intervento per la rigenerazione urbana, integrando maggiormente programmi e politiche sociali con interventi di ricostituzione del patrimonio di dotazioni pubbliche e di uso pubblico che si è dissolto nella crisi del welfare state e negli orientamenti neoliberalisti della pianificazione urbanistica degli anni Duemila. Si tratta di una opzione strategica, affinché azioni e politiche urbane complesse possano incontrare e operare in contesti urbani meno aridi, in cui la presenza – anche ridondante – delle risorse spaziali disponibili possa meglio accogliere e sostenere strategie e azioni di sviluppo locale, inclusione sociale e contrasto delle disuguaglianze.

A più di cinquant'anni di distanza, occorre tornare a considerare con attenzione la lezione di Christopher Alexander e riconoscere che «la città non è un albero» (Alexander, 1965). L'insieme delle pratiche sociali e d'uso che la attraversano dà luogo a relazioni immateriali e spaziali molteplici e non predeterminabili. Solo un'adeguata presenza – in numero e qualità – delle risorse spaziali necessarie potrà sostenere il complesso e articolato coacervo di attività che caratterizza la ricchezza dell'esperienza urbana. Occorrerà dotare le periferie metropolitane (nuovamente, o per la prima volta, a seconda dei casi) di risorse adeguate e ridondanti, così come ridondanti e molteplici sono le forme di relazione umana e le pratiche sociali a ogni livello. Sarà possibile fare ciò utilizzando le risorse rese disponibili nel quadro dei programmi europei destinati alla realizzazione di *Next Generation EU*? Quale obiettivo potrebbe essere più coerente con le strategie di ripresa e resilienza per il futuro prossimo?



Bone, Quartiere - Francesco, in arte Bone, davanti ad uno degli ingressi di Piazza Garibaldi, fotogramma tratto dal video di 50&50 di Bone (https://www.youtube.com/watch?v=b_tBt02519w).



Bone, Piazza Garibaldi - Uno scorcio di Piazza Garibaldi, fotogramma tratto dal video di 50&50 di Bone (https://www.youtube.com/watch?v=b_tBt02519w).



Ferka Squad, Piazza Garibaldi - Totof cammina lungo uno dei muri colorati dai bambini di Piazza Garibaldi, fotogramma tratto dal video di Chocolat di Ferka Squad (<https://www.youtube.com/watch?v=z40qUk2dD7Y>).



Ferka Squad - Totof e Kevin inscenano uno scontro, fotogramma tratto dal video di Chocolat di Ferka Squad (<https://www.youtube.com/watch?v=z40qUk2dD7Y>)



Ferka Squad - Scena di spaccio a Seggiano, fotogramma tratto dal video di Chocolat di Ferka Squad (<https://www.youtube.com/watch?v=z40qUk2dD7Y>).



Ferka Squad - Preparazione di droga per lo spaccio, fotogramma tratto dal video di Chocolat di Ferka Squad (<https://www.youtube.com/watch?v=z40qUk2dD7Y>).

Bibliografia

- Alexander C. (1965). «A City is Not a Tree». *Architectural Forum*, 122, 1-2: 58-62.
- Amin A., Thrift N. (2001). *Cities. Reimagining the Urban*. Cambridge: Polity Press (trad. it. 2005, *Città. Ripensare la dimensione urbana*. Bologna: il Mulino).
- Bagnasco A. (1994). *Fatti sociali formati nello spazio. Cinque lezioni di sociologia urbana e regionale*. Milano: Franco Angeli.
- Bianchetti C. (2016). *Spazi che contano. Il progetto urbanistico in epoca neo-liberale*. Roma: Donzelli Editore.
- Bosselmann P. (1998). *Representation of Places. Reality and Realism in City Design*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- Briata P. (2019). *Multiculturalismo senza panico. Parole, territori, politiche nella città delle differenze*. Milano: Franco Angeli.
- Cambria F., a cura di, (2019). *Dal ritmo alla legge*. Milano: Jaca Book.
- Di Giovanni A. (2018). «Periferie, immigrazione e rigenerazione urbana». *Urbanistica Informazioni*, 278: 119-123.
- Di Giovanni A. (2020). «Rigenerazione urbana nei territori fragili della multiculturalità». In Pignatti L., a cura di, *Territori fragili. Saggi e approfondimenti dopo IFAU 2018*. Roma: Gangemi Editore.
- European Union (2020). *Next Generation EU*. Testo disponibile al sito: https://europa.eu/next-generation-eu/index_en.
- Goffman E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, N.Y.: Doubleday (trad. it. 1969, *La vita quotidiana come rappresentazione*. Bologna: il Mulino).
- Lefebve H. (1968). *Le droit à la ville*. Paris: Éditions Anthropos (trad. it. 1970, *Il diritto alla città*. Padova: Marsilio Editori).
- Munarín S., Tosi M.C. (2014). *Welfare Space. On the Role of Welfare State Policies in the Construction of the Contemporary City*. Rovereto (TN): ListLab.
- Pasqui G. (2008). *Città, popolazioni, politiche*. Milano: Jaca Book.

Pasqui G. (2018). *La città, i saperi, le pratiche*. Roma: Donzelli Editore.

Perulli P. (2007). *La città. La società europea nello spazio globale*. Milano: Bruno Mondadori.

Remotti F. (2021). *Sull'identità*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Rittel H.W.J., Webber M.M. (1973). «Dilemmas in a General Theory of Planning». *Policy Science*, 4: 155-169.

Andrea Di Giovanni è professore di urbanistica presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano. andrea.digiovanni@polimi.it

Vittoria Paglino è ricercatrice ed etnografa documentarista freelance. vittoriapaglino@gmail.com