



“DELLA COCA, LA PIAZZA, GLI SPARI”.
RAP E DINAMICHE DI (RI)TERRITORIALIZZAZIONE:
IMMAGINARI, PRATICHE ED ECONOMIE TRANSNAZIONALI/
“ABOUT COCAINE, THE SQUARE, THE SHOTS”.
RAP AND (RE)TERRITORIALIZATION DYNAMICS:
IMAGINARIES, PRACTICES AND TRANSNATIONAL
ECONOMIES

Tracce Urbane - Rivista Transdisciplinare di Studi Urbani

Periodicità: Semestrale

Lingue: Italiano, Inglese

ISSN 2532-6562

tracceurbane@gmail.com

Direttori scientifici: Carlo Cellamare (DICEA, "La Sapienza" Università di Roma) e Giuseppe Scandurra (Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Ferrara)

Direttore responsabile: Carlo Cellamare (DICEA, "La Sapienza" Università di Roma)

Comitato di direzione: Attili Giovanni ("La Sapienza" Università di Roma), Barberi Paolo ("La Sapienza" Università di Roma), Cancellieri Adriano (IUAV Università di Venezia), Cellamare Carlo ("La Sapienza" Università di Roma), Cognetti Francesca (Politecnico di Milano), Decandia Lidia (Università di Sassari), Fava Ferdinando (Università di Padova), Goni Mazzitelli Adriana (Universidad de la República Uruguay), Ostanel Elena (IUAV Università di Venezia), Pizzo Barbara ("La Sapienza" Università di Roma), Scandurra Giuseppe (Università di Ferrara).

Comitato scientifico: Allen Adriana (UCL, London), Angotti Tom (New York University), Augé Marc (EHESS Paris), Bacqué Marie-Helene (Université Paris Nanterre), Balducci Alessandro (Politecnico di Milano), Berenstein Jacques Paola (Universidad Federal de Salvador de Bahia, Brasil), Crosta Pierluigi (IUAV Venezia), de Biase Alessia (LAA, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris La Villette), Giglia Angela (Università di Città del Messico), Herzfeld Michael (Harvard University, US), Mandich Giuliana (Università di Cagliari), Marin Alessandra (Università di Trieste), Matera Vincenzo (Università Milano Bicocca), Paba Giancarlo (Università di Firenze), Porter Libby (Department of Global, Urban and Social Studies, RMIT University, Melbourne), Reardon Kenneth M. (University of Massachusetts, Boston, US), Sandercock Leonie (University of Vancouver, Canada), Sassatelli Roberta (Università di Milano), Scandurra Enzo ("La Sapienza" Università di Roma), Sobrero Alberto ("La Sapienza" Università di Roma), Thomassen Bjorn (Roskilde University, Copenhagen), Valentine Gill (University of Sheffield), Wacquant Loic (Sociology Department, University of California, Berkeley), Watson Sophie (Open University, London).

Comitato editoriale: Alietti Alfredo (Università di Ferrara), Bergamaschi Maurizio (Università di Bologna), Borelli Guido (IUAV Università di Venezia), Bricocoli Massimo (Politecnico di Milano), Cervelli Pierluigi ("La Sapienza" Università di Roma), Colombo Enzo (Università di Milano), Fregolent Laura (IUAV Università di Venezia), Governa Francesca (Politecnico di Torino), Leone Davide (Università di Palermo), Maranghi Elena ("La Sapienza" Università di Roma), Picone Marco (Università di Palermo), Pompeo Francesco (Università Roma Tre), Pontiggia Stefano (Accademia di Belle Arti di Verona), Portelli Stefano (University of Leicester), Pozzi Giacomo (Università Milano Bicocca), Rimoldi Luca (Università Milano Bicocca), Satta Caterina (Università di Bologna), Semi Giovanni (Università di Torino), Simonica Alessandro ("La Sapienza" Università di Roma), Vereni Pietro (Università di Roma "Tor Vergata"), Vitale Tommaso (SciencesPo, Paris).

Redazione: Bacciola Gaia (DICEA, "La Sapienza" Università di Roma), Belluto Martina (Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Ferrara), Lo Re Luca (DICEA, "La Sapienza" Università di Roma), Olcuire Serena (DICEA, "La Sapienza" Università di Roma)

Impaginazione del numero a cura di Gaia Bacciola

Portfolio fotografico a cura di Gaia Bacciola, Martina Belluto, Serena Olcuire

Registrazione al Tribunale di Roma - Sezione per la Stampa e l'Informazione n. 133/2017

La traduzione, l'adattamento totale o parziale, la riproduzione con qualsiasi mezzo (compresi microfilm, film, fotocopie), nonché la memorizzazione elettronica, sono riservati per tutti i Paesi. L'editore è a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare, per eventuali involontarie omissioni o inesattezze nella citazione delle fonti e/o delle foto. All Rights Reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other information storage and retrieval system, without prior permission in writing from the publisher. All eligible parties, if not previously approached, can ask directly the publisher in case of unintentional omissions or incorrect quotes of sources and/of photos.

Copyright © 2017

Sapienza Università Editrice
Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it | editrice.sapienza@uniroma1.it

In copertina: Mapping San Siro, 2020 ©

"Della coca, la piazza, gli spari".
Rap e dinamiche di (ri)territorializzazione:
immaginari, pratiche ed economie transnazionali/
"About cocaine, the square, the shots".
Rap and (re)territorialization dynamics:
imaginaries, practices and transnational economies

Tracce Urbane
Rivista Semestrale Transdisciplinare di Studi Urbani
Italian Journal of Urban Studies
No.10 Dicembre 2021
Curatori del numero:
Paolo Grassi e José Sánchez-García
https://rosa.uniroma1.it/rosa03/tracce_urbane

Indice

APERTURA/OPENING

"About cocaine, the square, the shot". Rap and (re)territorialization dynamics: imaginaries, practices and transnational economies
Paolo Grassi, Jose Sánchez-García **p. 6**

IN DIALOGO/CONVERSATION

Milano è trap. Geografie musicali e forme di produzione urbane
a cura di Luca Benetta **p. 24**

Produciendo "el nuevo rey". Una experiencia musical urbana multilocalizada

Un testimonio de César Andrade Arteaga
editado por Jose Sánchez-García **p. 43**

DIETRO LE QUINTE/BACKSTAGE

Note di ricerca sul rapporto tra musica, spazio e violenza nella scena trap di Torino Nord
Niccolò Molinari, Filippo Borreani **p. 58**

FOCUS/FOCUS

Los Bloques de la Florida, un diamante en bruto por explorar
Jordi Nofre Mateo **p. 88**

Las mujeres en el hip-hop: formas de expresión, relaciones de poder y organización colectiva

Frank Marcon, Mara Raíssa Santos Silva Freitas **p. 113**

Song(s) 'e Napule. Geografie sonore di un'identità urbana

Cristina Catalanotti, Giuliano Scala **p. 143**

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

Guido Belloni, Laura Boschetti **p. 168**

OSSERVATORIO/OBSERVATORY

«Il Cavallo di Troia con dentro gli altri»: diseguaglianza socio-spaziale, marginalizzazione scolastica e lavoro nell'opera di Marracash

Emanuele Belotti **p. 195**

La città, le politiche, i progetti e la musica trap

Andrea Di Giovanni, Vittoria Paglino **p. 208**

Territori di rap/trap tra devianza spettacolarizzata, gangsta tragico e antagonismo di cura

Roberto De Angelis **p. 231**

RECENSIONI/REVIEWS

Birds in the trap di Emanuele Belotti

Stefano Pontiggia **p. 254**

STRISCIA/STRIP

The Notorious B.I.G.

Antonio Solinas, Paolo Gallina **p. 261**

PORTFOLIO/PORTFOLIO

Crescere a San Siro. Un'esperienza condivisa. Reportage per immagini e rime

a cura di Rossella Ferro, Niside Panebianco **p. 271**

**“About cocaine, the square, the shots”.
Rap and (re)territorialization dynamics:
imaginaries, practices and transnational economies
Paolo Grassi, José Sánchez-García**

From marginalised neighbourhoods to rap and return

«Don't talk to me about the blocks (ever) / Christmas without gifts (ever) / Always cold like polar bears / About cocaine, the square, the shots»¹. These are some lyrics of a song written by Neima Ezza, one of the most famous rappers in the social housing neighbourhood of San Siro (Milan), indirectly suggesting the main themes of this special issue: on the one hand, urban space, poverty and marginalisation, in other words, issues related to urban studies (see Cullen and Pretes, 2000); on the other hand, rap itself as an urban culture and a certain fascination with crime linked to some of its sub-genres (gangsta rap and trap, for example), i.e. themes analysed more by a tradition connected to cultural and subcultural studies (Muggleton and Weinzierl, 2003; Tanner, Asbridge and Wortley, 2009).

These themes also cross our own research paths, those of two social anthropologists involved in the fields of urban, youth, and gang studies (Grassi, 2018, 2021; Sánchez-García, 2016, 2018, 2020; Sánchez-García and Feixa, 2020). We started our collaboration within a European Project called “TRANSGANG: Transnational gangs as agent of mediation”², aimed at developing a renewed model for the analysis of transnational youth gangs in the global era. It was precisely starting from this

1 «Non parlarmi delle popolari (mai) / Dei Natali con zero regali (mai) / Sempre al freddo come orsi polari / Della coca, la piazza, gli spari» (Neima Ezza, Perif)

2 TRANSGANG project, funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's HORIZON 2020 research and innovation program under grant agreement No 742705. IP: Dr. Carles Feixa. Website: www.upf.edu/web/transgang. Contact: transgang@upf.edu. This article is the result of a joint process of reflection between the two authors. However, for Italian Academic purposes paragraphs can be divided as follows. Paolo Grassi: The first three paragraphs of “From marginalised neighbourhoods to rap and return”; “Rap and cities: a provisional review”; the first five paragraphs of “Some emergent themes”. José Sánchez-García: The last two paragraphs of “From marginalised neighbourhoods to rap and return”; “Research questions and structure of the special issue”; the last two paragraphs of “Some emergent themes”; “Conclusions”.

research that we realised the need to open up a reflection on something different that in some respects questioned the very interpretative framework of the TRANSGANG project itself: a rap music glocalised scene.

First, let us consider the case of the city of Milan, where Paolo Grassi has been working since 2017. In the early 2000s, Milan was very (in)famous for its Latin American street groups (on which also some researchers had focused their attention – see Queirolo Palmas, 2010). Although these groups have not completely disbanded, they no longer seem to represent one of the most visible socialisation phenomena of the Milanese youths. On the contrary, rap crews formed mainly by ‘second generation’ kids such as Neima Ezza, have sprung up in many neighbourhoods of the city and increasingly attracted the attention of the media and the public. Rap crews speak about the social contexts where they grow up, their families and friends. They display a collective identity linked to their neighbourhoods, but also mythologising global peripheries, overturning their stigma and playing with a gangsta style. Street life is at the centre of their narratives, while ethnicity seems to be a less central problematic issue (even if the opposition between blacks and whites, foreign and non-foreign citizens in general, has acquired importance). In other words, these crews are characterised by greater ethnic heterogeneity, rather playing an identity construction primarily based on their belonging to specific urban areas (Mansilla *et al.*, 2021).

In Tunisia, between 2014 and 2016, José Sánchez-García conducted fieldworks among rappers in Cité Ibn Khaldoun, an urban peripheral area that is representative of Greater Tunis, not least because a number of young people from this neighbourhood have attempted clandestine emigration and jihadist ventures³. Their songs focus on the difficult everyday life of the neighbourhood and the economic dependence on rappers’s families. In short, in Tunisia rap comprises a protest against the lack of a real welfare state⁴. It has become a politicised space

³ This “city” was built in the 1970s as part of a clean-up policy put in place by the state that consisted of the transfer of a population from the Jbel Lahmar slum to higher quality environment (Ben Slimane, 1995: 266). Cité Ibn Khaldoun I and VI are part of the upper El Omrane delegation that is dependent on the Tunis governorate.

⁴ For example, Wajdi (24 years old), a young sub-Saharan man from the area, is committed to underground rap, which he considers a release for what is

after its success during the revolutionary days. In their verses, young people expose their views on 'policies' and 'politics'. Rap, therefore, is part of the Tunisian political field and it reproduces the political differences of young people. Furthermore, young middle-class people integrated into institutionalised politics also use rap to spread messages from political parties in opposition with marginalised youths from public housing neighbourhoods who express their discontent over their educational, economic and social deficiencies. However, if rap means resistance through formal politics and economic constraints, the masculine rappers also reproduce hegemonic discourses on genre. So, rap could be rebellious and conservative at same time depending on the topics tackled in the lyrics.

Thus, through these and other case studies around the globe (see Stuart, 2020), we have realised how rap has experienced a recent development that deeply questions our way of looking at cities and the forms of socialisation of their younger residents. This special issue of *Tracce Urbane* draws on this consideration. It depicts a reflection on rap and its connection with the urban dimension. Unlike other special issues that mark the outcomes of concluded research processes, this is part of an ongoing investigation. We therefore claim its *exploratory* character. Together with the other authors of the following articles, we will ask questions, formulate hypotheses and imagine research paths that have not been developed yet.

Rap and cities: a provisional review

From its birth, rap has been intrinsically linked to the urban dimension. To get an idea, just consider the first lines of the bibliography edited by Cheryl L. Keyes for the University of Oxford:

stifled within him. He speaks of his anger about those who govern, and about drugs and the situation of his generation of young people. In his songs, his lyrics say things like «Why this youth injects himself, why this other takes *zatla* (hashish)... I don't want to give lessons», and explain, «I address myself to power, tell them that they should get a move on and change things, so that these young people don't have to turn to that». In Wajdi imaginary, rap is the music of the revolution of the black people of the United States – marginalised like him – and it represents the culture of the black ghetto and all the associated racist problems. He explains that «rap is used to address the system and address other people, to tell others what displeases us». Finally, «it represents for me an intellectual revolution. The real thought! A thought that does not destroy but helps to move forward!» (November, 2015).

By the early 1970s [...], [rap] became associated with a youth arts movement driven and populated by black and Latino youth in New York City called hip-hop. Comprised of four elements – breakdancing (b-boying/b-girling), graffiti (writing), disc jockeying (DJing), and emceeing (MCing) – hip-hop also distinguishes a distinct form of dress, gesture, and language that embodies an urban street consciousness⁵.

Murray Forman in the introduction of his hip-hop studies reader points out this connection even more deeply: «Early hip-hop was the product of overlapping influences as teens from different neighbourhoods moved across the city, mingling in formal and informal urban spaces» (Forman and Neal, 2004: 1). Similarly, George Lipsitz highlights that rap originated in the South Bronx as a consequence of the failure of urban renewal programs and economic recession with the aim to keep youth gang members away from fighting and illegal activities (as the Afrika Bambaataa case shows – Lipsitz, 1994). From New York in the 1970s to all the metropolises around the world in the following decades (Mitchell, 2001), rap (and hip-hop culture more generally) and cities have shown a profound bond (Alridge and Stewart, 2005). Rap lyrics have always articulated urban geographies and described struggles within urban ghettos. Similarly, breakdance and graffiti can easily be interpreted as forms of appropriation of urban space (Forman and Neal, 2004: 155)

However, this bond between rap and the city has not always received the deserved academic attention, not only in the European context. Moreover, hip-hop has inspired a research agenda only since the 2000s (Miller *et al.*, 2014), clashing with academic resistance that saw it as a not very valid, and at times, retrograde phenomenon. Nonetheless, rap has increasingly become the common language used by young residents of the 'suburbs' worldwide. From the US blocks where rap was born (Lamotte, 2014), to Italian public housing neighbourhoods (De Angelis, 2020), from Spanish marginal areas to North African cities (Barone, 2019; Sánchez-García and Feixa, 2020), rap has proven itself an accessible, malleable and easily hybridised tool to affirm one's position in specific urban contexts, expressing new forms of rooting and belonging, territorialising 'global' themes and languages, and from there establishing

5 <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0260.xml?rskey=RUYjw4&result=1&q=rap#firstMatch>.

transnational social and symbolic ties. In other words, rap has become (or has it always been?) a substantial means of “making the city” or “producing it” (Agier, 2015; Lefebvre, 1967).

Here the transnational dimension of the phenomenon clearly emerges. By transnational we mean specific modes of mobility, exchange and nascent identities originating from the movement of persons, cultural flows, media, technological devices, capital, ideologies and cultures (Appadurai, 1996). Specifically, we are referring to “major transnationalism” (or transnationalism from above) that concerns policies, imaginaries and institutional answers, and also “minor transnationalism” (or transnationalism from below) that concerns young migrants, subcultural traditions and living strategies. At the same time, the current transnationalism can be physical (mobility of persons and things) or virtual (mobility of symbols through old and new media).

Beyond the economic dynamics, the articles included in this special issue mainly discuss cultural trends on global youth as minor transnationalism. The rap scenes presented here emerge as artistic creations with an ‘ambiguous’ relationship with mainstream managements and multinational capitals. Their references, as the articles show, are transnational, but acquire local and urban connotations and meanings. In most cases, the members of the crews dream of sparkling lifestyles, where sex, consumption, and entertainment can break down the barriers of macro-socially regulated morality which expresses naturalised meanings attached to the world of the marginalised. In diasporic situations, groups of young people have developed glocally-oriented strategies to create self-determination and spaces of creativity through music production, as an alternative to structural obstacles and marginalisation. In recent descriptions of the identity creation processes among youth groups, the influence of an alleged global culture centred on the creation of transnational communities, and the influence of music – specifically pop, rock, rap, reggae and local hybrid scenes – have emerged as major axes for young populations (Sánchez-García and Feixa, 2020). These cultural elements are setting primary reference markers for identity negotiation that the authors of this special issue reflect upon in relation to global youth. The importance of these elements for youth cultures and youth street groups is essential: they develop new ways of diversifying transnational relations, and the possibility of participating in

solidarity groups related to similar practices. In conclusion, transnationalism means the transfer of practices, knowledge, imaginaries and responses that the youths themselves have through migration, subcultural traditions, or life strategies with connections that occur in a larger area than nation-states.

In the context of these cultural productions, the fascination with crime has played, in different times and places, a role as important as it is ambiguous. The territorial stigmatisation (Wacquant, 2008) that has affected certain urban areas has been reversed also thanks to rap, becoming a source of pride, but at the same time self-reproducing classist and patriarchal clichés and stereotypes. The same ambiguity can be found at the economic level, where multinational major record labels cannibalise the voluntary work of young adolescents often excluded from the labour market, intent on self-promoting their music on social media (Belotti, 2021), with at least conceivable dreams (cfr. Appadurai, 2004) of “making it” (thanks to rap).

Research questions and structure of the special issue

In the complexity of this relationship between rap and the city, there are many properly spatial themes that can be explored, at a semiological, anthropological, sociological, urban, but also at a political and economic level. To structure this special issue, we planned a broad proposal based on the following questions: what signs does rap engrave in the territories where it develops? What identities (of class, gender and ethnicity) and what practices and representations does it reproduce or contest? What does it tell about cities? What policies support it (take for example the projects that use rap as a form of participation and self-discovery) or, vice versa, oppose it (through assimilative or repressive actions)? What structural conditions is this phenomenon imbedded in? Is it a new dynamic of cultural colonisation or a media-scape? How are these languages important in terms of the construction of collective identities?

In the breadth of this proposal, we ask authors to trace their reflections back to the places from which they unfold, paying particular attention to the processes of territorialisation and re-territorialisation, thus considering the interaction between subjects, groups and their wider social environment (Raffestin, 2012).

Furthermore, as Appadurai (1996, 2004) points out, the imagination and the imaginary bring us towards something critical and new in the context of global cultural processes: imagination as a social practice. The latter has become an organised field of social practices, a form of work (in the sense of culturally organised practice) and a form of negotiation between individual agencies and fields of possibilities defined globally. “Imagination is now fundamental for all forms of agency, it is in itself a social fact, and it is the key component of the new global order” (Appadurai, 1996: 11). For this reason, we invited the authors to also explore the relationships between rap imagery and the conditions in which it is produced.

The contributions, in Italian and Spanish, were written by human geographers, urban planners, anthropologists, urban and music sociologists. The articles refer mainly to two countries, Italy and Spain, with a single excursus on Brazil. The most analysed city is Milan (and its metropolitan area), unquestionably the capital of Italian rap. The other cities taken as case studies are Turin, Rome, Naples, Barcelona and Aracaju (capital of the Brazilian state of Sergipe).

The first section, “In dialogo”, holds two contributions. The first, edited by Luca Benetta (a master’s student at the Polytechnic of Milan), reports on an excerpt from a focus group conducted within the TRANSGANG project. It investigates the relationship between the Milanese rap scene, the representations of the different local identities of the city and the spatiality that they produce, considering the positions of a group of young artists (rappers, singers, and video makers). The second, by César Andrade Arteaga and José Sánchez-García (Universitat Pompeu Fabra of Barcelona), presents an unusual point of view: instead of showing the use of gangster and street imagery in rap production, it describes how rap is in turn used – also to claim social demands – by members of gangs and street groups (in this specific case, by a Spanish ‘chapter’ of the Latin Kings, a gang born in the United States among groups of Latin American migrants in the 1960s and then expanded globally).

The second section, “Dietro le quinte”, presents some research notes written by an urbanist (Nicolò Molinari – IUAV, University of Venice) and an urban sociologist (Filippo Borreani – University of Turin) on the correlations among trap, marginal neighbourhoods, and violence, referring to the scene of Barriera di Milano

neighbourhood (Turin). The word “ambivalence” (*ambivalenza* in Italian) appears very often in their text: between marginality and escape, joy and depression, stigma and territorial marketing, ‘street’ credibility and criminal consequences.

The third section, called “Focus”, presents four articles, two in Spanish and two in Italian. Jordi Nofre Mateo (CICS.NOVA of Lisboa) examines the connection between the ghettoisation of a neighbourhood in Barcelona – a result of public policies devoted to urban regeneration and community intervention, according to the author – and the emergence of a Spanish Drill local scene, a subgenre of trap music. Frank Marcon and Mara Raissa (Universidade Federal de Sergipe) reflect on the relationship between hip-hop and feminism in Brasil, focusing on the city of Aracaju. Cristina Catalanotti (IUAV, University of Venice) and Giuliano Scala (Aix-Marseille University and University of Naples Federico II) develop an intersection between urban and popular music studies considering the city of Naples and its historical rap scene of the 1990s. Finally, Guido Belloni and Laura Boschetti (CODICI) compares the Milanese rap scene to the French one, specifically focusing on some rhymes of contemporary rappers. The fourth section, “Osservatorio”, collects three articles. Emanuele Belotti (IUAV, University of Venice), rapper and sociologist – undoubtedly one of the principal references for rap studies in Italy nowadays – presents an article that, from the lyrics of some songs of the Italian artist Marracash, speaks of the spatial inequality and social marginalisation that affect many poor Italian adolescents. Andrea Di Giovanni e Vittoria Paglino (Polytechnic of Milan) reflect on the narratives of trap music describing two neighbourhoods of Pioltello, one of the 133 municipalities of the Metropolitan Area of Milan. Roberto de Angelis (Sapienza, University of Rome) develops some comparative notes on rap and trap between Milan and Rome.

The fifth section, “Recensioni”, includes a review written by Stefano Pontiggia (Polytechnic of Milan) of Emanuele Belotti’s short book titled “Birds in the trap”. The review specifically offers an interesting analysis on the commercial aspects related to rap music industry. The sixth one (“Striscia”) proposes some pages taken by the graphic novel *The Notorious B.I.G.* (one of the most influential rappers in history), by Antonio Solinas e Paolo Gallina, published in Italy by Becco Giallo in 2021.

Finally, the seventh and last session (“Portfolio”) presents a

photo-essay prepared by Rossella Ferro (a master's student at the Polytechnic of Milan) and Niside Panebianco (a master's student at the London Metropolitan University). The photo-essay presents some reflections on the everyday life and growth paths of young people living in some buildings of the social housing neighbourhood of San Siro (Milan), and aims to question the mainstream narratives that stigmatise the marginal areas of Italy's richest city.

Taken together, all the essays form an interdisciplinary, multilingual and comparative issue that combines written texts, lyrics, photos, and illustrations. We believe that, if read transversely, the contributions, in their heterogeneity, offer four themes which could set up an investigative agenda, that until now has been underexplored in urban studies, at least in Italy and Spain. The next paragraph of this introduction will discuss them.

Some emergent themes

The first theme has to do with the relationship between rap and the city itself. As emphasised by the more classical works developed in the field of rap studies mentioned above, all the contributions of this special issue highlight the importance of this connection. Rap is a manifestation of the street (Marcon and Raissa, in this issue), that shows a close connection to the places where it originated from (Belloni and Boschetti, in this issue). The reasons identified by the authors concern the history of rap music and the urban imaginary it has developed, but also the availability of musical infrastructures that are more easily accessible in certain cities (labels, producers, recording studios, clubs, etc. – see Benetta, in this issue). On the one hand, the relationship between rap and the city is hyper localised by being rooted in single neighbourhoods, streets, or blocks; on the other hand, it is universalised by proposing a new model of identification for young people coming from global peripheries who experience the negative effects of late capitalism first-hand, such as the widening of inequalities, flexibilisation of labour relations, social insecurity, and so on (Molinari and Borreani, in this issue). Furthermore, rap can also show territorialisation processes that pass through original narrations of the city, a language that «reports specific relationships with space,

outlining new geographies» (Catalanotti and Scala, in this issue), regarding for example the opposition between city centre and peripheries, social housing and private neighbourhoods, or among different marginalised neighbourhoods.

Precisely within this process of territorialisation, the second theme that we would like to stress concerns the representation of urban space, between resistance and social reproduction. Here rap emerges in all its ambiguity. What city does rap describe and why? In being a musical culture on the one hand and a commodity on the other, rap constantly evokes the question of its authenticity (Trede, 2019). The authors of this special issue discuss this challenging aspect, elaborating different positions. Nofre, for example, interprets the contemporary Spanish drill as a clear externalisation of “grammars and practices of resistance and protest” against ghettoising urban policies and the racialised repression that young residents in marginalised neighbourhoods of Barcelona are subjected to (Nofre, in this issue). The same dynamic seems to be found in the city of Aracaju (Marcon and Raissa, in this issue) and in the Italian rap tradition of the 1990s, more linked to the world of “centri sociali” (usually occupied and self-managed political squats) and youth political protests (Catalanotti and Scala, in this issue).

Other authors prefer to describe this concern in a more nuanced way. Belotti perfectly explains how the ability of rap to emerge in the cultural industry (especially since 2000s) does not make it an instrument of political subjectivation. However, its imaginaries and meanings display and portray the «socio-economic subordination of those who carry them», i.e. a proto-political attitude that we need to recognise (Belotti, in this issue). Similarly, Molinari and Borreani define rap as a controversial phenomenon, in which through subsumption mechanisms, the market has managed to capitalise on imaginaries that show (often in a grotesque way) conditions of fragility and (urban) poverty, and at the same time that originate from them (Molinari and Borreani, in this issue).

With respect to this, the position of Di Giovanni and Paglino is quite radical. In their opinion, rap constructs “selective and strongly intentional” territorial representations, a hyper reality defined by an imaginary that tends to generalise the narrative on the periphery, «homologating the different contexts, bringing the irreducible variety of situations back to clichés» (Di Giovanni

and Paglino, in this issue). In other words, the rappers (at least the Milanese ones), through their videos and their songs, do not tell anything specific about their cities and their neighbourhoods, but only about their way of representing them.

Among these different interpretations, Belloni and Boschetti propose a possible synthesis: underlining the potential social criticism of rap, its proto-political dimension, or its 'authenticity', does not mean not considering its criticalities (Stephens and Wright, 2000). If inequality and exclusion are intersectional, rap is not necessarily so. By starting from circumscribed experiences, rap necessarily amplifies partial points of view (Belloni e Boschetti, in this issue). Furthermore, the rap scene is not a flat and homogeneous surface. These partial points of view can dialogue and clash, as highlighted for example by Marcon with respect to the crews of feminist Brazilian rappers, who try to make their way into a basically patriarchal and sexist artistic milieu (Marcon and Raissa, in this issue). The same goes for the different sub-genres of rap, each with its own specific languages and narratives (Sánchez-García and Feixa, 2020).

The third theme we want to underline is related to rap and violence. Rather than focusing on the criminal imaginaries produced and reproduced by the rap artists, some authors of this special issue shift their attention to the institutionalised violence and repression that we can find at the basis of the construction of those imaginaries. Prison is a leitmotif continually evoked and normalised by rappers, a close reality, experienced in first person or through the stories of friends and relatives (see Wacquant, 2000). The same goes for the police, the tangible institutional enemy to vent one's anger against (see Fassin, 2011). Contemporary rap and above all some of its sub-genres such as trap and drill show how some areas of our cities are subject to a stigmatising criminalisation that refers to often unspoken urban hierarchies (see Nofre, in this issue). However, prison and the conflictual relationship with the police become a source of pride, an element to display in rap rhymes (Molinari and Borreani, in this issue). Ostentation of violence turns out to be a rejection of the social and inter-generational re-production of inequalities (Belotti, in this issue). The matter of representations and their ambiguity emerge again.

The fourth theme has to do with gender issues within this relationship between rap and the city. This is the main concern

discussed by Marcon and Raissa analysing the feminist rap scene in Aracaju. If in subcultural studies rap analysis was mainly focused on male youth practices, this article highlights the circumstances in which women began to divide and dispute the public rap scene. Women are claiming their right to participation and exposure in public space, in this case through urban street culture developed in the peripheries of the city, exposing their bodies and their voices and articulating and organising their own groups, their collectives and their public actions. Usually, if rap challenges the political hegemonic discourses, economic deprivation and the failure of formal education to acquire musical, production and technologic skills, it does not challenge the gender and social norms of popular classes. In different contexts, women rappers are suffering the discrimination of their male counterparts. On the contrary, Aracaju shows the emergence of a “feminist” rap which denounces gender inequalities.

The same process can be found elsewhere. As a Tunisian rapper explains during José Sánchez-García fieldwork, rap is “*very macho*”, it reflects the male hegemonic discourses on women that maintains the subjugated female perceptions, aspirations and perspectives. The analyses of lyrics of several Tunisian rap’s reveal a similar imaginary related to the young male members of the lower classes of popular neighbourhoods: young women are often desirable objects that could be ‘bought’ (Sánchez-García and Feixa, 2020). At the end, gender inequalities and conflicts – both in rap production and practices – show that these local ‘politicised’ spaces produced by rap are far from being homogeneous and equal also from a gender perspective.

Conclusions

Rap music provides opportunities that allow youngsters, especially those from the lower classes, to imagine a life horizon with a degree of hope and escape from the peripheries of the social life and from multiple forms of marginalisation in Western societies and the Global South (Sánchez García, 2018). This introduction of the main topics covered in the articles that follow testify that young rappers navigate in difficult circumstances caused by poverty, fragile economies, authoritarian and corrupt governments in conflict, globalised

and intergenerational struggles. Those young people are extremely critical, frustrated, and sometimes overwhelmed by their impotence. In this context, each of the groups presented, combining global and local resources, constructs spaces of possibility, in a physical and symbolic way, which give them livelihoods, cultural practices, scenarios for political disruption, identity ascription and individual dignity.

The territorialisation in peripheral urban spaces of this cultural practices, which often do not renounce occupying the central spaces of the city or passively accept their marginalisation (as women rappers) is a fundamental variable when exploring the conflicts and mediations among the practitioners and with the authorities trying to control the public space. Youth groups create “border spaces” as “safe spaces” for transgression. These border spaces are located on the margins of the social world, so that subjects can think of themselves as subjects between two worlds. In this way, rap and hip-hop practitioners constitute border spaces that use strategies from both the global world and local memory and practices, conferring power to that space that young people re-signify as response spaces. Thus – also according to the theoretical perspective of the TRANSGANG project (Feixa *et al.*, 2019) – we understand these spaces of sociability of youth groups as border areas between the subalternity produced by modernisation and colonisation processes, and the marginalisation that considers the members of youth groups as separate subjects who do not accept the options or conditions that (from power) are presented or imposed on them (Mignolo, 2015).

References

- Agier, M. (2015). *Anthropologie de la ville*. Paris: Puf.
- Aldridge, D. P., Stewart, J. B. (2005). «Introduction: Hip hop in History: Past, Present, and Future». *The Journal of African American History*, 90(3): 190-195.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Appadurai, A. (2004). «The Capacity to Aspire: Culture and the Terms of Recognition». In Rao, V., Walton M., eds., *Culture and*

Public Action. Palo Alto: Stanford University Press; pp. 59-84.

Barone, S. (2019). *Metal, Rap, and Electro in Post-Revolutionary Tunisia: A Fragile Underground*. London and New York: Routledge.

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

Ben Slimane, M. (1995). «Urbanité programmé et ville réelle, le cas d'Ibn Khaldun a Tunis», in René G., Brigitte, M., eds., *Les quartier de la ségrégation*, Paris: Khartala; pp. 265-278.

Cullen, B.T., Pretes, E.M. (2000). «The Meaning of Marginality: Interpretations and Perceptions in Social Science». *The Social Science Journal*, 2: 215-229.

De Angelis, R. (2020). «Le culture di strada», in Cellamare C., Montillo F., a cura di, *Periferia. Abitare Tor Bella Monaca*. Roma: Donzelli; pp. 209-227.

Fassin, D. (2011). *La force de l'ordre: Une anthropologie de la police des quartiers*. Paris: Seuil.

Feixa, C. (Dir.), Sánchez-García, J. (Coord.), Ballesté, E., Cano-Hila, A. B., Masanet, M.-J., Mecca, M., & Oliver, M. (2019). *La (Trans) Banda: Notas y cuestiones para la investigación de grupos juveniles de calle* (TRANSGANG Working Papers 2.2). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra & European Research Council.

Forman M., Neal M.A., eds., (2004). *That's the Joint. The Hip-Hop Studies Reader*. London and New York: Routledge.

Grassi, P. (2018). *Terreur à Guatemala-Ville. Conflits territoriaux, violence et gangs*. Paris: L'Harmattan.

Grassi, P. (2021). «Stuck in Between: A Former Marero in the "European Capital" of Salvadoran Gangs», in Brotherton, D., Gude, R., eds., *Routledge International Handbook of Critical Gang Studies*. London and New York: Routledge; pp. 340-350.

Lamotte, M. (2014). «Rebels without a Pause: Hip Hop and Resistance in the City». *International Journal of Urban and Regional Research*, 38(2): 686-694.

Lefebvre, H. (1975). *El derecho a la ciudad*. 3.a ed. Barcelona: Península. [ed. orig. 1967].

Lipsitz, G. (1994). *Dangerous crossroads: Popular music, postmodernism and the poetics of place*. Nueva York: Verso.

Mansilla, J.C., Grassi, P., Queirolo Palmas, L. (2021, forthcoming). «Contemporary Youth Culture at the Margins of Marseille and Milan: Gangs, Music, and Global Imaginaries». *Youth and Globalization*, 3(2).

Miller, M., Hodge, D.W., Coleman, J., Chaney, C.D. (2014). «The Hip in Hip Hop: Toward a Discipline of Hip Hop Studies». *Journal of Hip Hop Studies*, 1(1): 6-12.

Mignolo, W. (2015). *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014)*. Barcelona: CIDOB.

Mitchell, T., ed., (2001). *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Muggleton, D., Weinzierl, R., eds., (2003). *The Post-subcultures Reader*. Oxford and New York: Berg.

Queirolo Palmas, L., ed., (2010). *Atlantico latino: gang giovanili e culture transnazionali*. Roma: Carocci.

Raffestin, C. (2012). «Space, Territory, and Territoriality». *Environment and Planning D: Society and Space*, 30(1): 121-141.

Sánchez-García, J. (2016). «From Hara to Midam: Public Spaces of Youth in Cairo». In Feixa, C., Leccardi, C. and Nilam, P., eds., *Youth, Space and Time. Agoras and Chronotopes in the Global City*. Leiden: Brill: 293-317

Sánchez-García, J. (2018). «Cairo Nights: Mulids and the Politics of Mahraganat Music». In Nofre, J., Eldrige, A., eds., *Exploring Nightlife Space, Society and Governance*. London: Rowman and Littlefield: 99-113.

Sánchez-García, J. (2020). «El Mahragan como espacio fronterizo. Colonialidades estéticas, emancipación cultural y clasificación social en El Cairo». *Tomo*, 37: 135-158.

Sánchez-García, J., Feixa Pàmpols, C. (2020). «In My Name and the Name of All People Who Live in Misery: Rap in the Wake of Revolution in Tunisia and Egypt». *YOUNG*, 28(1): 85-100.

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.

Stuart, F. (2020). *Ballad of the Bullet: Gangs, Drill Music, and the Power of Online Infamy*. Princeton: Princeton University Press.

Tanner, J., Asbridge, M., Wortley, S. (2009). «Listening to Rap: Cultures of Crime, Cultures of Resistance». *Social Forces*, 88, 2: 693-722.

Trede, J. (2019). *Keep It Real. Authenticity in Hip-Hop and Rap Music*. Munich: Grin Verlag.

Wacquant, L. (2000). «The New “Peculiar Institution”: on the Prison as Surrogate Ghetto». *Theoretical Criminology*, 4(3): 377-389.

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

Paolo Grassi is currently post-doc fellow at the Polytechnic, University of Milan and lecturer in Cultural Anthropology at the University of Padua. Paolo is an urban anthropologist (PhD, University of Verona, and Masters, University of Milano Bicocca), with a specialisation in development (he has a second Masters in Development Project Management from the University of Milan). Over the past ten years, he developed interests in issues relating to urban segregation, violence and gangs. He carried out ethnographic research in the Dominican Republic, in Guatemala and in Italy. He has been visiting student at the University of Manchester and visiting fellow at the Laboratoire Architecture Anthropologie (École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris La Villette), and at the University of Utrecht. He published books and articles in Italian, French, English and Spanish. He is member of the action research group Mapping San Siro (Polytechnic of Milan – www.mappingsansiro.polimi.it). paolo.grassi@polimi.it

José Sánchez García (Barcelona, 1965) is senior researcher in the University Pompeu Fabra (Barcelona). PhD in Social and Cultural Anthropology, with a thesis based on the study of youth cultures in the city of Cairo. His research experience has been aimed to analyse the processes of Young identity construction in the Arab world from the case study of four neighbourhoods of Cairo applying intersectional perspectives. He has investigated the relationship between piety and music in Pakistanis collectives in Barcelona; gendered identities in Gulf countries; youth political movements after 2011 in Spain and Egypt; and youth de-marginalization strategies in Egypt. He has been Ethnographic Coordinator of SAHWA project (www.sahwa.eu). During the last years he has been combining youth studies, social movements and post-colonial approaches both in North Africa and Europe. He has published several articles and book chapters on social movements in Spain and North Africa and has been an invited lecturer in different major European Universities. jose.sanchez@upf.edu



IN DIALOGO/CONVERSATIONS

Milano è trap. Geografie musicali e forme di produzione urbane

Dialogo e immagini a cura di Luca Benetta

Le pagine seguenti riportano la trascrizione di un *focus group*, tenutosi tramite video-conferenza online il 22 maggio 2021. La discussione, moderata da Paolo Grassi, assegnista di ricerca presso il Politecnico di Milano e collaboratore per il progetto europeo Transgang, ha visto la partecipazione di sei giovani lavoratori dello spettacolo nell'ambito musicale milanese. Artisti e cantanti, videomaker e grafici, manager e discografici che, seppur con percorsi geografici ed esperienze personali e professionali differenti, condividono una prospettiva nuova, "alternativa". Questa prospettiva emergente integra alle dinamiche rodade e consolidate dell'universo discografico italiano, e in particolare milanese, una visione dal basso, dall'interno della città fisica e simbolica, capace di formulare descrizioni innovative di quella che, in sintesi, è interpretabile come una nuova forma di produzione della città.

Il principale scopo dell'intervista è quello di indagare il rapporto che va consolidandosi tra questa nuova scena musicale e le rappresentazioni delle diverse identità locali di una Milano caleidoscopica. Il *focus group* si concentra, inoltre, su tematiche centrali rispetto al rinnovato connubio musica-città, quali per esempio la territorialità che spesso questo tipo di fenomeni artistici esprimono e la spazialità che le stesse dinamiche producono, in termini di immaginari e di tematizzazioni, ma anche di reali pratiche d'uso degli spazi della città.

In particolare, durante la discussione si assume come caso studio ravvicinato quello del quartiere San Siro, nel Municipio 7 del Comune di Milano, quartiere già oggetto di percorsi di ricerca precedentemente sviluppati dal gruppo Mapping San Siro, che trova la sua sede nell'Off Campus San Siro, iniziativa promossa dal programma di impegno e responsabilità sociale "Polisocial" del Politecnico di Milano.

Dopo una breve introduzione in cui si riportano le presentazioni relative a ciascun partecipante, il *focus group* prosegue proponendo alcune riflessioni sulle principali caratteristiche che contribuiscono a rendere Milano l'effettiva capitale italiana dell'industria musicale rap. La discussione sviluppa poi una raccolta di considerazioni generali sull'attuale scena rap/trap, in particolare riguardo alle tematiche su cui oggi si basa questo genere, e si arricchisce poi di riflessioni rispetto alla territorialità che le nuove tendenze musicali emergenti esprimono a Milano, una territorialità espressa in termini spaziali ma anche identitari. Si conclude, infine, riportando alcuni pensieri e pareri personali degli stessi artisti rispetto alla rilevanza che la musica e la sua produzione hanno acquistato nella loro esperienza di vita personale e, più in generale, nella realtà contemporanea.

Il dialogo che segue è arricchito da una raccolta di materiale fotografico relativo al periodo tra il 2020 e il 2021 e alla scena musicale della città di Milano. Le immagini hanno l'obiettivo di sottolineare alcuni punti salienti del rapporto tra nuove generazioni e forme di produzione ed espressione musicale, in particolare nell'ambito del genere *urban*, inteso come bacino di sottogeneri come il rap, l'indie e altri. Si offre una prospettiva interna al mondo

di alcuni artisti milanesi, in cui la fotografia cerca di mostrare il “retroscena del retroscena”: partendo dal palco, ovvero dalle esibizioni, considerabili come atto ultimo del percorso artistico, si cerca di risalire e di visualizzare gli elementi che compongono la catena di produzione artistica, da quelli più comuni a quelli più personali. Questa raccolta di fotografie non pretende di essere un archivio esaustivo delle diverse forme di produzione artistica legate alla scena musicale *urban*, piuttosto un tentativo di raccogliere i principali elementi utili a descrivere il mondo e lo scenario artistico di questo genere, così importante per le nuove generazioni.

Davide Ruggeri, in arte **Dado**: Io sono un regista e videomaker. Da qualche anno collaboro con diversi gruppi: da artisti di zona, per esempio di Bovisà, a diversi artisti della scena rap/trap e indie. Ora sto collaborando anche con diverse etichette. Ho inoltre un progetto musicale con alcuni amici. In pratica mi sto occupando a 360 gradi dell'ambito comunicativo: dalla gestione dell'immagine e dell'estetica di un artista, ai suoi piani comunicativi per valorizzarne la musica.

Marianna Mammone, in arte **Bigmama**: Io sono un'artista, una rapper nello specifico, e studio Urbanistica al Politecnico di Milano. Tra l'altro in questo momento sto proprio lavorando su San Siro. La mia etichetta è Pluggers e ho firmato da pochissimo per Sony. Come progetti all'attivo, ho fatto qualcosa con Real Talk e anche un *featuring* con Inoki. Non sono di Milano, né tanto meno di Aosta o Bergamo (come potete sentire dal mio accento). Sono di Avellino, Campania.

Nicolò Bulgheroni: Vivo a Torino e sto facendo un dottorato alla IUAV di Venezia. Sono un appassionato di musica e sottoculture. In particolare, ultimamente mi sono appassionato al rap/trap, soprattutto alla scena trap delle nuove generazioni. Sono interessato a questa forma di espressione e a quei ragazzi di seconda generazione che raccontano la propria realtà, ma mi incuriosiscono anche le ambivalenze che stanno alla base del linguaggio della trap. Ovviamente mi interessa anche il rapporto tra questo scenario e la vita di quartiere. Sono qui in veste di uditore.

Pietro Versari, in arte **Sorcho**: Faccio musica, faccio rap, da tanto tempo. Ho attraversato la gavetta del freestyle, in giro. Ho un'esperienza molto più *underground*, soprattutto se mi riferisco ai miei primi

anni di attività. Adesso la mia musica sta cambiando un po', ma l'immaginario da cui arrivo è quello. Abito a San Siro, l'ultimo anno ho vissuto in via Ricciarelli, quindi nella "zona calda"¹. In realtà non ho un grande contatto con i ragazzi di zona, ma comunque vivendo lì le situazioni le consoci, le vedi.



Corpi nella città pubblica, Albert e Sorcho | LUME, Milano | ottobre 2021

Luca Benetta: Sono uno studente della magistrale di Urbanistica al Politecnico e anche io faccio musica. Mi sono buttato a supportare Paolo in questo percorso di ricerca: la mia passione per la musica e per Milano, e per la città in generale, mi ha portato qua con voi.

Andrea Visioli: Premetto che sono qua come uditore, come ascoltatore esterno. A me il tema interessa molto, in particolare per capire da una parte quale sia la postura culturale di un numero di giovani sempre più elevato e dall'altra se sia veramente un esempio di nuove frontiere di estrazione del valore, del capitale insomma.

Paolo Grassi: In effetti Andrea sottolinea un aspetto importante. La scena rap rischia di alimentare una logica un po' perversa. Questi ragazzi iniziano a buttare fuori video e singoli prodotti da loro,

¹ Sorcho si riferisce ai fatti di cronaca che hanno interessato il quartiere nel mese di aprile 2021, quando, nonostante le restrizioni dovute alla pandemia, due giovani rapper (Neima Ezza e Baby Gang) hanno girato un videoclip, chiamando a raccolta centinaia di ragazzi e scatenando una reazione repressiva da parte della polizia.

autonomamente. Si tratta in sostanza di lavoro gratuito, sfruttato in alcuni casi dalle major², che arrivano in un secondo momento, selezionando l'artista che è riuscito a ritagliarsi da solo una propria fetta di pubblico. In questo senso può essere visto come fenomeno di estrazione del valore. Ne ha scritto Emanuele Belotti in una sua recente pubblicazione³.

Carolina Spreti, in arte **Caro**: Io sono Caro e anche io faccio musica, con Dylan e con Pietro, che sono autori dei miei testi. Quindi siamo una sorta di collettivo.



Miss rock it, CARO e Dado Freed | MI MANCHI, Milano | ottobre 2021

Dylan Curcio, in arte **Dylan**: Noi scriviamo, cantiamo e aiutiamo anche altri a farlo, come il nostro inquilino, che è un fotografo e collabora anche con Baby Gang. Mi verrebbe da dire, ricollegandomi anche a ciò che hanno detto gli altri, che la scena trap oggi è una realtà in cui vince la crudezza della verità. In realtà, rispetto a quello che si diceva sullo sfruttamento, tutti loro non sono proprio vittime delle major, perché hanno spaccato prima che le major li prendessero, piacendo proprio per la zona e per quello che rappresentavano. Infatti, la maggior parte di loro ha un contrattino di distribuzione, ma sono artisti mega liberi che a oggi fanno ancora molto la loro roba, senza essere omologati dalle major.

² Le major sono le tre più grandi etichette discografiche a livello globale e sono Universal, Sony e Warner Music. Sul rapporto tra rap e major si veda l'introduzione del numero.

³ Belotti, E. (2021). *Birds in the trap*. Roma: Bordeaux edizioni.

Paolo: Sì, attualmente su San Siro Neima Ezza e Rondo da Sosa hanno firmato per una major. Tutti comunque ruotano intorno alla casa discografica Real Music 4 Ever.

Dylan: Esatto, che comunque è un intermediario e ti lascia molta libertà su molte robe, secondo me. Infatti, anche gli ultimi progetti di questi artisti sono molto fedeli al personaggio iniziale.

Antonio Bongiorno: Ciao, io sono Antonio e rientro nel mondo della musica, in particolare nel rap, perché ho iniziato a lavorare a Mare Culturale Urbano⁴, dove abbiamo la sede di Attitude Recordz⁵. Ho organizzato un contest di *freestyle* a Figino, con ospiti come Jack The Smoker, Inoki e abbiamo organizzato altri eventi a Milano, Figino e San Siro, sempre nel corso della Milano Music Week. Insieme a due soci ho vinto il bando della Scuola dei Quartieri⁶, da cui abbiamo portato a casa una borsa progetto e un anno di formazione con il Comune di Milano che ci ha permesso di aprire una casa discografica. Ora abbiamo una cooperativa sociale di tipo B, per l'inserimento lavorativo di persone svantaggiate. La missione e la proposta di valore di questa casa discografica riguardano la formazione e l'accessibilità. In altre parole, la casa discografica passa da un'idea formativa e laboratoriale professionalizzante a un progetto di inserimento lavorativo, sia come artisti, con contratti di edizione e distribuzione, sia come addetti ai lavori, quindi grafici, produttori, ingegneri del suono. Ci siamo costituiti il 25 aprile 2021 e stiamo già avviando le attività. Abbiamo uno spazio con sala prove a Mare Culturale Urbano. Attualmente i servizi già attivi sono i laboratori di scrittura rap, *poetry slam* e lo studio di registrazione, quindi il laboratorio e la possibilità di fare provini.

Paolo: Il rap secondo voi, rispetto ad altri generi musicali, ha un legame più forte con la dimensione urbana milanese? Cioè, se

4 Centro di produzione artistica attivo a Milano (<https://maremilano.org/mare-culturale-urbano/>).

5 Attitude Recordz è una etichetta discografica che si rivolge agli emergenti. Attitude sviluppa ed eroga corsi di formazione, valorizzando la gratuità dell'offerta, così da favorire l'acquisizione di professionalità nelle discipline legate al mondo della musica. https://www.instagram.com/attitude_recordz/

6 La "Scuola dei Quartieri" è un progetto del Comune di Milano per far nascere progetti e servizi, ideati e realizzati dai cittadini, utili a migliorare la vita dei quartieri (<https://www.lascuoladeiquartieri.it/>).

parliamo di Milano, perché il rap ha questa relazione così forte con la città?

Antonio: Secondo me per due motivi. In primo luogo, per l'accessibilità della trap, perché non serve moltissimo per farla. Poi, dipende dai vari livelli – più amatoriale o più professionale –, ma di fatto per fare uscire una canzone trap ho amici che, banalmente, nella loro cantina mettono un pc, una scheda audio, due casse e un microfono e il gioco è fatto. Chiaramente non è solo questo. Cioè, penso che Drake quando fa la sua trap comunque abbia una band che gli fa davvero i suoni registrati, e non sono *sample*, però volendolo fare in maniera amatoriale è molto facile, anche in termini economici. Poi l'altro tema è "il tema". Cioè, gli argomenti trattati in questa musica vanno a toccare maggiormente i ragazzi di periferia, i ragazzi che magari hanno vissuto più momenti di difficoltà rispetto ad altri. Per esempio, la *drill*⁷, che sta andando in particolare in questo momento, racconta di uno stile che secondo me combacia con la vita del quartiere, con delle situazioni di difficoltà. Quindi, ci si avvicina a questo mondo per due ragioni: sia per la vicinanza degli argomenti, sia perché non è poi così fuori dalla portata delle persone.



Serata di periferia, Grill Boys | Barrios Live, Milano | giugno 2021

⁷ Sottogenere della musica trap che si caratterizza per testi e sonorità particolarmente crudi e violenti.

Paolo: Ma quanto però viene caricaturato questo aspetto del tema?

Antonio: Non sono d'accordo per come viene generalmente narrata questa realtà dai media. Per come la raccontano gli artisti che seguo, infatti, le difficoltà vissute vengono presentate più come delle tappe lungo un processo di "redenzione" rispetto a quello che è stata la loro vita. Raccontano in maniera matura il loro passato. Noi stessi, fondatori della cooperativa, di Attitude Recordz, abbiamo vissuto momenti di difficoltà. Un mio socio è detenuto al carcere di Bollate e anche io da minorenne ho avuto un percorso al carcere minorile del Beccaria. E quello che portiamo è difatti un esempio, una voglia di redenzione. Non andiamo a ingigantire o a valorizzare la criminalità. Forse proprio perché l'abbiamo vissuta davvero magari, a differenza di altri che la raccontano in un modo diverso, un po' da film.

Dylan: Secondo me questo delle tematiche è un discorso fighissimo [*sic*] che però si lega più all'immaginario del genere trap in generale. È un mondo che si costruisce molto grazie all'influenza di quello americano, che più o meno presenta quelle tematiche, e che si caratterizza per la crudezza degli argomenti. Forse più il rap è crudo, più dà spettacolo. Perché la zona di San Siro? Secondo me Milano è sempre stata un po' una culla storica del genere, a partire dai Dogo, che hanno commercializzato questa roba. Perché Milano è piena di etichette, di opportunità e addetti ai lavori. Di solito il *trapper* che fa successo, anche a Roma, poi spesso si sposta a Milano. Milano offre un sacco di servizi e possibilità. Poi, "chi parli di cosa" è un discorso mega figo [*sic*] da fare, però la questione è ancora prima strutturale.

Sorcho: Secondo me ha molto a che vedere con l'idea di Milano come città esclusiva, città figa, dove tutto è fatto meglio. Tant'è che molti quartieri di Milano di periferia sono conosciuti a livello nazionale, anche solo per nome, grazie ad alcune canzoni. Viceversa, ciò non succede con Napoli, per esempio. Ad ogni modo, questa territorialità del genere c'è a Milano per questa esclusività: emergere a Milano, la città in cui più si fa questo genere, significa tanto. Anche emergere da un territorio particolare della città è molto importante. Secondo me c'è

sempre stata questa territorialità in termini musicali, proprio perché Milano ha questa caratteristica di città-polo in cui le singole territorialità vogliono emergere più delle altre.



Serata di periferia, Coco 24h | Barrios Live, Milano | giugno 2021

Serata di periferia, SIXBOY | Barrios Live, Milano | giugno 2021

Luca: Sì, rispetto a quello che hanno detto Dylan e Pietro, mi viene da dire che forse la caratteristica di traino in questo settore è anche il fatto che effettivamente Milano è la città globale d'Italia. In questo senso, ha dei network interni dal punto di vista della presenza di soggetti – che possono essere le major, gli studi e tanto altro – ma ha anche dei network esterni, cioè sia la presenza di altri settori, come quello della moda (che nella trap è fondamentale, e Milano ne è un centro europeo), sia la facilità con cui si può scambiare in una città globale. Anche solo pensando ai *featuring* internazionali, a me viene da pensare che possano più facilmente partire da una città interconnessa come Milano, piuttosto che da altre.

Big Mama: A Milano il punto fondamentale è che ci sono molte più persone che mettono soldi sull'arte. Il mondo gira intorno ai soldi. Anche ad Avellino, ci saranno cento rapper, ma non c'è nessuno che gli mette i soldi addosso [*sic*]. Non ci sono progetti, non ci sono major né etichette. Quindi o si spostano

a Napoli, poi da Napoli a Roma, poi da Roma a Milano, oppure non fanno nulla. Io sono a Milano per un motivo. Per quanto io sia molto interessata a Urbanistica [la facoltà a cui mi sono iscritta], per me è ovvio che sono qui per la musica. E mentre ad Avellino letteralmente neanche gli avellinesi stavano molto a calcolarmi, adesso a Milano va tutto meglio. Pochi mesi fa mi è arrivata la richiesta da "Il Mattino" di Avellino che, guarda caso, dopo che sono salita a Milano e ho fatto le mie cose, ha chiesto di intervistarmi. Quando stavo giù questa cosa non esisteva. Secondo me gira molto intorno a questo: il fatto che si faccia più musica a Milano è perché i nomi sono molto più sentiti. È così perché a Milano ci sono delle persone che quei nomi li fanno girare.

Dado: Secondo me, quando un artista parte dalla zona e vuole rappresentare la zona, il ghetto, la gang c'è sempre bisogno di tradurlo in immagine. Quando un artista esce [*sic*] con una canzone che diventa il manifesto di un quartiere, c'è bisogno di un immaginario potente tanto quanto la canzone. Tutti gli artisti con cui ho lavorato sanno quanto l'immagine sia fondamentale. Se hai della roba figa, ma non hai un video figo, non hai una struttura a livello di immagine, non sei credibile, soprattutto se fai una cosa su Milano. A Milano ci sono i mezzi per fare questa cosa, sia a livello musicale sia a livello d'immagine. Perché c'è una struttura, ci sono i mezzi, ci sono i soldi e gli investitori, le major. C'è un apparato che si tiene in piedi da solo e l'artista, partendo da solo, con i video fatti da un videomaker X e con i pezzi prodotti da Y, si fa le robe autoprodotte. Quando poi il team arriva a un certo livello e riesce a sfondare, sia a livello di immagine, sia con la musica, allora si fa notare dalle etichette e riesce a raggiungere l'obiettivo di firmare il contratto.

Dylan: Se posso, vorrei aggiungere una cosa riguardo all'immagine. Specialmente dal 2016 a oggi, c'è stato un periodo in cui l'immagine è stata più importante della musica. Ci sono stati personaggi e gruppi, tipo la Dark Polo, emersi per i personaggi che erano e per l'estetica che rappresentavano, più che per la musica che facevano, nonostante poi facessero anche buona musica.



Ghiaccio al collo | Marina di Cecina | settembre 2021



Oro giallo | Gaggiano | maggio 2021

Paolo: Rispetto all'immaginario criminale, credo ci sia anche un paradosso. Molti degli artisti narrano storie di successo e di redenzione, per usare le parole di Antonio. Da una parte

sembrano dire: “Guardate che io non vi consiglio di fare quella vita lì”. Però, di contro, se non passi da quella vita non puoi cantarla. Quindi, comunque riscontro una certa fascinazione. Lo vedo anche a San Siro, con i ragazzi più giovani. Loro sono super ammaliati da quell’immaginario. Anche perché in alcuni territori le alternative non sono tante e quindi quella [vita di strada, n.d.r.] diventa una delle poche strade percorribili.

Antonio: Secondo me, non tutti i rapper parlano di strada o della loro strada. Molti ne parlano in riferimento a un amico, molti ne parlano rispetto al quartiere, ma non se la buttano addosso. Shiva stesso parla di criminalità in quartiere ma non dice di avere compiuto reati. Dice: “Il mio amico ha fatto questo”, “Il mio amico ha fatto quello”. Quindi non bisogna per forza aver fatto quella vita. Tuttavia, se fai una canzone *drill* dove il macro-contenuto è quello, certo che aver vissuto in un contesto di quartiere ti permette di raccontare meglio quelle dinamiche che di solito si svolgono proprio in quartiere.

Paolo: Non so se conoscete il rapper Beni⁸. Beni è un ragazzino, un rapper di quattordici anni di San Siro. La sua storia mi è sembrata una profezia che si auto avvera. Ha iniziato a scrivere pezzi parlando dei suoi problemi, del quartiere e della famiglia. Ad un certo punto è stato arrestato ed è finito in comunità. Sono cose pubbliche, che si ritrovano anche sui social. Mi sembra che l’esempio di Beni descriva bene un meccanismo di questo tipo. È il cane che si morde la coda. A volte gli artisti spingono volutamente tantissimo su questo immaginario: il *barrio*, la droga, la vita di strada. Poi ovviamente i quartieri sono tanto altro.

Caro: Secondo me, ora una cosa molto importante per chi fa rap e trap è essere *real*, la *realness*: venire dalla strada e raccontare cose vere e se le cose vere sono brutte meglio, perché vendono di più, le ascolti di più.

Dylan: Sì e quando [gli artisti/i rapper, n.d.r.] fanno questi video, che piaccia o no, danno visibilità a un problema reale. Perché alcune zone sono anche quello. E secondo me questa cosa è verissima.

⁸ Nome fittizio.



Post-concerto | BEAT GARDEN, Empoli | settembre 2021

Sorcho: Sì e comunque, rispetto al discorso di prima, in quartiere un ragazzino di quattordici anni finisce in comunità, indipendentemente dalla musica. Ho presente il ragazzo che hai

citato. È una persona così, indipendentemente dalla musica. E anche quando era più piccolo era così. Per esempio, anche per alcuni amici di mio fratello, se la strada era quella, la strada era quella. Quindi, effettivamente magari è un mezzo molto utilizzato quello della musica in questo momento. Però se togli l'artista, comunque sta parlando di una cosa che succede. Poi, ok, se ne vantano, ma allo stesso tempo mettono in luce una problematica vera. Non è colpa della musica, ma in effetti la musica è sicuramente fascinosa.

Paolo: Vero. Infatti, per esempio, guarda San Siro: dopo il 10 aprile e la questione del video di Neima Ezza e Baby Gang sono arrivati le tv, i giornali e poi sono arrivati anche i politici.

Sorcho: Esatto, e negli anni precedenti il quattordicenne finiva comunque in comunità, ma non gliene fregava a nessuno cosa gli fosse successo o cosa avesse fatto. Adesso almeno hanno l'obiettivo dei fotografi puntato contro.

Antonio: Infatti, secondo me non è che non si possano cantare alcune cose, perché appunto a volte servono a raccontare delle realtà difficili che esistono. Quindi meglio raccontarle che lasciarle nascoste. Però è vero anche che ci vuole responsabilità, perché se tu lo fai per l'*hype*⁹ e per lo spettacolo, allora devi avere la responsabilità di far capire agli altri che quello è spettacolo. Allora non sarebbe potuto uscire neanche il film *Il Padrino*, perché saremmo diventati tutti mafiosi. No, *Il Padrino* è uscito e non è che son diventati tutti mafiosi. Però c'è quel fascino che va responsabilizzato da parte dell'artista, che deve dire: "Questo è spettacolo". Magari sul film è più chiaro e sulla musica no. Bisogna solo essere più responsabili.

Dylan: Comunque sono modelli che sono sempre esistiti, probabilmente con codici e linguaggi diversi. Basta pensare al modello rockstar degli anni '70-'80: alla fine quello che c'è oggi, su suggerimento di Sfera Ebbasta, è quello che una volta era la rockstar. Forse è un'evoluzione di dinamiche che ci sono sempre state.

⁹ Hype è un termine utilizzato soprattutto nel mondo dei social e dello spettacolo per indicare la strategia che si utilizza per creare grandi aspettative su un evento, un personaggio, o un prodotto.

Nicolò: Secondo me, c'è un aspetto di alterità, cioè l'utilizzo di un linguaggio, spesso provocatorio e violento, per sottolineare una differenza rispetto al resto della scena musicale italiana. Cioè, c'è una denuncia, sì, ma c'è anche un affermare la diversità rispetto agli altri. Enfatizzare la strada, la criminalità serve da una parte a sottolineare il proprio *background* popolare, dall'altra parte a ostentare la ricchezza conquistata. C'è un passaggio netto, o quello o quell'altro. È anche un'affermazione di alterità rispetto a tutto il mondo del giornalismo, della politica, quel mondo che si esprime bene. E tale alterità è anche territoriale, come si diceva prima.

Paolo: Poi oltre a San Siro, ci sono altri gruppi e altre zone. Gli immaginari sono diversi. È possibile forse costruire una geografia del rap milanese e probabilmente a seconda della zona troveremmo delle costruzioni identitarie diverse. Però è interessante perché sono costruzioni alternative a quelle che siamo abituati a pensare quando parliamo di Milano.

Sorcho: Sì. In effetti una cosa interessante, per confermare questa importanza del territorio di Milano, è che tutti gli artisti che stanno uscendo [*sic*] a Roma sono del centro: la Dark Polo Gang, i Tauroboys, il collettivo 126. Stiamo parlando di Rione Monti, di Trastevere, non delle borgate. Invece su Milano è vero che è importante venire dalla periferia, da un territorio, che è uno, diverso da tutti gli altri, da nord a sud e da est a ovest.

Dylan: Però anche a Milano ci sono artisti del centro, come i Coma Cose e Myss Keta. Secondo me la questione centrale è come il rap si sia "poppizzato" [più tendente al pop, n.d.r.]. Spesso, in quello che è un figlio del rap, che è quel filone del rap/trap che tende al pop, si trovano molti artisti "urbani" che si legano meno al tema del disagio urbano, che descrivono come loro vivono il loro lato di città.

Paolo: Quindi il rap del centro è più pop?

Dado: Beh, alla fine i Dogo non è che rappresentino la periferia. Ghettizzavano Milano, ma alla fine la loro realtà era quella del centro. Il video di Ragazzo d'Oro l'avevano girato in Lanza.

Dylan: Sì, e comunque loro erano del centro.

Luca: C'è da dire anche che Milano era molto diversa. A quel tempo per esempio Ticinese, non voglio dire che era ancora una periferia, ma era appena uscita dall'esserlo.

Sorcho: Sì, Marracash era l'unico che veniva dal "quartiere". Infatti, per lui è sempre stato fondamentale il fatto di arrivare dalla periferia della Barona.

Paolo: Tutti voi avete dei punti di vista diversi sulla scena milanese e sulla scena rap/trap in generale. Che cosa vi appassiona di più di questo genere?

Antonio: Io al mondo del rap mi sono avvicinato da ragazzino. A quel tempo andava di moda. Io ero di Cinisello e poi son venuto a San Siro. Da noi, a Cinisello, girava molto Noyz Narcos, ma allo stesso tempo girava molto la techno. In quartiere si ascoltava Noyz e a Milano si ascoltava la techno. Quindi, mi sono appassionato al rap, anche perché era la moda dei giovani, perché comunque l'adolescente parla di questo, di ribellione, qualcosa che lo faccia uscire dagli schemi e il rap porta proprio questo. Poi mi sono avvicinato sia dal punto di vista lavorativo, sia per una nuova sensibilità, sviluppata durante il mio percorso di maturità. A me piace molto avvicinarmi ai ragazzi e raccontargli come vivo la vita ora, con un nuovo approccio, anche raccontando alcune situazioni difficili che io stesso ho vissuto, cercando di mostrare questo nuovo approccio. È un po' in chiave educativa in effetti. Di fatto, riguardo a questa vicinanza con l'approccio educativo, noi di Attitude Recordz facciamo molti laboratori di rap, per esempio, in collaborazione con il carcere minorile del Beccaria. Anche Baby Gang e Sacky hanno iniziato nei laboratori di rap. E si potrebbe dire che effettivamente ha funzionato, perché poi il rap un'altra strada gliel'ha data.

Luca: Io personalmente ci sono arrivato tardi, tra la quinta liceo e il primo anno di università, e il tutto è partito dalla poesia. Dalla quinta liceo ho iniziato a scrivere versi e poi ho provato a buttarli giù in canzoni. La motivazione principale e iniziale è stata l'espressione personale, la possibilità di esprimere in maniera diretta e immaginifica quelli che sono i miei valori, le mie esperienze, la mia vita. E poi, dall'altra parte, quello che

io ho provato a fare è stato cercare di unire il mio percorso di studi in Urbanistica, che è un po' la mia altra passione, con la musica. L'EP che ho fatto uscire, *Pensieri Urbani*, ha molto a che vedere con la città e con il racconto delle dinamiche che più mi colpiscono della città in generale. Quindi non ho un particolare interesse a descrivere un territorio o un quartiere, ma è sempre stata più pura espressione personale.



Stream of Culture Municipio 8, ERIC | Ex Alge, Milano | novembre 2020
Caratura sonora, ERIC | Ex Alge, Milano | novembre 2020

Caro: Io non faccio proprio rap, però scrivendo i testi insieme a Dylan e Pietro, che hanno uno stampo super rap, si sente tanto l'influenza delle rime, un *fetish* per le rime, e questo è molto Rap. Poi mi piace tantissimo ascoltarlo, cosa dice e come lo dice. Per esempio, Massimo Pericolo mi piace tantissimo, nel modo in cui dice le cose, la crudezza e la modalità con cui dice cose che pensiamo tutti e che nessuno riuscirebbe a mettere in parole come fa lui.

Big Mama: La mia è una storia che secondo me è un po' comune nei ragazzi di oggi, che ha a che fare proprio con la voglia di rivalsa. Io ho iniziato a scrivere a tredici anni. Nel 2013 ho scritto il mio primo pezzo, una roba tristissima: non riuscivo a vedermi in nessun gruppo, nessuno mi capiva ed erano tutti troppi fermi

all'aspetto fisico. Quindi mi sono creata una mia dimensione. Come i ragazzi di oggi che si riuniscono in gang e cercano di creare una dimensione propria dove si sentano compresi. Io fondamentalmente ero molto incompresa. Tutto ciò è sfociato nella musica, prima in una cosa molto triste, scrivendo di tutto il dolore che provavo nel non sentirmi accettata, e adesso invece lo faccio in modo provocatorio. È bellissimo vedere le persone che si arrabbiano vedendo una persona normalissima vivere la sua vita e pensando: "Oddio, che coraggio". Così ho iniziato a sentirmi parte di qualcosa. È diventata davvero una cosa che mi ha aiutato nelle relazioni personali. Quindi Big Mama per me è stata una sorta di scudo che in realtà è la funzione che oggi la musica credo possa avere un po' per tutti.

Dado: Io attualmente sto lavorando con dei ragazzi di Bovisa. Questa esperienza si ricollega a quanto abbiamo detto sul territorio e sulla città di Milano. Quei ragazzi sentono molto la territorialità della Zona 9. Io la frequento Bovisa e devo dire che c'è un forte senso di appartenenza, di "gang". C'è quasi una sorta di approccio criminale alla cosa. Sono tutti amici e persone d'oro, però lì in Bovisa se vuoi fare un video musicale o delle foto devi avere il permesso, perché ci sono già degli artisti che rappresentano quella zona. Se arriva il rapper X che sta facendo il video nel campetto vicino ala Bovisasca, arriva uno e gli dice: "No, qui il video non lo potete fare, o smontate tutto oppure fate il *featuring* con uno dei miei artisti". Funziona un po' così, e non solo in Bovisa, anche a Corvetto per esempio, con 500Tony. Tu non puoi fare qualcosa in un determinato posto perché loro hanno l'esclusiva su quella cosa e tu non puoi rappresentarla. Per esempio, Quentin Quaranta aveva fatto uscire una canzone in cui diceva: "Sono il queen della Bovi" e non ti dico cosa aveva scatenato nei ragazzi di Bovisa. È una cosa che esiste davvero questo senso di esclusività e appartenenza.



Night studio session, T Fers | Milano | aprile 2021

Night studio session, Cornish | Milano | settembre 2021



Arte e competenza, Seemaw | MI MANCHI, Milano | ottobre 2021

Luca Benetta è nato a Milano nel 1997. Frequenta il Corso di Laurea Magistrale in Urban Planning and Policy Design, presso il Politecnico di Milano, e lavora per KService nel campo dell'housing sociale. Quando riesce, fa musica.
luca.benetta@mail.polimi.it

**Produciendo “El nuevo rey”.
Una experiencia musical urbana multilocalizada**
Un testimonio de César Andrade Arteaga
editado por Jose Sánchez-García¹

Sánchez: En este diálogo queremos presentar la experiencia y aventura de César Andrade – King Manaba – para producir un video clip para la organización de la calle Almighty Latin Kings & Queens Nation (*Nación* en español), para que las nuevas generaciones entiendan que significa en este siglo ser un Nuevo Rey². Parece ser que los Latin Kings nacieron en Chicago, para algunos en los años ‘40, para otros en los años ‘60, en el marco de los movimientos de derechos civiles y defensa de las minorías. Lo que es seguro es que en los años ‘70, los Latin Kings se expandieron entre la comunidad latina de otras ciudades de los Estados Unidos, principalmente de la costa oriental, donde la emigración portorriqueña y caribeña era predominante. La politización del capítulo de Nueva York derivó en una fragmentación entre seguidores del grupo de Chicago y de Nueva York. Es en este momento cuando aparece la cultura hip-hop como marca identitaria del grupo y la idea de una *nación* mestiza, incorporando también una sección femenina. El resultado fue la creación oficial de Almighty Latin Kings and Queens Nation (ALKQN), la Todopoderosa *Nación* de Reyes y Reinas Latinos.

César Andrade conoció el grupo en Ecuador cuando, en 1994, un miembro ecuatoriano de la tribu de Nueva York, deportado a su país natal, refundó la *Nación* y se expandió en los barrios

1 Este texto forma parte del proyecto “TRANSGANG: Transnational Gangs as Agents of Mediation: Experiences of conflict resolution in youth street organizations in Southern Europe, North Africa and the Americas (TRANSGANG)”. European Union: HORIZON-2020, European Research Council-Advanced Grant [H2020-ERC-AdG-742705]. PI: C. Feixa. 2018-2022. Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.

2 Según César Andrade, esta denominación marca un paso decisivo en la fase evolutiva de los miembros de los Latin Kings: «La etapa de Nuevo Rey» – argumenta Cesar en otra conversación – es la etapa del conocimiento y la decisión. Las etapas del Rey primitivo y el Rey conservador son un cumplido al tercero. Ellos andan mano en mano con esta etapa de la madurez [...]. En este nivel hay una etapa de conocimiento, un conocimiento de un sujeto autosuficiente para tomar decisiones».

populares de Guayaquil y Quito. En las calles de Portoviejo (Manabí-Ecuador), Manaba empezó a liderar el grupo hasta que emigró a España para iniciar un capítulo en Barcelona e intentó formar una organización cultural, en un proceso que fracasó frente a la mano dura que se propugnaba contra estos grupos desde el Ministerio del Interior. Como señala César en otra conversación, «nuestra poderosa organización se dedica a la lucha contra el racismo y la hipocresía que existe alrededor de nosotros; a reunir personas hispanas oprimidas de este mundo para la enseñanza de nuestra cultura e historia; enseñando como sobrevivir en las calles, a defenderse ganando respeto y progresando en tu nivel académico o de estudio para ocupar un lugar digno en este universo». El trabajo de César Andrade como productor musical es su empeño para llevar por la buena senda de la *Nación* a los miembros jóvenes como compromiso de Nuevo Rey que profesa, como cuando impulsó el proyecto “Unidos por el Flow” donde los Ñetas y los Latin Kings se unieron para acabar con los estereotipos y trabajar por los jóvenes de la calle haciendo labores de mediación de conflictos y el lanzamiento de su primer CD musical: *The Royal Life Latin Kings in Primitive State*. Retomado el camino de la música, aquí reflexiona sobre su nueva experiencia.

Produciendo El Nuevo Rey

Andrade: Corría el año 2018 cuando nos juntamos, KLT, Mr. Osbeer y yo (Manaba) para platicar de continuar con nuestros sueños. Aquellos sueños de querer montar nuestra propia compañía musical y darle continuidad a todos esos proyectos que alguna vez fallaron, no por falta de actitud o ganas sino por falta de dinero. Éramos más jóvenes en aquellos años y muchas veces nuestros ingresos no alcanzaban. Decidimos formar una productora que ayudara de una manera u otra a esos hermanitos y migrantes que en muchas ocasiones no tienen la ayuda necesaria, tanto económica como moral, para poder salir como cantante. Sabíamos que corrían tiempos difíciles, pero no dependíamos de nadie más que de nosotros mismos. Lo primero fue encontrar un nombre. En un principio se había decidido KMC (King Music Company) pero después de una larga discusión, la decisión final fue MOK Music (Manaba, Osbeer y KLT). Poco a poco fuimos dándonos a conocer contactando con

expertos en producción musical y realizando nuestros primeros trabajos. Ahora en 2021, lo que empezó con una idea musical se ha transformado ya en una marca de ropa llamada KMC y poco a poco estamos montando, también, nuestro propio estudio de grabación.

Durante el año 2008, un grupo de miembros de la organización Latín Kings en Barcelona se comprometió con la idea de producir una experiencia que para muchos de nosotros era nueva. Decidimos hacer realidad un sueño que para muchos era imposible: grabar una maqueta con dieciséis temas inéditos, al menos en sus letras y no en la instrumentación ya que en esos tiempos no contábamos con las herramientas ni el conocimiento necesario para poder introducir música a nuestros textos. Ya han pasado casi catorce años desde esa producción que tuvo muy buena acogida entre los Latín Kings, pero después de tanto tiempo los diferentes participantes que hicieron posible la primera producción se habían separado, algunos habían seguido sus carreras como artistas solistas o con grupos. Así, meses antes de que apareciera la pandemia provocada por el Covid-19, me puse en contacto con los diferentes hermanitos músicos, algunos de los cuáles no veía en años, proponiéndoles darle continuidad a la primera producción de *The Royal Life, En Estado Primitivo* – en referencia al estado de los hermanitos cuando entran en la Nación – y hacer unas entrevistas a cada uno de los artistas para así saber cuál era el punto de vista de un rapero. Pero ya teníamos a MOK Music.

La nueva producción se compuso de un tema y un videoclip, dónde todos los participantes debían componer las letras de acuerdo a lo que supone estar en la etapa Conservadora y de Nuevo Rey en la Nación. En la producción cada participante tenía dieciséis líneas para componer. Así mismo, también se pidió a los participantes que, aunque éramos parte de la Nación y teníamos verdaderos sentimientos por ella, no íbamos a representar ni colores, ni señales, ni collares y tampoco componer nada con “Amor de Rey”³. La idea de este proyecto era transmitir el mensaje de las dos etapas – conservadora y Nuevo Rey – a los jóvenes, aunque no estuvieran integrados en el grupo y nos centramos en la idea de la productora MOK Music.

3 Referencia al saludo ritual que hacen los hermanos y hermanas que llegan a tener el título de Latin King & Queen.

Un videoclip para dos etapas: la conservadora y el nuevo rey

Andrade: Antes que se iniciara el proyecto, yo les había enseñado estas dos etapas de un rey latino a los hermanos, como base de datos e ideas para producir sus propias letras, sin olvidar la etapa primera de un rey: la del Rey primitivo.

La etapa conservadora (también conocida como la etapa de momia) es la etapa llamada de madurez como miembro de la nación Latin King. En este nivel el rey llega a estar cansado de la etapa primitiva. No desea participar en la rutina insensible de luchar en pandilla, estar parado en las esquinas o tratar de ser reconocido como grande y malo. Muy a menudo en este nivel el rey guerrero se casa y se jubila, separándose de sus amigos y la Nación, concentrando su energía y la devoción en su Reina, sus hijos y sus responsabilidades, ignorando el hecho de que ha estado descuidando inconscientemente su responsabilidad principal, es decir, la de liberarse a sí mismo y a sus seres queridos de la opresión. No es propio llamar a esta etapa de madurez, pues el Rey guerrero en este tiempo no llega a ser maduro en el sentido verdadero de la madurez propia del Nuevo Rey. En su lugar se momifica o alcanza un nivel de aceptación de la vida como le ha sido enseñada por parte del sistema existente que explota a toda persona de color: les deshumaniza y les mantiene bajo la rueda económica y social de la esclavitud. Los verdaderos miembros de la Nación no se rinden en este nivel, ellos no dejan de identificarse con los Reyes, sino que se alejan de ellos. No dejan de ser quiénes son; conservan lo que son; se vuelven conservadores. Hay más Reyes en este nivel que en cualquier otro. Aunque esta etapa tenga todas las características de una etapa regresiva, es realmente un escalón hacia la tercera etapa de King: la etapa del Nuevo Rey.

Por su parte, la etapa del Nuevo Rey es la etapa del conocimiento y la decisión. Las etapas del primitivo y el conservador son un elogio a la tercera; van de la mano con la etapa de madurez; no mantiene al Rey en el Estado de Limbo (en otras palabras, la etapa momificada). En este nivel hay una etapa del conocimiento, una consciencia de uno mismo como sujeto autosuficiente para tomar decisiones. En la etapa del Nuevo Rey, el mundo toma una forma completamente nueva. Uno no continúa visualizando las esquinas de la calle como su territorio, ni siendo duro

como un hombre de supervivencia como en la etapa primitiva, ni permanece en la etapa de momia. En cambio, aprende a apreciar los valores del trabajo organizativo, los valores de la vida y la hermandad. Ya no ve a los guerreros rivales como la causa de sus males, sino que su visión se amplía hasta el punto de reconocerse a sí mismo como un sujeto de decisión. Él aprende que sus males yacen en las raíces de un sistema completamente ajeno a su tren de pensamiento y su desarrollo natural debido a los componentes de deshumanización que en él existen. Esta etapa es la que determina la rectitud, porque es en esta etapa donde la consciencia lleva al punto de decisión que señala a donde uno debe decidir su futuro.

Aquí es donde uno se vuelve o bien cómplice de ese sistema anti-Rey, o bien sujeto de decisión: ¡un Rey Nuevo! El Nuevo Rey reconoce que el momento de la revolución está a su alcance. Sí, la revolución: ¡una revolución de la mente! ¡La revolución del conocimiento! Una revolución que traerá la libertad al esclavizado, a toda la gente del tercer mundo, mientras nosotros cantamos juntos y alabamos con alegría el tiempo que es. ¡Es el tiempo de la Nación! Es el momento de que toda la gente oprimida del mundo se una. Los guerreros jóvenes y los líderes futuros miran al Nuevo Rey con la esperanza de algún día ser libres. Nosotros no destruiremos la fe que ellos tienen en nosotros, pues al hacerlo nos destruiríamos nosotros mismos. El Rey Nuevo es el producto final de la conciencia completa, que percibe 360 grados de iluminación. Se esfuerzan por la unidad del mundo. Para él no hay horizontes entre razas, sexos y etiquetas sin sentido. Para él todo tiene un significado, la vida humana se sitúa por encima de los valores materialistas. Se lanza por completo al campo de batalla dispuesto a sacrificar su vida por aquellos a los que ama, en aras de la humanización. El Nuevo Rey está dotado de los poderes naturales supremos que superan el alcance de la comprensión humana. Estas entidades sumamente energéticas le separan del mundo abstracto y de todo lo que se rinden a la vanidad y la ociosidad y colocan los valores materialistas por encima y más allá del principio humano. El Nuevo Rey se ve a sí mismo como un sujeto de decisión. Un Sol que debe resplandecer siempre para iluminar a aquellos no tan afortunados como él. Él siente los rayos del sol resplandecer en la esencia de su ser, dándole vida, energía y fuerza, la fuerza de su espíritu inquebrantable, y la nobleza de

su corazón. La profundidad hipnotizadora de su mirada refleja el poder ilimitado de su mente y el inquebrantable deseo de ser libre.

El Nuevo Rey es el motor del cambio. Él reconoce el momento: ¡es tiempo de Nación! Él ve a los gobernantes de nuestro sistema presente prodigando sus tesoros libremente en los medios de destrucción, en lugar hacia aquello que promovería la felicidad de la humanidad. Esta disensión y este derramamiento de sangre y esta discordia deben de cesar y toda gente oprimida debe unirse como una Nación, como iguales, como una familia. El Nuevo Rey es consciente del hecho que en la Todopoderosa Nación de Reyes Latinos todos son sirvientes, Hermanos, y Hermanas, Aliados Naturales Juntos en un Núcleo. En cuanto uno se sienta un poco mejor que otro, un poco superior al resto, está en una posición peligrosa, y a menos que uno descarte la semilla de tal mal pensamiento, no es un instrumento para el servicio de la Nación. Así como la calamidad se debe a la desobediencia, del mismo modo la liberación de la calamidad puede obtenerse mediante la obediencia. Dar la espalda a la Nación trae desastres inevitables, y volverse hacia la Nación trae bendiciones.

Para establecer el Reino de la libertad en el mundo, primero debe ser establecido en los corazones de hombres. El Rey que vive la vida según las enseñanzas de esta Nación es el Rey verdadero. Un Rey que ama su Nación, su gente y la libertad. Uno que trabaja por la paz universal, la libertad universal y la Fraternidad universal. Un hombre puede llamarse a sí mismo Rey, así como un hombre feo puede llamarse guapo, más si él no vive la vida de un Rey verdadero, él no es un Rey, y un hombre feo no engaña a nadie. El que será un Nuevo Rey necesita ser un buscador valiente y amante de la libertad. Si su corazón es puro y su mente está libre de prejuicios, no fallará al diferenciar la libertad de la esclavitud. La llamada del Nuevo Rey a la humanidad es que el hombre debe abrir sus ojos y usar su razón, y no suprimirla. Son la vista y el pensamiento libres, no la credulidad servil, las que permitirán al Rey verdadero penetrar las nubes del prejuicio, sacudirse las plumas de la imitación ciega y alcanzar, desde la compresión de la verdad, una revelación nueva.

El Nuevo Rey no sólo creerá en las enseñanzas de esta Nación, sino que encontrará en ellas la guía y la inspiración para su

vida e impartirá alegremente a otros el conocimiento que es la fuente de su propio ser. Sólo entonces recibirá la medida exacta del poder de la Todopoderosa Nación de Reyes Latinos. Cuando un hombre llega a ser un Rey Nuevo la voluntad de la nación se vuelve la suya, porque estar en desacuerdo con la Nación es una cosa que no puede aguantar. La Todopoderosa Nación de Reyes Latinos requiere la devoción completa y de todo corazón. ¿Cómo puede el divino amor de Rey ser demostrado a un mundo incrédulo, su capacidad de aguantar los peores golpes de la calamidad y la traición de supuestos amigos? Elevarse por encima de todo esto, impávido y sin amargura, todavía capaz de perdonar, bendecir y unir. La luz del amor de Rey irradia nuestros días más brumosos, trasmutando nuestro sufrimiento en esperanza y martirizándose en júbilo extático. El Nuevo Rey desea de ver a creyentes de libertad compartiendo las responsabilidades de la causa. Ahora es el momento de proclamar el Reino que es nuestro por derecho. Ahora es el momento de la unión y la concordia. ¡Ahora es el día de la unidad porque es tiempo de Nación!

El Rey Nuevo reconoce que el día de la resurrección está aquí. Es un tiempo para la aparición de una nueva manifestación de la verdad. El levantamiento de los muertos significa el despertar espiritual de aquellos que han estado durmiendo en el cementerio de la ignorancia. El día del opresor debe ser juzgado por el oprimido.

Sánchez: Estas fueron algunas de las explicaciones e ideas que King Manaba extendía a los artistas convocados para la nueva producción. Cada uno de ellos, compuso sus dieciséis líneas para el tema musical. Una vez enviadas a la productora se iniciaron los trabajos necesarios para la grabación y producción del videoclip. Así se inició el camino que desembocó en el lanzamiento del tema, no sin antes solventar algunos problemas durante la travesía. La siguiente sección da cuenta de esa trayectoria.

Produciendo rap

Andrade: Todo estaba planificado de manera que en menos de tres meses pudiéramos acabar con el proyecto. Había diez participantes, la mayoría de Barcelona y otros de Zaragoza,

Huesca, Madrid y Valencia, pero, lamentablemente, todo se detuvo porque empezó algo que no solo nos afectaba a nosotros como jóvenes, sino al mundo entero, la pandemia. Dejamos pasar un tiempo y decidimos crear un grupo de WhatsApp donde pudimos seguir con la planificación del proyecto, aunque no era nada fácil. Era la única herramienta que teníamos: realizábamos video llamadas para poder coordinar el trabajo durante casi un año hasta que por fin terminaron las restricciones más rigurosas, pero no la pandemia. Sin embargo, ya nos podíamos reunir para seguir con los planes de producción musical.



Foto tomada por: Margot Mecca (Proyecto TRANSGANG). Sant Marti, estudio de grabación LJ Studios. Integrantes: KLT, MAEL, MR. OSBEER, COPSLATINO, KEY VISION (Productor), BUBUCAN, JEITY (Febrero 2021)

En nuestros primeros encuentros matizamos y comenzamos a poner en práctica todo lo que habíamos hablado durante casi un año. A pesar de ello, aun teníamos un problema a consecuencia de la pandemia: los hermanitos de fuera de Barcelona no podían salir de sus ciudades. Eso no nos iba a detener; para adelantar con el trabajo comenzamos a trabajar con los hermanos de Barcelona y así, mientras pasaba el tiempo, se regularizaba la situación con la pandemia. De los diez hermanos que empezamos, al final solo quedamos ocho. Por circunstancias personales Templado Mc y Tercero no pudieron continuar con el proyecto.

El primero en entrar a la cabina para grabar fue el hermano Bubucan (@bubu.bcn), le siguieron Mr. Osbeer (@mrosb33r), KLT (@luisedwartapia), Gasu (@gasuedition), Copslatino (@copslatinopamiraza), Jeity (@exitofortuna), El Flako Necio (@elflakonecio_oficial), Mr. Tato (@mr.tato_oficial). A ello se añadió el gran trabajo que realizaron como productora Key Vision & Josselyn (@ljstudiosbcn), King Manaba como Manager y Mael (@mael_ec) como representante formando el núcleo *básico* de nuestra productora Mok Music (@mokmusic_ec). Finalizadas las grabaciones, pasamos a la segunda etapa. El rodaje.



Fotografía tomada por Josselyn (LJ Studios). Zona Franca. Miembros fundadores de la productora MOK Music: MAEL, KLT, MR. OSBEER (Marzo 2021)

Para preparar el rodaje se realizaba una reunión virtual con el hermano que le tocaba grabar. Como productores proponíamos fecha de rodaje, materiales o localizaciones en función del guion enviado por el rapero. Aunque en algunos casos teníamos que suspender el rodaje porque la meteorología no nos favorecía por ser días lluviosos o nublados, nada ni nadie nos iba a detener. La idea ya estaba configurada y cueste lo que cueste lo íbamos a sacar adelante, a pesar de pandemias, rayos y truenos que se pusieran por el medio.



Fotografía tomada por: Mael. Maragall, una habitación, primer día de grabación. Integrante: Bubuccan, Josselyn & Leo Key Vision (LJ Studios) (Marzo 2021)

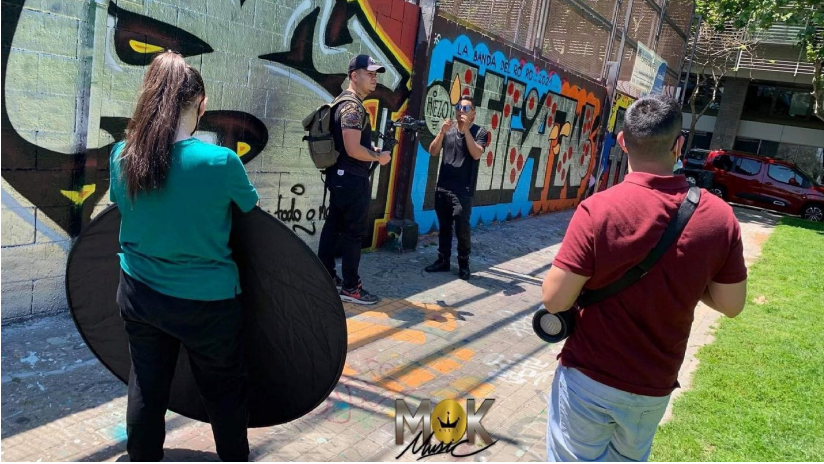


Fotografía tomada por: Mael. Integrantes: Flako Necio & Coplatino. Hospitalet de Llobregat (Mayo 2021)

Otras cuestiones también nos producían desasosiego, sobretudo a los productores. Teníamos el temor de que las autoridades locales no nos impidieran proceder con el rodaje ya que no contábamos con los permisos pertinentes, solo contábamos con el apoyo del proyecto Transgang y de la Universidad Pompeu Fabra. Ese temor resultó en nada. Gracias a dios no tuvimos ningún inconveniente para realizar los diferentes rodajes con los hermanitos tanto de Barcelona como de Zaragoza y Huesca. Sirva de ejemplo esta escena. Estábamos rodando y encontramos un camión totalmente quemado, no buscábamos algo así, pero ya que lo encontramos nos sirvió para hacer unas tomas ahí. Nosotros teníamos previsto utilizar bengalas inofensivas para la realización de videoclips. Encendimos una amarilla y otra azul que tiraba más para negro cuando, para mala suerte nuestra, pasa la policía y se percatan de que estábamos grabando algo en el interior del camión quemado que seguía desprendiendo humo. Lo típico: que si habíamos sido nosotros los que habíamos hecho eso y que si teníamos permiso para hacer dichas grabaciones. Aclaramos que no habíamos sido nosotros los que prendimos fuego al camión, pero tampoco teníamos permiso, de manera bien educada. Al final pensé que nos iban a parar el rodaje, pero resulta que no todos los policías son malos y uno de ellos dijo que por lo menos ellos encuentran que no estamos haciendo nada malo, después de todo lo que estamos pasando, están grabando algo que a ellos los entretiene y les hace pasar el tiempo de pandemia. Y así pues nos dejaron seguir con el rodaje, lo único que pasaban mas frecuentemente por el lugar del rodaje.



Fotografía tomada por: Mael. "Los Bunkers", Barcelona. Integrantes: Leo Key Vision & Mr. Tato (Zaragoza) (Marzo, 2021)



Fotografía tomada por: Mael. Las tres chimenas – Barcelona. Integrantes: Gasu, Josselyn & Leo Key Vision (LJ Studios) (Mayo, 2021)

En poco tiempo habíamos casi concluido el rodaje con el director Key Vision y la directora de imagen Josselyn y nos pusimos a trabajar en la edición de la portada y del videoclip. En nuestro grupo las decisiones se toman después de discusiones entre todos, por eso nos volvimos a reencontrar con todos los hermanos en la Universidad Pompeu Fabra para poder hacer las fotos y decidir cuál era la adecuada para la portada.



Fotografía tomada por LJ Studios: integrantes: Mr. Osbeer, Leo Key Vision, Josselyn, Coplatino, KLT, Bubucan, Gasu, Mr. Tato, Jeity, Flako Necio, Will (apoyo de rodaje) Edu (Transgang) Mael (Responsable y miembro de Transgang) lugar: Universidad Pompeu Fabra (UPF) (Mayo 2021)

El resultado final de la foto de portada es esta:



Portada realizada por: Josselyn (LJ Studios)

Y este nuestro videoclip: <https://www.youtube.com/watch?v=ewbrWKageUE>. Juzguen ustedes nuestro trabajo⁴.

⁴ Agradecientos infinitos a @kmc_wear & @customiza360 por facilitarnos la vestimenta.

César Andrade Arteaga (Pórtoviejo, Manabí-Ecuador 1976), ayudante de investigación del proyecto TRANSGANG de la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona), es miembro del ALKQN (Almighty Latin Kings & Queens Nation) desde 1994. En ese momento las actividades y proyectos de la nación eran internos y no eran reconocidos públicamente por las autoridades. En 2003 llega a Madrid (España) con el propósito de trabajar y ayudar a su familia. En el año 2005-2006 encuentra en Barcelona la oportunidad de formar parte del ALKQN-España en una organización juvenil legalmente constituida denominada "Organización Cultural de Reyes y Reinas de Cataluña". cesargustavo.andrade@upf.edu

Jose Sánchez-García (Barcelona, 1965) es investigador senior de la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona). Doctor en Antropología Social y Cultural, con tesis basada en el estudio de las culturas juveniles de la ciudad de El Cairo. Ha investigado la relación entre piedad y música en colectivos pakistaníes en Barcelona; identidades de género en los países del Golfo; movimientos políticos juveniles después de 2011 en España y Egipto; y estrategias de desmarginación de los jóvenes en Egipto. Fue Coordinador Etnográfico del proyecto SAHWA (www.sahwa.eu). Actualmente es Coordinador Científico del proyecto TRANSGANG. jose.sanchez@upf.edu



DIETRO LE QUINTE/BACKSTAGE

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

Nicolò Molinari, Filippo Borreani

Abstract

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

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

Parole Chiave: musica trap; marginalità urbana; Torino.

Keywords: trap music; urban marginality; Turin.

Introduzione

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

In queste note di ricerca, frutto di un lavoro ancora in corso, tenteremo di esplorare queste ambiguità a partire dal caso specifico della scena costituita da giovani artisti di Barriera di Milano, un quartiere della città di Torino. In particolare, ci focalizzeremo sulle caratteristiche specifiche dell'area di ricerca e su alcuni temi particolarmente rilevanti: gli usi e le rappresentazioni del territorio nelle produzioni musicali; il rapporto tra scena musicale e la violenza, agita e subita, la polizia e le istituzioni carcerarie. Il materiale empirico alla base di queste note è costituito da un *corpus* di sessanta produzioni audiovisive: cinquantasette videoclip musicali e tre video-interviste⁴. La metodologia alla base dell'analisi di questo repertorio si basa sull'idea di considerare lo studio degli audiovisivi come un'attività fortemente interpretativa, un vero e proprio esercizio ermeneutico (Knoblauch e Schnettler, 2012; Raab e Tänzler, 2012). L'idea alla base della *video hermeneutics* è quella di considerare i dati come manifestazioni da parte degli attori in campo sia della percezione e comprensione della realtà, sia della propria autorappresentazione *nella* realtà. Per la nostra proposta interpretativa, un elemento importante interno a questo orientamento metodologico sta anche nella rilevanza che viene attribuita al rapporto tra contesto e *video data*

⁴ Consultabile al link: https://youtube.com/playlist?list=PLIFKU51qGLArFgL_DDeHgEVhvSMtWtH4

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

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

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

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

«Corso Giulio c'est la haine»

Zeta Cooper feat. Younes LaGrintaa, AK47

«Non toccare la zona o mi incazzo / da Barriera fino a Porta Palazzo»

Hani, Voce Vera

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

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

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



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

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

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

un luogo dove tutte le attività sociali sono organizzate intorno ai ritmi della fabbrica e alle necessità della classe operaia, un'area dotata di un tessuto commerciale vivo e costituito da negozi di alimentari, osterie, circoli ed enoteche. Nel Secondo dopoguerra, la storia di questi luoghi si intreccia con uno dei più importanti processi di trasformazione sociale avvenuti in Italia, ovvero il massiccio arrivo di immigrati dal Meridione per lavorare nelle città industriali del Nord⁶. Nell'ultimo quarto del Novecento l'area entra in un periodo di declino economico collegato direttamente alla scomparsa delle strutture produttive. Un processo che ha radici molto profonde, come testimoniano le numerose dismissioni degli anni Sessanta e l'accentramento delle fabbriche FIAT negli stabilimenti di Mirafiori e nella prima cintura di Torino. Il processo di deindustrializzazione porta con sé numerosi vuoti urbani, una crisi occupazionale e un progressivo deterioramento del tessuto commerciale. Nello stesso tempo, gli anni Novanta vedono Aurora e Barriera di Milano come punto di approdo per flussi migratori provenienti da paesi esteri, soprattutto Romania, Marocco, Albania, Cina e Perù.

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

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

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

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

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

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

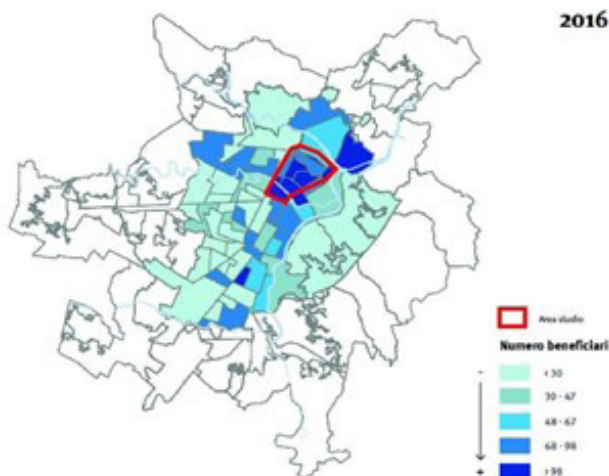


Figura 2. Assistiti economicamente dalla Città di Torino. Fonte: Torino Atlas (2018: 86), su dati Direzione Politiche Sociali della Città di Torino; anno 2016.

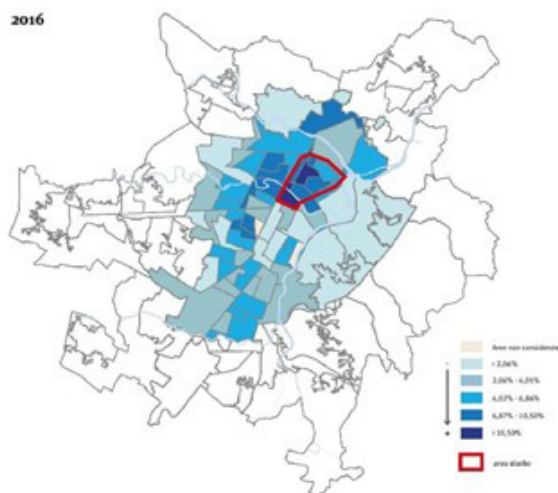


Figura 3. Sfratti a Torino.

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

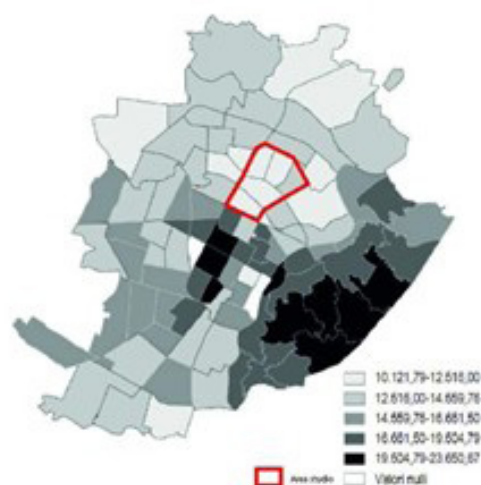


Figura 4. Redditi medi pro-capite per zone statistiche.

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

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

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

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

Accettando l'analisi proposta dagli autori del volume, è necessario sottolineare come una delle principali conseguenze di queste agende di sviluppo è il debito pubblico delle Olimpiadi del 2006, l'evento che più di ogni altro ha contribuito al consolidamento elettorale del gruppo del 'sistema Torino', e che rimane uno dei problemi più gravi per l'amministrazione comunale⁷. Inoltre, un ulteriore indebolimento dei servizi di welfare cittadino è stato causato dall'affermazione globale di politiche neoliberali del governo urbano attraverso un dirottamento della spesa pubblica in investimenti volti ad attirare capitale (Vanolo e Rossi, 2015).

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

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

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

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

Nel febbraio del 2019, riqualificazione urbana e repressione politica si intrecciano attraverso una imponente operazione di polizia che porta allo sgombero di uno spazio sociale occupato dal 1996. Una parte della strada verrà chiusa con una zona rossa che permarrà per oltre un mese, costringendo la popolazione a mostrare i documenti per entrare ed uscire. La dinamica, inedita ed extralegale, può essere vista come il simbolo dei rapporti di subalternità politica e di non riconoscimento di elementari diritti di cittadinanza che sembrano alimentare la rabbia di tanti artisti della scena locale⁸. Qualche mese prima, la giunta comunale aveva sgomberato lo storico mercato del Balon a Porta Palazzo, allontanando dall'area un mercato delle pulci che si teneva da oltre cento anni e che attirava centinaia di compratori e venditori

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

di merce usata e/o recuperata⁹. Il conflitto sulla destinazione dell'area porterà anche in questo caso l'amministrazione a creare una zona rossa attorno all'area del mercato, chiudendo il perimetro con barriere *jersey* a settembre del 2020.

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

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

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

¹⁰ <https://tonite.eu/>

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

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

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

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

Temi ed immaginari della scena Trap di Torino Nord

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

LaLone, 2014).

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

Il rapporto col quartiere

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

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

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

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

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



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

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

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

i piccoli ristoranti arabi.



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

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

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

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

¹⁴ Zeta Cooper, *La Fame 1*.

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

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

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

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

Tornado feat Vandal Barriera, *Pregiudizi*.

La dicotomia centro-periferia acquista nelle rappresentazioni dei giovani artisti una valenza simbolica importante. Nel caso degli artisti di Barriera, la 'periferia' diventa una risorsa, uno strumento di identificazione tra pari e di costruzione dell'immagine del reietto che afferma la sua alterità ostentandola¹⁵.

La 'periferia' descritta dagli artisti risulta quindi ambivalente: luogo di costrizione, dove si entra in contatto con l'economia di strada, ma anche luogo di incontro e di solidarietà. Da una parte, si mette in discussione la narrazione mediatica per cui l'area sarebbe solo fortemente degradata e popolata da pericolosi criminali¹⁶. Dall'altra, si sottolinea la presenza di una 'violenza continua', che a partire dalla sfera dell'Economia, passa per le istituzioni e la polizia, per arrivare alle forme di 'violenza' dal basso: lo spaccio, l'occupazione di case, l'opposizione alla polizia, i furti, gli scippi e le rapine.

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

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

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

Carcere, polizia e violenza

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

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

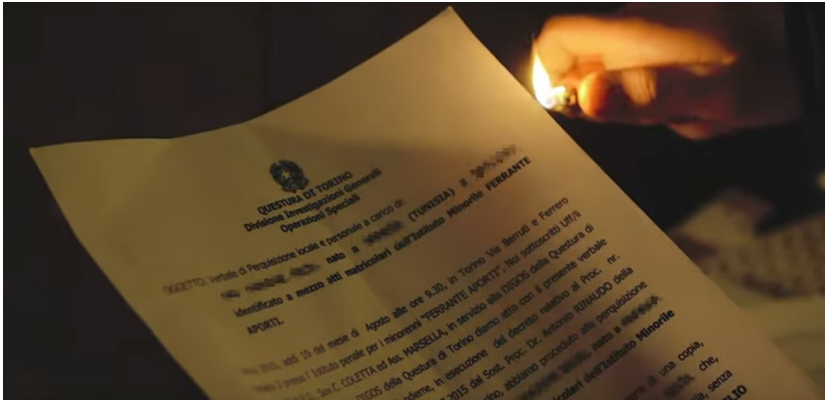


Figura 7. Frame del videoclip *Fame 1* di Zeta Cooper. Nel video si vede l'artista bruciare un verbale di perquisizione.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁷ In questa frase la parola '*zatla*' può essere tradotta come '*hashish*'.

¹⁸ In questa frase la parola '*sese*' può essere tradotta come '*polizia*'.



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

Durante il periodo della nostra ricerca, la vicenda giudiziaria più importante che ha coinvolto i membri della scena è stata l'"Operazione Criminal Page" della Procura di Torino. L'operazione ha colpito con misure cautelari trentasette giovani: tredici minorenni (di questi dieci sono stati detenuti come misura cautelare al carcere minorile Ferrante Aporti), ventiquattro maggiorenni a cui il gip non ha convalidato l'arresto in carcere, ad eccezione di sette persone. L'accusa è stata quella di aver partecipato ai disordini avvenuti il 26 ottobre 2020, durante una manifestazione contro le restrizioni Covid. In particolare, vengono contestati agli accusati danneggiamenti e furti in alcuni negozi del centro di Torino¹⁹.

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

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

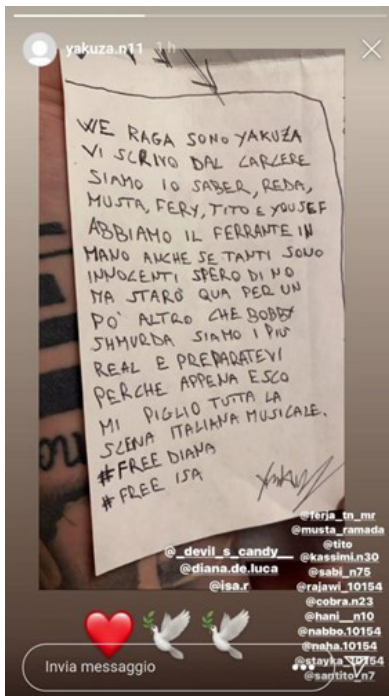


Figura 10. Storia Instagram che riprende la lettera inviata dall'artista Yakuza agli amici durante la sua detenzione al carcere minorile Ferrante Aperti.

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

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

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

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

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

Conclusioni

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

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

alcune caratteristiche specifiche: infatti, si tratta di una periferia geograficamente collocata a ridosso del centro che sta subendo una trasformazione portata avanti con un uso della forza molto esplicito. Non siamo di fronte a quelle 'periferie al quadrato' (Petrillo, 2018), zone 'abbandonate', che sono al centro di altre scene rap italiane come quella, ad esempio, di Genova²⁰.

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

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

Tedua, *La legge del più forte*.

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

Axell feat. Ici Noise, *Soldato*.

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

Zeta Cooper, *Fame II*.

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

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

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

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

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

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

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

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

Risulta interessante notare il fatto che buona parte dei protagonisti della scena sono rimasti coinvolti nelle vicende legate alla rivolta del 26 ottobre 2020 a Torino. Qui riteniamo che vi sia un'influenza degli immaginari di rivolta francesi. Infatti, per i membri della scena, la Francia e le sue *banlieue* sono un continuo riferimento, non solo per la musica, ma anche per quanto riguarda queste forme di conflitto inedite in Italia²¹. Crediamo quindi che la scena di cui stiamo

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

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

Tuttavia, le potenzialità emancipative fin qui ipotizzate vanno poste in relazione con il grande successo commerciale della trap music e i processi di sussunzione ed espropriazione²².

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

Bibliografia

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

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

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

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

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

Fofi G. (1964). *L'immigrazione meridionale a Torino*. Milano: Feltrinelli.

Gonzalez S., Waley P. (2012). «Traditional Retail Markets: The New Gentrification Frontier?». *Antipode*, (45): 965-983. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1467-8330.2012.01040.x>.

Kaluža J. (2018). «Reality of Trap: Trap Music and its Emancipatory Potential». *IAFOR Journal of Media Communication & Film*, 5(1): 21-26. DOI: <https://doi.org/10.22492/ijmcf.5.1.02>.

Knoblauch H., Schnettler B. (2012). «Videography: analysing video data as a 'focused' ethnographic and hermeneutical exercise». *Qualitative Research*, 12(3): 334-356.

Kokoreff M. (2021). *La diagonale de la rage – Une histoire de la contestation sociale en France. Des années 1970 à nos jours*. Éditions Divergences.

Kotarba J.A., LaLone N. (2014). «The 'scene': A conceptual template for an interactionist approach to contemporary music». In: Denzin N.K., *Revisiting Symbolic Interaction in Music Studies and New Interpretive Works*. Emerald Publishing, 51-65. DOI: <http://dx.doi.org/10.1108/S0163-239620140000042004>.

Migliaccio F. (2020). *La Venere degli Stracci. Miseria, rivolta e potere nella città postindustriale*. Napoli: Monitor edizioni.

Notarnicola S. (1997). *L'evasione impossibile*. Roma: Odradek.

Oliva G. (2017). *Un secolo di immigrazione a Torino. Storia e storie dall'Ottocento a oggi*. Torino: Edizioni del Capricorno.

Pagliassotti M. (2012). *Chi comanda Torino*. Roma: Castelvecchi.

Palidda S. (2000). *Polizia postmoderna: etnografia del nuovo controllo sociale*. Feltrinelli.

Paone S. (2010). «La città fra marginalità ed esclusione sociale». *Società/MutamentoPolitica. Rivista Italiana di Sociologia*, 1(2): 153-164. DOI:10.13128/SMP-9280.

Pellion N. (2021). «De la Trap House au corps-prison. Une histoire spatiale de la trap d'Atlanta». In: Heuguet G., Menu E. *Trap. Rap Drogue Argent Survie*. France: Audimat Éditions e Éditions Divergences, 39-84.

Petrillo A. (2018). *La periferia nuova: disuguaglianza, spazi, città*.

Milano: FrancoAngeli.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



FOCUS/FOCUS

Los Bloques de la Florida, un *diamante en bruto* por explorar

Jordi Nofre Mateo

Abstract

Este artículo toma como caso de estudio Los Bloques de La Florida en L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona) para examinar el proceso de institucionalización de la *ghetización* ejecutado por las instituciones, algunas entidades locales, algunos agentes territoriales locales y sectores sociales no-racializados del barrio. La primera parte del artículo examina el proceso de *ghetización* llevada a cabo mediante la implementación de políticas públicas de regeneración urbana y de intervención comunitaria. Posteriormente, se presta atención a la eclosión del Spanish Drill, el cual surge como una respuesta colectiva de contestación juvenil no-violenta contra la marginalidad racializada a la que son sometidos las y los jóvenes del barrio cotidianamente. El artículo finaliza presentando los motivos por los cuales Los Bloques de La Florida constituyen aun hoy en día una *terra incognita* con enorme interés para la geografía social militante y combativa.

This article takes Los Bloques de La Florida in L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona) as case study to examine the institutionalization of ghettoization which has been carried out by institutions, some local actors, and non-racialized social groups of the neighborhood. The first part of the article examines the ghettoization of the neighborhood that has been carried out over the past years through the implementation of public policies devoted to urban regeneration and community intervention. Subsequent attention is paid to the emergence of the Spanish Drill, which emerges as a collective response of non-violent youth protest against the racialized marginality to which many of the neighborhood's youngsters are subjected on a daily basis. The article ends up by arguing that Los Bloques de La Florida constitutes today a *terra incognita* with enormous interest for militant and combative social geography.

Palabras Clave: ghetización; racialización; juventud; La Florida.

Keywords: ghettoization; racialization; youth; La Florida.

Introducción

A inicios del mes de Marzo de 2008, el Ayuntamiento de L'Hospitalet de Llobregat – municipio suburbano colindante con Barcelona en su extremo suroccidental – anunciaba que substituiría los denominados Los Bloques de La Florida, situados en el barrio de Les Planes y formado por un total de 816 viviendas construidas

en la segunda mitad de la década de 1950, por nuevos edificios de vivienda protegida (Blanchar, 2008). De echo, las repetidas inspecciones técnicas llevadas a cabo en años anteriores en el conjunto de edificios de este sector del barrio de Les Planes ya habían registrado deficiencias notorias del parque residencial del sector. A su vez, los servicios sociales del consistorio municipal habían reportado situaciones críticas respecto a las condiciones de vida de un número significativo de familias residentes en Los Bloques. De ahí la urgencia de la actuación, la cual habría sido llevada a cabo mediante la activación de los mecanismos contemplados en la figura de actuación urbanística “Áreas Residenciales Estratégicas”, siendo que tal actuación ya había sido aprobada por la Comisión de Urbanismo del gobierno regional catalán. Sin embargo, nótese el uso deliberado del término “habría”: trece años y medio después, en el momento de escribir este artículo, Los Bloques de La Florida no han sido substituidos por nuevas viviendas de protección oficial. Las únicas actuaciones municipales en el ámbito de *lo urbanístico* registradas en el área ocupada por Los Bloques de La Florida han consistido en promover la calidad del espacio público, la mejora de redes de servicios básicos (agua, gas, electricidad e internet), y una fortísima promoción de arte urbano financiado con fondos del consistorio municipal. En terminología popular, un lavado de cara y cuatro arreglos. Nada más.

Con una densidad de 80.247 hab./km² – lo que la sitúa como una de las áreas urbanas más densas de Europa –, Los Bloques de La Florida han contado también con el desarrollo de acciones de inclusión social, de desarrollo comunitario y de empoderamiento juvenil, así como la construcción de un nuevo equipamiento *cívico*, el centro Ana Díaz Rico. Sin embargo, y a pesar de la implementación concatenada de acciones comunitarias ciertamente loables a lo largo de los últimos quince años, la población de Los Bloques de La Florida presenta unos ingresos menores al 60% de la mediana de L’Hospitalet (Solana, 2020), un paro juvenil crónico de más del 50% ya desde muchísimo antes de la eclosión de la actual crisis pandémico-económica (Sánchez González, 2017), un abandono escolar todavía por encima de la media de L’Hospitalet¹, una densa

¹ Información obtenida por uno de los amigos del autor que vivían cerca de Los Bloques y que fue recientemente profesor del centro de educación secundaria del barrio, Institut Eduard Fontserè.

red de *trapicheo*² que constituye una de las principales fuentes de ingresos (in)formales para una parte nada despreciable de los jóvenes (nótese el género masculino), y una cronificación de los problemas de convivencia en el espacio público entre jóvenes racializados, población de etnia gitana y vecinos 'blancos' españoles (en su mayoría, jubilados). A todo ello, súmese una criminalización y represión policial-judicial que, lejos de atenuarse, ha sido extremadamente notoria desde la instauración de la denominada '*pandemic politics*' (Neusy, 2004; Altiparmakis *et al.*, 2021).

Ante tal panorama desolador de estigmatización, racialización y criminalización de la juventud de Los Bloques de La Florida, y ante el masivo aterrizaje desde los años ochenta del siglo pasado de estrategias de colonización cultural y control social promovidas por parte tanto de la administración local y regional como por parte de asociaciones y entidades socioculturales institucionalizadas (Nofre y Sibertin-Blanc, 2009)³, surgen voces, gramáticas y prácticas de resistencia y contestación político-social por parte de los jóvenes del barrio. Tales expresiones de contestación se visibilizan tanto en el espacio físico de Los Bloques de La Florida – mediante estrategias y acciones de apropiación del espacio público tanto en horario diurno como nocturno (Rojas, 2019) – como en el espacio sonoro virtual del barrio. Precisamente éste último se erige en la actualidad como principal plataforma de visibilización de tal contestación juvenil contra las políticas y cotidianidades de represión racializada y criminalización estigmatizadora (re) producidas constantemente tanto por los poderes públicos ('mano dura') como por representantes de la entidades locales e institucionales ('mano blanda') que colonizan el barrio en pro de un supuesto trabajo de desarrollo comunitario para todas y todos. Después de unas breves notas metodológicas sobre la realización de la investigación exploratoria en el que se basa este artículo, el texto ofrece un análisis sintético en el que se demostrará como la ausencia de políticas públicas urbanísticas durante la migración de finales de los 90s e inicios de la década de 2000 contribuyó a reforzar los procesos de estigmatización y racialización de la población residente de Los Bloques de La Florida. En este sentido,

2 Término de la jerga popular urbana de España, que significa acción de compra-venta de droga a pequeña escala realizada en espacios muy concretos, generalmente a pie de calle o en pisos.

3 Este aspecto, para el caso de Los Bloques de La Florida, se desarrollará con detalle a lo largo de este artículo.

se atenderá también al conjunto de políticas públicas – escasas – que fueron inicialmente orientadas a mejorar las condiciones de vida y la convivencia en el barrio, pero que fracasaron y condujeron posteriormente a una *ghetización* institucionalizada llevada a cabo por las más recientes políticas de regeneración urbana (de carácter simbólico) y de intervención comunitaria. Posteriormente, el artículo prestará atención a la eclosión del Spanish Drill – un subgénero específico de música trap – como una respuesta colectiva de contestación juvenil no-violenta contra la marginalidad racializada (Vincze, 2013; Wacquant, 2015; Marinaro, 2019) a la que son sometidos cotidianamente las y los jóvenes del barrio. Para ello, el artículo focalizará su análisis en el caso de Morad, exponente más visible y mediatizado de Los Bloques y cuya obra musical constituye una descripción de la topografía social cotidiana del barrio que es sistemáticamente desoída por el llamado frente mediático-institucional-civil – en terminología de Aramayona y Nofre (2021). Es por ello que, a modo de homenaje al *The Detroit Geographical Expedition and Institute* de William Wheeler Bunge Jr. y Gwendolyn Warren, el artículo finalizará presentando los motivos por los cuales Los Bloques de La Florida constituyen aun hoy en día una *terra incognita* con enorme interés para la geografía social militante y combativa.



Figura 1. Localización de Los Bloques de La Florida, en el municipio de L'Hospitalet de Llobregat.

Fuente: Elaboración propia. Base cartográfica extraída de Google Earth (2019).

Notas metodológicas acerca de este artículo

Para la realización de este artículo, el autor ha implementado una triangulación de la información obtenida de diversas fuentes a la vez que, simultáneamente, ha privilegiado el uso de ciertas técnicas cualitativas para cada uno de las secciones que conforman el artículo. De este modo, las breves notas geohistóricas sobre el origen y la posterior evolución urbana de Los Bloques de La Florida han estado basadas en la recopilación de información contenida tanto en el Registro de Planeamiento Urbanístico de Cataluña como en la Concejalía de Urbanismo y Vivienda del Ayuntamiento de L'Hospitalet. Por otra parte, para la caracterización sociodemográfica del territorio en estudio, se ha procedido a consultar los datos del padrón municipal. Finalmente, y en referencia al estudio del Spanish Drill en Los Bloques de La Florida, se ha optado por llevar a cabo un análisis textual de las letras del conjunto de canciones que conforman la obra musical de Morad, máximo exponente de este subgénero del trap en el barrio, como enfoque analítico para una mejor comprensión de la relación entre texto y significado. A través de este proceso analítico, el texto reflejará la topografía social cotidiana del barrio, la cual se encuentra caracterizada por la (re)producción continuada de los procesos de estigmatización, racialización, criminalización y represión policial-judicial que operan contra las y los jóvenes racializadas/os del barrio. A su vez, se ha procedido a realizar una observación indirecta a través de la recopilación de artículos periodísticos sobre Los Bloques de La Florida publicados durante las dos últimas décadas en los principales rotativos consumidos en Cataluña (*El País*, *El Periódico de Catalunya* y *La Vanguardia*, 2000-2021). La información recopilada, si bien no aparece directamente en el texto, permitió verificar la existencia de un fuerte discurso punitivista y criminalizador por parte de los medios de comunicación sobre los jóvenes de Los Bloques de La Florida. Por otra parte, se realizó un trabajo de campo observacional de carácter exploratorio y actualizador entre Julio y Agosto de 2021, en el sentido de complementar y/o contrariar las informaciones cualitativas respecto Los Bloques de La Florida que el autor de este texto ha ido adquiriendo a través de más de dos décadas de visitas habituales al barrio (1997-2021) como consecuencia de su amistad con dos residentes cercanos a Los Bloques. Por último,

el trabajo de campo observacional mencionado fue acompañado por una recolección de material visual para apoyar el argumento presentado en este artículo.

La llegada de la migración extranjera y la institucionalización del ghetto

Lejos de *normalizar* y *catalanizar* Los Bloques de La Florida a través de estrategias de *colonización cultural* tal y como han suspirado las clases dirigentes catalanas desde el inicio del actual período democrático (Baltà, 1985; Manent, 1985; Villatoro, 1985; ver síntesis en: Nofre y Sibertin-Blanc, 2009; Nofre, 2010), su evolución sociodemográfica así como la (casi) inapreciable mejora urbana del área durante las tres últimas décadas ha conllevado un doble proceso el cual se examina brevemente en esta sección del artículo, si bien la escala de análisis más detallada que ha sido posible obtener es la de 'barrio' (Les Planes). Por una parte, la llegada de migrantes extranjeros mayoritariamente proveniente de Latino América – tanto con *status* administrativo regular como irregular – desde finales de los años 90s y con especial énfasis en la primera mitad de los años 2000s (ver Figura 2) fue acompañado por un descenso marcado y relativamente constante – ya a inicios de los 90s – de la población residente nacida en el Estado español cuyas generaciones más mayores fueron protagonistas del nacimiento del barrio en 1955. Tal descenso refleja, en términos generales, un proceso de variación residencial intra/intermetropolitana – característica de la reconfiguración sociodemográfica de la Región Metropolitana de Barcelona durante las décadas de los 90s y 2000s – y, en menor medida, una vuelta a la tierra natal ('retorno al pueblo', en terminología popular del barrio) por parte de algunos y/o algunas residentes nacidos en España en el inicio de su jubilación. Más concretamente, si en 1994 la población del barrio de Les Planes nacida en el extranjero representaba el 1,75% del total del barrio, en el año 2000 era el 7,17%, el 39,08% en 2010 y el 47,29% en 2020. En este último dato de empadronamiento, el principal grupo poblacional extranjero era el ecuatoriano (14,19% del total de población extranjera residente en el barrio), seguido de los nacidos en República Dominicana (12,08%), los nacidos en el Reino de Marruecos (11,48%) y los nacidos en Perú (8,41%). Sin embargo, debe

mencionarse con especial énfasis la presencia de descendientes de estos residentes nacidos en el extranjero, puesto que su 'etnicidad'⁴ constituye un capital corporal negativo el cual, lejos de constituir la manifestación más visible de la diversidad de la sociedad metropolitana (siempre tan celebrada en los pregones de la Fiesta Mayor de la ciudad central, Barcelona), se erige como crucial para la continua estigmatización, criminalización y racialización de las y los jóvenes de los suburbios por parte del frente mediático-institucional-cívico – ver por ejemplo la etnografía presentada en Porzio y Gilberti (2008).

Año	Pobl. Esp.(PE)	Pobl. Extranj. (Pex)	Total	%PE/Pex
1994	15429	275	15704	1,75
1995	15098	301	15399	1,95
1996	14640	381	15021	2,54
1997	14423	440	14863	2,96
1998	14062	509	14571	3,49
1999	13666	647	14313	4,52
2000	13358	1032	14390	7,17
2001	12927	1580	14507	10,89
2002	12527	2444	14971	16,32
2003	12087	3291	15378	21,40
2004	11757	4179	15936	26,22
2005	11139	5138	16277	31,57
2006	10655	5587	16242	34,40
2007	10396	6199	16595	37,35
2008	10234	6688	16922	39,52
2009	10132	6643	16775	39,60
2010	10135	6501	16636	39,08
2011	10006	6471	16477	39,27
2012	9843	6240	16083	38,80
2013	9708	6168	15876	38,85
2014	9513	6016	15529	38,74
2015	9428	6178	15606	39,59
2016	9354	6524	15878	41,09
2017	9270	6953	16223	42,86
2018	9198	7369	16567	44,48
2019	9172	7816	16988	46,01
2020	8921	8004	16925	47,29

Tabla 1. Evolución de la población nacida en España y de la población nacida en el extranjero en el barrio de Les Planes, 1994-2020.

Fuente: Autor, a partir de padrón municipal, serie 1994-2020. *Dades Obertes – Sede Electrónica del Ajuntament de L'Hospitalet de Llobregat*, 2021.

⁴ La inexistencia de datos censales, de empadronamiento o de otra naturaleza cuantitativa sobre la etnicidad de las personas constituye un cuestión crítica para el desarrollo de estudios cuantitativos sobre los procesos de racialización en la sociedad española.

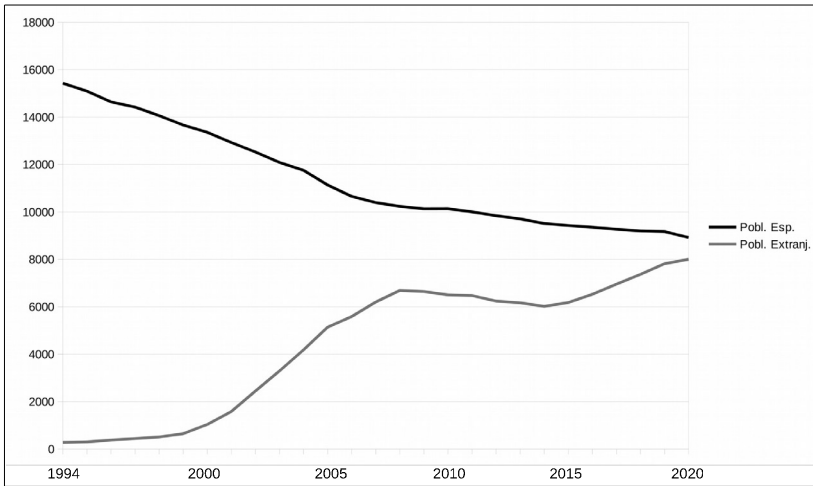


Gráfico 1. Evolución de la población nacida en el Estado Español (línea negra) y la población nacida en el extranjero (línea gris), en el barrio de Les Planes de L'Hospitalet de Llobregat, 1994-2020.

Fuente: Autor, a partir de padrón municipal, serie 1994-2020. *Dades Obertes – Sede Electrónica del Ajuntament de L'Hospitalet de Llobregat*, 2021.

En particular, la variación residencial intra/intermetropolitana protagonizada por la población residente en el barrio nacida en el Estado español tuvo como factor principal detonante el agravamiento sustancial –especialmente a partir de inicios de la primera década del siglo presente – de la convivencia en el espacio público entre diferentes grupos sociales ('los de aquí' y 'los de fuera'), conllevando frecuentes conflictos entre 'los de fuera' y la policía (alentada por 'los de aquí') (ver siguientes párrafos)⁵. De hecho, los constantes procesos (incluso violentos) de apropiación y reapropiación del espacio público de Los Bloques de La Florida desde inicios de la década de los 2000s hasta recientemente – especialmente a partir del establecimiento de las llamadas *bandas latinas* como por ejemplo los Black Panthers dominicanos, los Ñetas o los Latin Kings (e.g. Porzio y Gilberti, 2008; Feixa y Romaní, 2014) – han constituido elementos fundamentales del discurso criminalizador y estigmatizador del llamado frente mediático-cívico-institucional punitivista (Aramayona y Nofre, 2021). En el caso particular que nos ocupa, éste se encuentra

⁵ Para una perspectiva ciertamente interesante desde el ámbito disciplinar de la Pedagogía, consúltase la tesis de Pilar Folgueiras (2005), titulada *De la tolerancia al reconocimiento: Programa de formación para una ciudadanía intercultural*.

formado por medios oficialistas de comunicación (especialmente rotativos locales como *La Vanguardia* y *El Periódico de Catalunya*), instituciones gubernamentales y sus cuerpos de opresión y represión policial-judicial, así como por la propia Asociación de Vecinos. Precisamente, el papel de la Asociación de Vecinos emerge como central en la producción y reproducción de discursos estigmatizantes, racializadores y criminalizadores. Ejemplo de ello es cuando dicha asociación puso el foco de su indignación en la pista deportiva que existía en la Plaza de Los Bloques, situada en el epicentro de la actividad social del área, catalogándola como principal foco de conflictividad cotidiana. En 2013 la pista fue sustituida por un edificio de propiedad municipal (Centro Cívico Ana Díaz Rico), destinado también a acoger el local de la Asociación de Vecinos cuyos órganos de decisión y poder están dominados, hasta la fecha, por personas blancas españolas de edad adultas y/o jubiladas.

Sin embargo, cabe destacar como la reconfiguración sociodemográfica del barrio presenta una tendencia la cual es sistemáticamente falseada por la administración local. En el informe *Construyamos una Mirada Compartida de Les Planes – Blocs Florida*, publicado por la Oficina del Plan de Regeneración Urbana Integral Les Planes – Blocs Florida, del Ayuntamiento de L'Hospitalet de Llobregat y publicado el 26 de noviembre de 2019, se indicaba que la población migrante extranjera era un 31,8% (p.2), mientras que los datos obtenidos (por el autor de este artículo) del padrón municipal a 1 de enero de 2019 indicaban que era del 46.07% (ver Tabla 1)⁶. La falsificación de este dato no es anecdótica ni debida a un azar maligno (véase la nota a pie

⁶ De hecho, el autor de este artículo tuvo su primera experiencia frente a la censura municipal cuando en un trabajo sobre la expansión de la infravivienda y el comercio étnico en el colindante barrio de La Torrassa fue amenazado por M.V., por aquel entonces jefa del Departamento de Estudios del Ayuntamiento de L'Hospitalet. Cuestionada sobre la discrepancia entre los datos oficiales sobre el porcentaje de población extranjera y la observación de campo durante el periodo 2004-2006, tal responsable amenazó al autor de este artículo ordenando la prohibición de la publicación de ese estudio y de tal discrepancia, puesto que era cierta la observación apuntada por el autor, si bien «decir los datos reales constituiría un problema político para el consistorio» (lit.). El estudio puede consultarse en: Nofre J. (2006). «El problema de la vivienda y la inmigración en la periferia de Barcelona. El caso del barrio de La Torrassa». En Carreras C. y Fani A. (Eds.). *Barcelona y Sao Paulo, cara a cara. Procesos metropolitanos a la hora de la globalización*, Barcelona: Da Vinci. ISBN: 978-8493482138, 185-196.

de pagina, n.6); nada más alejado la realidad, ello constituye la certificación de un refuerzo del proceso de *ghetización* del barrio de Les Planes y más concretamente del sector conformado por Los Bloques de la Florida, cuya *ghetización* se debe también a su peculiar morfología urbana (Sánchez González, 2017).

Al inicio de esta sección se mencionaba que la evolución sociodemográfica así como la (casi) inapreciable mejora urbana del área durante las tres últimas décadas ha conllevado un doble proceso urbano en Los Bloques de La Florida, siendo la *ghetización* resultante de ello el primer proceso analizado en esta sección. Sin embargo, cabe destacar un segundo proceso el cual ha sido poco explorado por la comunidad académica hasta fecha de redacción de este artículo: la institucionalización de la *ghetización* (Waterman y Kosmin, 1988). Para efectos de este artículo, este concepto es definido como la concatenación de políticas públicas que perpetúan el carácter segregado del espacio urbano en cuestión y que son claramente insuficientes para resolver los problemas sociales que lo caracterizan, mientras que al mismo tiempo se llevan a cabo acciones de arte urbano a modo de mecanismo de empoderamiento juvenil totalmente inefectivo. Como resultado, dicho espacio urbano adquiere un *status* de ghetto institucionalizado.

Para examinar Los Bloques de La Florida como ghetto institucionalizado, debemos centrar el análisis de tal proceso en (i) el papel de la promoción pública del arte urbano como estetización naïf de las problemáticas urbanas y sociales (e.g., Llamas, 2016; Gurza, 2019; Campos, 2021, Campos y Barbio, 2021) y (ii) las políticas públicas de intervención comunitaria. Precisamente en referencia a este segundo aspecto, en 2005 el Ayuntamiento de L'Hospitalet de Llobregat, en colaboración con la Federación de Asociaciones de Vecinos de Vivienda Social de Cataluña, impulsó el *Plan de Desarrollo Comunitario Florida – Les Planes* (2005) con el objetivo de «dar respuesta a las necesidades de participación y corresponsabilidad ciudadana, técnica e institucional» (p.2.), siendo que en los diferentes encuentros realizados con agentes sociales del territorio ya habían aflorado tensiones importantes mayoritariamente expresadas por vecinos blancos 'de toda la vida'; para ellos, era inadmisibles la «pérdida de los derechos de los autóctonos para dárselos a los inmigrantes» (lvi, 10), el «incremento del número de bandas juveniles de orígenes diferentes y luchas de

poder entre ellas (latinos, asiáticos, paquistaníes, gitanos, etc.)» (lvi,14); mientras, otros aspectos (no tan) menores afloraron en tales discusiones, como la «gestación de guetos» (*Ibidem*), el «aumento del consumo de drogas y alcohol» (*Ibidem*) y «la ausencia de espacios (institucionalizados) de ocio alternativo para jóvenes de 14 a 16 años, como *casals de joves* y aulas de cultura» (lvi, 13).

Sin embargo el citado *Plan de Desarrollo Comunitario* de 2005 no tuvo una implementación significativa, siendo que no se rescata su validez como herramienta de actuación hasta la reunión celebrada por las entidades promotoras del plan original con el consistorio municipal el 9 de enero de 2017. En esa reunión, los diferentes agentes sociales remarcaron, entre otros aspectos, que existían «problemas de convivencia entre comunidades migradas y con los vecinos de siempre [...] y que el resto era igual que en los años 80: conductas delictivas de personas o subgrupos concretos, droga en la calle y *trapicheo*, incentivado por la pobreza y los problemas de adaptación social» (Reunión con la Alcaldía, “El diagnóstico sobre el barrio que queremos”, 09/01/2017, p.2). Ante ello, el documento plantea la necesidad de «feminizar el espacio público que es muy masculino/agresivo, la pobreza, la frustración y el control policial permanente [ya que] incrementan estas actitudes» (lvi, 5). Para el posterior documento realizado pocos meses después, *Prediagnosi Municipal 2017*, «el aumento del pesimismo en el barrio de Les Planes coincide con el auge de la crisis económica» (lvi, 20), si bien, para las vecinas y vecinos de Les Planes, sus principales preocupaciones en 2016 eran la inmigración (37%), la inseguridad (35,4%), y la ausencia de civismo (26,5%) (lvi, 21)⁷, siendo que sitúan «el incivismo, el urbanismo, la dejadez del espacio público y el gamberrismo como hechos diferenciales del barrio» (lvi, 23). De hecho en 2016, el documento *Prediagnosi Municipal 2017* indica que el número de actas de comunicación procesal penal por cada 1.000 habitantes fue de 124,88 en el sector de Los Bloques de La Florida (mientras que para el conjunto de L'Hospitalet del Llobregat tal valor se sitúa en 75,26)⁸, mientras que las actas de comunicación procesal civil por cada 1.000 habitantes fue de 80,55 (siendo 53,03 para

7 El desconocimiento sobre las características de la ficha técnica de la muestra impide discernir sobre el perfil de los participantes.

8 Estas cifras no incluyen aquellas actuaciones policiales que no finalizan con la interposición de una denuncia.

el conjunto de la ciudad)⁹ (Ivi, 36). De hecho, no debería extrañar que, en Los Bloques de La Florida, sus habitantes prefieran acudir a sus propios medios de autogestión de los conflictos de convivencia mediante la intervención de mediadores naturales y/o líderes vecinales (Ivi, 39).

La ‘solución’ a todo ello se canalizó a través de un plan multidimensional de regeneración urbana integral en Los Bloques de la Florida para el periodo 2017-2030. El *Documento Marco* del plan situaba al ámbito del urbanismo y la vivienda como uno de los principales ámbitos de actuación, en el cual se proponía «emprender acciones que dejaran huella y que generasen reconocimiento e identificación del barrio» (p.23). Para ello, en 2018, se llevaron a cabo «dos expresiones artísticas en las plazas de los Bloques: [un] trabajo colectivo con grupos de vecinos del barrio que consiste en la realización de dos proyectos murales en paredes medianeras de los edificios de los bloques que permitan una mejora estética de la zona y que a la vez motiven la permeabilización del barrio, que vecinos del entorno y de otros lugares tengan interés por visitarlos» (Ivi, 36-37); a su vez, el documento citado ya preveía la realización de «nuevas expresiones culturales en las fachadas del barrio» (Ivi, 38) para 2019, aspecto que la observación de campo realizada para este artículo ha confirmado.



Figura 2. Los Bloques de La Florida en Julio de 2021: Un área residencial marginal(izada) convertida una galería de arte urbano.

Fuente: Autor, Julio de 2021.

A pesar de las intervenciones artísticas en las fachadas de algunos edificios así como en algunos muros del barrio (ver figura 3), los problemas urbanos y sociales continúan actualmente

⁹ *Ibidem*.

cronificados en el barrio. Por poner un par de ejemplos, en la observación de campo realizada entre Julio y Agosto de 2021 fue verificada la existencia de algunos edificios con problemas de desprendimiento de la capa superficial de sus respectivas fachadas, mientras que el espacio público fuera de la Plaza de los Bloques (en donde se encuentra el Centro Cívico Ana Díaz Rico) presentaba graves problemas de suciedad, aspecto que no sucede en otras áreas urbanas del barrio de Les Planes. Además, existen intervenciones artísticas en el barrio que presentan cierta *ironía discursiva*. En la imagen derecha de la Figura 3, podemos leer algunas de las frases acordadas y realizadas entre los participantes de esta actividad artística, la cual fue llevada a cabo por la Fundación Contorno Urbano, la Fundación Akwba, y el instituto Eduard Fontseré.

Si bien el mural presenta algunas frases significativas “No tenemos miedo” (*No tenim por*, en catalán), “Todos somos personas”, y “Aquí estamos y queremos opinar” (*Aquí estem i volem opinar*), la aplicación de una aproximación deconstructiva – en terminología de Jacques Derrida (1967) – al propio mural y a las frases que lo conforman, nos permite preguntarnos algunas cuestiones ciertamente relevantes: ¿por qué las pintadas realizadas en otras partes del barrio contra – por ejemplo – de la policía son inmediatamente limpiadas por las brigadas municipales? ¿Realmente necesitan las y los jóvenes la participación – y control – de agentes oficialistas como la Fundación Contorno Urbano, la *favorita* del Ayuntamiento para *pintar* los barrios de L’Hospitalet de Llobregat, o como la Fundación Awkba, la cual propone actividades muy en la línea de las presentadas en el Documento Marco del *Plan de Regeneración Urbana Integral de Les Planes – Blocs de la Florida*?¹⁰ Pintar las fachadas y hacer talleres *formativos* absolutamente alejados – por ejemplo – de las necesidades laborales planteadas por el tejido productivo local no constituyen para nada soluciones efectivas a los problemas de marginalización social, estigmatización, racialización y criminalización punitivista policial-judicial presentados en esta sección, y los cuales constituyen elementos importantes de las diferentes cotidianidades de las y los jóvenes del barrio. Es por ello que el próximo punto pretende analizar, aunque

10 Véase por ejemplo: *Memòria 2019*. Fundació Akwba. Disponible en: http://fundacioakwaba.cat/wp-content/uploads/2020/07/memoria_akwaba_2019.pdf

brevemente, el surgimiento de la escena de Spanish Drill en Los Bloques de La Florida como contestación juvenil contra tal escenario de un No-Futuro opresor y represor el cual es fruto de la institucionalización del proceso de *ghetización* efectuado por los diferentes agentes territoriales y administraciones públicas. Para ello, nos centraremos en analizar la producción musical de Morad, rapero catalán de descendencia marroquí de 22 años y vecino de Los Bloques de La Florida que empezó a producir sus canciones desde los catorce años.

El Spanish Drill de Morad como contestación política contra la estigmatización, racialización y criminalización juvenil en los Bloques de La Florida

En la sección introductoria de este artículo se ha apuntado que, a lo largo de los últimos años, han surgido en el barrio un conjunto de voces, gramáticas y prácticas de resistencia y contestación juvenil contra las políticas y cotidianidades de represión racializada y criminalización estigmatizadora (re)producidas cotidianamente tanto por los poderes públicos como por representantes de la entidades institucionales locales (regidas mayoritariamente por personas adultas y/o jubiladas blancas). Buena parte de tales contestaciones juveniles se han dado y aún en la actualidad tienen lugar en el espacio público tanto por el día como por la noche – gran aliada de la discreción y la anonimidad. Sin embargo, a lo largo de los últimos cinco años, el espacio virtual sonoro se ha erigido como el principal mecanismo de tal contestación, siendo el Spanish Drill – un subgénero del trap, a su vez subgénero del rap – que de forma mayoritaria es utilizado por los jóvenes (nótese el uso del género masculino) para visibilizar tal contestación: de la pintada de la calle al Youtube, un viaje ciertamente interesante que nos descubre la transformación de los mecanismos de denuncia social por parte de las y los jóvenes de la mano de las nuevas tecnologías.

Desde un punto de vista geográficamente más amplio, el estudio sobre los contenidos líricos de la música rap y sus respectivos contextos espaciales, sociales, políticos, culturales y económicos presenta un dilatada producción académica, especialmente en áreas suburbanas anglosajonas (e.g., Martinez, 1993; Krohn y Suazo, 1995; Lena, 2006; Kniaż, 2017), si bien también cabe destacar la producción académica realizada desde Brasil (e.g.,

de Oliveira, 2019; Striquer y da Silva Alves, 2019) y España (e.g., Gago, 2017; Díez, 2020), entre otros casos. Sin embargo, a pesar de su relativa reciente aparición a inicios de la década pasada, el *Drill* (otramente conocido como *Drill-trap*) carece de una producción académica significativa, si bien después de su eclosión en los barrios de la mitad sur de Chicago alrededor de 2012 (protagonizado por *trappers* como Young Chop, Chief Keef, o Lil Durk) se extendió a Inglaterra, Irlanda, Francia y España. Es precisamente en este último país en donde las áreas suburbanas de sus mayores urbes se han erigido como puertas de entrada para esta nueva tendencia musical, como es el caso de Los Bloques de La Florida en L'Hospitalet de Llobregat, territorio en el cual destaca la presencia de cuatro artistas de Spanish Drill en el barrio: Beni Jr, Maro, Jensen King, y Morad.

Mientras que el grupo de Spanish Drill PWAN Gang, formado por seis jóvenes del barrio benestante de Gràcia de Barcelona ha contado desde su nacimiento en 2011 con el apoyo continuado de los mecanismos promotores de la industria cultural catalana así como de la Corporación Catalana de Medios Audiovisuales, Beni Jr, Maro, Jensen King y Morad forman parte de esa *alter terra* cultural creada, producida y reproducida de forma autogestionada y contestaria en los suburbios racializados de la capital catalana. En este sentido, un breve análisis discursivo de las canciones de Morad (L'Hospitalet de Llobregat, 1999), actualmente el máximo exponente del llamado Spanish Drill de Los Bloques de La Florida, permite vislumbrar las diferentes problemáticas que caracterizan las diferentes cotidianidades de las y los jóvenes (no solamente) de este sector del barrio de Les Planes; unas problemáticas las cuales conforman un escenario de No-Futuro, tal y como la canción titulada *La Calle y Su Clase* expone:

«Que yo he vivido una vida con mucho pasado
Sin tener un pasado y con poco futuro
Sin tener ni un duro, te juro, no me he cansado»
(Morad, *La calle y su clase*, 2019)

Las letras de las canciones de Morad presentan dos grandes constantes que revisten de gran interés para este artículo. Por un lado, las condiciones de vida (léase marginalidad social) con las que él y *los suyos* viven en el barrio. Por otra lado, la relación entre las y los jóvenes de Los Bloques de La Florida con la

cotidiana opresión y represión policial-judicial. En una entrevista concedida al rotativo local *El Periódico de Catalunya* en mayo de 2019, Morad afirmaba que tanto él como las y los jóvenes del barrio estaban «dando un mensaje de que no estamos bien con ellos [con la policía], que la cosa va mal aquí. Solo digo que no tenemos trato por el maltrato con el que nos tratan. No es racismo, es otro nivel» (Morad en Fortuny, 2019). De hecho, Morad denuncia explícitamente en sus canciones que tal represión y criminalización ejercida diariamente por los cuerpos policiales-judiciales y que constituye una constante determinante de sus vidas cotidianas:

«Aquí juegan los tazos y luego te dan porrazos
Por correr de azules me llevé arañazos
Si te cogen por los brazos acabas en calabozo
Conozco a personas que por un mes de prisión [...]»
(Morad, *Normal*, 2020).

«Detenido cuando éramos' menor' de edad
Y ahora cuando te detienen por la cara (cara)
Detenido, nunca tuvieron piedad»
(Morad, *Necesario*, 2021).

«Pero e' lo que hay, vivo con prejuicios
A veces en concierto', a veces en los juicios»
(Morad, *Paranoia freestyle*, 2021).



Figura 3. Pictograma del videoclip oficial de “Necesario”, de Morad (2021).
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=dMyQR4BF4LI>

El grito de desesperación por la constante estigmatización social, criminalización y represión policial-judicial puede ser visto, a su vez, como reflejo del proceso de marginalización urbana y social de los que son objeto fruto también del proceso de institucionalización de la *ghetización*. El impedimento de su inserción socioprofesional en un mercado laboral altamente segregacionista, racializado, y racializador conlleva la conformación de estrategias informales de supervivencia individual y/o familiar las cuales, en algunos casos, pasan por el establecimiento de redes locales de compra-venta de droga (*trapicheo*, en jerga popular):

«Entiende que el negocio ilegal
Aquí no se ha hecho por placer
Entiende que tú quieres tener
Más de lo que un día pudiste soñar»
(Morad, *Pensamientos*, 2020).

«Era necesario
Lo buscamos en la calle a diario
Y era pa' nosotros' un salario
Salíamos' muy poquito del barrio
A no ser que se formase un calvario»
(Morad, *Necesario*, 2021).

Sin embargo, y tal como se menciona en el párrafo anterior de este texto, se trata de estrategias de supervivencia que no consiguen la suficiente consolidación y estabilidad a largo plazo para que el *trapicheo* se erija como acción definitiva para la emancipación individual de las y los jóvenes y sus familias, conllevando un sentimiento de fracaso, desespero y hastío:

«Harto, hartos
Y en sus problema' siempre estoy, algo bueno yo les aporito
Harto, hartos
Si lo único que quiero comprarle a la mama ha sido un cuarto»
(Morad, *Añoranza, Sinónimo de Soledad*, 2021).

En este sentido, se recomienda vivamente una atenta lectura de la letra de esta canción¹¹ (que, por su extensión no se incluye en su totalidad en este artículo) como resumen y reivindicación de

11 Véase la letra de *Añoranza, Sinónimo de Soledad*, de Morad, en: <https://www.letras.com/morad/anoranza-sinonimo-de-la-soledad/>

lo explicado en esta sección sobre ese escenario de No-Futuro que caracteriza a las y los jóvenes de Los Bloques de La Florida del barrio de Les Planes de L'Hospitalet de Llobregat y que tiene sus orígenes en la aplicación de unas políticas públicas pasadas y presentes que, a menudo, han estado acompañadas por acciones de estigmatización, racialización, criminalización y represión policial-judicial. Sin embargo, siempre existirá un espacio de empatía, solidaridad e incluso de *familiaridad de barrio* entre los diferentes grupos sociales del barrio absolutamente impenetrable para las fuerzas represoras policiales-judiciales:

«Oleeee mi Morad idolo d mi hijo...
Y te vi crecer en la barriga d tu mami...»

 Tkm»

(comentario de Montse Moreno, en 2020,
en el youtube del videoclip
de la canción *La Calle y Su Clase*).

A modo de conclusión: William Bunge en Los Bloques de La Florida

Este artículo ha analizado como, en el Los Bloques de La Florida del barrio de Les Planes de L'Hospitalet de Llobregat (municipio suburbano de Barcelona), el conjunto de políticas públicas llevadas a cabo desde la década de 1980 hasta la actualidad, particularmente las relativas a la regeneración urbana y al desarrollo comunitario, han conducido a una *ghetización* institucionalizada del barrio. Posteriormente, se ha analizado como la perpetuación de los problemas sociales y el refuerzo de las acciones institucionales y policiales-judiciales de racialización, estigmatización y criminalización de la juventud del barrio ha conllevado el surgimiento de voces, discursos, gramáticas y prácticas de contestación político-social por parte de adolescentes y jóvenes de Los Bloques de La Florida. En este sentido, se ha analizado cómo una de estas contestaciones tiene lugar a través del espacio sonoro virtual del barrio y, más particularmente, a través de la producción de Spanish Drill, un subgénero de música trap de denuncia contra la marginalidad racializada a la que son sometidos cotidianamente las y los jóvenes del barrio por parte de fuerzas policiales-judiciales y entidades locales dominadas en su mayoría por personas adultas y/o jubiladas y blancas.

Lo explicado a lo largo de este artículo permite afirmar que los denominados 'Bloques de la Florida' constituyen aun hoy en día

una *terra incognita* con enorme interés para la geografía social militante y combativa en estos tiempos de proliferación exponencial, acrítica y ciertamente preocupante de los denominados '*Living Labs*, *Neighborhood Innovation Labs*, *Urban Labs*, *Community Labs*' y otras etiquetas tan propias de la academia neoliberal los cuales constituyen elementos principales del elenco de políticas públicas implementadas en los guetos institucionalizados de buena parte de Europa. Se trata de iniciativas de re-educación por un 'buen civismo' apolítica y no disidente, de control social y colonización cultural y del conocimiento, y que, en un número significativo de casos, se encuentran financiados a través de los fondos de cohesión social de la Comisión Europea, del programa de investigación europeo de la comisión europea (H2020), del Consejo Europeo de Investigación (ERC) y/o del programa Urban Europe; de hecho, este último fue creado en 2010 para abordar los desafíos urbanos globales mediante la creación de 'zonas experimentales' (sic) para la (re)construcción de 'ciudades más sostenibles, resilientes y habitables'¹².

La aplicación de tales *laboratorios urbanos* a lo largo y ancho de la geografía urbana europea constituye un ejemplo más del colonialismo político-académico europeo (en el sentido Norte-Sur) e incluso transoceánico en el ámbito de la práctica urbanística. Ello, a su vez, constituye un elemento muy significativo en la captación de fondos de investigación, cuyos planos de trabajo que incluyen la creación e implementación de tales laboratorios urbanos se erigen como firmes candidatos a ser financiados. Como resultado de ello, las ciudades del sur de Europa – como por ejemplo Milán, Marsella, Barcelona o Lisboa, entre muchas otras – constituyen magníficos ejemplos de la conversión de sus suburbios en laboratorios de estudio para toda una infantería de antropólogos, geógrafos sociales, sociólogos y psicólogos ambientales que, más allá de sus propias convicciones ideológicas transformativas de la(s) realidad(es), han contribuido – en una significativa mayoría de los casos – a estetizar y blanquear los procesos de represión, opresión y criminalización contra las diferentes alteridades no-normativas que configuran la topografía social de tales suburbios racializados. En paralelo, las epistemologías creadas desde las respectivas disciplinas científicas sobre los suburbios racializados y marginalizados de nuestra geografía urbana euro-mediterránea

¹² Véase: <https://jpi-urbaneurope.eu/about/intro/>

han contribuido notablemente en promover y transformar estos barrios en *laboratorios urbanos* los cuáles ejercen una función de absorción excluyente para nuevas investigadoras, las cuales tienden a desoír cualquier atisbo de interés y/o curiosidad para la exploración de otras *terrae incognitae* – premisa necesaria en el ejercicio del oficio científico. Ante tal situación, se antoja necesario el desarrollo (o, mejor dicho, la recuperación) de una geografía social combativa y militante la cual tenga como objetivo denunciar tales procesos de *ghetización* institucionalizada basados en la creación e implementación de *laboratorios urbanos*, como es – por ejemplo – el *Plan de Regeneracion Urbana Integral Les Planes – Blocs Forida 2017-2030*.

Como nota final, cabe mencionar que este artículo ha tenido como objetivo implícito reivindicar el papel de la geografía urbana y social en el estudio de aquellas áreas urbanas situadas más allá de la ciudad central que todavía a día de hoy son desconocidas por gran parte de la comunidad científica, tan empeñada en el estudio de la ciudad central y tan descuidada en el estudio de sus suburbios – generalmente, en el caso del sur de Europa, habitados por grupos sociales marginalizados, estigmatizados y generalmente racializados – como es el caso de Barcelona y su área metropolitana. Como la geógrafa catalana Núria Benach sostiene, hoy más que nunca son necesarios luces y taquígrafos en el «análisis geográfico de la injusticia» (Benach, 2017: 234). De ahí la necesidad de recuperar aquellas *expediciones geográficas* que William Bunge y Gwendolyn Warren, una joven afroamericana de 18 años que conocía los barrios negros de Detroit, organizaron en 1968 en los suburbios negros de esa ciudad. A modo de homenaje a aquella geografía como herramienta analítica de reivindicación por una mejores condiciones de vida para las clases desfavorecidas, debemos recuperar el espíritu explorador de la geografía urbana y social, adoptando una mirada crítica – en la actualidad parcialmente desactivada y/o censurada – para denunciar y luchar contra «lo que va mal y lo que no funciona» (Bunge, 1971)¹³.

13 Este trabajo ha contado con el apoyo de la Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. (CEECIND/01171/2017) y el Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa. El autor quiere expresar su enorme agradecimiento a Román y Alberto, antiguos vecinos del barrio de La Florida, por las incontables horas de charla sobre Los Bloques.

Bibliografia

Altıparmak A., Bojar A., Brouard S., Foucault M., Kriesi H., Nadeau R. (2021). «Pandemic politics: policy evaluations of government responses to COVID-19». *West European Politics*. DOI: 10.1080/01402382.2021.1930754

Aramayona B., Nofre J. (2021). «The city of (dis-)trust: balconies, the biopoliticised self and the new everyday governmentality of the public space in Madrid in times of COVID-19». *Town Planning Review*, 92(2): 257-262. DOI: 10.3828/tpr.2020.91

Baltà P. (1985). «Infraestructura cultural i àrees urbanes de nova creació». En: *La dinamització cultural a les àrees urbanes de nova creació*. Barcelona: Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, 9-40.

Blanchar C. (2008). «L'Hospitalet projecta derribar y substituir 'Los Bloques' de La Florida». *El País*, 07/03/2008. Disponible en: https://elpais.com/diario/2008/03/07/catalunya/1204855653_850215.html

Campos R., Barbio L. (2021). «Public strategies for the promotion of urban art: The Lisbon metropolitan area case». *City & Community*, 20(2): 121-140. DOI: 10.1177/1535684121992350.

Campos R. (2021). «Urban art in Lisbon: opportunities, tensions and paradoxes». *Cultural Trends*, 30(2): 139-155. DOI: 10.1080/09548963.2021.1897779.

de Oliveira E.C. (2019). «Da periferia para o mundo: As vozes poéticas na letraa Diário de um Detento». *InterteXto*, 11(2): 116-131.

Derrida J. (1967). *De le grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Díez S.N. (2020). «Sobre rap, trap y calle: imágenes y fenómenos». *Kamchatka: Revista de análisis cultural*, 16: 93-128.

Document Marc. Pla de Regeneració Urbana Integral Les Planes – Blocs de La Florida 2017-2030. (2017). Ayuntamiento de L'Hospitalet de Llobregat. Disponible en: <https://www.l-h.cat/gdocs/d1104476.pdf>

Feixa C., Romaní O. (2014). «From Local Gangs to Global Tribes: The Latin Kings and Queens Nation in Catalonia». En:

Buckingham D., Bragg S., Kehily M.J. (Eds.). *Youth cultures in the age of global media*. London: Palgrave Macmillan, 88-103.

Folgueiras P. (2005). *De la tolerancia al reconocimiento: Programa de formación para una ciudadanía intercultural*. Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona.

Foucault M. (2007). *Security, territory, population: lectures at the Collège de France, 1977-78*. Berlin: Springer.

Gago Gómez L. (2017). *Poesía y canción: lírica y rap español*. Tesis doctoral, Departamento de Filología, Universidad de Cádiz.

Gurza A. (2019). «Amor de lejos... De arte urbano y distopías». *Discurso Visual*, 44: 12-17.

Kniaz L. (2017). «My city, my 'hood, my street: Ghetto spaces in American hip-hop music». *New Horizons in English Studies*, 2(1): 114-126.

Krohn F.B., Suazo F.L. (1995). «Contemporary urban music: Controversial messages in hip-hop and rap lyrics». *ETC: A Review of General Semantics*, 52(2): 139-154.

Lena J.C. (2006). «Social context and musical content of rap music, 1979-1995». *Social Forces*, 85(1): 479-495. DOI: 10.1353/sof.2006.0131.

Llamas C.R. (2016). «Ciudades bellas y cuerpos censurados: de la estetización urbana y la irrupción del arte contestatario». *Revista El Topo*, 6: 122-149.

Manent A. (1985). «Pòrtic». En: *La dinamització cultural a les àrees urbanes de nova creació*. Barcelona: Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, 7-8.

Marinero I.C. (2019). «Informality and the neo-ghetto: Modulating power through Roma camps». En: Flint J., Powell R. (eds.). (2019). *Class, ethnicity and State in the polarized metropolis: Putting Wacquant to work*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 159-185.

Marfany J.Ll. (1995). *La cultura del catalanisme: El nacionalisme en els seus inicis*. Barcelona: Ed. Empúries.

Martinez T.A. (1993). «Recognizing the enemy: Rap music in the wake of the Los Angeles riots». *Explorations in Ethnic Studies*, 16(2): 115-127. DOI: 10.1525/ees.1993.16.2.115.

Neusy A.J. (2004). «Pandemic politics». *Foreign Policy*, 145: 82-84.

Nofre J. (2010). «Políticas culturales, transformaciones urbanas e higienización social en la Barcelona contemporánea». *Anales de Geografía de la Universidad Complutense de Madrid*, 30(2): 133-61.

Nofre J., Sibertin-Blanc M. (2009). «Les politiques culturelles et de jeunesse à Barcelone et ses banlieues, un essai critique. Du la colonisation culturelle á l'homogénéisation social». *Sud-Ouest Européen: Revue géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*, 27: 83-96. DOI: 10.4000/soe.2077.

Nofre J. (2006). «El problema de la vivienda y la inmigración en la periferia de Barcelona. El caso del barrio de La Torrassa». En: Carreras C., Fani A. (Eds.). *Barcelona y Sao Paulo, cara a cara. Procesos metropolitanos a la hora de la globalización*. Barcelona: Da Vinci, 185-196.

Plan de Desarrollo Comunitario. Florida-Les Planes. Cómo vemos nuestro barrio: Diagnóstico Comunitario. (2005). Disponible en: <https://www.l-h.cat/gdocs/d9024251.pdf>.

Porzio L., Giliberti L. (2009). «Espacio público, conflictos y violencias. El caso etnográfico de las organizaciones juveniles de la calle». En: Márquez I., Fernández A., Pérez-Sales P. (Eds.). *Violencia y salud mental: Salud mental y violencias institucional, estructural, social y colectiva*. Madrid: AEN, 435-447.

Predignosi. Pla Integral de Les Planes – Blocs Florida. (2017). Ayuntamiento de L'Hospitalet de Llobregat. Disponible en: <https://www.l-h.cat/gdocs/d6239893.pdf>.

Reunión con la Alcaldía: El diagnóstico sobre el barrio que queremos (2017). Disponible en: <https://www.l-h.cat/gdocs/d7379505.pdf>.

Rojas T.E. (2019). *Disputas en el espacio público: nociones de seguridad, resistencias y convivencias en los territorios de las comunidades migrantes en los barrios de La Florida y Les Planes (L'Hospitalet de Llobregat)*. Tesis de Máster, Universidad Autónoma de Barcelona. Disponible en: https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/hdl_2072_367852/TFM_RojasValenzuelaTomasEugenio.pdf

Sánchez González A.G. (2017). *La Florida de Hospitalet de Llobregat, Barcelona: lo que el caos oculta. Morfología urbana de un barrio marginal*. Tesis Doctoral, Departamento de Geografía, Universidad de Barcelona. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2445/174521>.

Solana M. (coord). (2020). *Ciutat i vulnerabilitat Social: Diagonals i propostes d'intervenció en els barris de La Florida / Les Planes*. (2020). Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: https://ddd.uab.cat/pub/infpro/2020/218210/MEMORIA_FLORIDA_2020-compressed.pdf.

Striquer M., da Silva Alves G. (2019). «O rap sob a ótica do interacionismo sociodiscursivo». *Desafíos: Revista Interdisciplinar da Universidade Federal do Tocantins*, 6(4): 91-100.

Ucelay-Da Cal E. (2003). *El imperialismo catalán. Prat de la Riba, Cambó, D'Ors y la conquista moral de España*. Barcelona: Edhasa.

Villatoro V. (1985). «Els joves i la cultura: un món per vertebrar». En: *La dinamització cultural a les àrees urbanes de nova creació*. Barcelona: Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, 123-164.

Vincze E. (2013). «Urban landfill, economic restructuring and environmental racism». *Philobiblon*, 18(2): 389-405.

Wacquant L. (2015). «Class, ethnicity, and state in the making of marginality: Revisiting territories of urban relegation». En: Roy A., Crane E.S. (Eds.). *Territories of poverty: Rethinking North and South*. Athens, GA: University of Georgia Press, 247-259.

Waterman S., Kosmin B.A. (1988). «Residential patterns and processes: A study of Jews in three London boroughs». *Transactions of the Institute of British Geographers*, 13(1): 79-95 DOI: 10.2307/622777.

Jordi Nofre Mateo es Doctor en Geografía Humana por la Universidad de Barcelona (2009) y actualmente es Investigador Principal FCT en Geografía Urbana en el Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa. Sus principales temas de investigación son (i) ocio nocturno, turismo y transformaciones urbanas en ciudades del sur de Europa; y (ii) geografías sociales de la juventud en países euromediterráneos. Es coordinador del Urban Knowledge Hub del mismo centro, y del grupo de investigación LXNIGHTS. jnofre@fcsh.unl.pt (CICS. NOVA, Interdisciplinary Centre for Social Sciences, Lisboa).

Las mujeres en el hip-hop: formas de expresión, relaciones de poder y organización colectiva

Frank Marcon, Mara Raíssa Santos Silva Freitas¹

Abstract

El objetivo de este artículo es un análisis del tema de la relación entre hip-hop y feminismo en Brasil, desde la ciudad de Aracaju, estado de Sergipe. Una de las cuestiones que destacaremos es las circunstancias en que las mujeres comienzan a dividir y disputar la escena pública del hip-hop y cuáles son los principales enfoques analíticos hechos a este fenómeno. En otro sentido, delimitamos el análisis empírico de la actuación de las mujeres en el hip-hop, y particularmente en el rap, desde su reivindicación sobre su derecho a la participación y exposición en el espacio público, en este caso a través de la cultura urbana callejera en las periferias, exponiendo sus cuerpos y su voz y cómo articularon y organizaron sus propios grupos, sus colectivos y sus acciones públicas.

The aim of this article is to analyze the relationship between hip-hop and feminism in Brazil, particularly in the city of Aracaju, state of Sergipe. One of the issues we will highlight is the circumstances in which women began to divide and dispute the public hip-hop scene and what are the main analytical approaches taken by studies to this phenomenon. In another sense, we delimit the empirical analysis of women's performance in hip-hop, in particular the rap, from the claim of their right to participation and exposure in public space, in this case through urban street culture in the peripheries, exposing their bodies and their voices and how they articulated and organized their own groups, their collectives and their public actions.

Palabras Clave: hip-hop; feminismo; juventudes

Keywords: hip-hop; feminism; youth

Introducción

El objetivo de este artículo es analizar la presencia y actuación de las mujeres en el hip-hop, en los últimos años, y hasta qué punto el feminismo ha llegado a ser absorbido como una posibilidad de agencia en tal universo, considerado hegemonícamente como masculino. Este artículo deriva de una investigación iniciada en 2016, en la que realizamos una revisión de la literatura sobre

¹ Este artículo fue escrito en colaboración y a partir de la investigación de disertación de máster de Mara Raíssa Santos Silva e Freitas, *Jovens mulheres, hip-hop, estilo de vida e feminismo*. Programa de Posgrado en Sociología, UFS, São Cristóvão, SE, 2018. Director Frank Nilton Marcon.

el tema en Brasil, situando estudios que llevaron la presencia de mujeres en el hip-hop al centro del análisis e identificaron que esta presencia comenzó a tener visibilidad en las últimas dos décadas. Esta es una de las preguntas que nos proponemos retomar en el artículo, aportando un estado del arte de este campo de estudios, en el que intentaremos destacar en qué circunstancias las mujeres comienzan a dividir y disputar la escena pública del hip-hop y cuáles son los principales enfoques analíticos hechos a este fenómeno.

En otro momento, delimitamos el análisis empírico de la actuación de las mujeres en el hip-hop en la ciudad de Aracaju, en Sergipe, Brasil, desde su reivindicación sobre su derecho a la participación y exposición en el espacio público, en este caso a través de la cultura urbana callejera en las periferias, exponiendo sus cuerpos y su voz y cómo articularon y organizaron sus propios grupos, colectivos y acciones públicas. En el transcurso de este recorte buscaremos enfatizar el análisis de tales experiencias femeninas, su forma de actuar, de legitimación y de organización colectiva.

¿Hasta qué punto la información, el conocimiento y el diálogo con las teorías feministas se han vuelto cada vez más accesibles para las jóvenes en los últimos años y han tenido un importante impacto generacional en contextos culturales como el hip-hop, convirtiéndose también en parte de sus pautas de resistencia, junto con el binomio raza/clase? Incluso, observaremos si las desigualdades de género y las representaciones de género en este campo siguen siendo empíricamente evidentes. En cualquier caso, la cultura, el lenguaje y las prácticas del hip-hop también pasaron a formar parte del repertorio de mujeres de la periferia, como forma de reivindicación, expresión y organización colectiva.

Estado del Arte de los estudios sobre mujeres e Hip-hop

Recientemente, las mujeres han ganado visibilidad en la cultura hip-hop. Durante mucho tiempo, ellas configuraron una minoría entre sus aficionados en Brasil, incluso cuando consideradas en trabajos académicos. Novaes (2001) señala que en Rio de Janeiro, en la década de los 90, las *Damas do rap* aparecieron como el único grupo femenino en el rap, y explica que esta ausencia tuvo una relación directa con el hecho de que el hip-hop

es una expresión de las calles que, debido al predominio de las percepciones machistas del control social en diferentes estratos de la sociedad, se asociaron con la violencia, la criminalidad, las luchas de clases, el peligro y la discriminación policial, especialmente en los suburbios.

Dice Novaes, «a rua é associada ao perigo e está fortemente associada ao mundo masculino. Portanto, a chamada cultura da rua estaria mais associada aos meninos do que às meninas²» (Novaes, 2001: 116). Además, otro factor que parece tener contribuido aún más al tema de la ausencia femenina en la escena hip-hop – o una menor presencia – también se asoció con el comportamiento sexista de los participantes hombres, que no pasa desapercibido al mirarse las letras de rap de hace una década o más, lo que también es destacado por Novaes (2001) y otros.

Con relación a las investigaciones sobre género y culturas juveniles, McRobbie y Garber, cuando se publicó el clásico *Resistance Through Rituals* (1975), ya llamaron la atención sobre investigaciones que mostraban poco interés en el papel que las chicas asumieron en los grupos juveniles y sus protagonismos. Las autoras criticaron esta ausencia femenina en los estudios etnográficos, considerando las mismas cuestiones apuntadas por Novaes (2001), pero en parte asociando tales motivos también con la producción del trabajo de campo realizado por hombres y las formas de inferir análisis de las manifestaciones juveniles a partir de las representaciones sociales en las que estos espacios fueron reforzados como específica y hegemoníamente masculinos.

Lo mismo pasó con los estudios sobre cultura hip-hop y género. La estadounidense Tricia Rose (1994), en los años noventa, fue una de las pioneras a hacer el cruce de estos temas con la raza en el análisis social. En la última parte del libro *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, al hablar sobre mujeres raperas, destacó la importancia del cruce raza/género/clase para los análisis de las representaciones, desigualdades y relaciones de poder, desde las interpretaciones de las teorías críticas del racismo y del sexismo de Angela Davis, bell hooks and Kimberly Crenshaw. Para Rose (1994) son

2 Traducción de los autores: «la calle está asociada con el peligro y está fuertemente asociada con el mundo masculino. Por tanto, la llamada cultura de la calle estaría más asociada a los chicos que a las chicas».

dos cuestiones principales que están en juego en el fenómeno que analiza y que hacen emerger subjetividades por oposición y desde el punto de mirada de los agentes del poder: 1) de un lado, los hombres raperos son al mismo tiempo el otro del género y el mismo de la raza/clase de las mujeres raperas; 2) de otro, las mujeres raperas están en un punto de diálogo crítico con el feminismo, en una compleja posición situacional y de ambivalencia con sus posiciones³.

En Brasil, en un levantamiento del “estado del arte” centrado en las mujeres y las culturas juveniles, Marília Sposito (2009) encontró solo tres disertaciones de máster y una tesis doctoral que cruzaban los dos temas, entre 1999 y 2006, ninguna producida antes de 2003. La primera es la tesis de Viviane Magro (2003), titulada “Meninas do Grafitti”, considerada la primera en realizar esta relación entre género y culturas juveniles. Magro (2003) realizó una inmersión en las experiencias vividas por grupos de adolescentes y jóvenes grafiteras, con el fin de comprender sus identidades desencadenadas en la vida cotidiana. Otra investigación es la de Lima (2005), quien en su disertación buscó demostrar la presencia femenina en el hip-hop, mostrando indirectamente la importancia de su participación en el papel de madres, hermanas y compañeras que actúan en los bastidores de la vida de los hombres de la escena. Así, Lima (2005) concluye en su análisis que las experiencias familiares de matrifocalidad, vividas por jóvenes raperos y la ausencia de una figura paterna, hacen con que la mujer también sea un ejemplo idealizado de familia, apoyo, espacio privado y maternidad. La disertación de Matsunaga (2006) analizó las letras de canciones producidas por hombres y mujeres en el rap y señaló los significados de esta participación, que cuestionan y al mismo tiempo refuerzan los roles sociales que se les atribuyen. Matsunaga (2006) llama la atención sobre la representación de la división entre lo público y lo privado, en los escenarios, en las tareas domésticas y en el control de la sexualidad, el que, en cierta forma, dialoga con algunas consideraciones de la investigación de Lima (2005). La disertación de Rodrigues (2006) choca con estudios anteriores

3 Desde Rose (1994), y su estudio sobre el hip-hop, y de Angela Davis, bell hooks and Kimberly Crenshaw, entre otras, con los estudios críticos sobre racismos y feminismos, los estudios sobre intersecciones y relaciones de raza y género ganarán otras subjetividades, incluso atravesadas por la clase, la sexualidad y la edad.

enfocados en el hip-hop, centrados en aspectos de las construcciones de género, identidad y representación en bandas de hardcore en Brasília (DF). Rodrigues (2006) describió las motivaciones y características de las experiencias construidas en torno a la formación de bandas de chicas en la escena hardcore y la inserción de tales jóvenes en un movimiento mundial para afirmar el poder femenino titulado Riot Girl. Los dichos estudios, destacados por Sposito (2009), demuestran que estos primeros enfoques se centraron en temas como las representaciones de género y el protagonismo de las mujeres en las culturas juveniles en contextos considerados hegemonícamente como masculinos.

Con el objetivo de percibir los avances en el tema de las mujeres y las culturas juveniles en Brasil⁴, también realizamos nuestra propia búsqueda en la base de datos de tesis y disertaciones de Capes, en el período posterior al realizado por Sposito, o sea post-2006, y que se extendió al año 2017. Encontramos otras nueve investigaciones, que correspondieron a una tesis y ocho disertaciones, en áreas como Ciencias Sociales (2); Psicología (1); Educación, Cultura y Sociedad (1); Estudios Interdisciplinarios (1); Historia (1); Educación, Cultura y Comunicación (1); Comunicación Social (1) y Cultura y Sociedad (1).

Aunque representan un número muy pequeño del total de disertaciones y tesis, sumadas a todas las áreas de conocimiento, el número también es proporcionalmente menor si tomamos estudios generales sobre juventud en el posgrado brasileño. Sin embargo, es importante destacar aquí este cambio progresivo de interés hacia los estudios de género en relación con el tema de las culturas juveniles, así como presentar algunas de ellas, para ejemplificar cómo el énfasis sobre el hip-hop predominó en estos enfoques.

4 La tradición de los estudios sobre feminismos, desigualdades, relaciones y representaciones de género y sexualidades en Brasil es muy amplia y hace más de tres décadas, con perspectivas muy diversas desde las teorías de las interseccionalidades, del feminismo crítico, decolonial y la teoría *queer*, entre otras, con muchas entradas temáticas, mientras los estudios sobre las culturas juveniles y género no son muy presentes. Dos de las principales revistas desde los años noventa, son: *Revista Estudos Feministas* (<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/issue/view/3093>) y *Cadernos Pagu* (<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/about>), mientras muchas otras revistas publican dossieres temáticos, como: «Gênero e Interseccionalidades», por la *Revista Tomo* (<https://seer.ufs.br/index.php/tomo/issue/view/471>).

Utilizando los debates contemporáneos sobre la identidad y las culturas juveniles como marco teórico, Said (2007) propuso, en su disertación, comprender los significados que los grupos de rap asumen para las mujeres jóvenes y cuáles serían las posibles implicaciones en la construcción de identidades femeninas por parte de estas jóvenes. A través de una investigación cualitativa con enfoque etnográfico, realizada con dos grupos de rap en la ciudad de Belo Horizonte, la autora analizó la organización, la dinámica y el desempeño de estos grupos en la escena hip-hop de la ciudad, desde una perspectiva sociocultural.

El grafiti también fue objeto de estudio en la disertación de Morena (2009), que investigó la participación de mujeres grafiteras en los espacios públicos, tomando como parámetro la ciudad de Salvador. Morena (2009) concluyó que en el contexto del grafiti también se reproducen las desigualdades de género prevalecientes en la sociedad en general, pero agrega que las mujeres jóvenes han venido utilizando este modo de expresión como instrumento para conquistar espacios considerados masculinos.

Silva (2011), al estudiar las experiencias vividas por mujeres negras, buscó discutir la organización de arreglos interactivos y las relaciones de pertenencia, presencia y de empoderamiento, enfocando su análisis en la producción musical y las denominadas Tecnologías de la Información y Comunicación (Tics). Entre los resultados de la investigación, destacó el fortalecimiento de acciones e íconos en la difusión del hip-hop, en las formas de activismo político y social de las jóvenes involucradas con la música.

Rebecca Freire (2011) discutió cuestiones en torno a las convenciones de género y feminismo en el hip-hop en Salvador, desde la perspectiva de las jóvenes activistas, analizando la posibilidad de un “hip-hop feminista” en la ciudad, con miras a comprender la pluralidad en torno al activismo social de las mujeres. Por eso, la autora considera las formas de apropiación de los discursos y el compromiso en las banderas de la militancia feminista, por parte de sus interlocutoras de investigación.

Rodrigues (2013) analizó los significados de la juventud y las experiencias de género de los jóvenes, desde las concepciones de igualdad y diferencia, que en el caso de su investigación se relacionan con las experiencias de ser mujer, pero también de cantar y participar de la misma manifestación política

cultural que es el hip-hop. Las singularidades están dadas por las condiciones de vida, por los diferentes vínculos con los elementos del hip-hop y por la forma en que las desigualdades de género, raza y clase afectan tales experiencias.

En su disertación, Durans (2014) afirma que los significados contruidos en torno a la experiencia de género en el hip-hop no solo crearon una reflexión en torno a los lugares de pertenencia, pero que también permitieron una comprensión relacionada con las experiencias de opresión social que se enfatizó como forma de enfrentamiento político. Además, la identidad colectiva construida en medio de las experiencias de estas mujeres como jóvenes de la periferia posibilitó un campo de acción en el que comenzaron a expresarse y llevar a cabo sus proyectos (Durans, 2014: 78).

En otra investigación de máster, Ramos (2016) destacó la participación e identidades de las mujeres en las culturas juveniles de hip-hop y funk en São Paulo, con un enfoque que ella llama marcadores sociales de diferencia. Al hacer una revisión histórica de cómo estas expresiones culturales se desarrollaron en Brasil, analiza la participación de las mujeres desde su relación con la periferia, en la forma en que piensan sobre la sexualidad, las relaciones de género y sus performances artísticas, también mediadas por diferentes activismos, incluso los feminismos⁵.

En su tesis doctoral, Souza (2017) buscó identificar formas de activismo feminista en el contexto de las denominadas autoorganizaciones y del ciberactivismo, aportando importantes contribuciones a la reflexión sobre la presencia del discurso de la opresión de género también ligadas al racismo. Para ella, a pesar de que las condiciones de opresión de las “mujeres de la

5 Para Ramos (2016) son diversos feminismos, desde los diversos intereses de las mujeres, mismo que ella misma unas veces lo diga solamente feminismo, en singular, para decir la lucha de las mujeres por derechos. Ramos (2016) cita aún la socióloga Patricia Hill Collins para decir que las primeras generaciones del feminismo no percibían las diferencias de representación y poder entre las mujeres (incluso por la raza) y resalta las distintas identidades femeninas y sus conciencias sobre lucha y resistencia desde ahí. Las generaciones siguientes, desde los noventa, fueran absorbiendo y reconociendo, mismo con tensiones, otros entendimientos de la lucha feminista: la clase, la raza, la edad, la sexualidad, entre otras. Para Ramos (2016), la idea de periferia, o la *periferización*, incluso, es un rasgo de un de los feminismos que emergen de sus estudios sobre hip-hop en São Paulo, en que solo la raza y la clase ya no hacen sentido sin el territorio periférico.

periferia" afloran en las discusiones sobre el hip-hop, el término "mujer negra" se ha destacado como sinónimo en dichos estudios, asumiendo que la posición de raza/clase es también un aspecto importante para la construcción de identidades de género para estas jóvenes.

En este sentido, recordamos Avtar Brah (2006) y su afirmación de que la categoría "negro" surgió como un término específicamente político que involucraba a personas afrocaribeñas y surasiáticas, para reafirmar muchas formas de desprecio por los "otros", pero que de otra manera también inscribió nuevos sujetos de políticas de resistencia contra el racismo centrados en el color, el origen, la naturaleza o la clase social. Brah (2006) destaca que en este caso el uso del término "negro", como "no blanco", es como la "diferencia" es construida dentro de esos discursos y, por otro lado, cómo este debate tuvo cierto eco dentro del feminismo crítico y su denuncia de la deshumanización de la diferencia, cuando otras discusiones sobre desigualdades se superponen sobre la base de la raza, clase y sexualidad, entre otros. Por tanto, la cuestión clave de la crítica de Brah (2006) no se refiere a la "diferencia" en sí, sino a quién la define. Es decir que, en el caso de los debates sobre género, se debe prestar atención a cómo se representa a las mujeres dentro de los discursos de la "diferencia" y en qué medida la "diferencia" se constituye en forma de jerarquías de valor u horizontalidad.

El conjunto de investigaciones de máster y doctorado enumeradas hasta aquí demuestran que mientras las mujeres buscaban espacios en las culturas juveniles como el hip-hop, el hardcore y el funk, las perspectivas conceptuales del feminismo se estaban convirtiendo en posiciones basillares de apoyo y legitimidad en tal ocupación, con algún destaque también para el cruce con las ideas raza y/o la clase. Las reivindicaciones de agencias e identidades comenzaron a aparecer como un diferencial, así como la contestación de representaciones sexistas, clasistas y racistas se hicieron más común entre las generaciones más jóvenes⁶, aunque todavía sean minoritarias e invisibilizadas, entre otras razones por el escaso número de estudios sobre ellas.

6 Cuando hablamos de culturas juveniles, observamos que lo que vale para el sello juvenil son las auto representaciones de juventud más que la edad misma, tal y como lo plantea Bennett (2007), mientras hay distinciones generacionales para y entre los involucrados de una a otra cultura juvenil (como la del rock o del hip-hop, en sus décadas de existencia).

Ese conjunto de tesis y disertaciones presentadas, todavía pequeño, demuestra el predominio del tema del hip-hop en los estudios de las culturas juveniles y mujeres, con las primeras investigaciones sobre los protagonismos de raperas, *b-girls* y grafiteras. En este sentido observaremos con la investigación de campo realizada en la región metropolitana de la ciudad de Aracaju, capital del estado de Sergipe, que la presencia de mujeres en el hip-hop ha ido ganando espacio y visibilidad al largo de los últimos años, disputando la calle y creando sus propios espacios, desde el diálogo con enfoques feministas y la comprensión de las identidades femeninas emergentes. O sea, las mujeres tanto empezaron a actuar más en la escena hip-hop en las últimas dos décadas cuanto a estudiar y escribir sobre ella, lo que aún podemos ver en las autorías de las disertaciones y tesis que trajimos aquí.

La cultura hip-hop y el rap en Aracaju/SE

La ciudad de Aracaju, capital del estado de Sergipe, está ubicada en el noreste de Brasil, tiene una población de 672.614 y una extensión de 182.163km²⁷. Con la aprobación de la Ley Estatal Complementaria nº25, del 29 de diciembre de 1995, se creó la región metropolitana – considerando los municipios de Aracaju, Barra dos Coqueiros, Nossa Senhora do Socorro y São Cristóvão – que pasó a denominarse “Grande Aracaju”.

Aracaju fue una de las primeras ciudades de origen planificado en Brasil, habiendo sido fundada en 1855. Su diseño fue elaborado en forma de tablero de ajedrez que, con el crecimiento urbano, amplió sus líneas desde el centro arquitectónico y administrativo. A pesar de ello, muchos espacios fueron ocupados ininterrumpidamente fuera de dicho ordenamiento – por el constante fenómeno de las migraciones provenientes del interior de Sergipe y otros estados – generando diferentes formas de distribución espacial irregular y precarias condiciones de urbanización. Algunos estudios llamaron la atención sobre esta dinámica y sobre cómo la precariedad se empujaba a los extremos de la ciudad, principalmente hacia el suroeste, norte y oeste (Almeida Neto, 2012). Además, con la expansión urbana en las últimas décadas, las ciudades aledañas a Aracaju

⁷ Según la estimación de población del Instituto Brasileño de Geografía y Estadística (IBGE), consultada en 21/09/2021: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/se/aracaju.html>.

comenzaron a ganar estructuras viales que agilizaron el flujo y la conurbación entre ciudades de la región metropolitana, conectando los barrios periféricos de los diferentes municipios mencionados.

En los últimos veinte años, varias ciudades brasileñas recibieron un aumento de recursos y desarrollo en obras de infraestructura urbana, especialmente carreteras. En Aracaju se construyeron puentes y viaductos para conectar barrios y ciudades. En 2006 se completó la construcción del puente sobre la amplia extensión del río Sergipe, con la conexión vial de Aracaju con el municipio de Barra dos Coqueiros. Desde ahí, el tramo del espacio debajo del puente, ubicado en el distrito industrial, considerado uno de los barrios obreros más antiguos de la ciudad, se ha convertido en un punto de encuentro de las manifestaciones de la cultura hip-hop para los jóvenes.

Según Renata Cerqueira (2016), grupos de hip-hop de diferentes barrios del norte y oeste de la ciudad comenzaron a realizar eventos de break, grafiti y rap en tal sitio. Entre los primeros eventos, en 2007, el Sintonía Periférica fue creado por integrantes del grupo de rap Família Mil Grau, quienes justificaron la dicha acción como una forma de oponerse a los episodios de violencia y criminalidad que ellos mismos vivieron en el Barrio Industrial y sus alrededores, atrayendo a otros grupos para el espacio, que convergieron con ellos en estilo e ideas. Progresivamente, el espacio debajo del puente se transformó en un punto de encuentro.

Según Marcon y Filho (2012), en tal contexto de dinamización del hip-hop, dos *posses*⁸ comenzaron a tener mayor protagonismo en la movilización y realización de eventos en el lugar, la Associação Aliados Pelo Verso (ALPV) y la Nação Hip-Hop Brasil em Sergipe. Estas asociaciones vienen trabajando específicamente en la periferia de barrios del norte y oeste de la ciudad, en comunidades que viven en tensión con el poder público municipal, debido a su incapacidad para cumplir con las expectativas básicas en materia de educación, salud, saneamiento, seguridad pública y espacios de entretenimiento. En una entrevista, el rapero y líder de la *posse* ALPV declaró:

«[...] nos tornamos atores políticos anônimos em busca de mudança,

8 Colectivos o asociaciones de hip-hop que incluyen grupos de raperos, grafiteros, DJs y bailarines, generalmente vinculados al territorio.

somos jovens que queremos uma participação mais direta dos jovens nas decisões políticas, sociais e comunitárias, somos ativistas sociais, somos jovens que tentamos dar sentido às nossas vidas através do movimento e da cultura hip-hop, buscando a igualdade social e racial, com isso nos tornamos um coletivo que acredita no hip-hop como um movimento de transformação e reeducação, tornando-se a resistência político/sócio/cultural da nossa comunidade»⁹ (Marcon & Filho, 2012: 238).

En un momento anterior, grupos de *rappers*, *crews* de grafiteros y grupos de *b-boys* de la Grande Aracaju realizaban sus eventos, principalmente, en escuelas públicas en los barrios de la periferia. Con la ampliación de las grandes obras de infraestructura urbana, ellos comenzaron a realizar sus eventos y reuniones abajo de viaductos recién construidos, como el puente Aracaju-Barra y el *Viaduto do Dia*, y en otras instalaciones urbanas como plazas públicas recién construidas o revitalizadas. Eventos en los cuales los organizadores también comenzaron a verbalizar y movilizar ciertas posiciones políticas sobre la ocupación del espacio público; sobre desigualdades sociales; sobre las precarias condiciones de vida de los jóvenes de los barrios periféricos; y sobre la dimensión del hip-hop como conciencia y resistencia política, realizando debates en los encuentros.

Marcon y Filho (2012) también afirman que algunos de los colectivos de hip-hop se acercaron a movimientos sociales negros y a partidos políticos que estuvieron en el gobierno de la ciudad de Aracaju durante años, como el Partido de los Trabajadores y el Partido Comunista Brasileño. Tales articulaciones se debieron a las contrapartes del acceso a espacios de disputa política y recursos físicos y financieros, y fue una forma de ganar legitimidad y reconocimiento social por parte de los adeptos del hip-hop. Estos reconocimientos, articulación y participación política también posibilitaron la aprobación de la Ley Municipal

⁹ Traducción de los autores: «nos convertimos en actores políticos anónimos en busca de cambio, somos jóvenes que queremos una participación más directa de los jóvenes en las decisiones políticas, sociales y comunitarias, somos activistas sociales, somos jóvenes que tratamos de dar sentido a nuestras vidas a través del movimiento y la cultura hip-hop, buscando la igualdad social y racial, con esto nos hemos convertido en un colectivo que cree en el hip-hop como un movimiento de transformación y reeducación, convirtiéndose en la resistencia política/socio/cultural de nuestra comunidad».

n°4.064, de 22 de agosto de 2011, que instituyó la *Semana Municipal del Hip-Hop* en el calendario oficial de Aracaju. Al año siguiente, el evento se realizó en diferentes equipamientos urbanos que ya estaban siendo ocupados por la cultura hip-hop, como los mencionados anteriormente.

Relaciones y representaciones de género y el giro feminista

En Aracaju, los primeros grupos de rap formados exclusivamente por mujeres fueron los grupos La Femina y Son Marias. A partir de entonces también surgieron grupos de grafitis y de break. Además de la creación de los grupos, ellas comenzaron a organizar sus propios eventos. El *Sarau das Flores* fue uno de los primeros eventos de hip-hop realizados por y para mujeres (Cerqueira, 2016) y le siguieron muchos otros, como: *Rima D'Mina*, *Mulheres de Luta*, *Dance Quebrada* y *Fórum Estadual de Mulheres do Hip-Hop*.

Entrevistamos y analizamos las trayectorias de cinco mujeres que participaron en la formación de los primeros grupos y eventos de hip-hop en Aracaju. Buscamos comprender las dificultades que ellas encuentran, sus motivaciones, su forma de actuar y cuestiones relacionadas con la autoafirmación de una identidad basada en el género, en un contexto visto como masculino.

Mariah, de treinta y uno años, comenzó a actuar como MC en 2009, formando el grupo La Femina, compuesto por más dos integrantes. En 2010, Mariah se unió al Frente Nacional de Mulheres de Hip-Hop, considerado el principal movimiento de acción politizada del hip-hop femenino a nivel nacional. Sobre las dificultades durante su trayectoria en el hip-hop, Mariah destaca la cuestión de su propia autoafirmación como mujer. En general, como decíamos antes, el hip-hop fue entendido como cultura callejera y por esto también masculinizado. Para Mariah, sin embargo, este espacio también debe ser ocupado por mujeres, como una forma de afirmación, resistencia y contestación del propio machismo.

«[...]Acho que a principal dificuldade que a gente tem é a autoafirmação. A gente se autoafirmar dentro do movimento, entender que temos que participar daquilo é o primeiro ponto. Porque mulheres acabam achando que aquele espaço não é para elas - por conta de todas as coisas que acontecem dentro do movimento. Então, quando a gente

começa a se autoafirmar e entender que a gente é parte daquele movimento, a gente começa eliminando etapas. Acho que a segunda questão é o diálogo com outras mulheres. Isso foi um pouco difícil com outras mulheres porque [elas] não tinham o mesmo entendimento da questão de movimento e sociedade que a gente tinha. Achavam que sempre precisavam estar como coadjuvantes e não como protagonistas e sempre davam suporte para que os homens - fossem seus parceiros, seus irmãos, ou outros homens - protagonizassem e elas ficassem ali atrás. Muitas escreviam, tinham suas poesias, tinham vontade de dançar break, grafitar, mas sempre havia um homem que dizia que aquilo dali não era para ela fazer. Ou porque outros homens iam dar em cima, ou porque certos movimentos de break eram sensuais, ou porque as roupas não condiziam. Então o machismo com certeza é a questão maior disso tudo»¹⁰ (Mariah, La Femina, 2017).

Iza Jaqueline, más conocida como Negratcha MC, de treinta y tres años, dice que el hip-hop siempre ha estado en su vida a través del consumo de la música rap, aunque al principio, a los 14 años, su participación fue más intrascendente. Fue gradualmente que ella reconoció la posibilidad de manifestarse de una manera más orgánica. Iza describe sus motivaciones, metas e influencias relacionadas con su implicación con el hip-hop, reforzando su autoafirmación como mujer, en un movimiento percibido como sexista, así como en el testimonio de Mariah. Para ella, la concientización y politización de otras mujeres pasan por el contenido de las letras de rap, pero también por formas de organización colectiva, a través de la implicación con movimientos sociales organizados que promueven el debate,

10 Traducción de los autores: «[...] Creo que la principal dificultad que tenemos es la autoafirmación. Nos autoafirmamos dentro del movimiento, entendemos que tenemos que participar en ese es el primer punto. Porque las mujeres terminan pensando que el espacio no es para ellas, por todas las cosas que suceden dentro del movimiento. Entonces, cuando comenzamos a afirmar y entender que somos parte de ese movimiento, comenzamos a eliminar etapas. Creo que el segundo tema es el diálogo con otras mujeres. Esto fue un poco difícil con otras mujeres porque no tenían la misma comprensión del tema del movimiento y la sociedad que nosotras. Sentían que siempre necesitaban ser tan apoyo y no como protagonistas y siempre apoyaron a los hombres, ya fueran sus parejas, sus hermanos u otros hombres, que protagonizarían y se quedarían allí. Muchos escribían, tenían su poesía, querían bailar break dance, grafiti, pero siempre había un hombre que decía que no le quedaba a ella. Ya sea porque otros hombres iban a golpearlos, o porque ciertos movimientos de ruptura eran sexys, o porque la ropa no dio sus frutos. Así que el machismo es definitivamente el problema más grande de todo».

los estudios temáticos y la acción política.

«[...] me motiva é que em um movimento tão machista, as pessoas veem: “caramba, duas mulheres, cantando ali”; das pessoas pararem e perceberem nosso trabalho. Outra motivação é quando outra mulher chega e diz “caramba, aquela letra que você fez”, eu parei pra pensar e é verdade, de eu poder ajudar uma jovem que está na criminalidade, que é o que tem nas periferias, principalmente onde eu moro [...]. As atividades em si me tornaram mais feminista, como a de uma roda de conversa, em que gente senta e perceber algumas questões políticas, sociais, econômicas que estão acontecendo em nosso país e que a gente não sabia, mas pelo fato da roda de conversa te explicar e discutir determinados assuntos, me influenciou bastante e influencia porque é muito bom e a gente acaba aprendendo muito»¹¹ (Negratcha MC, 2017).

Ariane, de veintiséis años, vive en el barrio de Porto Dantas, ubicado en la zona norte de Aracaju. Para ella, el descubrimiento del hip-hop se produjo a través de la danza, en 2007, cuando era estudiante de secundaria. Más tarde, profundizó su interés al presenciar una batalla de rimas con temas políticos. En 2009, Ariane formó el grupo de rap Son Marias, haciendo parte de la *posse* Nação Hip-Hop Brasil y del Nação Mulher, y años más tarde creó el proyecto feminista Flores Sem Dores¹². A partir de estas participaciones desarrolló otras diversas actividades, como el *Dance Quebrada*, proyecto organizado para llevar el baile callejero a barrios periféricos.

Según Ariane, a las mujeres les cuesta formar parte de la cultura

11 Traducción de los autores: «Me motiva es que, en un movimiento tan machista, la gente ve: “maldita sea, dos mujeres, cantando ahí”; que personas paren para mirar nuestro trabajo. Otra motivación es cuando entra otra mujer y dice “que guay, esa letra que hiciste”, me detuve a pensar y es cierto, que puedo ayudar a una joven que está en el crimen, que es lo que tiene en las periferias, especialmente donde vivo [...]. Las actividades en sí me han hecho más feminista, como una rueda de charla, en la que la gente se sienta y percibe algunos temas políticos, sociales, económicos que están pasando en nuestro país y que no conocíamos, sino porque la charla crea la posibilidad de hablar ciertos temas, el que me influyó mucho e influye porque es muy bueno y terminamos aprendiendo mucho».

12 Flores Sem Dores fue un proyecto y grupo con perspectiva *interseccional* creado por tres integrantes, en 2016: Anne Souza, Ariane e Yala Souza, siendo como principal objetivo pegar *lambes* por la ciudad de Aracaju con poesías autorales e imágenes de empoderamiento femenino. Imagen del proyecto <https://www.facebook.com/mulheresdohiphopSE/photos/939542702810381>

hip-hop porque no se sienten representadas o porque el público mayoritariamente masculino no permite tal inserción. Desde esta posición, uno de sus objetivos es la politización y el estímulo de otras mujeres a través del rap, la danza y las actividades que desarrolla por la asociación de la que es miembro.

«[...] fazer com que outras mulheres deixem de ter medo de estar dentro do hip-hop e passem a querer fazer parte, e tenham maior conhecimento. Entender que a política é o que a gente faz no dia a dia, é o que a gente faz, e que as pessoas queiram conhecer o hip-hop de verdade para que usem essa ferramenta, pra gente salvar vidas, salvar pessoas. Se hoje algumas pessoas pedem o hip-hop nas escolas, por que a gente não pode ter o hip-hop como ferramenta de educação dentro da escola?»¹³ (Ariane, Nação Mulher, 2017).

Para Mariah e Iza Jaqueline, el hip-hop se ha convertido en una herramienta de movilización y transformación, aunque consideran que la hegemonía masculina en la escena sea también productora de las desigualdades de género. Para ellas, es a través del reconocimiento de todas las formas de exclusión que el hip-hop puede convertirse en una herramienta de educación y conciencia política.

Diana Ferreira tenía veinte dos años cuando la entrevistamos en 2017 y dijo que comenzó su trayectoria en el hip-hop cuando vino a vivir a Aracaju. Para ella, el break surgió como una forma de sociabilidad, a través de la cual pudo establecer sus primeros contactos de amistad. Fue a partir de una de las ediciones del evento *Battle for Life*, en 2013, mientras acompañaba a un exnovio, que se interesó por el baile callejero:

«Foi no evento, num campeonato de break chamado *Battle for Life* que era aqui no Bairro Industrial, embaixo da ponte, e eu tinha um namorado que dançava, dançava pop dance. E eu já conhecia todos os b-boys e todos os dançarinos, e aí eu comecei a participar dos eventos, dos treinos, aí numa batalha eu comecei a sentir vontade de começar a

13 Traducción de los autores: «[...] hacer que otras mujeres dejen de tener miedo de estar dentro del hip-hop y empiecen a querer ser parte de él, y tengan mayores conocimientos. Entender que la política es lo que hacemos en la vida cotidiana, eso es lo que hacemos, y que la gente quiere conocer el hip-hop real para que usen esta herramienta, para que salvemos vidas, salvemos personas. Si hoy en día algunas personas piden hip-hop en las escuelas, ¿por qué no podemos tener hip-hop como una herramienta educativa dentro de la escuela?».

dançar também. Só que eu tinha vergonha de dançar com ele, e de pedir para ele me ensinar, até porque não tinha, não via mulheres dançando, então eu fiquei meio retraída, mas foi nesse momento, nesse campeonato que comecei a me dar vontade de dançar»¹⁴ (Diana, Flow Minas, 2017).

Diana dice que se convirtió en una multiplicadora de la cultura hip-hop, desde el momento en que se dio cuenta de que las mujeres tenían una participación limitada y minoritaria en reuniones y eventos. En 2015, creó el Flow Minas Crew, que es considerado un colectivo pionero en el break femenino, en Sergipe. Ella dice que el colectivo ya ha emergido identificado con las pautas del feminismo y agrega:

«[...] Meu objetivo dentro da Flow Minas sempre foi um: é o que digo para minhas companheiras, minhas amigas, que o nosso objetivo principal, fundamental é ocupar todos os espaços que a gente conseguir, que são ocupados por homens e disseminar a cultura entre as mulheres [...]. Eu consegui inspirar as outras meninas a terem vontade de dançar também e eu pretendo continuar fazendo isso, com minha atuação de disseminadora da cultura hip-hop, além do que é muito importante ter mulheres no hip-hop, porque a gente acaba ensinando os homens - dos elementos todos - do break, do rap, do grafite, a respeitar a mulher dentro hip-hop»¹⁵ (Diana, Flow Minas, 2017).

Según Diana, su inserción en el hip-hop y su actuación como parte de un grupo le brindaron la oportunidad de viajar a otras ciudades como Salvador y Brasilia, expandiendo las redes de amistad y

14Traducción de los autores: «Fue en el evento, en un campeonato de *break* llamado *Battle for Life* que fue realizado en el Barrio Industrial, debajo del puente, cuando yo tenía un novio que bailaba, bailaba pop dance. Desde ahí, yo ya conocía a todos los b-boys y a todos los bailarines, y luego comencé a participar en los eventos, entrenamientos, luego mirando una batalla comencé a sentir ganas de comenzar a bailar también. Solo que me daba vergüenza bailar con él, y pedirle que me enseñara, porque no lo hacía, no veía a mujeres bailando, así que estaba un poco retraída, pero fue en ese momento, en este campeonato que empecé a querer bailar».

15 Traducción de los autores: «Mi objetivo dentro de *Flow Minas* siempre ha sido uno: esto es lo que digo a mis compañeras, a mis amigas, que nuestro objetivo principal, fundamental, es ocupar todos los espacios que conseguimos, que están ocupados por hombres y difundir la cultura entre las mujeres [...]. Logré inspirar a las otras chicas a querer bailar también y tengo la intención de seguir haciéndolo, con mi actuación como divulgadora de la cultura hip-hop, además de lo que es muy importante tener mujeres en el hip-hop, porque terminamos enseñando a los hombres - los elementos todos - *break*, *rap*, *grafiti* a respetar a las mujeres dentro del hip-hop».

solidaridad con otros grupos de mujeres en el hip-hop, también posibilitando formas de hacer presentaciones, ganar visibilidad y reconocimiento, cobrando por sus actuaciones.

Andreza Cintra, de treinta y tres años, cuenta que su iniciación en el hip-hop provino de un trabajo académico universitario, realizado para el curso superior de Publicidad y Propaganda.

«[...] foi a primeira vez que eu vi o grafite de perto. [...] foi um evento de hip-hop [...] e eu fui filmar os meninos pintando. Na época era o THC Crew quem promovia, acho que foi em 2010 ou 2009. Foi nesse trabalho que eu comecei a ter curiosidade de pintar. Eu comprei dois sprays, praticamente da mesma cor, para fazer uma caveira, e a caveira saiu totalmente zoada. Aí eu disse: “velho, não vou desistir não”, não teve ninguém para me dar umas dicas, disseram: “se vira, vai na tora”, e foi isso que eu fiz. Eu comprei dois tons parecidos de rosa claro, aí eu vi que eu precisava de um preto, aí no outro grafite eu já comprei essas cores para contrastar e deu certo. Fiz uma caveira mexicana e tal, e aí quando eu vi que tinha talento para coisa eu continuei, continuei»¹⁶ (Andreza, Arteiras Crew, 2017).

Al darse cuenta de que la participación de las mujeres estaba restringida entre los grafiteros, Andreza buscó conocer la escena en otras ciudades del país, poniéndose en contacto con otras experiencias que comenzaban a organizarse. A partir de entonces, decidió formar un *crew* solo para mujeres grafiteras en Aracaju, señalando que las principales dificultades para lidiar con el machismo estaban relacionadas con el desprecio y en el reconocimiento del trabajo realizado por ellas, por ser mujeres.

Destacamos que todas las entrevistadas dijeron que de alguna manera han conocido el hip-hop por alguna eventualidad. Además, al darse cuenta de la ausencia de mujeres y del machismo predominante en el comportamiento y producción de contenidos,

¹⁶ Traducción de los autores: «[...] fue la primera vez que vi el *grafiti* de cerca. [...] fue un evento de hip-hop [...] y fui a filmar la pintura de los chicos. En ese momento THC Crew fue quien promovió, creo que fue en 2010 o 2009. Fue en este trabajo que comencé a sentir curiosidad por pintar. Compré dos *sprays*, prácticamente del mismo color, para hacer una calavera, y la calavera salió totalmente borroso. Entonces dije: “viejo, no me voy a rendir”, no había nadie que me diera algunos consejos, me dijeron: “daté la vuelta, hazlo de cualquier manera”, y eso fue lo que hice. Compré dos tonos similares de rosa claro, luego vi que necesitaba un negro, luego en el otro dibujo ya compré estos colores para contrastar y funcionó. Hice una calavera mexicana y esas cosas, y luego, cuando vi que tenía talento con esto seguí adelante, seguí adelante».

buscaron reivindicar su participación protagonista, organizar y ampliar la participación de las mujeres en la escena pública, creando sus propios grupos y articulando sus experiencias de diálogo con otros colectivos de *b-girls*, grafiteras, raperas y movimientos sociales feministas.

Ellas también adoptarán diferentes formas de entender sus proyectos de vida, aunque con algunas atribuciones sociales tradicionales, y mismo que subvirtiéndolas a sus modos. En sentido más general, defienden ideas de que no hay una esencia femenina absoluta y que el hip-hop también es la lucha contra la opresión, sea patriarcal, sexista, racista o de clase. Por tanto, la forma de concretar sus proyectos y reivindicar una existencia y agencia, ocurre a través de la presencia y participación en los eventos públicos con hombres, en situaciones en que las hostilidades masculinas se evidencian como impeditivas o no respetuosas con relación al género o las sexualidades. Consideran que reaccionar es provocar el debate y disputar la producción de sentidos sobre sus existencias como mujeres a través de los versos, de las expresiones corporales o del grafiti¹⁷.

Cuerpo y voz: actuación, legitimidad y organización a través del rap

La protesta, la indignación y la contestación son características de la producción musical de la mayoría de los grupos de rap con los que hemos estado. En el caso de Flor Marías, el dúo habla de conciencia sobre temas que involucran el universo femenino, idea destacada en varias de sus composiciones. Ellas traen temas relacionados con las desigualdades de género, la discriminación contra la mujer, además de buscar retratar el día a día de las mujeres de las periferias, comúnmente caracterizadas por ellas como fuertes, guerreras y trabajadoras. En la canción *Abram Alas*, por ejemplo, enfatizan el uso del rap como un poder para hablar y ser escuchadas:

«[...] E Abram alas que nós chegamos com o poder da fala.
Meninas mulheres, rimas que ferem

17 La cena del hip-hop es muy dinámica y en los últimos tres años, desde 2019, otras formas de acción organización y participación han surgido, con nuevos temas y entendimientos sobre los feminismos y usos de las redes digitales, pero aún más por los dos años de restricciones causadas por la pandemia Sars-Cov2, el qué no hemos tratado en este artículo, por delimitar nuestro análisis hasta 2019.

E abram alas que nós chegamos com poder da fala
 Mulher no rap só com bases
 passos para a correria
 E abram alas que nós chegamos com o poder da fala
 Boas novas que as ruas anunciam [...]»¹⁸

En la canción *Unidas*, la representación de la mujer es destacada como afirmación de identidad colectiva, como condición de la lucha diaria compartida por la propia existencia:

«[...] Somos as filhas das Marias.
 Somando todas as Marias
 Fazendo som pra Marias
 Guerreiras todo dia [...]»¹⁹

El tema de la libertad, el cuerpo y la dominación e intimidación masculina que diariamente se ejerce sobre ellas en las calles está retratado en los versos de la canción *Deixa Noz*. En el que se cuestiona la violencia simbólica del acoso asociado al machismo y la discriminación que trata a las mujeres como un objeto. Además, ellas reivindican la libertad femenina en relación con el cuerpo.

«Andam falando por aí
 Que não temos proceder
 Só porque eu visto short e minissaia
 (...) eu sou preta, loira, eu sou mulher.
 Eu mostro peito a bunda a quem eu quiser»²⁰

Al igual que las raperas del grupo Flor Marías, las de La Femina dicen que tuvieron la idea de crear el grupo para que las mujeres también pudieran protagonizar y dialogar con la escena hip-hop en Sergipe sobre temas sociales ya comunes a ellos, los hombres,

18 Traducción de los autores: «[...] Y abrir las alas que hemos venido con el poder del habla. Chicas mujeres, rimas dolientes. Y dar paso a que llegamos con el poder del habla. Mujer en el rap solo con bases, pasos a la prisa. Y dar paso a que venimos con el poder del habla. Buena noticia que las calles anuncian [...]».

19 Traducción de los autores: «[...] Somos las hijas de las Marías. Sumando todas las Marías. Haciendo sonido para Marías. Guerreras todos los días [...]».

20 Traducción de los autores: «Están hablando por ahí. Que no tenemos que proceder. Solo porque uso pantalones cortos y minifaldas. [...] Soy negra, rubia, soy mujer. Muestro mi a quien quiero».

y al mismo tiempo plantear cuestiones de género. O sea, es traer discusiones relacionadas con la presencia y participación de la mujer en la sociedad en general y en el espacio de la calle, así como expresarse sobre el empoderamiento de las mujeres en relación con el cuerpo, la raza y la clase en particular.

Los participantes de La Femina y Flor Marías dicen que al inicio experimentaron reacciones negativas, principalmente por las actitudes de los hombres que llegaron a verlas como una amenaza en relación con sus apariciones en los eventos.

«A gente começou a entender os embates logo nas primeiras apresentações, porque até tinham homens que fizeram com que a nossa caminhada desse o primeiro passo, mas, em contrapartida, esses homens queriam protagonizar o nosso grupo, eles queriam tomar conta do nosso grupo, enfim, se apropriar daquilo que era nosso, e quando a gente não aceitou esse tipo de apropriação, a gente começou a entender que esses homens estavam se articulando para ir contra a gente. Então, eles começaram a se articular de uma forma diferente, e aí a gente entendeu que aquilo estava sendo embate de gênero dentro do hip-hop por conta de ocupações de espaço»²¹ (Mariah, La Femina, 2017).

La crítica de Mariah a las relaciones y representaciones de género se refiere al reconocimiento del protagonismo, la creatividad y el lugar de los temas de los intereses de las mujeres en eventos y reuniones que involucran a hombres, pero también la crítica sobre la reproducción de la jerarquía estructural de los lugares de poder y autoridad masculinos. Argumentos que se suman a sus posiciones a través de la letra de La Femina, que abordan temas relacionados con la cuestión de la inserción de las mujeres en el hip-hop y se elaboran desde la representación de sus concepciones de identidad y el argumento de que estas también pueden ser las agentes de un rap consciente, como podemos ver en la composición musical *Minas Contra o Sistema*:

21 Traducción de los autores: «Empezamos a entender los choques en las primeras presentaciones, porque incluso había hombres que hacían de nuestra caminata el primer paso, pero, por otro lado, estos hombres querían liderar nuestro grupo, querían cuidar de nuestro grupo, finalmente, apropiarse de lo que era nuestro, y como no aceptábamos este tipo de apropiación, empezamos a entender que estos hombres se estaban articulando para ir contra nosotras. Así que comenzaron a articularse de una manera diferente, y luego entendimos que se estaba basando en la diferencia del género dentro del hip-hop, debido a las ocupaciones espaciales».

«Minas contra o sistema
 Esse é o lema, nada pode nos parar
 Minas de atitude, mas não se ilude
 Somos mulheres, somos pretas de atitude
 [...] Rimas progressivas, combativas, alucinantes.
 é a mulher que manda rima no real instante
 procurando nosso dom, você pode não ver
 mas eu vou te mostrar que tenho rima e proceder»²²

En la intersección de las palabras «somos mujeres, somos negras con actitud» converge el concepto de la crítica feminista que también pluraliza las percepciones sobre el reconocimiento de las diferencias en las agendas del feminismo contemporáneo. El rap *Minas Contra o Sistema* reivindica el hip-hop como el lenguaje de protesta para las mujeres, enfatizando no solo las luchas contra el machismo y el racismo, sino también las luchas contra el sexismo racializado, causando mal estar en las reuniones y eventos de hip-hop en la Grande Aracaju.

En 2016, Negratcha decidió unirse a su hija y formar el dúo Aninha y Negratcha MC. En la canción *Mercado Negro*, ellas destacan la violencia contra las mujeres negras, así como critican la discriminación racial en general asociada a la esclavitud, como modelo ideológico que estructura todas las formas de desigualdad.

«Até quando vou sentir as dores do meu passado
 quando escuto o barulho da corrente e cadeado
 e saber que o meu corpo era marcado
 outras pretas escravizadas tinha o corpo violado
 Um século depois de toda essa agressão
 o meu corpo ainda luta contra a discriminação
 arco íris foi criado para criar uma só cor
 parda, moreninha e o negro onde ficou?»²³

22 Traducción de los autores: «Minas contra el sistema. Ese es el lema, nada puede detenernos. Minas de actitud, pero no te engañes. Somos mujeres, somos actitud negra [...]. Rimas progresivas, combativas, alucinantes. Es la mujer que envía rima en el real momento, buscando nuestro don, que tal vez no veas, pero te mostraré que he rimado y procederé».

23 Traducción de los autores: «Hasta cuando voy a sentir los dolores de mi pasado, cuando escucho el ruido de la cadena y del candado y saber que mi cuerpo estaba marcado, otros negros esclavizados tenían el cuerpo violado. Un siglo después de toda esta agresión, mi cuerpo todavía lucha contra la discriminación. Arcoíris fue creado para crear un solo color marrón, moreno y el negro ¿dónde te quedaste?».

Además de los versos de las raperas, la crítica contundente al sexismo y al machismo también está presente en las formas de organización y actuación colectiva de las *b-girls* y de las grafiteras. Diana, destaca en entrevista que Flow Minas tiene como objetivo combatir el machismo y el acoso, pero también la propuesta de «ocupar todos os espaços que a gente conseguir, que são ocupados por homens e disseminar a cultura entre as mulheres»²⁴ (Diana, Flow Minas, 2017). Antes de la pandemia de Covid-19, los entrenamientos se realizaban en espacios públicos, como los que ya utilizan los hombres, como plazas y espacios vacíos bajo los viaductos. O sea, para ellas, bailar también es ocupar los espacios de la ciudad, reivindicar respeto y legitimidad a partir de la expresión corporal y la existencia femenina en la periferia, además de disputar los lugares públicos y el derecho a expresarse en ellos y repudiar y denunciar públicamente las violencias en las relaciones de género.

La actuación y la organización de las grafiteras también estuvieron motivadas por la búsqueda por espacio, inserción y legitimidad como expresión en las calles. La Crew Arteiras se ha convertido en uno de los principales colectivos de mujeres, reuniéndose con cierta regularidad los fines de semana. La práctica del grafiti se realiza por ellas en grupo, como una forma de mantener lazos de solidaridad, sororidad y sociabilidad, pero también como estrategia de resistencia y protección frente al riesgo de acoso, y como motivador de la autoestima, de afirmación y de reconocimiento de lo que ellas mismas producen. En términos de expresión artística, son personajes y temas que asumen perspectivas de género femenino, a partir de dibujos, letras y etiquetas que se utilizan como una forma de demarcación del grupo en el amplio territorio que envuelve las calles, plazas, muros y viaductos de la ciudad. Ocupar física y simbólicamente los espacios de la ciudad y provocar el debate sobre el derecho de las mujeres al espacio público forma parte de sus objetivos, como también apuntó Barros (2020) en su tesis doctoral sobre mujeres, grafiteras y la ocupación del espacio público.

Estas diferentes formas de actuación de las mujeres en la escena hip-hop estuvieron, en un principio, marcadas por la búsqueda del reconocimiento individual por parte de algunas de

24 Traducción de los autores: «ocupar todos los espacios que podamos, que son ocupados por hombres y difundir la cultura entre las mujeres».

ellas como protagonistas en el rap, en el grafiti y en el break; y, en un segundo momento, tales formas de actuación pasaron a asociarse a una articulación con otros movimientos sociales de carácter antirracista, feminista, juveniles y de clase.

Entre ellas, mismo que algunos de sus rasgos sociales sean distintos y poco uniformes, coinciden el predominio de otros como la descendencia afro, la clase media baja, vivir en la periferia, la franja etaria media de los quince a los treinta años, pero también que sean estudiantes de la secundaria o de la universidad. Cual sean las diferencias entre ellas, las desigualdades, las representaciones y las relaciones de género se han convertido en algunos de los principales temas movilizadores de las mujeres en su implicación con el hip-hop en Aracaju. Con ello, han llevado el debate de género a la calle y dinamizado las discusiones sobre las desigualdades en el hip-hop, pero también han posibilitado el surgimiento de “conciencias feministas”, en plural, a través de la promoción del debate público y lo que ellas denominan la afirmación de la conciencia política contra el que consideran formas opresión.

Consideraciones finales

En términos más globales, los estudios sobre hip-hop y género enseñan que no debemos entender el antisexismo y el feminismo de forma unidimensional, como apuntó críticamente Rose (1994) sobre las mujeres raperas. O sea, al mismo tiempo que puede ocurrir la simpatía de raza, de clase, de edad, o territorial, entre hombres y mujeres, hay entre ellos la dimensión de las relaciones de poder, opresión y violencia, con cierta centralidad sobre sus cuerpos racializados, sexualizados, empobrecidos o precarizados.

Lo que vimos ocurrir en las dos últimas décadas, entretanto, fue una instrumentalización del amplio campo crítico de los feminismos a su modo por las mujeres en las expresiones del hip-hop y del hip-hop por parte de los feminismos (Ramos, 2016), buscando otras dimensiones de las jerarquías del poder no binarias y antiesencialistas, que cruzan la clase, la raza, la edad, la sexualidad y el género, localizadas cada cual sobre sus prioridades de lucha en los contextos públicos y las circunstancias relacionales que vivencian, pero entendiendo las universalidades y particularidades estructurales de las relaciones de poder implicadas por sexismos.

En este sentido, lo anti sexismo, como recusa a las determinaciones biológicas del género ganó centralidad en los espacios urbanos de la experiencia del hip-hop, a través del acceso a la información desde sus trayectorias escolares y de los medios de consumo cultural, pero aún más a través de las redes sociales digitales pelas cuales las jóvenes dinamizaran su presencia en los debates públicos, criaran redes de información y solidaridad entre ellas, amplificaran las posibilidades del encuentro y la visibilidad de sus cuerpos y de sus reivindicaciones. Para esas mujeres jóvenes y sus organizaciones colectivas, las expresiones del hip-hop son una posibilidad de agencia a través da oralidad, del sonido, del cuerpo, de la expresión estética del grafiti y de la expresión de la consciencia política contra las opresiones vivenciadas en los espacios de convivio y socialización, sea en los barrios o en las redes sociales digitales. Una posibilidad de existir como sujetos y de resistir a las marginalizaciones, las representaciones misóginas y de las condiciones jerarquizadas de poder.

El hip-hop siguió los diferentes cambios que se produjeron en las últimas dos décadas en la ciudad de Aracaju. La conurbación entre barrios periféricos con las ciudades de Barra dos Coqueiros, Nossa Senhora do Socorro y São Cristóvão, y la fuerte inversión pública en obras de infraestructura vial han dado lugar a nuevas instalaciones para la movilidad urbana, así como a nuevos espacios públicos de encuentro y sociabilidad, ocupada por jóvenes de barrios periféricos. Como hemos visto, los tramos abajo de algunos viaductos se han convertido en espacios de encuentro y acogida de eventos en la escena hip-hop, que se ha expandido como un estilo de vida, una forma de expresión estética y una forma de organización colectiva que aglutina a jóvenes de la periferia.

Aunque estos espacios fueron ocupados hegemonícamente por hombres, la presencia de las mujeres como novias, amigas o invitadas fue configurando gradualmente otros paisajes desde el punto de vista de la presencia de género. De las trayectorias individuales de algunas de ellas surgieron entendimientos críticos sobre la hegemonía masculina, así como organizaciones colectivas que comenzaron a cuestionar las formas de desigualdad de género en la cultura hip-hop. De manera más general, ellas también comenzaron a denunciar las desigualdades más estructurales, incluyendo la discusión

sobre agencias y representaciones en la ocupación de espacios públicos por parte de las mujeres. Lo cual de alguna manera se relaciona con el debate sobre el derecho a la ciudad (Agier, 2015), cuando reivindicado por el sesgo de género (Barros, 2020), por *b-girls*, grafiteras y raperas, contradiciendo los estereotipos que designan al público como un lugar para lo masculino, y lo privado como un lugar para lo femenino.

Souza (2017) habla del surgimiento de nuevas formas de militancia contemporánea asociadas a la expansión del uso de internet, y llama la atención sobre el contexto de expansión de formas de autoorganización y ciberactivismo como potenciadores de una nueva generación de feminismo, que habría agilizado sus acciones y agendas ampliando el acceso a la información y la comunicación, en las que las mujeres jóvenes de la periferia han jugado un protagonismo importante.

Además, los encuentros cara a cara en eventos por las calles de la ciudad comenzaron a ser ampliamente utilizados por ellas como una posibilidad de debate, de politización y como medio para denunciar y exponer casos de violencia. Lo que no es diferente cuando se trata de los usos de Internet por mujeres del hip-hop, que discuten sus pautas específicas, hacen denuncias sobre formas de sexismos, racismos, homofobias y promueven y difunden: a) eventos y actividades realizadas por grupos femeninos de rap, grafiti y break; b) eventos protagonizados por grupos vinculados a colectivos feministas de otro orden, y c) eventos en general organizados por grupos vinculados al universo hip-hop. Esto es un rasgo generacional y de género importante y que amplificó las voces y la adhesión, en una dimensión pública considerada más segura, por su carácter no presencial, mediado por las tecnologías digitales.

De alguna manera estamos ante un cambio generacional en el escenario de las demostraciones de hip-hop en Brasil, y más allá en otros puntos del globo. Esto se ha visto impulsado por un acceso más fácil al ciberespacio, conectando experiencias y expresiones colectivas de mujeres que se han visto fortalecidas por el intercambio de información sobre diferentes formas de pensar y hacer a través de las redes sociales digitales. En otras palabras, los intercambios entre colectivos locales y formas de organización regionales y transnacionales también contribuyen a que las mujeres se involucren con el hip-hop para traslapar pautas más universales del feminismo, tales como la resistencia

y la lucha contra el acoso y la violencia de género, así como las estructuras sociales jerárquicas y desiguales de acceso material y simbólico, y de representación y agencia.

Los entendimientos sobre género siguen en disputa en un contexto particular como Aracaju, en el que el hip-hop se ha convertido en una forma de expresión cultural que moviliza la conciencia política de la juventud de la periferia en forma de diversión y ocio, pero también de denuncia, indignación y resistencia al racismo y contra las precarias condiciones sociales de los barrios y la amenaza al involucramiento con el narcotráfico.

Sin duda, las perspectivas feministas en los barrios periféricos llegan con fuerza a través del hip-hop y han contestado y creado alternativas, aunque muchas veces restringidas a sus propios colectivos y eventos, por veces negándose a participar en aquellos encuentros y colectivos en los que ellas no se sienten acogidas y respetadas en sus formas de entender el papel de la mujer en los espacios públicos y en su relación con los hombres. Desde ahí, cambian sus realidades locales, construyen sus agencias como mujeres y ganan visibilidad y lugar político, conceptual y de reflexividad entre otros feminismos.

Bibliografía

Agier M. (2015). «Do direito à cidade ao fazer-cidade: o antropólogo, a margem e o centro». *Mana*. Rio de Janeiro, 21, 3, dez 2015. <https://doi.org/10.1590/0104-93132015v21n3p483>

Almeida Neto M. (2012). *Juventudes e estilos de vida: sociabilidades no bairro Siqueira Campos*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, UFS, São Cristóvão.

Barros E. (2020). *Uma cidade muda não muda - graffiti e a presença das mulheres no espaço público*. Tese de Doutorado em Sociologia, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão (SE).

Bennett A. (2007). «As Young as You Feel: Youth as Discursive Construct». In: Hodkinson P. and Deicke W. *Youth cultures, scenes, subcultures and tribes*. New York: Routledge, pp. 23-36.

Brah A. (2006). «Diferença, diversidade, diferenciação». *Cadernos Pagu*. Campinas, Jan/Jul: 329-376.

Durans C. (2014). *As Anastácias do quilombo: uma análise da participação e representação da mulher no hip-hop maranhense*. Dissertação de Mestrado em História Social, Universidade Federal do Maranhão, São Luís.

Cerqueira R. (2016). *O que acontece embaixo da ponte? Juventudes e ocupação de espaço público*. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão (SE).

Feixa C. (2014). *De la generación @ a la # generación: la juventud en la era digital*. Barcelona: NED.

Freire S. (2011). *Hip Hop feminista?: Convenções de Gênero e Feminismos no movimento Hip Hop soteropolitano*. Dissertação de Mestrado em Estudos Interdisciplinares, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Freitas M. (2018). *Jovens mulheres, hip-hop, estilo de vida e feminismo*. Dissertação de Mestrado em Sociologia, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão.

Lima M. (2005). *Rap de batom: família, educação e gênero no universo rap*. Dissertação de Mestrado em Educação, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

Magro V. (2003). *Meninas do graffiti: educação, adolescência, identidade e gênero nas culturas juvenis contemporâneas*. Tese de Doutorado em Educação, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

Marcon F., Filho F. de S. (2012). «Estilo de vida e atuação política de jovens ligados ao hip-hop em Sergipe». *Peças e engrenagens dos jogos políticos no Brasil*. São Leopoldo: Oikos, São Luís: Edufma: 231-255.

Morena M. (2009). «Miradas Femininas Mulheres no Muro: Traços Femininos nos Grafittes de Salvador». *Quinto Encontro Multidisciplinares em Cultura*, Salvador, n. 5.

Matsunaga P. (2006). *Mulheres no hip-hop: identidades e representações*. Dissertação de Mestrado em Psicologia, Universidade de Campinas, São Paulo.

McRobbie A., Garber J. (1975). «Girls and Subcultures». In Hall S., Jefferson T. (eds.). *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Hutchinson, pp. 209-222.

Novaes R. (2001). «Hip Hop: o que há de novo?». *Proposta - Revista Trimestral de Debate da FASE - Novas ONGs, Novos Desafios*. Rio de Janeiro: FASE. Setembro/Novembro: 66-83.

Pais J. (1990). «A construção sociológica da juventude: alguns contributos». *Análise Sociológica*, 25: 139-165.

Ramos I. (2016). *Entre “perifeminas” e “Minas de artilharia”: participação e identidades de mulheres no hip hop e no funk*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Universidade de São Paulo.

Rodrigues M. (2013). *Jovens mulheres rappers: reflexões sobre gênero e geração no movimento hip-hop*. Dissertação de Mestrado em Psicologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

Rodrigues F. (2006). *O grito das garotas*. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Universidade de Brasília.

Rose T. (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press.

Said C. (2007). *Minas na Rima: jovens mulheres no movimento hip-hop de Belo Horizonte*. Dissertação de Mestrado em Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Samico S. (2013). *Lideranças femininas e feministas: um estudo sobre a participação de jovens mulheres no movimento hip-hop*. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

Scott J. (1995). «Gênero: uma categoria útil de análise histórica». *Educação & Realidade*, Porto Alegre, 20, 2, jul./dez: 71-99.

Silva J. (2016). «Juventude, Cultura e Política: Repensando os Estudos Culturais, Revisando o Hip-Hop». *Projeto História*, São Paulo, 56, maio/agosto: 39-68.

Silva C. (2011). *Estratégias de Comunicação e Ativismo Feminino na Esfera Pública Midiática: Estudo sobre a participação de jovens negras no hip-hop, a construção de identidades e sua presença na internet*. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social, Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo.

Simões J. (2012). *Entre a rua e a internet. Um estudo sobre o hip-hop português*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Souza M. (2017). *Formas de militância feminista em cenário de auto-organização e cyber ativismo no Brasil contemporâneo: tendências atuais a partir do caso de Aracaju/SE*. Tese de Doutorado em Sociologia, Universidade Federal de Sergipe, Aracaju.

Souza P. (2006). *Em busca da autoestima: interseções entre gênero, raça e classe na trajetória do grupo Melanina*. Dissertação de Mestrado em Sociologia e Antropologia, UFRJ, Rio de Janeiro.

Sposito M. (2009) (coord). *Estado da Arte sobre juventude na pós-graduação brasileira: educação, ciências sociais e serviço social (1999-2006)*. Volume 1. Belo Horizonte, MG: Argvmentvm.

Frank Marcon, profesor del Departamento de Ciencias Sociales, en la Universidad Federal de Sergipe, coordinador del Grupo de Estudios Culturales, Identidades y Relaciones Interétnicas. frankniltonmarcon@gmail.com

Mara Raíssa Santos Silva Freitas, Máster en Sociología, por la Universidad Federal de Sergipe. Colaboradora del Grupo de Estudios Culturales, Identidades y Relaciones Interétnicas. raissafreitas18@hotmail.com

Song(s) 'e Napule. Geografie sonore di un'identità urbana di Cristina Catalanotti, Giuliano Scala¹

Abstract

Gli studi urbani e la sociologia della musica possono dialogare tra loro? Quest'articolo è un esperimento di ricerca che si propone di esplorare le geografie e le identità rappresentate nel rap napoletano tra gli anni '90 e 2000, attraverso un approccio transdisciplinare. Dal caso studio napoletano e dall'analisi di alcuni pezzi iconici del rap partenopeo emerge un processo di identificazione di spazi e di localizzazione di conflitti a diverse scale, in cui la musica, seppur radicata in alcuni spazi minuti e ben delineati, emerge come un invito a viaggiare al di là dei confini tracciati dalle cartografie tradizionali, offrendo un esempio di deterritorializzazione per delineare nuovi territori. D'altro canto, le immagini di città prodotte dai gruppi analizzati – Almamegretta e 99 Posse – suggeriscono la musica rap si come strumento di analisi degli spazi di marginalità, ma anche come strumento per costruire forme di autorappresentazione spazializzata attraverso cui costruire forme di cittadinanza e (auto)governo della città stessa.

How do urban and popular music studies intersect? Can they dialogue to enrich both the fields? This contribution is a research experiment aimed at exploring geographies and identities that emerge in Neapolitan rap music between the nineties and the new century, through a transdisciplinary approach. Using the city of Naples as a case study and analyzing some iconic rap songs, the paper identifies specific spaces and conflicts at diverse scales; within this context, rap music, despite strongly related to clearly identifiable parts of the city, emerges as an invitation to cross pre-determined, traditional borders, offering an example of deterritorialization to draw new, unexpected cartographies. At the same time, the images of the city produced by the analyzed bands – Almamegretta and 99 Posse – suggest rap music both as an instrument to identify marginal spaces within contemporary territories and as a tool that allows spatial self-representation and, by doing so, enhances new forms of citizenship and (self) governance.

Parole Chiave: Napoli, cartografie, rap

Keywords: Naples, cartographies, rap music

Introduzione

Rap e città hanno un legame inscindibile. Lo stile musicale nato

¹ Sebbene questo articolo sebbene sia risultato di una collaborazione, le rappresentazioni visuali ed il paragrafo "Sfondi: dinamiche e trasformazioni di una città in movimento" sono attribuibili a Cristina Catalanotti e i paragrafi "Shh! Canta Napoli... Napoli sociologica!" e "Ritmi urbani" a Giuliano Scala. Introduzione, conclusioni e "Cartografie sonore" sono il frutto del lavoro di squadra dei due autori.

alla fine degli anni '70 è il modo – più o meno esplicito – in cui emerge una specifica narrazione dello spazio urbano, dei suoi luoghi e delle sue reti: si tratta di una narrazione dal basso, non solo capace di rappresentare e raccontare un territorio, ma anche di descrivere le relazioni tra le sue parti, le problematiche (Dubus 2009; Rérat, 2007). I rapper diventano, così, dei cartografi alternativi legittimati dall'appartenenza alla comunità locale (Forman, 2004), e la musica rap può essere interpretata come uno strumento attraverso cui individui e comunità marginalizzati trovano la propria voce, in altre parole quello che una certa parte degli studi urbani definirebbe uno strumento di *voice* (Laino, 2012). In letteratura, tale relazione tra rap e città è tendenzialmente interpretata come strumento di analisi e rappresentazione degli spazi di marginalità (Lamotte, 2014) che si concretizza nel riferimento alle categorie di ghetto e *hood* (Forman, 2002) o, più in generale, nell'enfasi posta sui fattori etnici e geografici (Krimms, 2000). Più recenti ipotesi di lavoro, ancora nel campo della geografia e degli studi urbani, suggeriscono la visione della musica rap come possibile strumento di armonizzazione dei conflitti descritti dalla stessa (Quarto, 2018). Parallelamente, nel campo della sociologia della musica, la dimensione territoriale e le geografie del rap restano un aspetto ancora relativamente poco indagato (Ivic, 2007; Pacoda, 2000; Savonardo, 1999, 2009).

Questo contributo si propone, dunque, di essere un raccordo tra due mondi – sociologia della musica e studi urbani – osservando in prospettiva storica il rap e interrogandone la capacità di narrare l'immaginario urbano producendo cartografie alternative. Infatti, nella relazione tra società e musica il linguaggio della canzone viene identificato come strumento di narrazione della città nella sua dimensione percettiva, espressione di un immaginario tra individuale e collettivo i cui fattori causali vanno ricercati nell'interazione tra spazio, società e musica stessa (Crespi, 2006; Savonardo, 2010). Similmente, una parte dell'urbanistica contemporanea affida al linguaggio visuale, nello specifico ai processi di mappatura, il compito di accogliere e restituire il complesso delle conoscenze locali, situate (Dovarch and Tedeschi, 2019). Tale processo di auto-rappresentazione spazializzata, mobilitando ampie composizioni sociali e saperi differenziati, diventa lo strumento attraverso cui costruire forme di auto-governo (Magnaghi, 2010).

In questo ampio discorso che attraversa e connette il campo della

sociologia della musica e quello dell'urbanistica, il rap, come strumento di territorializzazione e radicamento, rappresenta un linguaggio specifico che racconta le relazioni nello spazio, delineando nuove geografie urbane.

Alla luce di quanto detto, in che modo le geografie della città si esprimono attraverso il rap? Può l'analisi dei brani che compongono questo linguaggio costituire uno strumento per indagare la storia di una città, le sue politiche urbane e i conflitti che la attraversano?

Tralasciando il valore affettivo che lega i due autori alla città, la scelta di Napoli come caso studio di quest'articolo è dettata principalmente da due fattori. In primis, parlare di canzone in Italia o altrove significa parlare di Napoli: a lungo infatti la canzone napoletana è stata la canzone italiana per antonomasia² e ancora oggi è senza dubbio la canzone dialettale più conosciuta, tradotta e ripresa al mondo; In secondo luogo a partire dal secondo dopoguerra la canzone napoletana ha sviluppato un carattere transculturale (Welsch, 1989) cominciando ad integrare elementi legati a culture differenti e, così facendo, ha preso coscienza della società multiculturale, scoprendo quanto la città stessa di Napoli sia transculturale, promuovendo lo scambio tra culture diverse in una condizione di assoluta reciprocità. Certo, il fenomeno di transculturalità esiste anche in altri contesti: tuttavia nella canzone napoletana questo fenomeno è senza dubbio più vistoso proprio perché, come abbiamo già detto prima, la canzone napoletana era 'più tradizionale' della canzone altrove.

In altre parole, particolari articolazioni del globale e del locale nelle società odierne hanno dato e danno tuttora luogo a nuove forme culturali, moderne e plurali. Per spiegare i processi di formazione di queste modernità migranti (Schulze-Engler, 2002) e delle identità comunitarie virtuali, espressioni culturali localizzanti prodotte dalla globalizzazione, si rendono dunque necessarie nuove mappature e nuovi modelli di interazione culturale.

Da ciò scaturisce la vocazione transdisciplinare di questo articolo che, per cercare di rispondere alla problematica proposta, si articolerà in due capitoli.

2 Si pensi che ad Anversa, nel 1920, in occasione dei giochi della VII Olimpiade, la banda incaricata di suonare l'inno italiano dopo la vittoria del marciatore Ugo Frigerio si accorge di aver smarrito lo spartito del *Canto degli Italiani* e al suo posto suona 'O sole Mio che tutti i musicisti conoscevano a memoria. (cfr. Paliotti, 2004).

Il primo, consacrato da un lato al complesso rapporto tra Napoli e musica e dall'altro al contesto territoriale tra gli anni '80 e 2000, illustra i fermenti culturali e sociali che animavano il capoluogo campano evidenziando in tal modo come la musica e la città dialoghino tra loro costruendo nuovi paradigmi.

Il capitolo successivo metterà la lente di ingrandimento su due dei gruppi più rappresentativi del rap partenopeo tra l'inizio degli anni '90 e gli anni 2000 e, attraverso le *lyrics* e le musiche di alcuni brani in larga parte già analizzate in letteratura, cercherà di tracciare delle inedite mappe sonore della città.

La conclusione, infine, ci permetterà di esplicitare e analizzare i risultati della ricerca in forma riassuntiva.

Shh! Canta Napoli... Napoli sociological!

Parlare di musica napoletana non è facile: c'è ancora molta confusione in merito e, se fossimo in un negozio di dischi probabilmente troveremmo nello stesso scaffale *Michelemmà*, *Tammurriata nera*, *Curre Curre Guaglio* e *Sanacore*. Su questo ipotetico scaffale questa vasta e articolata produzione verrebbe etichettata come 'Canzone napoletana' (Scala, 2021). La cosa certa è che la canzone napoletana sia uno dei rarissimi e imperituri esempi dell'esportabilità internazionale di un modello musicale regionale e dialettale. Temi, testi e melodie sono conosciuti in tutto il mondo e vengono reinterpretati in qualsiasi modo.

A cosa è dovuto tutto ciò? È forse dovuto alla peculiarità della cultura napoletana? Questa cultura marcata in modo incontestabile dalle influenze di una lunga lista di popolazioni con caratteristiche socio-linguistiche spesso molto diverse tra loro, che nella città di Partenope si sono incrociate e combinate in modo originale e creativo, dando origine a una serie di sforzi sinergici che hanno indotto allo sviluppo di una identità plurima a cui si è già precedentemente accennato.

Sarebbe impossibile e forse anche inutile in questo contesto tracciare un'esauritiva storia della canzone napoletana dalla sua evoluzione fino ad oggi: necessario è invece approfondire il periodo che vede il punto di contatto tra la canzone napoletana classica e le influenze esterne; periodo che darà vita al movimento musicale del *Napule's Power* e al rap partenopeo (Marengo, 2021).

Napoli e New York, legate virtualmente dal 41esimo parallelo, cominciano a stabilire i primi contatti musicali tra i due mondi

nell'immediato dopoguerra, quando nel 1943 gli Alleati entrarono in città (Librando, 2004,). Fu allora che la musica napoletana incominciò la sua rivoluzione: dall'embrionale e parodistico spirito che alimentava i ritmi jazz di Carosone, a cui si deve il primo verso proto-extrabeat nella storia della canzone italiana³, passando per il blues mediterraneo di Pino Daniele la canzone napoletana smette di guardare al passato con nostalgia e fa del suo sound ibrido uno strumento di lotta.

La musica che disegnano i musicisti del Napule's Power è lontana da quel ritorno della perenne spontaneità naturale napoletana nascosta sotto un'altra forma, essa è da intendersi come il risultato di un importante sviluppo sociale: una nuova classe lavoratrice urbana, emarginata politicamente ed economicamente, finalmente in grado di esprimersi attraverso una rivoluzione culturale musicale (Fofi, 1976). Nell'intervista a noi rilasciata, Marengo sottolinea come il Napule's Power sia ormai un paradigma da poter declinare all'infinito attraverso nuovi linguaggi musicali: il rap, il dub, il raggae vengono assorbiti dalle nuove generazioni di musicisti napoletani per esprimere «la stessa rabbia che veniva espressa attraverso il rock negli anni '70». Il fatto eccezionale è che questi nuovi linguaggi musicali, una volta passati sotto il filtro partenopeo assumono caratteristiche e attributi diversi: i due gruppi di cui ci occuperemo in questo articolo, i 99 posse e gli Almamegretta, rientrano nella categoria rap per il loro modo di cantare, e tuttavia di tratta un rap 'altro' di cui sembra necessario stabilire i contorni.

Plastino in *Mappa delle Voci, Rap, Raggamuffin e tradizione in Italia* cercando una definizione per la musica degli Almamegretta utilizza il concetto di «contaminazione musicale» delineando «dinamiche musicali di ibridazione, sovrapposizione, contaminazione» (Plastino, 1996: 81-82) che mescolano sì il reggae e il dub alle tradizioni folk campane, ma che sono proiettate verso le più svariate traiettorie. Gli Almamegretta riescono non solo a infrangere la dislocazione di centro e periferia proprio della world music (Chambers, 2003) ma soprattutto ad assurgere una sorta di *in-between* culturale, scegliendo consapevolmente di spostarsi «tra le scene, i suoni e le

3 Ci riferiamo al celebre verso «palline 'e glicerofosfato, bromotelevisionato / Diddittí, bicarbonato / Borotalco e seme 'e lino / Cataplasma e semolino / 'Na custata â fiorentina / Mortadella e duje panine / Cu nu miezu litro 'e vino / Nu caffè con caffeina / Grammi zero, zero, tre / Ah!» che chiude il brano *Pigliate 'na pastiglia* scritta nel 1957 da Nicola Salerno e musicata da Renato Carosone.

lingue dell'ibridismo, dove non c'è né la stabilità dell'*autentico* né il falso» (Chambers, 2003: 97). Così la ritmica cadenzata e urbana del Bronx si mescola alle Fronne delle Campania e ai gorgheggi arabeggianti del medio-oriente dando vita ad un nuovo tipo di rap di stampo 'mediterraneo-glocal' (Chambers, 2003).

I 99 posse, come vedremo in seguito, sono figli del Centro Sociale Occupato napoletano Officina 99, e il loro legame con l'attivismo politico sarà, nel corso degli anni (e seppur con alti e bassi) sempre molto intenso, tant'è che i brani del gruppo faranno da megafono ad alcune battaglie del circuito antagonista come la richiesta del salario garantito per i disoccupati, la lotta al liberismo e la legalizzazione delle droghe leggere. La loro musica è una scelta politica marcata dalla forte affermazione dell'identità dell'Italia meridionale, in opposizione a un'identità italiana monolitica, come suggerito in alcune canzoni dei Posse, *Napoli* (1993) o *Pagherete caro* (1998). Joseph Pugliese si è soffermato su *Napoli* come caso studio di quelle manifestazioni di resistenza del mezzogiorno che descrive come «a tactical blackening of Italy in the face of a virulent and violent caucacentrism» (Pugliese, 2008: 2). La difesa dell'identità meridionale che i 99 Posse mettono in atto attraverso la loro musica può (e deve) essere intesa come una reazione culturale l'onnipresente rappresentazione del Sud come Altro: si tratta di una musica volta a combattere la costruzione di una comune identità italiana basata sulla contrapposizione nord-avanzato/sud-arretrato (Pugliese, 2008). I 99 Posse costituiscono il braccio armato della musica partenopea, e la potenza di fuoco è nella cadenza del rap, nel ritmo raggamuffin «E ssaie che 'o mitra 'o tengo ncanna / E lo uso per cantare – pecché / 'O mitra mio se chiamma raggamuffin»⁴ (99 Posse, 2000).

Identità, migrazione, lavoro (assenza di), lotta sociale, disagio precarietà e razzismo: temi cardine della nuova canzone napoletana che si fa strumento di lotta e megafono della voce dei senza voce, disegnando così la nuova geografia della città, raccontando le periferie dimenticate e i vicoli in cui «nun trase 'o mare»⁵ (Almamegretta, 1995).

Slegandosi dai suoi cliché, lanciata verso la modernità pur restando legata alle sue tradizioni, Napoli diventa così una metropoli postmoderna. Città globale e allo stesso tempo

4 E sai che il mitra ce l'ho in gola / e lo uso per cantare / il mio mitra si chiama raggamuffin [traduzione degli autori].

5 Non entra il mare [t.d.a.].

fortemente locale, un «luogo di immutabili permanenze, di tradizioni inossidabili ma anche di inedite forme di integrazione sociale e di ibridazioni culturali» (Savonardo, 2019: 3-4).

Sfondi: dinamiche e trasformazioni di una città in movimento

Pur senza pretese di completezza, è qui necessario qualche breve accenno al contesto locale dal punto di vista delle trasformazioni del territorio in quegli anni, dei temi di dibattito e delle stagioni di politiche urbane che attraversano il periodo storico oggetto di questo contributo.

L'obiettivo di questa sezione è di rintracciare la geografia urbana in trasformazione così come presentata nella letteratura che afferisce al campo degli studi urbani, per radicare i conflitti e le immagini di città che emergono nei brani discussi nel paragrafo successivo.

In generale, il panorama di politiche urbane che si configura in quegli anni – soprattutto a partire dal 1993 – è un terreno variegato di sperimentazione e tentativi di innovazione (Brancaccio, 2009; Savonardo, 2019) che però, comunque, faticano a stare al passo con le nuove forme di governance Europea, ma anche con le nuove identità che attraversano la città e che emergono, infatti, nel rap partenopeo. Di conseguenza, si sceglie di utilizzare in questa sede una chiave di lettura specifica: l'immagine di città in declino, la cui forma si costruisce intorno ad una complessa distribuzione spaziale dei diversi gruppi sociali.

Lo sfondo su cui nasce e cresce il rap partenopeo degli anni '90 è dunque quello di una delle città in cui, tra gli anni '50 e '60, la speculazione edilizia ha sconvolto il paesaggio, costruendo in ogni spazio libero, lasciando illimitatamente crescere l'urbanizzazione verso le colline ma mantenendo la stessa, ormai inadeguata, infrastrutturazione (Di Mauro e Vitolo, 2006). Più tardi, nel 1971, Napoli è una delle città italiane con il più alto indice di segregazione residenziale in Italia (Barbagli e Pisati, 2012), ed il processo di de-industrializzazione che la città affronta negli anni seguenti, senza essere capace di re-indirizzare il proprio sistema produttivo, espone ampi segmenti della popolazione ad una condizione di povertà cronica, di esclusione e disagio socio-economico (Amaturo e Zaccaria, 2019; Mingione and Morlicchio, 1993). Come sottolineano Morlicchio e Pugliese (2006), tre sono le

parti di città che diventano iconiche nei decenni successivi⁶:

- Il centro storico, caratterizzato, come già emerso da uno studio di Allum degli anni '70, da una struttura economica precaria, informale e che nel tempo si trasforma da economia di piccola scala, orientata a rispondere ai bisogni dei ceti più bassi, a produzione di piccola scala, orientata al mercato. La disoccupazione e l'impiego di basso livello restano comunque tratti distintivi di questa parte di città.
- Il quartiere di Bagnoli, che con la dismissione dello stabilimento siderurgico si trasforma da parte vitale dell'economia urbana a spazio decadente, con alti livelli di disoccupazione ed emblema del processo di de-industrializzazione, assimilato alla *rust-belt* americana⁷.
- La periferia Nord (includendo, dunque, Scampia, Secondigliano, Piscinola e Miano) che fu concepita negli anni '80 come area residenziale – monofunzionale – per ospitare le classi lavoratrici ma che, rapidamente, diventa la periferia povera della città con alti livelli di deprivazione socio-economica.

Una quarta parte della città, parzialmente tralasciata dall'immaginario collettivo, è quella dove si insediano i ceti medio-alti: se essi, prima, occupano la parte sud della città e il centro storico, nei decenni qui in analisi si formano alcune realtà peculiari. Si tratta di enclaves benestanti (Arenella, Vomero, Chiaia, San Ferdinando e Posillipo) che – come conferma un recente studio basato sui dati del censimento del 2011 – ancora oggi sembrano immuni dalla situazione di marginalità che ha invece caratterizzato per lungo tempo altre parti di Napoli (Catalanotti and Consolazio, 2020).

In realtà, per quel che riguarda la relazione tra le diverse parti di città è utile notare come, all'interno del centro urbano, strutturalmente coesistono ceti sociali medio-alti e «[...] sacche periferiche degradate del centro, il residuo della Napoli-tribù: con le sue semi-comunità, l'edilizia di pregio, i lavori para-legali e la

⁶ Lo studio qui citato conferma precedenti ricerche (Benassi, 2002; Morlicchio e Pratschke, 2004), basate sui dati del censimento del 1991.

⁷ Sebbene la città avesse altri distretti industriali abbastanza rilevanti – San Giovanni a Teduccio a Sud-Est e Pomigliano D'arco a Nord-Est – il caso di Bagnoli, è emblematico ed attraversa la storia delle politiche urbane napoletane per lunghissimo tempo (si veda, tra gli altri, Lepore, 2007).

camorra, che pure cambiano (contraddittoriamente) mescolando nuova esclusione e gentrificazione, a volte indotte entrambe da politiche di riqualificazione» (Berruti e Lepore, 2007: 1-2).

A queste nuove esclusioni e processi di gentrificazione fornì una spinta propulsiva il terremoto del 1980 che minò la già precaria struttura (economica e residenziale) del centro storico e spinse verso l'implementazione della città pubblica, già avviata con la legge 167/1962. Allo stesso tempo, per quel che riguarda il centro storico napoletano, il processo di espulsione dei ceti sociali marginali è stato piuttosto limitato, anche se, come osserva Laino (2016), ci sono state dinamiche di avvicendamento e sostituzione sia di attività che di gruppi sociali, anche connaturate alla qualità e alla tipologia del patrimonio abitativo.

Infine, una nota sulla distribuzione degli immigrati, tendenzialmente tralasciata nelle indagini degli anni '90 e 2000 perché meno rilevante rispetto alla questione socio-economica. In realtà gli stranieri a Napoli crescono in maniera abbastanza stabile ed evidente; tale fenomeno, oltre ad associare già dagli anni '80 etnia, lavoro svolto, sesso, quartiere in cui si è localizzati, progetto migratorio e quindi strategia abitativa, suggerisce di guardare ai processi di localizzazione alla scala più vasta (Laino, 2003). Gli immigrati lavoratori agricoli si stanziavano nel casertano «dint' e terre 'e Baia Domizia» (99 Posse e Bisca, 1994) nel «ghetto a Villa Literno» (Almamegretta, 1995), a Napoli prevalgono invece cittadini africani o indiani occupati nell'ambulante e la componente femminile «int' e famiglie da borghesia» (99 Posse e Bisca, 1994) per i lavori domestici.

Ritmi urbani

All'inizio degli anni '90, i ritmi della 'città porosa' (Benjamin e Lacis, 1925) si concentrano nei Centri Sociali Occupati, CSO: infatti tra il 1990 e il 1992 una giovane generazione di attivisti e di pubblico crea e inizia a frequentare i CSO, i quali diventano quartier generali di movimenti studenteschi, luoghi di aggregazione e cultura e inedite scene per la nuova musica indipendente. In questo contesto, a Napoli come nel resto d'Italia, nasce e si sviluppa un fenomeno musicale e sociale ricco di implicazioni interessanti: le *posse*.

Nello Stivale le *posse* rappresentano un linguaggio in cui vengono canalizzati desideri, aspirazioni e rivendicazioni sociali

e politiche della generazione figlia degli anni '70: si tratta di istanze politiche appartenenti alla sinistra extraparlamentare e autonoma che vengono espresse attraverso basi campionate su ritmi rap afroamericani e reggae giamaicani.

Il dizionario Longman definisce il termine *posse* come «a group of men gathered together by a sheriff [=local law officer] in the US in past times to help catch a criminal» (Procter, 1978, def. 2). e solo in seguito, nell'edizione online, viene aggiunto «a group of friends from a particular place who share an interest in rap, hip-hop, or house music» (def.3.b). Se dunque teniamo conto della definizione prima, le *posse* musicali rappresenterebbero il 'braccio armato', del movimento, e la loro potenza di fuoco è data dalle parole dei loro brani che affrontano problemi urgenti e di grave entità. Il braccio armato del movimento, di un movimento irregolare e organizzato.

Una *posse* è dunque una band musicale, ma prima ancora è un collettivo di militanti che ha come obiettivo prioritario la difesa – a tutti i costi – del proprio territorio e degli emarginati. Come alcuni studi sull'argomento dimostrano, il rapporto tra CSO e *posse* è reciproco e inscindibile: se i CSO rappresentano il principale catalizzatore delle subculture giovanili, le *posse* ne sono il linguaggio privilegiato e ne fanno propaganda.

A Napoli è dall'estremità est della città, nel quartiere di Poggioreale e più specificatamente ancora dal CSO Officina 99, che i 99 Posse si esibiscono nei loro primi concerti di *hipfolkrap* (Savonardo, 2019) con basi e ritmi campionate su cui scivolano *lyrics* che alternano dialetto e italiano. Questo processo creativo è dovuto al fatto che per le *posse* le problematiche legate ai diritti d'autore e alla paternità musicale non esistono, tanto per motivi etico-politici quanto pratici:

«Sentii un pezzo che si chiama Afrikà. Tornai a casa co 'sta cazzo di melodia in testa e pensai di scrivere un pezzo che invece di fare 'afrikà' faceva 'Napoli'. Poi [...] tornando a casa mi sono dimenticato la melodia, ma io ero convinto di fare una copia sputtanata di una cosa, [...] lo spirito stava proprio nel fatto che tu prendevi un pezzo e lo riadattavi alla tua città. [...] avevo bisogno di una ritmica raggamuffin. Ho beccato tutti i dischi che avevo a casa e ho scritto tutto il testo per farlo entrare bene negli stacchi della base» (Luca 'Zulù' Persico in Plastino, 1996: 86).

Il processo di composizione di *Napoli* è un ritorno ai processi di

composizione orali: si impara a memoria un brano raggamuffin, ne si 'dimentica' la melodia e la si riscrive in base ai riferimenti culturali (e musicali) di un altro musicista.

Nei testi dei 99 Posse sono numerosi i capovolgimenti di senso e l'abbattimento degli stereotipi napoletani, da cui prendono nettamente le distanze: recuperare quello che della tradizione e dalla tradizione è più vicino alla contemporaneità e traslarlo, attualizzarlo nel contesto culturale e urbano. Prendiamo ad esempio il celeberrimo ritornello della canzone *simmo e Napule paisà* del 1944 (chi ha avuto ha avuto ha avuto ha avuto / chi ha dato ha dato ha dato) che nel brano *A finanziaria* viene ripreso e riscritto per parlare degli scandali legati alla malasanità (chi ha avuto ha avuto ha avuto / chi ha dato ha dato la vita).

E la già citata *Napoli*, in cui si fondono approcci musicali, melodici e ritmici appartenenti a culture differenti delineando i contorni di uno spazio cittadini 'altro': così, il suono mediterraneo di uno strumento a fiato (probabilmente una Zukra tunisina) e i sei ottavi di una tammurriata giuglianesa si plasmano sul suono etnico dei fiati creando un innovativo *tarantarabe* (Marengo, 2021). Al minuto 1'20" il brano lascia spazio ad un breve intermezzo di voci *a fronna*⁸, sirene e un mormorio che scandisce «guagliù 'e gguardie: fujemme»⁹: attraverso questi suoni liberi le *posse* delineano i contorni di una città e i diversi attori sociali. Si

8 La fronna, o più esattamente la fronn' 'e limone (fronda di limone), è una particolare forma di canto campano, eseguito a distesa e senza accompagnamento strumentale eseguito da due o più persone, particolarmente diffuso nei campi agricoli. Tale tecnica di canto riprende i versi fatti dai mercanti per avvicinare i possibili acquirenti. Metaforicamente il termine 'fronna' indica le parti del cibo che nessuno compra poiché non sono commestibili. Ed è per questo che i commercianti devono essere particolarmente bravi e persuasivi, così da vendere ai clienti merci che normalmente risulterebbero invendute perché inutili. Per quel che riguarda i testi, in genere si attinge ad un vasto repertorio di fronne che però, a seconda della circostanza, possono essere variate, rimescolate o improvvisate in parte dall'esecutore (e ciò avviene massimamente quando le fronne sono articolate tra due o tre persone che si rispondono e dialogano con tali canti). Per questa loro disponibilità al dialogo, le fronne sono state anche utilizzate come comunicazione con i carcerati. Infatti in passato era abbastanza frequente sentire il cantare sotto le carceri alcuni tipi di fronne, articolate da parenti o amici di reclusi. Spesso erano informazioni che si davano al carcerato, messaggi d'amore, parole di conforto, il tutto articolato con un linguaggio oscuro e gergale che sfuggiva anche alla comprensione dei secondini. cfr. De Simone, R. (1979). *Canti e tradizioni popolari in Campania*, Foligno: Lato Side Editore.

9 Ragazzi, la polizia! Scappiamo [t.d.a.].

tratta di un rap contro la classe politica e il governo, contro la prefettura e contro il razzismo dei settentrionali nei confronti dei meridionali. Con il suo incedere cadenzato e italonapoletano, Luca 'Zulù' Persico recita un rap che da un lato si appoggia alla tradizione musicale folk e dall'altro fa eco alle poesie comiche facendo prevalere il tono tendente alla battuta di chi ride o vuol far ridere ricorrendo anche all'uso di parole volgari o all'insulto. Discorso slegato dal senso delle *posse* è invece quello legato agli Almamegretta che, pur condividendo gli inizi e i primi concerti con i 99 Posse, seguono un'altra evoluzione artistica, viaggiando attraverso le grandi metropoli occidentali e infine visitare gli emisferi sud delle diverse culture del mondo.

Le anime migranti – questo il significato del nome – costruiscono un passaggio che permetterà alle tradizioni musicali folk di accedere e mescolarsi a nuovi sound, di integrarli e modificarli, in un dialogo costante tra pari. Con gli Almamegretta una nuova generazione entra in scena: sono i figli del villaggio globale teorizzato da McLuhan che vedono nella mondializzazione la possibilità e la necessità di perlustrare nuovi territori, dialogare con culture 'altre', battere sentieri inediti facendo crollare muri fisici e pregiudizi. Gli Almamegretta si differenziano dunque dai 99 Posse perché si collocano all'interno di discorsi sulla world music e sul world beat, nei quali l'accento è posto sull'autenticità (Feld, 1994), le tradizioni, le radici, in rapporto a dinamiche musicali di ibridazione, sovrapposizione, contaminazione e non a quel processo compositivo 'orale' cui si legano le *posse*: ad esempio, in *Sanacore 1.9.9.5.* (1995) si può ascoltare Giulietta Sacco – cantante tradizionale che rappresenta, secondo De Simone, l'espressione di «quella composita tradizione musicale che è la canzone napoletana» (De Simone, 1983: 3) – cantare su una base dub, oppure ascoltare un testo scritto appositamente per gli Almamegretta da Salvatore Palomba (paroliere di Sergio Bruni e autore di *Carmela* (1976), considerata come l'ultima canzone napoletana 'classica'), alcuni strumenti legati a tradizioni folkloristiche campane (si pensi ai flauti di *Sanacore*) e, soprattutto, nei loro brani vi è quella che Plastino (1996) definisce la 'cantabilità napoletana' e dunque la possibilità di far 'canticchiare' le loro canzoni come quelle della tradizione (si pensi ad esempio a *nun te scurdà* o *Pe' dint e viche addo nun trase o mare*). Almamegretta è ritorno alla tradizione non in senso reazionario, ma come uno slancio verso il futuro: tradizione vuol

dire rifiuto della modernità e della società dello sfruttamento, delle egemonie sui subalterni, dei Nord sui Sud, dei bianchi sui neri: *l'anima migrante* viaggia nel tempo e attraverso il mondo delineando uno spazio differente, diverso, ibrido e solidale. Questo meticcio culturale è raccontato attraverso i ritmi e suoni di diversi luoghi del mondo, che coesistono e convergono al centro del mediterraneo riscrivendo la tradizione. Quello in cui le *anime migranti* si muovono è uno spazio dai contorni fluidi, caratterizzato da una geografia intima e individuale che allontana o avvicina città, province, paesi, e continenti.

L'11 luglio 1993 viene appiccato un incendio doloso nel piazzale che ospitava un campo di accoglienza con un centinaio di immigrati, in via delle Dune a Villa Literno: in *Sciosce Viento* (1995) Raiz interpreta uno degli ospiti del centro d'accoglienza. Africano che parla solo in dialetti (napoletano e un non precisato dialetto africano) e che fa il bracciante nei campi, racconta i suoi estenuanti viaggi «Caserta Napule» per poi tornare nel «ghetto a Villa Literno». Sono intere parti di territorio, pezzi di città al margine che, di fatto, inseriscono Napoli in una geografia globale, più orientata al mediterraneo e al sud del mondo che all'Italia in lotta delle *posse*.

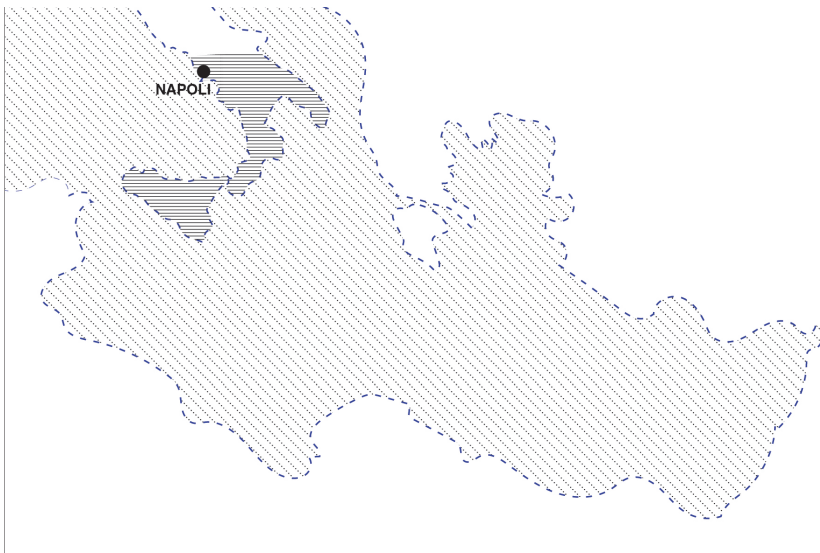


Fig. 1. Almamegretta, geografie e relazioni al di là della città. Napoli è inserita in una geografia globale più orientata al Mediterraneo e al sud (del paese, del mondo). Disegno degli autori.

La marginalità e la periferia diventano parte centrale del discorso degli Almamegretta: luoghi di forte tensione sociale e di ibridismo sociale. Quest'ultimo, considerato dalla band come fondamentale per l'evoluzione dei popoli: senza l'incrocio di più etnie non ci sarebbero le condizioni per una reale evoluzione. Un esempio ne è *Black Athena* (1998) in cui per metà in lingua o slang inglese e per metà in dialetto napoletano, viene messa in musica la tesi di fondo di Martin Bernal e del suo *Black Athena* (1987), che alla base di tutte le popolazioni vi sia una promiscuità di etnie e culture (Savonardo, 2019).

Come abbiamo visto, nella produzione musicale di entrambe le band la contaminazione di stili, di linguaggi e di espressioni ha un ruolo centrale. Questa ibridazione dà vita a una nuova identità musicale, plurima, multietnica e postmoderna che si muove e vive in uno spazio metropolitano diverso da quello conosciuto. Attraverso le loro canzoni i 99 Posse e gli Almamegretta hanno – in modo diverso – raccontato i processi di contaminazione che hanno da sempre caratterizzato la città di Napoli, ridefinito i confini della stessa e i rapporti di forza tra i diversi attori sociali dal singolo quartiere all'intero pianeta.

Cartografie sonore

Attraverso i brani dei due gruppi si rintracciano dunque due immagini di città diverse che, seppur poggiate sulle sacche di marginalità socio-economica e, più in generale, urbana, inquadrano dibattiti e punti di vista differenti.

La città cantata dai 99 Posse è quella della lotta politica: le voci di protesta, emergono e riconnettono i tessuti della città operaia ad est (Bagnoli) e ad ovest (Barra, San Giovanni, Ponticelli). Poggioreale, quartiere che sta alle spalle del centro sociale Officina 99, fa da cassa di risonanza: la presenza del carcere lo rende il simbolo della città dimenticata e sfruttata, attanagliata tra il governo che «ce dà sulo 'a polizi'»¹⁰ (99 Posse, 1993), la camorra, i benpensanti, il razzismo e la retorica oleografica pizza-sole-mandolino (99 Posse, 1993). Su questa figura di fondo si stagliano piazze e viali: Piazza del Plebiscito è il grande spazio aperto in cui confluiscono le proteste e le lotte che attraversano la città partendo da piazza Garibaldi e attraversando Corso Umberto I dove «stà a manifestazione 'o burdell' 'a polizia 'o

¹⁰ Ci dà solo la polizia [t.d.a.].

votta votta 'o curdone»¹¹, tangente a via Mezzocannone sede dei principali atenei partenopei e denominata dal gruppo come *l'Università* (con circa 20 anni di anticipo sulla denominazione topografica della fermata della metropolitana a Piazza Bovio), luogo dove «sturià pe capì é cose comm' stann'»¹² ma anche palcoscenico di riunioni preparatorie all'attacchinaggio coatto notturno di manifesti «Se fa sera i manifest' ò sicchiò à colla e vai a azeccà»¹³ e di aggregazione sociale «cull'amic' vai a svarià»¹⁴ (99 Posse, 1994).

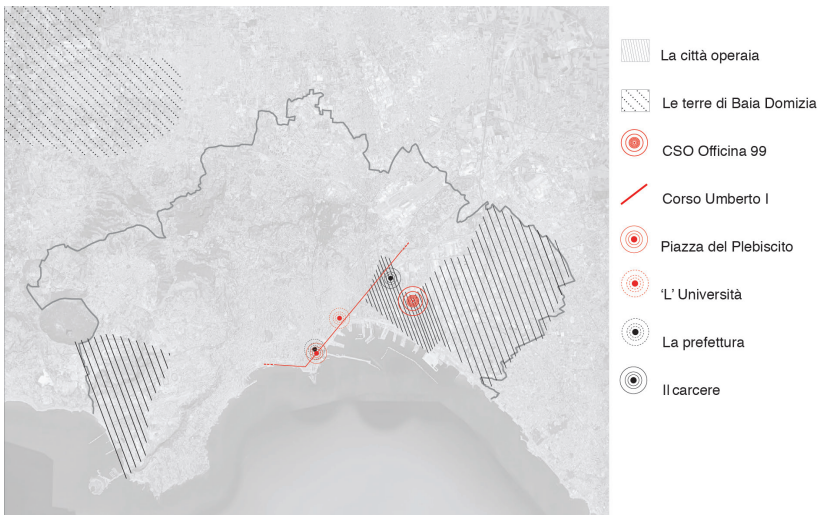


Fig. 2. 99 Posse, cartografia della città: le voci di protesta, emergono e riconnettono i tessuti della città operaia ad est e ad ovest. Disegno degli autori.

Officina 99, come già detto, amplifica i suoni della protesta e assume un significato ancora più vasto: in questo spazio si mette in relazione Napoli con gli altri centri sociali italiani in cui si fa rap – primo tra tutti il Leoncavallo a Milano – e si costruiscono, dunque, dei flussi opposti a quelli dell'emigrazione verso Torino e Milano che, invece, hanno contraddistinto la storia del Sud Italia fino ad allora.

¹¹ C'è la manifestazione, la confusione, la polizia, il cordone [t.d.a.].

¹² Studiare per capire le cose come stanno [t.d.a.].

¹³ Si fa sera, prendi i manifesti, il secchio, la colla e vai a fare attacchinaggio [t.d.a.].

¹⁴ Con gli amici vai a divertirti [t.d.a.].



Fig. 3. 99 Posse, geografie e relazioni al di là della città: opposta ai flussi degli emigranti verso Torino e Milano, e alle direttive provenienti da Roma, le rete dei CSO disegna una geografia orizzontale e solidale che attraversa il paese. Disegno degli autori.

In parte, questa relazione che le *posse* costruiscono con il resto del paese, il ruolo di megafono della protesta che esse stesse assumono e la risonanza a scala nazionale che ben presto raggiungono, possono spingere a cancellare i confini della città; la geografia delle *posse* smette di riguardare la città in sé per essere la rappresentazione di uno Stato intero. Non a caso, per quel che riguarda l'uso del dialetto, i 99 Posse non rientrano nel campo del tradizionalismo, il loro napoletano è piuttosto italianizzato; esso comunica ai movimenti militanti e studenteschi di tutta Italia.

Se, dunque, nella narrazione dei 99 Posse Napoli si configura come una metropoli sospesa tra grandi spazi e giochi di potere, in quella degli Almamegretta Napoli è fatta di un tessuto più minuto: nei loro brani si rintracciano scene del quotidiano, immagini meno spazializzabili ma fortemente simboliche.

Sullo sfondo della città meticcia, collocata dalla letteratura al centro e nei quartieri suburbani (Catalanotti and Consolazio, 2020), l'innamorato malinconico, sconfitto e sofferente, ritrova fiducia grazie all'amore della «cchiù bbella de quartieri»¹⁵ (Almamegretta, 2001) (plausibilmente, i quartieri spagnoli); l'alba, vista dalla spiaggia di Mergellina, colora di blu il Vesuvio; la pioggia «Che lava 'e pprete e che cancella 'o mmale»¹⁶ (Almamegretta, 2001) cade «Pe' dint' 'e viche addo' nun trase 'o mare»¹⁷ (Almamegretta, 1995).

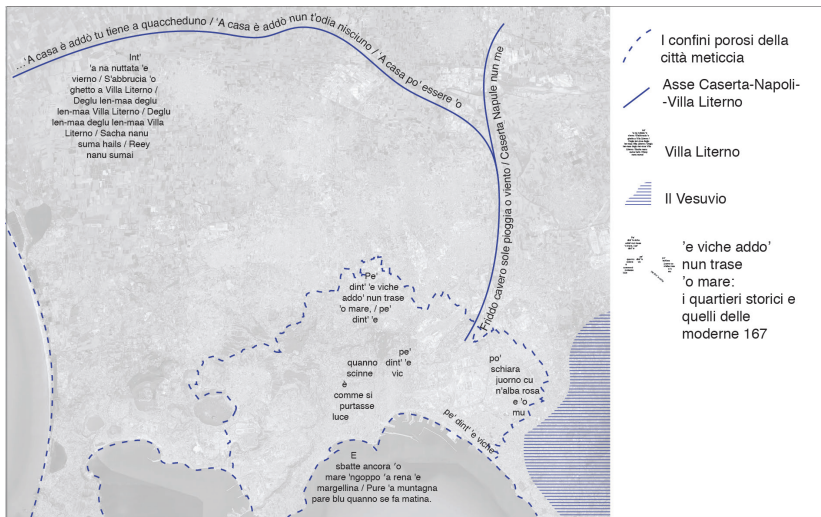


Fig. 4. Almamegretta, cartografia della città: il tessuto minuto e quotidiano si intreccia con la scala metropolitana e l'asse Caserta-Napoli-Villa Literno, accumulate dal senso di marginalità.

Sono proprio questi vicoli bui che, se georiferiti nella città, accomunano le sacche periferiche centrali con le nuove periferie della 167: se «il mare non bagna Napoli» – celebre titolo del libro pubblicato dalla Ortese nel 1953 – dipinge una città le cui viscere sono abitate dalla miseria e dal degrado, anche la città nuova produce immagini simili.

¹⁵ La più bella dei quartieri [t.d.a.].

¹⁶ Lava le pietre e cancella il male [t.d.a.].

¹⁷ Nei vicoli dove non entra il mare [t.d.a.].



Fig 5. I viche addo' nun trase 'o mare della città nuova, Scampia, 2019. Foto degli autori.

Ancor più complesso è lo spazio extraurbano degli Almamegretta: lo spazio dei braccianti descritto nel paragrafo precedente raffigura una complessa rete di relazioni tra Napoli

e il territorio circostante, suggerendo che esista, di fatto, una continuità tra Napoli e Caserta, un'area metropolitana in cui gli individui – tendenzialmente, nei brani analizzati, i migranti – abitano, lavorano e si spostano quotidianamente. Di quella stessa metropoli di migranti parlano i 99 Posse e Bisca quando citano Baia Domizia (99 Posse, 1994).

Conclusioni

Come abbiamo fin qui osservato, a Napoli già nella metà degli anni '80 la cultura musicale intercetta i primi, embrionali, caratteri del rap – si consideri *Stop Bajon* di Daniele e De Piscopo (1984). Innegabile e caratterizzante è la relazione simbiotica tra città e musica (Savonardo, 1999): il rap napoletano negli anni '90 e 2000 racconta un processo di identificazione di spazi, di localizzazione dei conflitti a diverse scale.

Nella musica degli Almamegretta traspaiono la dimensione minuta del quotidiano e il dovere di ri-osservare le relazioni tra città e area metropolitana, anche rimettendo in discussione il mancato adeguamento dell'infrastruttura fisica e sociale che tali relazioni dovrebbero sostenere. Emerge, inoltre, la vocazione transculturale della città (Welsch, 1989), in una tensione tra centro e periferia che trascende i perimetri amministrativi.

Contemporaneamente, i 99 Posse tracciano linee tra quartieri identificando una nuova centralità in cui si strutturano le relazioni di potere verso Poggioreale e Gianturco, dove nasce Officina 99. L'*officina* delle *posse* si configura come spazio di costruzione di cittadinanza e dialogo: un'alternativa (Catalanotti, 2020) che esprime (e accetta) il diverso e che fiorisce negli spazi di cui le comunità si appropriano spontaneamente (Savonardo, 1999). Officina 99, rappresentava uno spazio di inclusione e riflessione che oggi definiremmo bene comune urbano; un concetto che ha visto nella Napoli contemporanea, con l'esperienza dell'amministrazione De Magistris, nuova vita.

In conclusione, data la sua fluidità e le molteplici influenze che si sintetizzano in una nuova produzione, queste musiche possono e devono essere considerate come un invito a viaggiare al di là dei confini tracciati dalle cartografie tradizionali. Se è comunque vero che esse ci offrono un esempio di deterritorializzazione (Chambers, 2012) spingendoci a delineare nuovi territori, esplorare contrade a venire (Deleuze e Guattari, 1972), è

d'altronde necessario sottolineare che nel rap si riscontra una capacità adattiva della musica ai contesti ed ai conflitti locali, nei testi così come nei suoni.

Il connubio tra due discipline che tradizionalmente dialogano poco sembra poter produrre interessanti indagini sulla relazione tra espressione artistico-musicale e spazio urbano; lungi da qualunque pretesa di esaustività questo articolo può fungere da volano per inedite forme di progettualità. In particolar modo, la capacità di territorializzazione che il rap napoletano degli anni '90 esprime suggerisce la musica rap sì come strumento di analisi degli spazi di marginalità (Lamotte, 2014), ma anche come possibile strumento di armonizzazione dei conflitti descritti dalla stessa (Quarto, 2018). L'autorappresentazione-spazializzata, come già noto in letteratura, può diventare strumento attraverso cui costruire forme di cittadinanza e governo della città stessa (Magnaghi, 2010).

Bibliografia

Amaturo, E., Zaccaria, A. M. (2019). *Napoli. Persone, spazi e pratiche di innovazione*. Soveria Mannelli: Rubettino.

Barbagli M., Pisati M. (2012). *Dentro e fuori le mura. Città e gruppi sociali dal 1400 a oggi*. Bologna: Il Mulino.

Belli, A. (a cura di) (2007). *Non è così facile. Politiche urbane a Napoli a cavallo del secolo*. Milano: Franco Angeli.

Benjamin W., Lacis, A. (1925). «Neapel», *Frankfurter Zeitung*, LXX, 613.

Berruti, G., Lepore, D. (2007) «Fuori dal centro non c'è il Bronx. Un esercizio di descrizione delle periferie metropolitane». In *National Conference: Territorial areas and cities in Southern Italy. How many suburbs? What policies for territorial government*, 22-23 marzo, Napoli.

Brancaccio, L. (2009). «Napoli: L'illusione decisionista». In Burroni L., Piselli F., Ramella F., Trigilia C, a cura di, *Città metropolitane e politiche urbane*. Firenze: Firenze University Press. DOI: 10.1400/121485.

Catalanotti, C., Consolazio, D. (2020). «Patterns of ethnic and

social segregation in Naples: An update of the literature». *Territorio*, 92: 108-120. DOI: 10.3280/TR2020-092013.

Chambers, I. (1993). «'World music', ovvero la musica di un mondo in frantumi: di chi è il centro, di chi la periferia?». In Paci G., Stazio M., a cura di, *Non più e non ancora. Verso nuove realtà della comunicazione*. Napoli: Cuen.

Chambers, I. (2003). *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*. Roma: Meltemi.

Chambers, I. (2012). *Mediterraneo blues. Musiche, malinconia postcoloniale, pensieri marittimi*. Torino: Bollati Boringhieri.

Crespi, F. (2006). *Manuale di sociologia della cultura*. Roma-Bari: Laterza.

Deleuze, G., Guattari F. (1972). *Millepiani. Capitalisme et schizophrénie*. Parigi: Minuit.

De Sario, B. (2009). «Lo sai che non si esce vivi dagli anni Ottanta? Esperienze attiviste tramovimento e associazionismo di base nell'Italia post-'77». *Interface: a journal for and about social movements*, 1(2): 108-133.

De Simone R. (1983), «Appunti per una disordinata storia della canzone napoletana». *Culture Musicali*, a. II/3: 3-40.

Di Mauro, L., Vitolo, G. (2006). *Breve storia di Napoli*. Pisa: Pacini.

Di Quarto, F. (2018). «Reclaiming democratic (public) spaces through music: The case of Viaduto Santa Tereza in Belo Horizonte, Brazil». In Fisker, J.K., Chiappini, L., Pugalis, L., Bruzzese, A., a cura di, *The Production of Alternative Urban Spaces*. Londra: Routledge.

Dovarch, B., Tedeschi, L. F. (2019). «Co-mapping e GIS: codificare il racconto dello spazio». *Archivio di Studi Urbani e Regionali*, 125: 68-93. DOI: 10.3280/ASUR2019-125004.

Dubus, C. (2009). «Le rap, entre lieux et réseaux : États-Unis, France, Tanzanie». In Raibaud Y., a cura di, *Comment la musique vient aux territoires (Bordeaux, 2007)*. Bordeaux: MSHA.

Farinelli, F. (2003). *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*. Torino: Einaudi.

Feld, S., (1994). «From Schizophonia to Schismogenesis: On the Discourses and Commodification Practices of "World Music" and "World Beat"». In Keil, C., Feld, S. *Music Grooves. Essays and Dialogues*. Londra e Chicago: The University of Chicago Press, 257-289.

Fofi, G., (1976). «Studia Napoli e poi canta». *Muzak* 12: 50-51.

Forman, M. (2002). *The Hood Comes First: Race, Space and Place in Rap and Hip-Hop*. Middletown: Wesleyan.

Forman, M. (2004). «Represent: Race, Space and Place in Rap Music». In Forman M., Neal M.A., *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge.

Ivic, D., (2010). *Storia ragionata dell'Hip Hop italiano*. Roma: Arcana.

Krims, A., (2000). *Rap music and the poetics of identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Laino, G. (2003). «Gli immigrati nel centro storico di Napoli: Inserimento e gentrification». *Urbanistica Informazioni*, 189: 63-65.

Laino, G. (2012). *Il fuoco nel cuore e il diavolo in corpo: la partecipazione come attivazione sociale*. Franco Angeli.

Laino, G. (2016). «Il palazzo delle donne sole. Dinamiche urbane in un condominio napoletano». *Territorio*, 78: 7-25. DOI: 10.3280/TR2016-07800.

Lamotte, M. (2014). «Rebels Without a Pause: Hip-Hop and Resistance in the City». *International Journal of Urban and Regional Research* 38(2): 686-94. DOI: 10.1111/1468-2427.12087.

Lepore, D. (2007). «Il riuso dell'area di Bagnoli». In A. Belli, a cura di, *Non è così facile. Politiche urbane a Napoli a cavallo del secolo*. Roma: Franco Angeli.

Magnaghi, A. (2010). «Auto-rappresentazione verso l'autogoverno: Le mappe di comunità». *Contesti: città, territori, progetti*, 1: 70-81. DOI: 10.1400/183297.

Marengo, R. (2021). *Napule's Power, movimento musicale italiano*. Napoli: Tempesta editore.

Mingione, E., Morlicchio, E. (1993) «New forms of urban poverty in Italy: Risk path models in the North and South». *International Journal of Urban and Regional Research*, 17, 3: 413-427. DOI: 10.1111/j.1468-2427.1993.tb00230.x.

Morlicchio E., Pugliese E, (2006). «Naples: unemployment and spatial exclusion». In *Neighbourhoods of Poverty*. London: Palgrave Macmillan. DOI: 10.1007/978-0-230-27275-0_11.

Musterd S. (2005). «Social and ethnic segregation in Europe: Levels, causes, and effects». *Journal of urban affairs*, 27, 3: 331-348. DOI: 10.1111/j.0735-2166.2005.00239.x.

Pacoda, P. (2000). *Hip hop italiano: suoni, parole e scenari del Posse power*. Torino: Einaudi.

Paliotti, V. (2004). *Storia della canzone napoletana*, Roma: Newton Compton Editori.

Plastino, G. (1996). *Mappa delle voci: rap, raggamuffin e tradizione in Italia*. Roma: Meltemi.

Procter, P. (1978). *Longman dictionary of contemporary English*. Harlow England: Longman.

Pugliese, J. (2008). «Whiteness and the blackening of Italy: la guerra cafona, extracomunitari and provisional street justice». *PORTAL Journal of Multidisciplinary International Studies*, 5, 2. DOI:10.5130/portal.v5i2.702.

Rérat, P. (2007). «Le rap des steppes : l'articulation entre logiques globales et particularités locales dans le hip-hop mongol». *Géographie et cultures*, 59: 43-55. DOI: 10.4000/gc.3751.

Savonardo, L. (1999). *Nuovi linguaggi musicali a Napoli. Il rock, il rap e le posse*. Napoli: Oxiana.

Savonardo, L. (2010). *Sociologia della musica: la costruzione sociale del suono dalle tribù al digitale*. Torino: UTET università.

Savonardo, L. (2019). «Ritmi, suoni e contaminazioni culturali a Napoli». In *ATeM Archiv für Textmusikforschung*, 4, 2, Innsbruck: Innsbruck University press. DOI:10.15203/atem_2019_2.10.

Scala, G. (2021). «Movimento in movimento». In Marengo R., a cura di, *Napule's Power, movimento musicale italiano*, Napoli: Tempesta.

Welsch, W. (1999). «Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today». *Spaces of Culture: City, Nation, World*, 195–213. London: SAGE. DOI: 10.4135/9781446218723.n11.

Discografia

99 Posse, *Curre Curre Guagliò*. Esodo Autoproduzioni ESA 001, 1993 (CD).

99 Posse, *Incredibile opposizione tour*, IO, IO 001 CD, 1994 (CD).

99 Posse, *La Vida Que Vendra*, NOVENOVE, BMG, NON0028CD, 74321737992, 2000 (CD).

Almamegretta, *Animamigrante*, Anagumbra BMG, GVL 518, 1993 (LP).

Almamegretta, *Imaginaria*, RCA, 74321 62274, 2001 (CD).

Almamegretta, *Lingo*, BMG RCA, 74321 54825 2, 1998 (CD).

Almamegretta, *Sanacore 1.9.9.5.*, Anagumbra BMG, GVL 740, 1995 (LP).

Renato Carosone, *Pigliate 'na pastiglia / 'A sonnambula*, Pathé, 45 GQ 2045, 1957 (EP).

Tullio De Piscopo, *Stop Bajon*, Bagaria, BAG-X 001, 1984, (LP).

Cristina Catalanotti (IUAV Università di Venezia, Dipartimento di culture del progetto) è urbanista e giovane ricercatrice, e si occupa di processi di rigenerazione urbana bottom-up e processi collaborativi di trasformazione dello spazio. Dottore di ricerca in Urban Planning, Design and Policy presso il Politecnico di Milano, la sua ricerca dottorale ha esplorato le trasformazioni dell'architettura e dell'urbanistica, attraverso i cambiamenti delle competenze e dei ruoli di architetti, designers e urbanisti. Dal 2013, con diversi studi di architettura internazionali, organizzazioni no-profit e associazioni di cittadini, ha collaborato all'organizzazione di eventi di co-design, installazioni temporanee, e workshop di autocostruzione. Attualmente, è assegnista di ricerca presso l'Università IUAV di Venezia per il progetto 'Abitare Venezia/Abitare a Venezia', che indaga la dimensione produttiva e del lavoro per sostenere l'abitare nel centro storico della città. ccatalanotti@iuav.it

Giuliano Scala (Aix-Marseille Université, CAER – Centre aixois d'études romanes; Università degli studi di Napoli Federico II, Dipartimento di scienze sociali) è nato a Napoli nel 1987, vive a Marsiglia da 9 anni. Da sempre attratto dalla carriera di libero pensatore gli hanno presto spiegato che questa richiede natali aristocratici o almeno un appartamento in eredità da affittare a studentesse fuori sede. Nato in una famiglia scolarizzata e generosa – ma senza titoli nobiliari né appartamenti – ha dovuto organizzarsi diversamente. Attualmente Professore d'italiano al liceo e Chargé de Cours all'università di Aix-Marseille. Dottorando in civilisation italienne sotto la direzione di Perle Abbrugiati all'università di Aix-Marseille, in cotutela con la Federico II di Napoli in Sociologia della musica sotto la codirezione di Lello Savonardo. Oggetto della sua tesi è il cantautore napoletano Pino Daniele. giuliano.scala@gmail.com

**Avessimo avuto i soldi, magari, mi comprerei una tuta più bella¹.
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]² 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

² 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, 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 *djing* e l'*mcing*, 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 apparence³,
 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 indietro, 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'aiment 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'avere 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-bas⁴»
 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, *Troppi 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 codificate⁵ 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 art⁶.

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.lacasadelrap.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 ascoltarli⁷.

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 gente⁸.

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»⁹
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

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, Bollate¹⁰
 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

10 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*¹¹ 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 vie¹²»
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*¹³» 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 7oo 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 7oo. 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*» rapa 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 nascere 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 inglese¹⁴.

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 è 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 soli¹⁵.

«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=oDNOU7nEuac>

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=wYxU9lleOil>

Heartman, *Jeepnere*, 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=qb0prlPQ7-8>

Jamil, *Scarpe Da Pusher*, 2016: 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=Azb1hzCggW8>

Lacrim, *L'immortale*, 2021: 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

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

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 7oo, 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: Odoja.

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.



OSSERVATORIO/OBSERVATORY

**«Il Cavallo di Troia con dentro gli altri»:
diseguaglianza socio-spaziale, marginalizzazione scolastica
e lavoro nell'opera di Marracash
Emanuele Belotti**

Abstract

La musica rap è emersa in Italia non solo come volano per il rilancio dell'industria discografica, ma anche come strumento elettivo di auto-rappresentazione per giovani di classe subalterna, che mai prima avevano potuto narrare in forma non mediata la propria condizione di marginalizzazione socio-spaziale. Il contributo analizza l'opera di Marracash, rapper milanese campione di vendite proveniente dal quartiere di edilizia pubblica Barona, quale esempio paradigmatico di tale funzione rivestita dalla musica rap. Nei testi del rapper l'estrazione di classe emerge in negativo, affiorando attraverso capovolgimenti di senso. Il vissuto di deprivazione affiora nell'esaltazione paradossale degli esiti stessi del depauperamento subito, o nella celebrazione esasperata del successo, che purtuttavia gettano luce cruda su vissuti segnati da frustrazione del non possedere e squalificazione sociale, in cui l'affermazione artistica attraverso la musica rap si fa strada come mezzo di rivalsa.

Rap music has emerged in Italy as not only a driver for the relaunch of the recording industry but also the main instrument of self-representation for subaltern youths who could have never narrated their condition of socio-spatial marginalisation in a non-mediated way before. The paper analyses the work of Marracash (namely, a best-selling Italian rapper from the public housing neighbourhood of Barona in Milan) as a paradigmatic example of this expressive function of rap music. In his lyrics, the class background emerges through inversions of sense. His experience of deprivation comes to the surface through the paradoxical glorification of the effects of his pauperisation, or (by contrast) the exaggerated celebration of his later economic success, which, however, shed light on experiences marked by the frustration of having no possessions and feeling socially downgraded, where the artistic affirmation through rap music becomes the means for social revenge.

Parole Chiave: hip hop; Italia; rap

Keywords: hip hop; Italy; rap

Per farsi una idea della centralità acquisita dalla musica rap nel rilancio dell'industria musicale nazionale è sufficiente un rapido sguardo di insieme alle classifiche annuali degli album più venduti in Italia (Fimi, 2019; 2020). Nell'anno 2019, tra i primi cento album più venduti, quelli firmati da rapper, ex rapper orientatisi verso la musica pop e produttori di musica rap sono quarantasei, di cui quattro tra i primi dieci in classifica. Per l'anno

2020 (i dati parziali sono relativi al primo semestre) si osserva un ulteriore balzo in avanti: gli album di musica rap (o di sua derivazione) salgono a cinquantatré su cento, cinque dei quali nelle prime dieci posizioni, inclusa la prima. In entrambi i casi, tra questi, gli album firmati da rapper internazionali sono solo sette, la musica rap italiana è in maggioranza schiacciante. Ma chi sono questi artisti 'campioni di vendite' che, nel 2019, hanno trascinato il mercato musicale italiano con un tasso di crescita dell'8.2% (ovvero, il risultato migliore dell'ultimo quinquennio) e un valore generato di circa 247 milioni di euro (Fimi, 2019a)? Valgano preliminarmente alcune nozioni biografiche. Se si escludono lavori collettivi, album 'importati' e quelli firmati da ex rapper prestati alla musica pop, i rapper che hanno firmato i trentuno album rimanenti, in fase di realizzazione degli stessi, avevano per due terzi meno di ventisette anni, e in nessun caso raggiungevano i quaranta. Tra loro, almeno quattordici hanno dichiarato di aver abbandonato anzitempo il sistema di istruzione secondaria, uno solo ha una formazione in ambito musicale, mentre estrazione di classe medio-bassa/bassa e trascorsi di insuccesso scolastico e lavoro saltuario sono comuni ai più.

È questa una istantanea evocativa di come la musica rap sia divenuta anche in Italia uno strumento elettivo di auto-rappresentazione per adolescenti e giovani di classe subalterna, in condizioni di marginalizzazione socio-spaziale, scolastica e occupazionale. Ma procediamo con ordine. Espressione della cultura hip hop, sorta negli Stati Uniti dai primi anni '70 dal genio di componenti marginalizzate di giovani afro-/latino-discendenti, esso è approdato in Italia a fine anni '80 in forma politicizzata tramite il fenomeno underground delle *Posse*, per poi cedere il passo da metà anni '90 allo sviluppo di una vera e propria scena Hip Hop italiana. Sin dai primi anni '90, alcuni successi discografici avevano riscosso episodica attenzione di media e pubblico, ma l'affermazione commerciale della musica rap risale a fine anni 2000, mentre la consacrazione della stessa come fenomeno di massa si deve all'esplosione della cosiddetta trap nel decennio seguente. Pure senza costituirne un vero e proprio sotto-genere, il termine 'trap' identifica per convenzione una delle più fortunate evoluzioni della musica rap. Importato dai quartieri afroamericani deprivati di Atlanta, il termine – che, in slang, designa un immobile adibito al commercio di sostanze illegali – è associato alla diffusione di sonorità incentrate su

bassi imponenti e sintetizzatori e batterie con casse profonde e *charleston* terzinati, dove la *drum machine* Roland TR-808 è uno standard. Tale evoluzione si è associata inoltre alla diffusione di contenuti tipici del gangsta rap: storie di vita criminale, celebrazione edonistica dell'abuso di sostanze illegali e auto-rappresentazioni ipermascolinizzate di sé, dove il rap lascia spazio al cantato distorto via autotune.

I media italiani hanno sovente messo alla berlina la musica rap degli anni '10 in ragione dei contenuti controversi della stessa; scarsa attenzione è stata invece prestata a come essa sia divenuta veicolo di rappresentazioni di sé e della società e di aspirazioni proprie di segmenti subalterni di una generazione cresciuta o transitata verso l'età adulta negli anni a cavallo della crisi finanziaria del 2007 e più colpita dai processi di impoverimento ad essa associati. La capacità di fare breccia nell'industria culturale attraverso la musica rap da parte di adolescenti altrimenti mancanti le risorse economiche, culturali e relazionali per accedere ai circuiti mediatici mainstream, non fa della musica rap uno strumento di soggettivazione politica. Eppure, immaginari e significati di cui è tramite fanno emergere, trasfigurando, la posizione di subordinazione socio-economica di chi le veicola, tra svantaggio nelle condizioni di partenza (*in primis* nel contesto scolastico) e marginalizzazione occupazionale, palesandosi, sebbene in forma sintomatica, parimenti rivelatrici degli antagonismi che attraversano il sociale (Bianchi e Dal Lago, 2017). La posizione di classe vi emerge così in negativo, operando 'capovolgimenti', dove il vissuto di deprivazione economica affiora nell'esaltazione paradossale degli esiti stessi del depauperamento subito, o nella celebrazione esasperata del successo economico, che purtuttavia gettano luce su vissuti segnati dalla frustrazione del non possedere e dall'inesorabile squalificazione sociale.

Tra coloro che meglio incarnano tale 'mediazione ideologica' operata dalla musica rap vi è Marracash, nome d'arte di Fabio Rizzo, il cui ultimo album, "Persona" (2019), è passato dal quinto al primo posto in classifica tra 2019 e primo semestre del 2020. Il percorso artistico di Marracash, classe 1979, attraversa le tappe decisive della maturazione della musica rap italiana: formatosi nella scena degli anni Novanta, Marracash ha esordito come membro della Dogo Gang all'età di ventiquattro anni, raggiungendo il successo nel 2008 grazie al brano *Badabum*

Cha Cha e affermandosi come uno degli esponenti della 'nuova scuola', precursore del fenomeno trap in Italia insieme a Gue Pequeno (socio in affari e membro egli stesso della Dogo Gang). Più importante, Marracash è il primo di una generazione di rapper assurti al successo negli anni '10 e accomunati dal vissuto di marginalizzazione socio-spaziale: come lui stesso afferma nel brano dal titolo eloquente *Vendetta* (2016), Marracash è stato «il primo rapper dei quartieri nei quartieri alti, il cavallo di Troia con dentro gli altri». Mentre la critica più comune rivolta alla musica rap, cui la sua opera non fa eccezione, si sofferma in particolare sulla natura ritenuta ambiguamente edonistica e fine a sé stessa dell'autocelebrazione, dell'esibizione della ricchezza e dei riferimenti a uso e commercio di sostanze illegali, vi è un altro livello di senso, che, pur affievolitosi nel corso dell'ascesa commerciale di Marracash e sempre dissimulato da metriche complesse e slang non sempre accessibili, nella sua opera appare tanto presente quanto invisibile alla critica.

È questo livello di senso che consente alla dimensione collettiva del vissuto di Marracash di affiorare, palesando la condizione di subalternità socio-spaziale conosciuta prima del successo e introiettata in forma di umiliazione frustrante del non possedere e ostile determinazione a sfuggire a un destino designato. La celebrazione di fama e ricchezza fa così da contraltare alla sperimentata impossibilità di una mobilità sociale, che, a dispetto delle retoriche dominanti, fa della scuola e del lavoro due sfere decisive di riproduzione dello svantaggio, piuttosto che mezzi di emancipazione. Si tratta di una narrazione spesso implicita o espressa nella forma paradossale del rovesciamento, ma che offre nondimeno uno sguardo inedito (poiché narrato in prima persona e senza mediazioni) sulla condizione di decine di migliaia di adolescenti subalterni che abitano le periferie delle città italiane.

Nell'opera di Marracash, il tema della diseguaglianza emerge in forma spazializzata e sempre riferita all'opposizione centro-periferia. La Barona – quartiere di edilizia pubblica di Milano in cui il rapper è cresciuto e ritornato da 'principe' in trionfo a dorso di un elefante nel videoclip del brano *Badabum Cha Cha* – vi figura come luogo di confinamento, laddove però, tra ironia e sarcasmo, lo svantaggio della marginalità socio-spaziale è paradossalmente esibito come punto di forza. Nel brano-icona *Popolare* (2005), in cui il rapper gioca sul doppio

senso del termine per spiegare come la fama (l'essere divenuto popolare) non cancelli l'orgogliosa appartenenza popolare, egli afferma: «altro che top, casa pop, no centro, 600 teste *busy easy* da dentro». Marracash vi celebra l'arte di arrangiarsi che lo stato di bisogno affina (evocata dal riferimento all'economia informale del quartiere che consentirebbe di ricavare 600 euro senza nemmeno uscire dal complesso di edilizia pubblica 'pop' in cui si risiede), e che, nella narrativa del rapper, diventa motivo di paradossale esibizione di superiorità di mezzi. Così vanno letti anche i riferimenti al commercio di sostanze illegali, come quando, in *Vendetta*, egli afferma: «nel mio quartiere siamo al verde, però c'è il verde, giocano i figli delle serve, la nostra gente». La ripetizione qui potrebbe alludere ironicamente tanto alla perifericità del suo quartiere sospeso tra città e campagna (e al motivo comune secondo cui nei quartieri periferici di Milano non mancherebbero almeno le aree verdi), quanto (provo ad avanzare una ipotesi coerente con i contenuti di Marracash) al colore della marijuana, il cui smercio è chance per ovviare alla condizione di deprivazione economica (l'essere al verde). Il tema ritorna a spot anche nel nuovo disco. Nel brano *Sport*, ad esempio, Marracash esplicita i vantaggi derivanti dall'essere divenuto ricco partendo dalla condizione di povero cresciuto in un 'ghetto' tra criminali.

«Il ghetto mi celebra,
criminali sul mio Telegram, tenebra,
dalle case con l'Eternit uova alla benedict,
calcolo il benefit che mi dà».

Marracash celebra la fama, ma soppesa anche il benefit di essersi arricchito sfruttando e mantenendo le abilità di sopravvivenza di chi è cresciuto in una casa 'con l'eternit' (qui vi è un riferimento alla questione dei rivestimenti di amianto rimossi con grande ritardo, o ancora in attesa di rimozione, da complessi di edilizia pubblica, segno del deterioramento del patrimonio residenziale pubblico derivante dal declino delle risorse statali destinate al settore dagli anni 2000 in avanti). Egli opera un ribaltamento, dove il vissuto di deprivazione emerge come 'vantaggio' paradossale. Se l'ostentazione del nuovo status resta una costante, essa fa da contrappeso infatti all'umiliazione sperimentata durante l'infanzia e sovente dissimulata dalla spavalderia. Nel brano *In*

radio (2016), ad esempio, è ancora l'opposizione centro-periferia a raccontare la disegualianza, ma la violenza esibita tradisce il vissuto frustrante. Marracash ricorda come «ad andare in centro» con gli amici del quartiere si sentissero «intrusi» e, perciò, risolti a «conquistare disobbedendo e coprendo il mondo di sputi». Un vissuto di marginalizzazione che pervade anche l'esperienza della scuola, che da mezzo di mobilità sociale diventa luogo dell'umiliazione del non possedere. Nel brano *Bastavano le briciole* (2008) – dove il rapper racconta l'infanzia in un palazzo di ringhiera con il bagno in comune, la disoccupazione del padre immigrato siciliano e lo sfratto subito dalla famiglia –, dove la scuola è il luogo del confronto, la violenza affiora come scappatoia alla frustrazione che ne deriva. In classe «coi bimbi fortunati, coi dindi nei salvadanai e i genitori educati», lui, cresciuto «coi figli di immigrati, coi figli di operai», ricorda la vergogna per i genitori «ignoranti» e il loro «dialetto», e come a causa di essa si azzuffasse «con gli altri al parchetto». In questa prospettiva, condotte (anche violente) generalmente poste dal senso comune sotto l'etichetta del 'bullismo' assumono una valenza del tutto nuova e spiazzante. Il tema, ora in forma cruda, ritorna nel brano *Supreme* già dal ritornello, dall'ultimo album di Marracash.

«A scuola avevo la *lean* nel *backpack*,
Curavo l'incertezza,
e l'imbarazzo,
lo m'imbarazzo,
se ripenso che...».

Il brano è firmato con The Supreme e Sfera Ebbasta, entrambi trap star ventenni e campioni di vendite. La scuola vi è ugualmente luogo del confronto umiliante, in cui, tra gli amici del quartiere, «uno metteva i vestiti dell'altro» per nascondere la povertà del guardaroba. Qui però è introdotto un altro elemento, quello dell'abuso di sostanze illegali: The Supreme vi rievoca i giorni della scuola (abbandonata anzitempo), con la *lean* – mix di soda e farmaci a base di codeina (un oppiaceo sintetico), la cui popolarità tra adolescenti è attribuita proprio alla musica rap – nello zaino quale 'antidoto' al senso di inadeguatezza. Il vissuto che emerge è distante dall'esaltazione edonistica dell'abuso di sostanze illegali; piuttosto, l'idea di rifugiarsi in sostanze

alteranti esprime di nuovo la frustrazione dell'inadeguatezza e del non possedere. Significativamente, lo spostamento del focus dal fallimento scolastico all'assenza di prospettive occupazionali non modifica i termini della questione. Nel brano *20 anni (Peso)* (2016), Marracash tratteggia crudamente la condizione di ventenne nel quartiere, dove «non c'è ascesa né carriera, cash al mese una miseria», e, «per il dispiacere», si mette la «pietra sopra ad un braciere» (ovvero, si fuma crack cocaine). La frustrazione in questo caso diventa pulsione autolesionistica e istinto di morte. Il tema dell'assenza di prospettive resta poi centrale anche quando il rapper sposta l'attenzione dall'uso allo smercio di sostanze illegali, il solo «commercio» per ragazzi «in gamba anche più dei ragazzi del centro», ma «senza porte di accesso ad un business onesto». Non si tratta dunque di una apologia della vita criminale, ma nemmeno di una narrazione assolutoria in cui l'illegalità è opzione obbligata dall'assenza di lavoro. La scelta criminale è invece descritta come ribellione, per quanto effimera e impolitica.

«Ribellati contro i nostri padri,
Spaccio e reati contro il patrimonio,
Prima o poi si viene catturati,
dagli sbirri o da un lavoro che odi,
O da un matrimonio».

A dispetto delle apparenze, il passaggio – estratto dal brano *Appartengo* (dall'album *Persona*), firmato non a caso con Massimo Pericolo, ventenne approdato al successo dopo un periodo detentivo seguito a una condanna per commercio di sostanze illegali – esprime ben più che un generico ribellismo adolescenziale verso l'autorità paterna. La ribellione verso i genitori, infatti, è per Marracash ribellione verso la condizione sociale dei genitori, i quali, «timorati di Dio e dello Stato», si sono piegati alla rassegnata accettazione di una 'ingiustizia legalizzata'. Quando il rapper afferma di aver rifiutato il suo sangue, allude in realtà al rifiuto opposto a un destino designato, dove il tema implicito è quello della riproduzione inter-generazionale della disuguaglianza. Non a caso, in *Chiedilo alla polvere* (2005), a proposito della famiglia, egli parla di «una genia di sconfitti», vittime del «fottuto ciclo dei vinti e finti miti». In *Badabum Cha Cha*, la «fame atavica»

diventa per Marracash, in ordine cumulativo, «quella mia, di mio nonno, e quella di mio padre». Per questo, in *Rivincita* (2010), Marracash afferma di essere sfuggito a un contesto che lo vedeva «predestinato a un prefabbricato, a una moglie grassa, un figlio grasso e uno stipendio magro». Sarebbe però un errore ascrivere la narrativa di Marracash ad un qualche tipo di fatalismo, che nei suoi riferimenti alla dimensione 'atavica' della povertà è solo di facciata. Essi vanno letti invece nella dialettica costante con il rimando alle origini meridionali della famiglia, dove la disuguaglianza che si eredita è tutt'uno con la condizione migrante, a cui egli attribuisce una connotazione razziale, esponendone così, a partire dal suo stesso nome, la consapevolezza di una matrice coloniale che (consapevolmente o meno) rimanda immediatamente alla questione meridionale di Antonio Gramsci.

«Sulla pelle c'era scritto il mio destino,
Di nascere servo, vivere da guerriero e morire come un Dio».

Il riferimento alla 'pelle' non è qui casuale, ma risponde alla forma razzializzata attraverso cui Marracash declina il tema. Tra ironia e sarcasmo, il rapper mobilita lo stigma di cui sono oggetto le sue origini siciliane, dove il farsene fregio espone però per converso la discriminazione sofferta. Nel brano *Non sono Marra* (dall'album "Persona"), brano da cui è estratto il passaggio citato, Marracash, in duetto con il rapper ventenne di origini egiziane Mahmood, ironizza sulla circostanza per la quale i fan scambiarebbero spesso l'uno per l'altro, adducendo ciò ai loro comuni tratti somatici. Il tema della razza, trattato in maniera provocatorio e per assurdo, è onnipresente nell'opera di Marracash. Nel brano *Popolare*, si cita un classico adagio del rapper Neffa: «io quando andavo a scuola da bambino, la gente nella classe mi chiamava marocchino» (che ci rammenta, per altro, che la questione non è nuova nemmeno nell'ambito della musica rap italiana). In altri casi, oltre al tema del razzismo anti-meridionale, ad affiorare è la relazione tra immigrazione e subalternità. In *Chiedilo alla polvere*, Marracash ricorda il «nonno che in Sicilia ancora sprema la vita nell'orto» e suo padre immigrato a cui «hanno spremuto la vita dal corpo», empatizzando con il suo «sporco sud sudicio», e «chi ha subito e vuole tutto e subito». In *20 anni (Peso)*, il rapper rappresenta sé

stesso come «scuro e dall'aspetto arabo», con i capelli crespi che «stanno su senza lacca», ed evoca i parenti che «stanno giù senza l'acqua», dove le origini meridionali sono poste al contempo in relazione con la (e alla base della) condizione di segregazione socio-spaziale di giovani di Barona, «alcuni persi, alcuni pazzi, privi di leggi», «diversi dai ragazzi con i privilegi». Ancora una volta, con insistenza, lo svantaggio sociale è espresso da Marracash in forma spazializzata.

È su queste basi che deve essere letto l'accostamento iperbolico operato da Marracash tra lavoro alienante e schiavitù, dove il rifiuto del lavoro non è rifiuto del lavoro in generale, ma rifiuto di quelle fosche prospettive occupazionali riservate a chi, come lo stesso Marracash, si è trovato intrappolato in un destino designato per provenienza, origini e condizione familiare, marginalizzazione scolastica e, naturalmente, segregazione spaziale. Sempre in *20 anni (Peso)*, motivando la sua 'ribellione criminale', il rapper gioca con i molteplici significati della parola 'catena': «lavoro da un po' in una catena, ma mi è scesa la catena, pesa la catena». Più esplicitamente, nel brano *Tutto questo* (2008), il rapper si rivede «schiavo sotto contratto» nei suoi «vari lavori di merda, dal magazzino al supermercato». Nel brano *La danza della pioggia* (2008), che ripercorre la sua transizione da impieghi alienanti al commercio di cocaina in quartiere, fino agli esordi della sua carriera musicale, la ripetizione corale dell'esclamativo 'hey ya' evoca nel ritornello (a mio parere) l'esortazione tribale di schiavi che invocano una pioggia di denaro. In *Chiedilo alla polvere*, poi, Marracash dedica le sue rime «a chi si sveglia la mattina presto», «si rassegna ad un onesto lavoro» che, per «otto ore», impone sempre «lo stesso gesto, e a chi sogna la ribalta e i riflettori» ma, «all'alba», si ritrova a faticare sulla ribalta «di un camion per i traslochi». In altri casi, con il tema del lavoro affiora in forma tagliente la consapevolezza di classe. È questo il caso del brano-icona già menzionato che ha reso Marracash famoso: *Badabum Cha Cha*.

«Il lavoro lo preferivo manuale,
I poveri almeno ti ordinano cosa fare,
I ricchi invece, loro usano il plurale,
Prendiamo, spostiamo ed alziamo,
e dopo restano a guardare».

La questione di classe – che qui emerge con l'ironia di Marracash su un certo paternalismo involontario da benestante – è un altro tratto ricorrente dell'opera di Marracash, dove, di nuovo, la posizione sociale del singolo non ha nulla a che vedere con la sorte. Non è un caso che il rapper aggredisca le retoriche meritocratiche sul potenziale 'salvifico' della scuola e del lavoro 'onesto'. Nel brano *Vendetta*, Marracash afferma: «onestà insegnano ai licei, onestà, sì, la stessa che ha fottuto i miei». Nel brano *Popolare*, egli dice: «ehi ma', io li leggo 'sti libri e non m'arricchiscono, ehi pa', otto ore là dentro e rincoglionisco». Il motivo ritorna anche in *Sabbie Mobili* (2011), titolo che allude espressamente all'assenza di mobilità sociale. Marracash vi liquida come «miraggio» l'idea che «basti essere capaci», e vi si rammenta sistematicamente scavalcato da «rampolli, rapaci, raccomandati». Se la legge esprime così l'essenza di un sistema teso a riprodurre la disuguaglianza, la celebrazione della ricchezza, che in Marracash manifesta la ridondanza di un mantra, non ha nulla a che vedere con la trasposizione domestica del sogno americano. Piuttosto, quella di Marracash è la postura sfidante di chi ha conquistato quanto a lui precluso per 'casta', ovvero il successo economico, ricorrendo a mezzi propri e non autorizzati (la musica rap, come espressione della 'arte di arrangiarsi' dei poveri) per aggirare l'imbroglione del lavoro 'onesto' (quel lavoro cui le persone come lui sono 'predestinate'). Il tema, dunque, non è quello della celebrazione fine a sé stessa della ricchezza, bensì, per quanto paradossale, quello della vendetta sociale espressa nella forma di un successo economico vissuto come estorto.

«La mia vendetta è che i tuoi figli ascoltano i miei testi,
e sognano di diventare quello che detesti,
la mia missione è di educarli a essere ribelli,
vogliono tutti placcarmi come nel rugby».

Marracash è giunto al successo economico sovvertendo i meccanismi della 'predestinazione sociale', la sua ricchezza è ribellione. Egli sa di essere un simbolo; per questo, la sua postura non è quella di un parvenu, ma di chi, per quanto ricco, non rinnega l'estrazione sociale. Nel brano *Nulla accade* (Fini e Rizzo, 2016), Marracash si rivolge alla 'sua gente' affermando di 'vendicarne' il reddito, e aggiunge: «non sono cambiato, ho solo un altro domicilio, capisci la spocchia, fra', se capisci il

sacrificio» (Marracash ha lasciato il quartiere, ma non ha voltato le spalle alle sue origini di classe). In *Chiedilo alla polvere*, il rapper qualifica la sua musica come «regalo ai nullatenenti» di un «mullah tra i reietti» e dedica i suoi versi «a chi non ha il pane e chi ha perso i denti, e sta nelle popolari in celle di alveari, con i suoi e le sorelle in quaranta metri quadri». Marracash ha ora ciò che è appannaggio dei ricchi, da cui ha imparato «a scegliere i ristoranti», ma conserva anche le abilità apprese dai poveri, da cui ha imparato «a parlare come mangi». Da questa posizione di 'doppio vantaggio', nel brano 'Poco di buono', dall'ultimo album, egli si cimenta nel gioco dei 'what if', chiedendosi cosa accadrebbe se trovassero «il petrolio al Sud» e diventassero «ricchi come gli emirati», se invertissero «i ruoli tra gli schiavi ed i padroni» e «se entrassero cento barboni da Gucci». Assaporando la rivincita di un ribaltamento totale, Marracash immagina sornione se, domani, poveri e ricchi si trovassero, gli uni con le proprie abilità di sopravvivenza e gli altri senza le risorse economiche che ne riproducono il vantaggio socio-spaziale, a giocare la stessa partita senza le regole dei secondi, e chiosa: «ho fatto grana e fama in tutta Italia ma, hey, se davvero si tornasse tutti a zero, godrei».

Bibliografia

Bianchi, P., Dal Lago, M. (2017). «It's Five O'Clock Somewhere. Note su classe, ideologia e identità nella popular music». In: Barcella P., Corti E., Bianchi P., Dal Lago M., Gudiño, J., a cura di, *Popular music, identità e classe*, Àcoma, 12: 11-19.

Fimi (2019). «Top 100 album Italia. Classifica annuale (dal 28 Dicembre 2018 al 26 Dicembre 2019)», testo disponibile al sito: www.fimi.it/mercato-musicale/dati-di-mercato, 22 dicembre 2020.

Fimi (2019a). «Mercato discografico: in Italia Covid-19 fermerà la crescita nel 2020», testo disponibile al sito: www.fimi.it/mercato-musicale/dati-di-mercato, 22 dicembre 2020.

Fimi (2020). «Top 100 album & compilation. Classifica semestrale (dal 27 Dicembre 2019 al 25 Giugno 2020)», testo disponibile al sito: www.fimi.it/mercato-musicale/dati-di-mercato, 22 dicembre 2020.

Discografia

Fini, C., Rizzo, F., *Santeria*, Milano: Universal, 2016.

Rizzo, F., *Roccia Music*, Milano: Universal, 2005.

Rizzo, F., *Marracash*, Milano: Universal, 2008.

Rizzo, F., *Fino a qui tutto bene*, Milano: Universal, 2010.

Rizzo, F., *King del rap*, Milano: Universal, 2011.

Rizzo, F., *Status*, Milano: Universal, 2016.

Rizzo, F., *Persona*, Milano: Universal, 2019.

Emanuele Belotti è Assegnista di Ricerca presso l'Università IUAV di Venezia. È stato Postdoctoral Research Fellow presso la Bartlett School of Planning (UCL) di Londra. Laureatosi con lode in Sociologia presso l'Università degli Studi di Milano Bicocca nel 2013, si è poi dottorato in Studi Urbani con lode presso il Gran Sasso Science Institute di L'Aquila nel 2018. Il suo expertise accademico può contare sulla lunga esperienza maturata da professionista entro il settore non profit e da attivista nell'ambito dei movimenti sociali e per il diritto all'abitare in Lombardia, nonché come rapper di fama nazionale. Il suo lavoro di ricerca spazia tra politiche abitative, finanziarizzazione dell'ambiente costruito, informalità urbana e rap music. ebelotti@iuav.it

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 multiethnica e multiculturale. 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.

Retroscena. 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 ascrivito 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 neoliberisti 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.

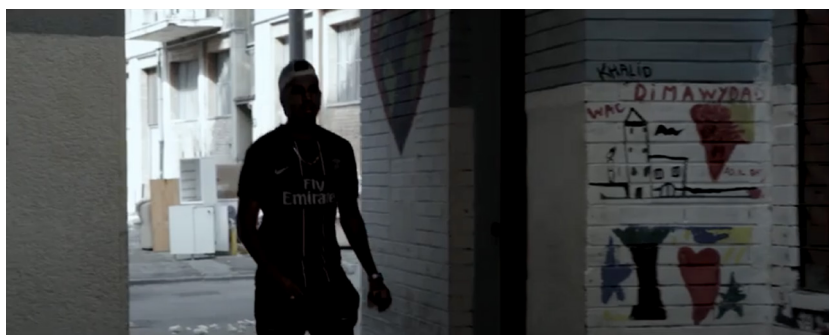
A più di cinquant'anni di distanza, occorre tornare a considerare con attenzione la lezione di Christopher Alexander e riconoscere che «la città non è un albero» (Alexander, 1965). L'insieme delle pratiche sociali e d'uso che la attraversano dà luogo a relazioni immateriali e spaziali molteplici e non 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).

Lefebvre 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

Territori di rap/trap tra devianza spettacolarizzata, gangsta tragico e antagonismo di cura

Roberto De Angelis

Abstract

Ormai da quasi mezzo secolo le forme espressive dell'hip hop continuano a essere diffuse in tutto l'ecumene. Il rap, nonostante sia divenuto un genere musicale commerciale, resta ancora sorprendentemente una pratica di auto-valorizzazione dei giovanissimi dei quartieri deprivati, soprattutto delle grandi città. L'articolo propone una comparazione tra due scene rap contemporanee a Milano e Roma. La prima è considerata significativa per il suo essere "di strada", la seconda rispetto alle nuove derive del rap militante. Oggetto d'analisi sono le forme espressive rap/trap di attori sociali che, radicati in un territorio, una periferia urbana, fanno delle pratiche in essa messe in atto tema centrale del parlare rimato.

For almost half a century the expressive forms of hip hop have continued to be widespread throughout the ecumene. Although rap has become a commercial musical genre, it still remains surprisingly a practice of self-enhancement of the youngsters in deprived neighbourhoods, especially of big cities. The article proposes a comparison between two contemporary rap scenes in Milan and Rome. The first is considered significant for its being "on the street", the second with respect to the new developments of militant rap. Object of analysis will be the rap/trap expressive forms of social actors who, rooted in a territory, an urban periphery, make the practices implemented in it the central theme of their rhyming speech.

Parole Chiave: rap; città; Milano; Roma

Keywords: rap; cities; Milan; Rome

Ormai da quasi mezzo secolo le forme espressive dell'hip hop continuano ad essere diffuse in tutto l'ecumene. Il rap nonostante sia divenuto un genere musicale commerciale resta ancora sorprendentemente una pratica di auto-valorizzazione dei giovanissimi dei quartieri deprivati soprattutto delle grandi città. In Italia alla fine degli anni '80 ci fu una infusione di questa vera cultura di strada dei ghetti neri americani in contesti urbani non in connessione: un hip hop veramente di strada recepito da giovanissimi dei ceti sociali deprivati delle grandi periferie metropolitane ed un hip hop che aveva suggestionato ragazzi di ceto medio e ad alta scolarizzazione. Azzardando una semplificazione, il rap fu assimilato nella connotazione

progressiva di Afrika Bambaata che invitava le gang dei neri ad interrompere le guerre fratricide per mostrare tutta la forza dell'innovazione culturale dell'hip hop. I ragazzini delle nostre periferie assimilavano i loro habitat ai ghetti neri prendendo coscienza della propria condizione e intravedendo una via di emancipazione diversa dalle pratiche di devianza. Il tema dell'antirazzismo fu uno dei più sentiti e fu un'anticipazione. Allora i migranti nel nostro paese erano meno di un quinto rispetto alla presenza attuale di cinque milioni di residenti regolari. Sul versante del movimento studentesco e dei centri sociali attraverso le rime del rap di questi ragazzi di ceto medio ed alti livelli scolastici si veicolavano tutti i contenuti dell'antagonismo con puntualità sui fatti nazionali ed internazionali come la guerra del Golfo.

Mi sembra che ancora oggi sia pertinente questa distinzione e mi riferirò nella mia analisi ad esempi di pratiche del rap in due aree metropolitane. Quella di Milano che considero la più significativa "di strada" e quella di Roma per le nuove derive del rap militante. Le situazioni per me significative sono le forme espressive rap/trap di soggetti che radicati in un territorio, una periferia urbana, fanno delle pratiche in essa messe in atto tema centrale del parlare rimato.

Anche restringendomi a territori specifici la numerosità di quanti praticano rap è sorprendente. Ci troviamo di fronte ad un vero arcipelago persino in uno stesso quartiere. La novità assoluta portata dalle nuove tecnologie in questi ultimi anni è la possibilità di veicolare sul web, in particolare su YouTube, i pezzi rap in video auto-prodotti. In questo modo si può ottenere una visibilità che frantuma confini di quartiere, di città, persino nazionali. Le ecoculture giovanili delle periferie, un tempo ristrette in un quartiere, possono espandersi addirittura a livello transnazionale. I video dei pezzi rap permettono perciò un doppio registro di fruizione e di analisi: sui testi e sugli spazi. Benché interessato precipuamente alla funzione delle pratiche espressive in specifici gruppi e territori, non posso esimermi dalla citazione di frammenti dei testi, per restituirne la valenza creativa. In questo modo intendo fare omaggio a Georges Lapassade, col quale ho condiviso importanti esperienze di ricerca-azione sull'hip hop in Italia e in Francia, che scrisse un libro analizzando i testi del rap americano delle origini. Soffermarsi ad una astratta e schematica analisi del contenuto

costituirebbe un inane riduzionismo sociologico. Le interviste che ho pubblicato nei miei lavori non potevano essere riassunte nelle poche linee interpretative che ero riuscito ad indicare da esse.

Trap e teatro della banlieue. 40 mq di San Siro

Il libro di Francesca Cognetti e Liliana Padovani su San Siro (2018) derivato da una lunga ricerca-azione interdisciplinare sul quartiere è purtroppo un caso quasi unico di un'analisi approfondita sugli insediamenti metropolitani di edilizia residenziale pubblica, che riguardano l'intero territorio nazionale. Lo studio, attento alla composizione sociale, evidenzia un 40% di abitanti in povertà assoluta e la presenza di numerose famiglie di lavoratori stranieri, regolari assegnatari e occupanti abusivi. Sottolineando la rilevanza della presenza migrante nel quartiere – le nuove classi subalterne strumentali – si limita ad analizzare associazionismo ed attività interculturali; si sceglie di non affrontare i temi della devianza e del conflitto che vede coinvolti questi nuovi soggetti ed in particolare i giovani di seconda generazione. Questa selezione è stata opportuna per non dare una sponda alla stampa reazionaria che ha stigmatizzato in maniera abnorme le forme di devianza presenti a San Siro come in tutti i contesti urbani deprivati. La stampa nel corso degli ultimi anni aveva denunciato il racket delle occupazioni abusive, il business di eroina e fumo gestito dai nordafricani e definito San Siro “la piccola Molenbeek” per la grande concentrazione di arabi, il quartiere di Bruxelles che aveva ospitato numerosi terroristi. I migranti marocchini in tutte le regioni del nord sono stati per decenni la prima nazionalità, superata solo dai romeni neo-comunitari. Nei quartieri popolari di edilizia pubblica come San Siro è altissimo il numero di quanti provengono dai paesi del Maghreb, inclusi nel mercato del lavoro, ma in condizioni di mera sopravvivenza. Ne è derivata una seconda generazione, espressione impropria in quanto si tratta di cittadini italiani, oggi adolescenti e giovani adulti privi delle stesse precarie opportunità colte dai genitori e per questo entrati precocemente nel circuito penale per piccoli furti, rapine, piccolo spaccio, risse, resistenza e oltraggio alle forze dell'ordine. San Siro nel terzo millennio riproduce la realtà di una *banlieue* nostrana con molti punti in comune con analoghi contesti d'oltralpe (provenienza

nazionale dei genitori, marginalità, legami parentali con abitanti delle *banlieue* e periodici scambi di visite). Se si considera in Italia il rapporto tra residenti e detenuti delle varie nazionalità i maghrebini detengono un primato indicatore delle difficoltà d'inclusione: i primi sono i tunisini al 2,26% (residenti 94.064 con 2.135 detenuti), seguiti dai marocchini per l'1,54% (420.650 residenti con 3.676 detenuti). Si deve tener presente però l'alto numero degli irregolari di queste nazionalità che certamente deve spingere ad una cautela di giudizio. I detenuti di seconda generazione a tutti gli effetti italiani non possono entrare in questa correlazione, ma debbono essere adeguatamente presi in considerazione per analizzare le criticità d'inclusione di certe collettività. Nelle regioni del nord l'incidenza di detenuti stranieri supera il 50%, mentre nelle regioni del sud come la Campania è al 14,1%. Ghali stesso, il più famoso *trapper* italo-tunisino cresciuto a Baggio, creatore di pezzi con più di cento milioni di visualizzazioni, ospitato al festival di Sanremo, seguito persino dai minori di strada stranieri non accompagnati che arrivano con i barconi, racconta di essere cresciuto praticamente senza padre. Lui poteva visitarlo in carcere una volta alla settimana. Eppure, San Siro per certi aspetti non è comparabile ai quartieri Ater romani come ad esempio Tor Bella Monaca. Quando nel 2015 proprio con la guida di Francesca Cagnetti incontrammo abitanti e le realtà dell'associazionismo presenti al suo interno, mi resi conto che c'erano ancora edifici interi in attesa di essere assegnati o comunque occupati, mentre a Roma persino i sottoscala e i magazzini sono stati resi illegalmente abitazioni. A differenza delle *banlieue* uniformemente segregate sia a livello spaziale che sociale, tutto il complesso Aler di Milano è prossimo ad insediamenti di pregio medio-alto. San Siro, Baggio, Quarto Oggiaro, Lodi, Lecco costituiscono un hinterland fortemente produttivo con le povertà concentrate a macchia di leopardo nei complessi di edilizia pubblica.

In questo quadro deve essere inserita la pratica del rap, molto diffusa nel quartiere con implicazioni non di poco conto. Non ritengo azzardato considerare San Siro uno dei territori più importanti della "scena" nazionale del rap autenticamente di strada per la compresenza di varie componenti. Oltre a quella socio-economica a cui ho già accennato, ci sono il radicamento territoriale, il coinvolgimento in episodi di devianza e, soprattutto la liminalità transculturale, la multi-appartenenza

elaborata costantemente nei testi fuori dalle retoriche correnti sull'etnicità, la stessa intercultura. La provenienza dal Maghreb dei giovanissimi italo-marocchini, italo-tunisini, è la più feconda in termini di creatività hip hop e non solo a San Siro. Comporre e performare pezzi rap oggi, postati sui social e con un *feedback* persino di milioni di visualizzazioni, costituisce una possibilità di protagonismo e di speranza di ascensore sociale, che comunque spesso affranca da derive criminali senza ritorno. Molti ragazzi di San Siro hanno mostrato una capacità di affabulazione poetica stupefacente, connotata da un'invenzione linguistica alchemica tra italiano, gergo, vocaboli francesi, anche quando segnati da un precoce abbandono scolastico. Come gli adolescenti che nel 2005 misero a fuoco le *banlieue* francesi, quelli di San Siro non hanno né si riconoscono in alcuna forma di rappresentanza, *in primis* politica. Nei loro testi non c'è alcun riferimento, neanche critico, ad istituzioni come la scuola, la chiesa. Neanche un accenno di re-islamizzazione o di vicinanza alla criminalità organizzata, ma non per opportunismo omertoso bensì per una propria autonomia, elemento da non trascurare: contano solo su se stessi per la loro auto-valorizzazione. Il tema della loro identità, della multi-appartenenza liminale viene elaborato nei testi dove ricorre un "lo marocchino" declinato con accenni lirici, metaforici e contro ogni stereotipo.

Nelle rivoluzioni delle primavere arabe nel Maghreb tutte le forme espressive dell'hip hop hanno avuto una straordinaria rilevanza, eppure quelli di San Siro non fanno mai riferimento ai profondi conflitti sociali e politici che stanno ancora sconvolgendo i loro paesi di origine ed il Medio Oriente, dove il rap ha avuto un ruolo enorme nel rappresentare e veicolare le istanze delle masse in rivolta. Dunque un rap progressivo dall'impatto così potente da essere immediatamente silenziato. Il caso di El Général è il più famoso con il suo pezzo *Rais Lebled* (Signor Presidente del paese) scritto e diffuso subito dopo la morte di Mohamed Bouazizi nel dicembre 2010, il giovane tunisino che si era dato fuoco perché la polizia gli aveva sequestrato persino la sua povera merce con la quale faceva sopravvivere la famiglia. Quel tragico gesto innescò le rivolte delle primavere arabe. El Général si rivolse al dittatore Ben Ali con versi accorati: «Signor Presidente, oggi parlo in nome di me e di tutte le persone / Chi soffre nel 2011, c'è ancora chi muore di fame / [...] Scendi in strada e vedi, le persone sono diventate come animali / [...]

Anche la legge della Costituzione mettila nell'acqua e bevila / Signor Presidente la sua gente è morta» che gli costarono il carcere, ma fu l'innesco della rivolta. Il rapper palestinese appena dodicenne Mc Abdul fa un pezzo di 38 secondi con la divisa scolastica senza gli stilemi consueti nell'abbigliamento del rapper cantando fra le macerie di Gaza: «Sono nato a Gaza City e la prima cosa che ho sentito / È stata uno sparo / Nel mio primo respiro ho assaporato la polvere da sparo / Vogliamo un mondo che non abbia mai visto il terrorismo. Per Dam nel 2011 Chi è terrorista? / Il tuo sogno è che noi diventiamo sempre meno / Nonostante siamo già una minoranza / Il tuo sogno è che la minoranza / Diventi maggioranza nei cimiteri / Chi è terrorista? Sono io terrorista? / Come faccio a esserlo se vivo nel mio paese? / Chi è terrorista? / Sei tu!».

Il rap di San Siro è ormai totalmente nella versione trap e drill, con uso esasperato dell'auto-tune, dispositivo digitale che permette la correzione automatica dell'intonazione della voce che si trasforma in vibrata, robotica. Le linee melodiche suonate con sintetizzatori sono molto spesso cantate piuttosto che parlate come nei pezzi rap. I giochi di parole, le paronomasie mostrano un nuovo virtuosismo creativo linguistico con effetti surreal-dadaisti. Nel rap l'affabulazione è più incalzante, nella trap le melodie hanno effetti ipnotici e possono arrivare a suggestioni dance.

Sono convinto che certi fatti di cronaca come alcuni tumulti scoppiati nel quartiere debbano essere interpretati in maniera più complessa rispetto ai commenti allarmanti della stampa. Mi riferisco alla convocazione via social fatta dal *trapper* Neima Ezza in una strada di San Siro nel mese di aprile 2021 per lanciare un nuovo pezzo. Accorsero centinaia di giovani pur in tempi di divieti assoluti d'assembramento per il Covid, consapevoli che sarebbero stati ostacolati. I canti e gli arrampicamenti sulle auto in sosta non furono tollerati e la polizia in tenuta antisommossa intervenne. Seguirono lanci di sassi e lacrimogeni, il tutto ripreso dai cellulari e subito postati sui social. Una chiara se pur modesta emulazione dei moti delle *banlieue* nell'immaginario di tanti ragazzi italo-maghrebini della zona. Comparvero scritte sui muri come "*Baise la police*", più ironiche di quelle francesi come "*Nique la police*". Però a piazza Selinunte tutto avveniva alla luce del sole, i video postati costituivano addirittura una auto-denuncia e soprattutto le motivazioni erano incomparabili.

Qui il lancio di un pezzo trap, là il pestaggio o l'uccisione da parte della polizia di un adolescente dei quartieri difficili. Alcuni pezzi riportano sequenze riprese col cellulare durante gli scontri. La spettacolarizzazione del conflitto era il vero progetto di performance collettiva ugualmente rischiosa ma funzionale ad una rappresentazione dello stesso, trailer per quei pezzi di trap importanti per il loro percorso d'inclusione.

A San Siro si è verificata una diffusione di praticanti rap/trap che non ha uguali a livello nazionale per radicamento sul territorio, perciò in maniera riduttiva rispetto alla realtà mi riferirò solo a due casi di *trapper* protagonisti di quella giornata di tumulti.

Amine Ezzaoui: «*Bruciano lenti sti palazzi Aler / [...] / Bruciamo lenti ma il tempo qui scade*»

Amine Ezzaoui ha trasformato il suo nome in Neima Ezza evocando la pratica gergale del *verlan* propria delle *banlieue*, dell'inversione delle sillabe; ad esempio tutti i giovanissimi di origini arabe si definivano *beurs*. Si era già rivelato da bambino un talento nelle sfide d'improvvisazione freestyle, ora si esprime in modalità trap. Come tutti gli altri del suo giro, gli scenari dei suoi pezzi sono sempre il quartiere, spesso con totali dall'alto e lui seduto con le gambe nel vuoto a rimare, oppure gli scarni androni e le scale delle palazzine Aler. I cortili dove i più piccoli giocano e guardano già per emulare i più grandi. Neima Ezza non si sottrae a temi stereotipati propri della retorica sulla vita di strada e sfoggia senza camuffamenti il modo di sopravvivenza più diffuso non solo tra i giovanissimi dei ceti deprivati, cioè il piccolo spaccio. *Amico* del 2020 è un video sulle dinamiche di continui passaggi di mano della merce: «Ho un amico, mi passa a prendere / Due amici mi fanno da scorta / Un paio di amici fanno il mestiere / Tre amici morti per strada / Ho qualche amico chiuso in galera / Cinque amici ti fanno sparire / Ho mille amici e sono nemici / Quelli veri li conto su una mano». In *Casa* c'è la scena breve di una rapina con lui ammanettato dentro un'auto, ma hanno più grande rilievo le immagini di una signora col capo coperto, vestita in maniera tradizionale, sua madre, che sta in casa con apprensione e domina scene familiari negli ambienti ristretti e scarni delle case popolari.

Hey mama di maggio 2019 mostra una scena di vita familiare con al centro una signora che svolge le faccende, cucina e si

mette in posa orgogliosa con i figli. I riferimenti alla figura materna sono evocati nei testi di gran parte dei *trapper* locali. Madri meritevoli di essere ripagate dei loro sacrifici e sempre in pena per la sorte dei figli a rischio. Non solo i tumulti sono esclusivamente maschili e le donne non compaiono mai; quelle che si vedono nei video sono sempre all'interno della famiglia: sorelline e soprattutto madri con l'*hijab*, madri intente alle faccende domestiche, ad accudire i figli negli spazi angusti della casa popolare o con sguardo lontano e triste, preoccupate per i rischi della strada. La rimozione come segno di rispetto. Anche il tema dell'amore e dell'erotismo sono del tutto assenti. Notevoli i versi: «San Siro come Atlanta / San Siro *banlieue*, Francia, mafia come il sud Italia / Non respiro all'ora d'aria, ferite sulle braccia / Voglio morire con calma, lacrime tatuate in faccia».

Amine del 2019 è ancora una volta girato dentro gli spazi ridotti di una casa popolare ed è un'evocazione delle difficoltà incontrate dalla sua famiglia, ma ora almeno Neima Ezza può dire di aver conquistato una considerazione: «Vuoto il frigorifero, freddo il calorifero / Ho giurato sulla vita, non torno più povero / Gli altri mi snobbavano ora mi richiamano / [...] / Io la muffa nel soffitto, sono sempre stato zitto / non mi lamento certo c'è chi sta peggio / Crescendo in certi ambiti, bambini con bei abiti / In cinque in una casa, "dove cazzo abiti?" / Quartiere di arabi, calabresi e Napoli / In mezzo agli ostacoli attendiamo miracoli».

Perif è uno straordinario documentario dove alterna brani rimati alla sommità di un palazzo e le immagini consuete del totale del quartiere dall'alto con il racconto della sua vita di fronte al portone dell'appartamento nel quale aveva vissuto con la famiglia prima di trasferirsi a Baggio. In questa casa di 40mq (lo stesso spazio rappresentato nel film di successo del 1986 del regista Tavfik Bader *40 mq di Germania* sui drammatici problemi di una coppia di giovani turchi ivi ristretta) avevano abitato in cinque: lui, due sorelle e i genitori: «C'è un bagno, una sala-cucina e una camera. Mio padre dormiva nella sala, noi nell'altra camera, non avevo i miei spazi, si dormiva sui divani o sui materassi per terra. L'aria era stratesa! Passavo tanto tempo fuori, ma non potevi tornare tardi, perché se no si svegliavano tutti. Mio padre doveva svegliarsi presto e aveva un lavoro faticoso, mia madre aveva la piccola con una disabilità [...] non potrà mai camminare. Abitare al quinto piano andava portata su e giù». Ma senza rabbia o risentimenti, il tono è

garbato: «[...] Sono grato di essere cresciuto in questo posto; questa *Perif* sarà sempre casa mia e ora sto facendo il primo passo verso il mondo di fuori, un piede si muove verso il futuro, ma l'altro resta piantato qui. Nascere qui è una benedizione, ha i suoi pregi e i suoi difetti. Se sei sgamato ce la faremo. Se Dio vuole, *Inshallah*, ce la faremo, è un attimo che fotti il sistema!». Rende con pathos la sua storia collettiva presentandoci alcuni dei tanti casi dell'umanità resistente del quartiere: «Arianna che cresce tre figlie e non gli fa mancare nulla; Ariuk a tredici anni fuori di casa, a ventiquattro domiciliari, Beccaria, S. Vittore; Fabiana vende le collanine al compro-oro per aiutare i nipoti; Mohamed non ti lascia a stomaco vuoto se ti mancano i soldi per il kebab; Antonia e famiglia sotto sfratto da mesi che cercano un'altra casa da occupare». La seconda parte è filmata a Baggio di fronte alla nuova casa popolare insieme a Samy, un altro giovanissimo *trapper* che a quindici anni era già entrato nel circuito penale, al quale dà la parola: «Mia madre e mio fratello erano in carcere, Beccaria. A quindici anni ho fatto il mio primo aggravamento e sono finito in carcere. Esperienze che mi hanno rafforzato. A diciassette anni voglio cambiarla la mia vita, voglio intraprendere questo percorso musicale, cercare di raccontare per cambiare la mia vita!». Per Samy, come per lui la speranza in una possibilità di cambiamento, di miglioramento della propria vita, sono riposte esclusivamente nelle loro mani.

Il pezzo più icastico di questa condizione espressa liricamente è per me *Notre Dame*. La consueta panoramica di tetti e palazzi con l'inserito della cattedrale in fiamme: «Fumo le canne in mezzo alle campane / No lieto fine in queste finte fiabe / Bruciano lenti sti palazzi Aler / Abituato non mi fai più male / Aspetto solo in mezzo alle scale / Bruciamo lenti ma il tempo qui scade». Straordinaria l'associazione "*Bruciano-Bruciamo*".

Il secondo *trapper* protagonista del tumulto di devianza spettacolarizzata è Baby Gang, Zaccaria Mohuib, residente a Lecco, ma con all'attivo numerose collaborazioni con i rapper di San Siro.

Baby Gang: «*Ero un marocchino mangia cous cous / Ora un marocchino coi milioni di views*»

Baby ha trascorso gran parte della sua giovane età tra case d'accoglienza ed istituti per minori devianti e carceri in varie

parti d'Italia, "al Beccaria avanti e indietro per sei volte". A undici anni la sua famiglia viveva in un monolocale. L'incontro con un sacerdote comprensivo gli ha permesso da ristretto di applicarsi alla musica. Segnato dalle sue esperienze, ne ha fatto un tema ricorrente nei suoi pezzi. La sua ricca produzione si è articolata su un doppio binario: a) Racconto delle difficoltà della sua vita e di riflesso del quartiere, della condizione dei suoi coetanei e del processo di rivincita con la musica; b) Rappresentazione più immaginifica che reale di pratiche di illegalità compiute esibendo armi da guerra, certamente sotto l'influenza delle serie televisive di Gomorra. I due generi sono cronologicamente compresenti per cui ad un pezzo pregevole sul piano evocativo ed artistico ne poteva seguire uno conformato su triti cliché di esaltazione delle attività illegali.

Treni ci restituisce le periferie sotto la neve, la situazione che mette più a rischio quanti non hanno una casa o quelli come lui che spesso si allontanano precocemente dalla famiglia: «Da bambino giuro Baby dormiva sui treni / Non tornava a casa perché portava problemi / [...] / Mentre mamma mi chiamava e mi diceva: "Vieni" / Ero dentro un vagone con 5 stranieri / A te svegliava mamma / A me 5 carabinieri / [...] / Ero un marocchino mangia cous cous / Ora un marocchino coi milioni di *views* / [...] / Voglio portare a mamma un milione di *fluss* / Perché qua in Italia vivi solo coi *fluss*».

Ritmo, melodia, auto-tune fanno di *No jojo* un pezzo addirittura dance con accentuati giochi linguistici scherzosi, ma anche qui non rinuncia a riferimenti biografici: «*No jojo zanga zanga* sotto le *popo* / Non fare il *coco baby no jojo* / *Halo baby* sono qui sotto / Porta la coca *chica no jojo* / [...] / Dance trap pop rock drill / Rap chill pop weed cash / *Drug rock my stress* / Miss Zebb / La vita cambia / Prima ero in gabbia / Ora la scena l'ho messa in gabbia / [...] Ero povero povero / Così tanto povero / Che mamma lavorava anche se c'era sciopero / [...] Se ritorno un povero / Galera o ricovero».

Vari pezzi indulgono verso situazioni stereotipate nelle quali si esibiscono armi e movimenti collegati allo spaccio. I due pezzi realizzati con Simba la rue, altro *trapper* italo-tunisino, vorrebbero essere in sintonia con un certo immaginario conflittuale delle *banlieue*. I ragazzi si parlano usando espressioni francesi. In *Banlieue* ragazzi armati attendono un carico di droga e poi lo rapinano, in *Sacoché* osserviamo la

consueta scenografia di armi, accoppiata però ad un testo dove alcune paronomasie contrastano la violenza della parte video: «Ho sempre la *sacoché* con me / Rubo i *beat beat* / Faccio le *hit hit* / *Zatla no weed weed* / *Petit fait vite vite* / Porta la *shit shit* / Se vuoi il *feat feat* / Vuole il *dick dick* / Prendo sta *bitch bitch* / Sopra il *beat beat* / Metto il *dick dick* / Urla oh *shit shit* / La scena *rip rip* / [...] Quartieri le *barrio* / Quartieri le *banlieue* / *Gang gang gang gang* / Quartieri le *banlieue* / Mi trovi in piazza in ogni orario / *Paw paw paw* / a far la *moolah* perché in Italia non c'è *trabajo*». In *Baby* un assembramento di ragazzi festosi e ridenti, ma con pistole e mitra con un testo però sentito: «Ricordo che ero solo / Frate, un minorenne e basta / Senza soldi in tasca / Bandana in testa, testa Vallanzasca / Ho la guerra in testa, mica in testa i rasta / [...] Ho promesso giuro a mamma / Tuo figlio spacca tutti sti rapper che / Vivono, frà, ancora ancora mamma / Fanno la Francia vogliono far come noi / Io non vivo a casa con mamma / Casa-famiglia da dieci anni boy». Anche in *Lecco city* l'esibizione di pistole e fucili con spari in aria risulta quasi forzata e di maniera rispetto alle sequenze con tanti ragazzi di varie nazionalità energici e festosi, mentre Baby seduto si tiene in braccio affettuosamente un ragazzino. *Caramba* è l'unico pezzo nel quale compaiono ragazze, ammiccanti, che circondano Baby in piscina, in un motoscafo, in una auto potente, in una bella villa: insomma tutti i simboli di quella che dovrebbe essere il successo goduto senza parsimonia: «Mamma non mi prenderanno più i caramba / Bamba sputano gli sbirri la mia ganga / Stappa, prima un euro in tasca, ora un K / Manca poco e mi compro Casablanca».

Alcott Zara Bershka sono marchi di abbigliamento da grande magazzino ed il titolo del pezzo sul tipo di devianza realmente commesso dalla stragrande maggioranza dei minori devianti del quartiere: il furto di magliette e vestiario. Il video mostra quello che mettono normalmente in atto questi ragazzini ed il fermo di uno di loro costretto a tirar fuori la refurtiva: «Alcott Zara Bershka rubavamo i vestiti / Con gli antitaccheggi lasciati nei camerini / Era *tiki taka*, gli africani ed i magrebini / Eravamo tutti poveri ma eravamo ben vestiti [...] / Cresciuto in casa-famiglia, immagina che meraviglia / In mezzo a assistenti sociali / Mi hanno levato dalla mia famiglia». Il 26 ottobre 2020, durante la manifestazione di protesta per le chiusure anti-Covid, giovani sfondano le vetrine di Gucci e Louis Vuitton e razziano dei capi.

Due ragazzi egiziani vengono arrestati.

Le location meglio rappresentate perché più ispirate di Baby Gang sono sempre sul proprio territorio. Però anche quando sceglie l'ambientazione più lontana dimostra una particolare sensibilità per luoghi fortemente pertinenti rispetto ai temi più originali del suo racconto. *Casablanca* postato nel settembre '21 è stato girato dentro una delle baraccopoli della metropoli marocchina dalle quali si continua a fuggire migrando. Grande sensibilità di Baby per la connessione di storie tra due periferie, mentre Ghali per *Whily Whily* quando ricerca ambientazioni remote, sceglie lo scenario esotico del deserto e le architetture di Petra. Il video mostra i resti di uno *slum* e le nuove precarie costruzioni abusive con sciame di bambini e ragazzi nelle strade polverose. Due giovanissimi sono pronti a tentare l'attraversamento del Mediterraneo verso la Spagna su un gommone più simile ad una camera ad aria di un camion: «*Alo Baby sangue arabo, baby gang di Casablanca / [...] Chi va piano non va lontano, mi diceva sempre Abdallah / Sogna passaporto italiano Baby fumava sempre in zanka / E fa zanga zanga / Moroccan fra di Casablanca / Bambini in barca a Tangia sognano di arrivare in Spagna / 3arbi in Italia, trabajo solo con la baida / Su un mezzo frà senza la targa*».

Per mantenere il personaggio "arte e vita" Baby Gang nonostante i suoi precedenti ed il suo successo che gli dovrebbe imporre ormai delle cautele (più di dieci milioni di visualizzazioni per *Treni*) partecipa ad una rissa di fronte ad un locale e viene condannato ad un Daspo cioè il divieto di entrare in un qualsiasi locale di Milano. I motivi banali del fatto ritengo siano un'ulteriore prova di quanto ho presentato come "devianza spettacolare". Lo stesso Daspo ha colpito anche Simba la rue e Rondo da Sosa.

I rap paralleli nella periferia est romana

Il caso milanese della scena trap di San Siro si è praticamente configurato in questi ultimi tre anni, con artisti da poco maggiorenni. Nell'area metropolitana romana le forme espressive dell'hip hop erano circolate nelle periferie più problematiche per condizioni sociali, i quartieri di edilizia residenziale pubblica. Questo rap di strada, come ho già detto, non aveva relazioni di sorta con quello militante che cominciava a diffondersi nel movimento studentesco e nei centri sociali

occupati, e non poteva avere allora la stessa capacità d'impatto pur su quei territori dove comunque aveva un forte radicamento. Le eco-culture restavano tali, cioè coatte nei propri quartieri non potendo disporre della onnipotenza espansiva del web.

Per rinvenire un'esperienza di radicamento territoriale sono costretto a riferirmi ad un gruppo attivo soprattutto dieci anni fa, ormai agli epigoni per la morte violenta dei due rapper che ne erano stati i protagonisti indiscussi. Il gruppo ODEI (Orgogliosi di essere italiani) di Tor Bella Monaca, quartiere di edilizia pubblica sorto nei primi anni '80 per 30.000 abitanti a 20 km dal centro sull'asse della via Casilina. La concentrazione nel quartiere di disoccupati e di lavoratori intermittenti in grandi difficoltà economiche ha facilitato negli anni che si costituisse una delle più grandi piazze di spaccio del paese. Un alto numero delle abitazioni sono occupate abusivamente e centinaia di famiglie sopravvivono alternando attività legali ed illegali. A differenza di Milano in tutti i grandi complessi di edilizia pubblica sparsi per il paese del centro-sud (ad esempio Roma, Napoli, Palermo), la presenza dei lavoratori stranieri e delle loro famiglie è minore in percentuale, e costretta ad una umiliante invisibilità. La criminalità locale che utilizza i giovani disoccupati ed evasori dell'obbligo scolastico del luogo non tollera forme di aggregazione sullo spazio pubblico, neanche un'affermazione culturale, simbolica delle minoranze di giovanissimi italiani di origine straniera. A Roma c'è invece una forte visibilità dei migranti nei rioni e nei quartieri semi-centrali. Collettività insediate regolarmente nel mercato degli alloggi in affitto, ma anche di proprietà. I casi dell'Esquilino del Pigneto e di Torpignattara. Le serie televisive di Gomorra hanno costituito il modello egemone di identificazione giovanile. Ne è una riprova il fatto che presso le scuole l'ascolto è pressoché generalizzato per i cantanti neo-melodici, misconoscendo l'attività di singoli rapper e piccoli gruppi comunque operanti nel territorio e presenti sui social.

Il rap militante della periferia est di Roma, in particolare dell'asse Penestino, si è mosso come protagonista nei conflitti del territorio, senza alcun contatto con quello di strada.

Il gangsta tragico delle Torri

I rapper del gruppo ODEI hanno delle culture di strada il vissuto

personale difficile delle classi popolari metropolitane, segnato spesso dall'esperienza del carcere e l'aspirazione ad esprimere un protagonismo espressivo che conquisti rispetto e possa costituire un'opportunità economica. Sono autoctoni che non solo non hanno l'*imprinting* della liminalità transculturale così feconda per i ragazzi di San Siro, ma la paventano, anche se (nonostante l'acronimo di cui si fregiano) non hanno fatto mai pezzi contro la realtà dell'immigrazione, se non qualche generico riferimento contro "i clandestini". Gli ODEI si esprimono nel romanesco delle periferie, mentre i ragazzi di San Siro mostrano una originale creazione linguistica. Gli spazi di Tor Bella Monaca poi non vengono mai rappresentati nei video dei rapper romani. Del resto i cortili affollati di ragazzini a San Siro, presenti nella maggior parte dei video milanesi, non hanno alcun corrispettivo né a Tor Bella Monaca né negli altri quartieri pubblici romani. Ogni complesso di caseggiati dispone di ampie corti, ma vi regna costantemente il deserto, nonostante sia il quartiere con il più alto numero di minori rispetto al resto della città. Molti video su San Siro mostrano attività criminali connesse allo spaccio, facendo sfoggio di armi, in una messa in scena più che altro di maniera, mentre gli ODEI non vi fanno mai cenno. Mancano le ambientazioni relative agli spazi pubblici, alla realtà delle torri di quindici piani stipati di alloggi popolari, nessuna scena familiare o racconti biografici. Ne emerge la narrazione di una cultura di strada che celebra come valori la forza fisica, l'omertà e la fedeltà verso gli amici, una critica al sistema con talvolta propositi eversivi, tipici dell'estremismo rituale degli ultras. Gli interni di una palestra di boxe sono i luoghi preferiti come sfondo per i pezzi, dove Pepy rap, er Gitano, Jon esibiscono i loro corpi possenti, palestrati, iper-tatuati, sempre con posture e atteggiamenti aggressivi.

Palestre di boxe popolare si trovano un po' in tutti i quartieri più difficili con il fine di attrarre i ragazzi costretti alla vita e ai traffici di strada (a Roma a Corviale, Quarticciolo, a Napoli Scampia). Persino la palestra di boxe frequentata da Loic Waquant nel ghetto nero di Chicago dette un'opportunità di recupero a tanti giovani che gli raccontarono di essere altrimenti destinati a morte sicura. Nulla di tutto ciò nella palestra degli ODEI che intendono solo incutere terrore a fantomatici nemici.

Il pezzo *A testa alta* del 2009 mostra una rappresentazione nel video di un "gangsta" italiano trent'anni dopo quello nero americano. Auto e moto potenti sgommano, ragazze succinte

ed in silenzio abbracciano i “*machi*” sulla scena. Pepy rivendica in rima i suoi trascorsi in carcere, attestato di appartenenza alla strada, ma tutto il pezzo è centrato sulla denuncia dei principali mali da combattere determinati dall'assurdità di un sistema che permette a clandestini e stupratori di farla franca impunemente. L'acronimo della *crew* ODEI come bandiera contro il pericolo dell'invasione pretestuosamente paventata per motivi elettoralistici dalle forze politiche della destra reazionaria: «Ora tocca a te vero macho italiano / Io non son il solito buffone *freak* americano / [...] La cosa più importante non la dimenticare / Stupratori clandestini e viscide puttane / dall'Italia uno al giorno dovrebbero cacciare / [...] / In ogni angolo di strada la potrebbero stuprare / Leggi di merda che ci sono in questo Stato / Tu rubi per la fame e vieni arrestato / Tua figlia hanno stuprato / Neanche un anno di galera lui s'è scontato / [...] / cinque anni e otto mesi al gabbio l'ho pagati / [...] A testa alta tutti l'ho pagati / Nun me so bastati un plotone d'avvocati». In *La Minaccia* Pepy esplicita le sue retoriche pulsioni eversive come giustiziere per la condizione nella quale sono costretti gran parte di coloro che come lui vivono nelle periferie: «Rabbia per questa situazione / Pacco bomba allo Stato / Sotto falso nome la distruggo questa merda de nazione / [...] / Noi nati dentro sti quartieri ste borgate / Sti rioni con il ruggito dei leoni e il pianto dei neonati / Chiusi dentro strip e fabbricati come carcerati / Come sento urlare la disperazione delle madri / Dove la droga gira a passo a passo con la noia / E per le strade contro i sogni / E affianco alle carcasse abbandonate». Pepy aveva sperimentato il carcere in più occasioni, trascorrendovi vari anni, come i neri americani dei ghetti deprivati. Prima aveva tentato di emergere nello sport, fermato da incidenti stradali e poi nel rap. Si schiantò con la sua 500 truccata in un ennesimo incidente nell'agosto 2011.

In *Non credo* del 2010 Pepy sullo sfondo di sue foto fisse nelle quali si mostra con muscoli tesi e tatuaggi invita un immaginario interlocutore a lasciare la dipendenza: «Vedi nun fa er matto io me so aggiustato / Cerca di mollare o finisci sotterrato / Credi in te stesso, così me so salvato».

In *Attacco al potere* del 2011 Pepy si mostra sempre a torso nudo mentre solleva pesi insieme ad altri giovani, seguaci di un culturismo fisico che non ha più nulla di quello olimpico dei film di Hollywood. Tutti hanno il solito sguardo torvo. Il tema del pezzo è decisamente eversivo, ma a mio avviso senza una reale

consapevolezza, come avviene nelle forme espressive degli ultras negli stadi: «A questo sistema ci dobbiamo ribellare / Da soli è difficile pensare / Di cambiare il mondo / [...] Come lo zio Sam chiamo il popolo alle armi / Guerra allo stato con raid notturni / Guerriglia urbana se ci sei fatti avanti / *Hasta mañana* diventeremo grandi / Uscire dalla massa come sogno della vita / Essere famosi per una giusta causa / I sogni di gloria diventano reali / Nei libri di storia come i cavalieri / [...] / Facciamolo vedere di che pasta siamo fatti / Tutta l'Italia contro sti pupazzi / In giacca e cravatta distruggono il paese / Voglio vedere le loro teste appese / Questo è quello che vogliamo / Come prima mossa / bruciamo il Senato». Il pezzo *Gi.ta.no* di Er Gitano del 2010 esemplifica bene il tema più ricorrente tra gli ODEI quello di essere i più temibili del quartiere. La parte video è costituita da qualche foto di er Gitano con sguardo torvo. «Ogni volta che parlerai de me / Fatte er segno della croce a fraté / Nun se sa mai / Solo co no sguardo io te faccio cadé / te faccio temé / Che è la fine pe te / E nun me serve er fero / pe dimostrate che / Te levo la vita e nessuno lo viè a sapé / Mettete in guardia e te lo faccio vedé».

Il pezzo collettivo di Pepy, er Gitano e Jon *A mani nude* del dicembre 2010 è la vetrina di tutti i palestrati di ODEI che affermano la loro preminenza sul territorio ed in particolare dirigono scherno e minacce contro quanti si atteggiavano a rapper "gangsta", solo gli ODEI sono "la strada": «A gente che ce vede strippa / Te invitamo a viso aperto qui nelle borgate / Facci vedé si sei esperto o si campi de cazzate / T'aspettamo a mani nude oppure a mani armate / So parole vere e crude nun solo reppate / [...] / State attenti a quello che reppate sur microfono / Quello che pensi dimmelo ar telefono / Spari cazzate artro che pistole / Vuoi fare er gangsta? La tua vita non commuove / Sei un fijo de papà vestito da giullare / Su fa er bravo rimettiti a studiare / Ch'è a cosa mijore che potresti fare». Pepy si schianta con la sua auto veloce e lascia un vuoto profondo nel gruppo. In pieno centro presso la stazione Termini verrà ricordato con un presidio con fiaccole e lumini, con tanti fan in ascolto dei suoi pezzi sparati ad altissimo volume dallo stereo di un'auto.

Il pezzo come *Rest In Peace* per Pepy *Uomo d'acciaio* del maggio 2012 è un'esaltazione corale, in particolare da parte di er Gitano e Jon, dell'amico che più aveva incarnato i caratteri distintivi degli ODEI per ribadire una dominanza assoluta sul territorio. Ma in effetti si tratta di una rappresentazione di preminenza sul

quartiere meramente simbolica, perché sono i clan criminali ad avere il controllo di una delle più importanti piazze di spaccio di tutto il paese: «Inedita la forza che me davi tu / Quando me spegnevo e nun me amavo più / Pepy sotto pelle tra le sette stelle / Musica da celle parole brutte e belle / Quelle parole che te rendono vincente / Grande e prepotente, che conquistano la gente / Eccessivo in ogni gesto nun chiedi mai permesso / godi solo quando l'avversario è sottomesso / logica de vita che ho assorbito de riflesso / Questo è Peppe e me manca lo confesso / [...] / La notte che scivola intorno / È così che si muore / L'uomo d'acciaio non teme la morte / Un lampo una luce e poi niente / E poi niente».

Er Gitano si suiciderà usando la pistola detenuta illegalmente alla fine di febbraio 2012, e solo pochi giorni prima insieme a Jon avevano messo in scena in *Giustizia fai da te* l'esecuzione a colpi di pistola di uno stupratore, portato a morire nel terreno di una sfasciacarrozze. La punizione degli stupratori è un topos della stessa cultura criminale nelle carceri: «Noi pe stada pe campà te pe strada pe abusà / Nun la devi da toccà io te sto a venì a pijà / So commosso dentro a un fosso questo è il posto che ti offro / Resto scosso questo è il costo mo diventi carta inchiostro / [...] / Giustizia fai da te / Fai da solo fai pe tre». Tra gli ODEI ha un ruolo importante anche Jon, italo-tunisino, da minorenni in casa famiglia, a diciotto anni la prima carcerazione, Esce di prigione nel 2009 a ventitré anni. Fa rap in francese, arricchendo di suggestioni le rime in dialetto. Jon è riuscito ad avere un certo successo anche a livello internazionale. Ha postato un video girato a Sidi Bou Said, il gioiello turistico tunisino, conducendoci con devozione inaspettata dentro il sepolcro del santo.

La periferia est, quella all'interno del Grande Raccordo Anulare, meno lontana dal centro rispetto a Tor Bella monaca, è stata anche il territorio oggetto delle pratiche espressive di un altro giovane scomparso tragicamente. Saor, 29 anni, nato a Lima, segnato anche lui dalla liminalità transnazionale dei ragazzi dell'hip hop. È stato soprattutto un *writer* e in *Casino der Casilino* realizza un montaggio fantasmagorico del *writing* illegale diffusissimo in zona nonostante l'invasione modaiola di pezzi di street art legale ormai dilagante: «In mezzo ai treni e ai palazzi / È la salvezza per noi ragazzi / Ho scritto perché tu leggessi me in ogni posto / In ogni via ad ogni costo / Il mio nome te l'ho imposto / Casino der Casilino / Ogni via ogni posto a me vicino».

Dentro una cadillac è un pezzo trap del 2018. Nell'incipit come stereotipo delle pratiche di strada c'è lo scambio di soldi e roba al quale lui stesso partecipa; poi con uno sfondo segnato dal *writing* sempre con una ragazza accanto rima: «Vorrei sta con te dentro una Cadillac / Invece pe strada a vendermi l'anima / Vorrei sta con te mi cade una lacrima / Invece pe strada a vendermi l'anima / Superpotere sparisco di colpo / Mi stanno cercando / Mi vogliono morto / Tattoo sul mio corpo / Se voglio ti crosso / Io sono il cane tu sei il mio osso / [...] / La vita qui è dura ma mando giù farmaci». Espone come in rassegna i tatuaggi che dal viso scendono su tutto il corpo, ci mostra in primo piano il pugno con le falangi con la scritta *Fede*. Al suo amore Federica nel 2018 dedica un pezzo-canzone con auto-tune spinto su un'unica immagine fissa di un volto horror: «Non sono più come prima / Sei tu che cambi il mio clima». Il 20 maggio 2019 sarà trovato in strada a Torpignattara stroncato da overdose.

I gruppi di rap nei quali era inserito Saor restano piccole *crew* che non hanno certo la rilevanza numerica della banlieue milanese.

Rap & antagonismo di cura

Parallelamente al rap più propriamente "di strada" diffusosi insieme al *writing* ed alla break dance presso adolescenti del sotto-proletariato urbano post-fordista dell'area metropolitana romana, le forme espressive dell'hip hop suggestionarono anche giovani di ceto medio acculturati e politicizzati nell'ambito dei movimenti studenteschi. Assalti Frontali è il gruppo di rap militante che è attivo da oltre tre decenni, filiato da Onda rossa posse che nel Movimento della Pantera del 1990 riuscì a soppiantare tutte le altre forme espressive. Da allora ha ininterrottamente fatto concerti nei centri sociali occupati autogestiti, laboratori di controcultura diffusi in tutta Italia, caso unico rispetto a tutto il resto d'Europa. Sono stati presenti anche in tutti i contesti di conflitto. Affollatissimi i loro concerti di fronte ai penitenziari come Rebibbia a Roma o Le Vallette a Torino per richiedere la liberazione dei No Tav. Fautori di mettere sempre al centro dei loro pezzi i temi del conflitto portato avanti dalle classi subalterne con attenzione serrata sugli avvenimenti politici del nostro paese. Sin dagli inizi polemizzarono aspramente con i gruppi che scimmiettavano il modo di vestirsi dei neri americani, l'uso dell'inglese e la genericità quando si trattavano temi come

ad esempio l'antirazzismo. S'impegnarono per una rigorosa auto-produzione che li affrancasse dal circuito commerciale. In queste note intendo indicare come negli ultimi anni l'impegno artistico del gruppo romano, conseguentemente a quello politico e personale si sia andato a concentrare sull'asse della via Prenestina della periferia est. Tra la Casilina e la Prenestina insistono i quartieri del Pigneto e di Torpignattara, da alcuni anni soggetti ad una forte centrifugazione e speculazione, nonostante siano divenute le aree urbane dove la presenza dei migranti è densa e altamente visibile. Gli Assalti Frontali hanno fatto parte di un composito aggregato di comitati di residenti, movimenti, centri sociali che nel corso di lunghi anni hanno portato avanti una battaglia, vinta solo di recente, perché l'area industriale dismessa dell'ex stabilimento chimico Snia Viscosa fosse risparmiata da un progetto di cementificazione da parte della proprietà e divenisse un'area naturale pubblica. Durante i lavori di sbancamento per realizzare nell'area un gigantesco centro commerciale venne in maniera maldestra rotta la falda acquifera che correva prossima alla superficie (non a caso il toponimo di una piazza limitrofa è proprio "Acqua Bullicante") e si determinò la formazione di un vero lago, che il costruttore non riuscì a prosciugare anche attraverso espedienti illegali. Il lago restò e divenne bene pubblico. Il pezzo *Il lago che combatte* del 2014 realizzato da Assalti Frontali&Il muro del canto è ovviamente ambientato con lo sfondo del nuovo lago su cui incombe lo scheletro in cemento armato di un edificio che doveva essere ultimato. Nell'area naturale conquistata in anni di mobilitazioni ora si vedono canoe e ragazzini che giocano: «Palazzinaro amaro/ sei un palazzinaro baro / Per tutto il male fatto a Roma adesso paghi caro / Al funerale del tuo centro commerciale / È bellissimo vedere il nostro lago artificiale / [...] / Lì c'era una fabbrica di finta seta, la Viscosa / C'era il capitalismo un'area gigantesca / Ci lavoravano le madri, i padri e ogni scolaresca / [...] / Non è il Turano o il lago di Bolsena / Ha intorno 100.000 macchine e ognuna ha dentro il suo problema / In mezzo ai mostri di cemento / St'acqua mi riflette il cielo / È la natura che combatte / E 'sto quartiere è meno nero».

La definizione di antagonismo di cura mi sembra ancora più calzante analizzando l'impegno caparbio che Militant A ha portato avanti sul tema dell'inclusione scolastica delle minoranze. Per lunghi anni ha partecipato alle attività dell'istituto Iqbal Masih, intitolato alla memoria del bambino sindacalista pakistano

trucidato, che proprio sull'asse Prenestino-Casilino, si è distinto per l'accoglienza soprattutto dei minori rom con il coinvolgimento attivo dei loro genitori. Sulla via Casilina avevano insistito i due campi rom più estesi e popolati d'Europa, ormai sgomberati: Casilino 700 e Casilino 900. Il libro di Militant A *Soli contro tutto* è una cronaca appassionata del sostegno dato alle molteplici iniziative pedagogiche di Simonetta Salacone, la dirigente diventata punto di riferimento per le sue battaglie per una scuola inclusiva e realmente interculturale. Militant A aveva portato avanti nella scuola anche un laboratorio creativo di rap. Il pezzo *Enea super rap* è stato composto per sensibilizzare i bambini e non solo sul problema dei profughi e dei rifugiati politici. L'ultima parte del libro è la cronaca delle vicissitudini di alcune famiglie di rom romeni fatti sgomberare prima dal loro insediamento a Centocelle e poi da tutti gli altri luoghi presi a rifugio. La sinergia tra soggetti dell'antagonismo militante e della stessa istituzione scolastica, la direttrice stessa, permise alle famiglie rom di essere accolte dentro l'occupazione abitativa di Metropoliz. Le occupazioni abitative dell'area metropolitana romana sono un fatto unico per la loro diffusione, ospitano migliaia di migranti e di italiani sostenuti in condizioni di dignità da Comitati politici di lotta che ne difendono l'auto-gestione. I rom però non avevano mai trovato ospitalità come dentro Metropoliz; erano sempre stati considerati con sospetto per la loro "diversità" spacciata per irriducibile. La particolarità di Metropoliz ha polarizzato l'attenzione di centinaia di artisti che hanno voluto lasciare sui muri della ex salumificio una loro opera realizzando un eccezionale museo illegale: il Museo dell'Altro e dell'Altrove (MAAM). La direttrice Salacone scomparve prematuramente nel 2017, Militant A le ha dedicato un pezzo con la parte video girata dentro la sua scuola:

«Simonetta

Simonetta, Simonetta tra i banchi / Simonetta, Simonetta ci manchi / Simonetta ma quanto sei *funky* / averti a fianco c'ha fatto volare / [...] Una ministra le intimò: / "Ora basta al tuo posto!" / Gente fascista le urlò: / "Fuori ad ogni costo!" / Perché diceva: / "La pace si fa con scuola e dottori non con le bombe e i mitragliatori"».

Bibliografia

Cognetti F., Padovani L., (2018). *Perché (ancora) i quartieri pubblici. Un laboratorio di politiche per la casa*, Milano: FrancoAngeli.

De Angelis R. (2020) «Iper-periferie e culture di strada». In: Cellamare C., Montillo F., a cura di, *Periferia. Abitare a Tor Bella Monaca*. Roma: Donzelli.

Lapassade G., Rousselot P. (2009). *Rap il furor del dire*. Lecce: Bepress Edizioni [1990].

Militant A., Assalti Frontali (2014). *Soli contro tutto. Romanzo non autorizzato*. Urbino: Editori Internazionali Riuniti.

Waquant L. (2002). *Anima e corpo*. Roma: DeriveApprodi.

Roberto De Angelis è socio-antropologo, già professore associato all'Università "La Sapienza" di Roma, ha svolto ricerche sul conflitto sociale, le culture giovanili e le dinamiche migratorie in particolare nelle periferie urbane di Roma.
roberto.deangelis@uniroma1.it



RECENSIONI/REVIEWS

**Presi in trappola? Recensione di *Birds in the trap*
di Emanuele Belotti. Ed. Bordeaux (2021)**

Stefano Pontiggia

«Gli adulti scandalizzati concentrano la loro avversione e denuncia sui simboli e sullo stile della trap, così come su un modo di raccontare la realtà certamente crudo, cinico e disimpegnato. Il mercato musicale invece è intento a vampirizzare una schiera di ragazzini che mette a nudo senza filtri nei propri testi ansie, fragilità e senso di smarrimento in modi a volte poetici, a volte ingenui, a volte idioti e sbruffoni».

Nel 2020, Fulvia Antonelli chiudeva con queste parole un articolo dedicato alla trap e soprattutto ai giovani artisti che, come Side Baby, Ketama 126 o Sfera Ebbasta, sono tra i portavoce italiani più noti di questa derivazione del *southern rap* nato nei quartieri più impoveriti di Atlanta, Miami e altre grandi metropoli del sud degli Stati Uniti¹. Nel suo contributo, Antonelli si concentra molto sulla poetica della trap italiana e racconta il disagio e la voglia di successo contenuti nei testi degli artisti sopra citati, ma conclude con una apertura sui processi di produzione che idealmente si collega al testo *Birds in the trap* di Emanuele Bellotti.

Il breve testo, edito nel 2021 per la casa editrice Bordeaux, è lo sviluppo di una lezione patrocinata dal Museo delle Periferie di Roma, progetto di Roma capitale che si prefigge l'obiettivo di aprire spazi di confronto e dibattito sul tema delle periferie e delle dinamiche che, a livello globale, vi si possono rintracciare. L'analisi di Belotti è di stampo marcatamente marxista e si occupa di individuare delle linee di tendenza nel processo di produzione culturale che, se forse non possiamo considerare appannaggio della sola trap, sicuramente aiutano a cogliere i legami tra questo genere musicale, la musica rap da cui deriva e l'industria culturale.

La prima sezione del testo ripercorre rapidamente la storia dell'approdo del rap in Italia. Belotti descrive lo sviluppo delle prime *posse*, il suo saldarsi con istanze contestatarie espresse da una componente della società italiana di giovane età e di estrazione sociale medio-bassa, il suo trasformarsi da

1 F. Antonelli, «La Trap, gli adolescenti e gli adulti», *Gli asini*, 18/3/2020. <https://gliasinirivista.org/la-trap-gli-adolescenti-e-gli-adulti/>.

fenomeno di nicchia (tra la fine degli anni '80 e gli anni '90) a prodotto culturale mainstream grazie all'avvento di una nuova generazione di rapper (Fabri Fibra, Club Dogo e Inoki tra gli altri) e la definitiva esplosione del genere a cavallo degli anni '10. È a partire dagli anni Duemila che Belotti individua l'inizio di un'evoluzione del rap (e della cultura hip hop in generale) che avrebbe portato questo genere musicale a essere «fattore chiave per la ristrutturazione dell'industria discografica» (pag. 29). E proprio il legame tra la scena trap e le dinamiche dell'industria culturale è al centro delle riflessioni di Belotti.

La sua posizione poggia su tre assunti di base, due dei quali esposti con maggior dovizia di particolari. Il primo pilastro della sua argomentazione traccia un parallelo tra l'esplosione del rap e della trap e una generale ristrutturazione dell'industria discografica che ha portato a una sussunzione degli artisti nelle dinamiche capitaliste del lavoro immateriale tramite una socializzazione verso il basso dei costi (e dei rischi) di produzione. Il secondo assunto è che questa dinamica è stata resa possibile dallo sviluppo di Internet, che ha modificato il ruolo delle etichette indipendenti rendendole poco più che una "cerniera di trasmissione" tra l'industria mainstream e degli artisti già in grado di produrre musica in autonomia. Il terzo perno di questa riflessione, meno sviluppato degli altri, si concentra sulla proposta musicale in sé e sulla sua capacità di dar voce a un segmento sociale, quello dei NEET (*Neither in Education Nor in Employment or Training*), escluso dai processi di inserimento nel mercato del lavoro e privo non solo delle risorse materiali, ma anche della possibilità di un più generale miglioramento della propria condizione sociale.

La prima argomentazione di Belotti prende spunto dalla crisi dell'industria musicale, apertasi negli anni Duemila grazie all'avvento di piattaforme di condivisione e download di contenuti digitali (Napster *in primis*). Le grandi etichette, dice Belotti, persero la guida nella distribuzione dei contenuti a vantaggio delle piattaforme digitali e si riconvertirono in aziende erogatrici di servizi puntando su pochi grandi nomi e rinunciando alla loro storica funzione di ricerca e sviluppo. Questo avvenne in parallelo all'emersione del rap italiano, che, con la sua organizzazione in *crew*, era già strutturato per sopperire alle mancanze delle grandi etichette sul piano produttivo. Inoltre, la diffusione di diversi software per la produzione musicale ha ampliato le

possibilità di creare musica da casa con costi contenuti (pag. 41). In una situazione in cui le grandi etichette non investono più sulla produzione né sulla ricerca e sviluppo, trovando al contempo nel rap e nella trap un'architettura produttiva in grado di realizzare musica in maniera quasi totalmente indipendente, l'inserimento degli artisti nel circuito musicale è avvenuto per sussunzione. Le major, afferma Belotti, sembrano quasi godere della rendita di uno sforzo produttivo al quale non hanno partecipato.

L'argomentazione è stimolante e solida, ma forse funziona al suo meglio se ci si limita alla situazione italiana e a quella della musica rap nel nostro Paese. Se si guarda all'estero, ad altri generi musicali e ad altri periodi storici, possiamo vedere che il rapporto tra major, artisti e industria culturale è molto complesso e vive di situazioni a volte contraddittorie. Guardando al fenomeno del punk e delle varie "generazioni" di artisti che si sono succedute, infatti, notiamo, da un lato, l'esperienza quasi "anarchica", nella sua indipendenza, dell'etichetta Epitaph Records, fondata nel 1980 da un giovanissimo Brett Gurewitz (chitarrista dei Bad Religion) e assurta nel tempo a vera e propria potenza nel campo del punk e dell'hardcore. All'altro lato dello spettro, abbiamo un processo di sussunzione produttiva e di vera e propria "creazione" di un fenomeno nella storia dei Sex Pistols, che prendono il nome dal negozio di anti-moda "SEX" gestito da Vivianne Westwood, il cui marito, Malcolm McLaren, già manager dei New York Dolls, aveva imposto l'ingresso di Johnny Rotten nella band. Questi esempi mostrano che le relazioni tra industria discografica e artisti è molto complessa e va analizzata nelle specifiche e concrete dinamiche osservabili sul terreno. L'ipotesi di un processo di sussunzione nell'industria, inoltre, corre forse il rischio di offuscare l'agency dei protagonisti, cioè degli stessi artisti, i quali a loro volta "sfruttano" le dinamiche del mercato nel tentativo di emergere.

Sicuramente rilevante è anche il secondo pilastro argomentativo del ragionamento di Belotti. Il ruolo delle etichette indipendenti, un tempo agenzie alla scoperta di nuovi talenti, si è ora riconvertito in quello di cerniera tra le major e un gruppo sempre più nutrito di giovani artisti che seguono altri percorsi per lanciare la propria carriera. Internet, dice l'autore, non ha infatti semplicemente provocato una ristrutturazione dell'industria culturale, ma ha anche funzionato da *medium* capace di creare un legame diretto e sempre più stretto tra artista e *fan base*. Il pubblico, grazie alle

piattaforme online, è sempre più protagonista grazie non solo alla possibilità di diffondere e condividere musica, ma anche di produrre contenuti tramite blog, siti internet e *reaction video* su YouTube. La capacità di autoproduzione dei gruppi e degli artisti, quindi, risiede anche in un lavoro di diffusione orizzontale della proposta musicale che viene intercettato dalle etichette indipendenti solo quando questa proposta ha già iniziato a circolare. Le indipendenti, di conseguenza, “puntano sul sicuro” investendo su quegli artisti già relativamente affermati, i quali possono poi essere messi sotto contratto da una major (un caso forse esemplare è la parabola di Ghali). Questa capacità di allargare, rafforzare e “istituzionalizzare” un rapporto diretto con una base di fan che va oltre la dimensione locale è probabilmente la maggior differenza rispetto a quando, poco più di vent’anni fa, chi scrive questa recensione faceva musica. Arrivando da un piccolo centro nella provincia di Como, l’idea di poter suonare un giorno a Milano sembrava già un grosso passo avanti nella storia della mia band.

Il terzo elemento portante dell’argomentazione di Belotti si concentra sugli artisti, sulla loro collocazione di classe e sulle aspirazioni che la loro musica esprime. Belotti afferma che il pubblico che ascolta la trap è, in maggioranza, parte dello stesso segmento sociale di chi quella musica produce. Dati alla mano, emerge come il pubblico della trap coincida “con una quota di popolazione caratterizzata da percentuali più elevate di individui in condizione di disoccupazione ed esclusione dai circuiti di istruzione e formazione professionale” (pag. 57). Si tratta dei cosiddetti NEET, persone che non studiano, non hanno un impiego e non stanno svolgendo una formazione al lavoro, ma che, proprio per questo motivo, hanno tempo per produrre, ascoltare e condividere musica. Emerge dai loro testi quella che può essere definita una tendenza “prepolitica”, che passa attraverso la rabbia e la disillusione che la loro condizione provoca. Belotti afferma che è questa manodopera “cognitiva”, disponibile a costi ridotti, a venire sussunta dall’industria musicale che ne estrae valore; tuttavia, questo processo si basa su una proposta musicale che descrive l’esito del processo di pauperizzazione che l’ha portata, paradossalmente, a partecipare dell’industria culturale. Il ragionamento è molto stimolante e apre la porta a un’analisi del fenomeno trap che vada oltre il giudizio di valore sull’ostentazione di ricchezza dei video e dei testi musicali e il

perenne riemergere di un panico morale verso quella che viene definita come una nuova classe pericolosa.

Il testo si conclude con una proposta di ricerca basata su tre principali assi di indagine: la relazione tra produzione musicale e sviluppo dell'economia di Internet; la relazione tra hip hop e processi innovativi alla base dell'intreccio tra intrattenimento e tecnologia; e la complessa dinamica di autoproduzione e sussunzione nell'industria musicale che Belotti vede al cuore della scena rap e trap italiana. Sono sicuramente dei percorsi di ricerca affascinanti e centrati, che, se sostenuti anche da un solido lavoro etnografico, potrebbero essere in grado di approfondire la conoscenza di quella vasta gamma di lavoratori cognitivi che spesso tendiamo a rappresentare come un gruppo sin troppo omogeneo e compatto in termini sociali e di classe.

Stefano Pontiggia è antropologo sociale specializzato in antropologia politica e dello Stato. Autore del libro *Revolutionary Tunisia: Inequality, Marginality, and Power*, ha pubblicato in tre lingue libri, articoli scientifici e capitoli in volumi collettanei. Attualmente è assegnista di ricerca in antropologia presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, Politecnico di Milano. stefano.pontiggia@polimi.it



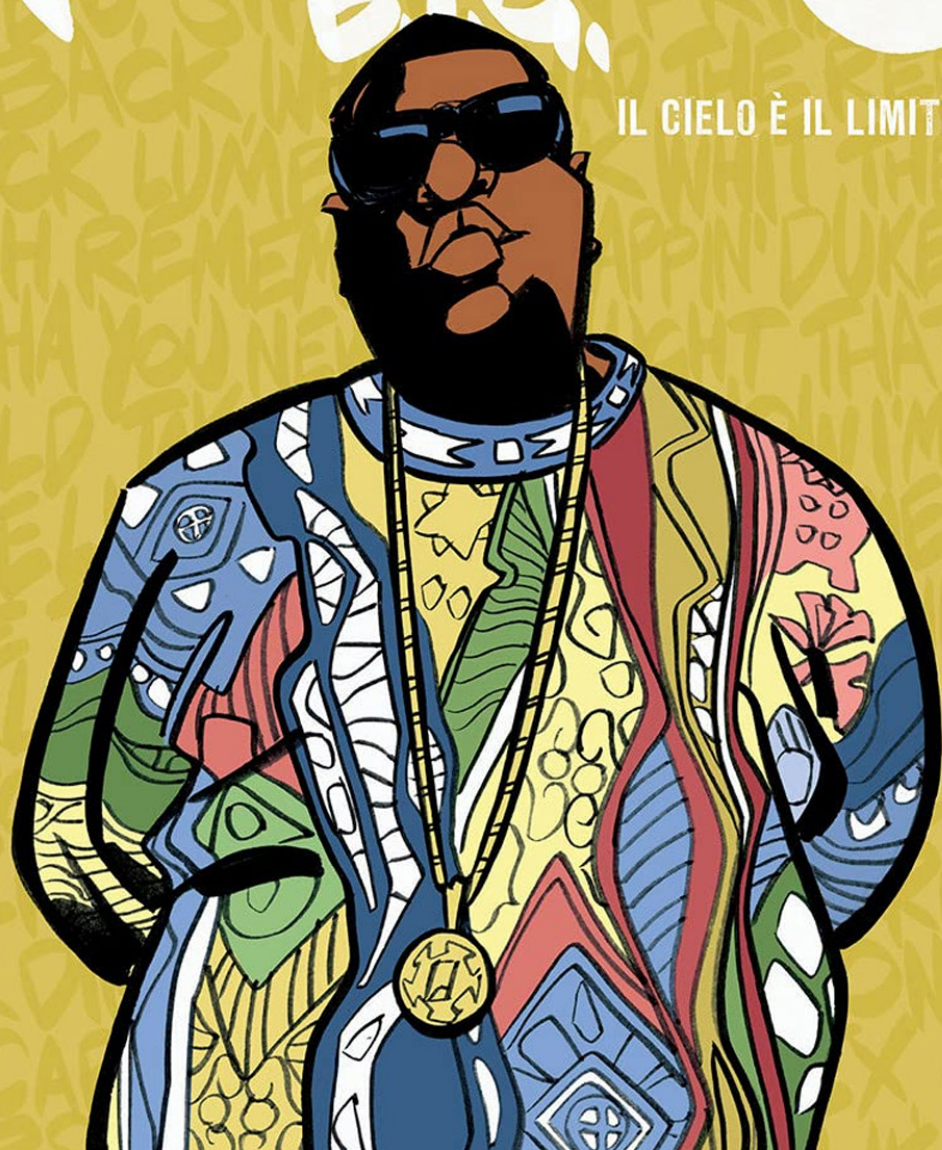
STRISCIA/STRIPE

ANTONIO SOLINAS

PAOLO GALLINA

THE NOTORIOUS B.I.G.

IL CIELO È IL LIMITE



The Notorious B.I.G.
Antonio Solinas, Paolo Gallina

Per questo numero di Tracce Urbane, la sezione "Striscia" ospita un estratto del volume *The Notorious B. I. G.: il cielo è il limite*, di Antonio Solinas e Paolo Gallina, pubblicato da Becco Giallo editore (2021).

Come si legge nella sinossi del testo:

«Dalle prime battaglie freestyle per le strade di Brooklyn
fino alla consacrazione come uno dei rapper
più influenti della storia,
la carriera fulminante di Christopher Wallace
aka Notorious B.I.G.
rivive in questa biografia a fumetti senza censure.
In un flow di hit mondiali, vita da gangsta e dissing spietati emerge
il ritratto a tutto tondo di un MC
in grado di raccontare con le sue rime
Brooklyn, New York e gli Stati Uniti dei neri,
diventando non solo uno dei più grandi,
ma il migliore di sempre».

LA ZONA IN CUI ABITAVA IL GIOVANE CHRIS ERA TERRENO DI CONQUISTA DI SPACCIATORI E DELINQUENTI DA STRADA...



...UNA GIUNGLA URBANA IN CUI SOPRAVVIVEVA SOLO IL PIÙ FORTE...



...CON TUTTI I BENEFICI CHE NE DERIVAVANO.





NEL 1996, IN UN'INTERVISTA
POCO PRIMA DI MORIRE,
BIGGIE RACCONTÒ DEI
PROPRI PROBLEMI CON
LA LEGGE.

PRIMA DI
DIVENTARE UN
RAPPER, SONO STATO
ARRESTATO TROPPE
VOLTE.



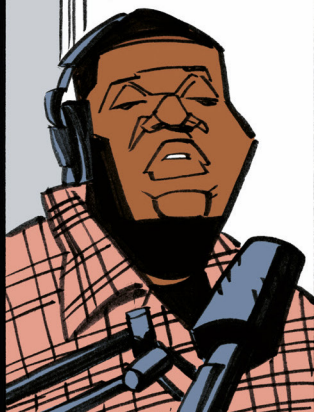
SETTE
VOLTE, PER LA
PRECISIONE. LA
PRIMA VOLTA
AVEVO 17 ANNI.



5 ANNI DI LIBERTÀ
VIGILATA PER POSSESSO
DI ARMI DA FUOCO.



POI L'ANNO
SUCCESSIVO HO
VIOLATO LA LIBERTÀ
VIGILATA... E MI HANNO
BECCATO DI NUOVO.



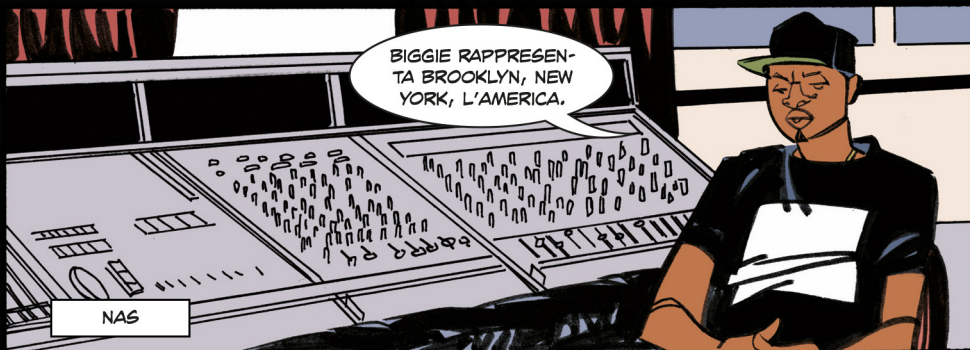
L'ANNO
DOPO, MI HANNO
ARRESTATO PER SPACCIO
DI COCAINA IN NORTH
CAROLINA.



MI SONO
FATTO NOVE MESI
IN GABBIA, PRIMA
DELLA CAUZIONE.







"...MA SARÒ
IL MIGLIORE".



Antonio Solinas è stato fanzinaro e fondatore del primo circolo dedicato ai fumetti in Sardegna a metà anni '90, ha pubblicato come sceneggiatore per la casa editrice Liberty di Ade Capone ed è stato tra i fondatori di alcune storiche webzines dedicate al fumetto, Rorschach, Comics Code e De:Code. Ha collaborato alla rivista Scuola di Fumetto e ha redatto pezzi di critica per iniziative editoriali importanti. È co-autore di libri dedicati a due figure chiave del fumetto britannico moderno, Dave Gibbons e Grant Morrison. In Panini Comics, dove svolge il lavoro di editor e traduttore, dedica particolare attenzione al campo dei fumetti "indie" americani. Nel 2015, le sue passioni per il fumetto per l'hip hop si sono fuse quando è stato il curatore/traduttore dell'edizione italiana di Hip Hop Family Tree di Ed Piskor, che narra la nascita del movimento hip hop. Nel 2016 è uscito per Becco Giallo una biografia a fumetti dedicata al rapper Tupac Shakur, da lui scritta per i disegni di Paolo Gallina.

Paolo Gallina è illustratore, fumettista e membro del collettivo Super Squalo Terrore. Ha disegnato il fumetto "Tupac Shakur, solo Dio può giudicarmi", scritto da Antonio Solinas e pubblicato da Beccogiallo Editore, per il quale ha vinto il Premio Boscarato come autore rivelazione nel 2017. È illustratore dei romanzi della serie "Tim Specter", scritti da George Bloom e pubblicati da giunti Editore. Fa parte dello staff del Treviso Comic Book Festival.



PORTFOLIO/PORTFOLIO

Crescere a San Siro. Un'esperienza condivisa. Reportage per immagini e rime

a cura di Rossella Ferro, Niside Panebianco

Questo reportage raccoglie alcune riflessioni sulla quotidianità e i percorsi di crescita dei giovani che abitano nel quartiere di case popolari di San Siro, oltre le narrazioni *mainstream* che spesso catturano e riportano una realtà parziale, o estremizzata, della vita nelle periferie. La recente attenzione mediatica sul fenomeno dei rapper di questa zona è scaturita dall'episodio¹ di scontro con la polizia durante le riprese di un videoclip musicale che attirò 300 giovani da vari quartieri, contravvenendo alle disposizioni anti assembramento che vigevano per via dell'emergenza pandemica. In questa occasione, come in altre, giornali e televisioni si sono limitati a una descrizione aggressiva dei giovani dei quartieri popolari come bande di teppisti che organizzano risse e rapinano i coetanei del centro. Il sospetto che la realtà sia molto più complessa di così ci ha spinto a trascorrere un po' di tempo nel quartiere, guardando alle relazioni tra i giovani e alle loro abitudini con occhi diversi, provando a farci raccontare dai protagonisti qualcosa di sé. Quello che ne abbiamo colto è che, in questo "quartiere della superdiversità"², le traiettorie di vita delle persone non possono essere semplificate. Esistono però alcune costanti (la quotidianità del ritrovo nei cortili, il confronto abituale con situazioni di grave deprivazione economica, il peso dello stigma sociale...) che influenzano fortemente l'esperienza e l'immaginario delle ragazze e dei ragazzi che crescono tra le vie del quadrilatero. Per questo la realtà cantata dal collettivo musicale Seven 700 e altri rapper emergenti, per quanto talvolta evidentemente caricaturale dello stile del "*gangsta rap*", dà voce a sentimenti ed emozioni complicati da definire e da affrontare, dà spazio a voci che altrove non ne hanno. Temi come la ricerca e la costruzione della propria identità, il riconoscersi fra pari,

1 I fatti risalgono al 10 aprile 2021 per le riprese del videoclip di "*Rapina*" - *Baby Gang*" (feat. Neima Ezza), dove sono riportate le immagini degli scontri stessi.

2 Tra le molte variabili di natura sociale, economica, stato legale, a San Siro circa il 55% dei residenti ha origini straniere e frequentemente anche la popolazione italiana ha un background migratorio.

la voglia di riscatto sociale ed economico, scaldano gli animi di migliaia di giovani, anche ben oltre la zona 7 di Milano, ponendosi come un megafono per le istanze di una seconda generazione da un lato totalmente inascoltata e d'altra parte così presente e visibile.

Il reportage è stato realizzato nell'ambito della sperimentazione di DesInc Live³, un corso semestrale organizzato a cavallo tra quattro università (PoliMi, London Met, KU Leuven, UdK Berlin) e organizzazioni della società civile (Architecture sans Frontières UK, Refugees Welcome Italia, S27 Kunst und Bildung). Il corso, volto a sperimentare attivamente pratiche per la città inclusiva, ha previsto diverse tappe online ed in presenza, tra cui un workshop intensivo di una settimana a San Siro nel settembre 2021 dove si sono incontrati studenti, attivisti, docenti e tutor con l'obiettivo di costruire nuove narrazioni sul quartiere e per il quartiere. Da questa esperienza formativa è nata una collaborazione tra le autrici del reportage che, senza avere troppo chiari la forma e i contenuti dell'*output* che questa piccola ricerca avrebbe prodotto, hanno continuato l'esplorazione del quartiere attraverso la pratica della fotografia documentaria e situata. Stare, immergersi nel quartiere, è stato l'inesco di questo lavoro, insieme all'incontro e al coinvolgimento di alcuni giovani abitanti: sono state consegnate loro delle macchine fotografiche usa e getta, chiedendogli di scattare alcune foto. Raccoglierne l'esito è stato più complicato del previsto, perciò questo contributo è solo parzialmente qui incluso, ma ha rappresentato un momento di contatto che ha permesso di elaborare alcune riflessioni importanti. Infine, muovendosi nel quartiere, tra le sue storie, navigando online tra i tanti brani e videoclip musicali, leggendo notizie, sono state raccolte moltissime informazioni che si sono fuse ad impressioni, emozioni, idee personali delle autrici. Per riorganizzare la mole di immagini e pensieri, l'*Atlante del Cambiamento*⁴ elaborato da Dynamoscopia è stata una fondamentale fonte d'ispirazione, insieme al confronto costante con le ricercatrici e i ricercatori di Mapping San Siro, un laboratorio di ricerca promosso dal Politecnico di Milano, con sede nel quartiere San Siro.

3 Il sito web del corso: <https://www.desinclive.eu/>

4 Ass. cult. Dynamoscopia, a cura di, (2018). *Atlante del cambiamento. E 31 domande per interrogarlo*. Milano: Dynamoscopia

This reportage collects some reflections on the everyday life and growth paths of young people living in social housing buildings in the neighbourhood of San Siro, and aims to question the mainstream narratives that often capture and report a partial, or extreme, reality of life in the suburbs. The recent mediatic attention on the phenomenon of rappers in this area was triggered by the episode⁵ of a clash with the police during the production of a music video that attracted 300 young people from different neighbourhoods, in contravention of the anti-gathering regulations in force due to the pandemic emergency. On this and other occasions, newspapers and tv stations' reports were limited to aggressive depictions of the youth from working-class neighbourhoods as gangs of thugs putting up fights and robbing their peers from the city centre. The suspicion that reality is much more complex than this led us to spend some time in the neighbourhood, looking at young people's habits and relationships with different eyes and trying to involve them in the narration of their stories. What we learnt from this is that, in this "neighbourhood of superdiversity"⁶, people's life trajectories cannot be generalized. Nevertheless, there are certain constants (the daily meetups in the courtyards, the habitual confrontation with serious economic deprivation, the weight of social stigma...) that strongly influence the experience and imagery of the youngsters growing up in the streets of the district. This is why the reality sung by the Seven 700 music collective and other emerging rappers – although sometimes clearly caricatured in the style of "gangsta rap" – contains feelings and emotions that are hard to define and deal with, and gives space to voices that do not have any elsewhere. Topics such as the quest and construction of one's own identity, the recognition among the peers, the pursuit of social and economic redemption, warm the hearts of thousands of young people, even well beyond Milan's zone 7, acting as a megaphone for the demands of a second generation of immigrants, often totally unheard and yet so present and visible.

5 Facts date back to April 2021, the 10th, during the shooting for the music video of "Rapina" - Baby Gang (feat. Neima Ezza), which shows the images of the clashes.

6 Among the many variables of social and economic nature, or legal status, in San Siro district about 55% of the residents have foreign origins and frequently also the Italian population has a migratory background.


The reportage was produced as part of the experimentation of DesInc Live⁷, a six-month course organised between four universities (PoliMi, London Met, KU Leuven, UdK Berlin) and civil society organisations (Architecture sans Frontières UK, Refugees Welcome Italia, S27 Kunst und Bildung). The course, aimed at actively experimenting practices for inclusive cities, consisted of several stages, both online and in-presence, including a week-long intensive workshop that took place in San Siro in September 2021. Students, activists, teachers and tutors met with the aim of building new narratives of and for the neighbourhood. From this formative experience was born a collaboration between the authors of the reportage who – without having too clear the form and content of the output that this small research would lead to – continued to explore the neighbourhood through documentary and situated photography. The act of staying and immersing ourselves in the neighbourhood allowed this work to sprout, together with the involvement and guide of some young inhabitants that were given disposable cameras and asked to take some photos. Collecting the results was more complicated than expected, reason why this contribution is only partially included here, but it represented a moment of contact that allowed us to elaborate some important reflections. Moving around the neighbourhood and discovering its stories, listening to many songs and watching their music videos online, reading news, a great deal of information was collected, which merged with the impressions, emotions and personal ideas of the authors. In order to reorganise the mass of images and thoughts, the "*Atlante del Cambiamento*"⁸ elaborated by Dynamoscopia was a fundamental source of inspiration, together with the constant comparison with the researchers of *Mapping San Siro*, a research laboratory promoted by the Milan Polytechnic, based in San Siro neighborhood.

⁷ The website of the course: <https://www.desinclive.eu/>

⁸ Ass. cult. Dynamoscopia, edited by, (2018). *Atlante del cambiamento*. E 31 domande per interrogarlo. Milano: Dynamoscopia

Come si riflette la periferia negli occhi dei giovani che la abitano?

San Siro è un quartiere popolare ormai al centro della città: adiacente a due linee della metropolitana, nel mezzo di grandi operazioni di trasformazione urbana. Abbiamo affidato ad Abdel e Chaima, entrambi diciottenni, una macchina fotografica usa e getta chiedendo loro di scattare alcune foto, domandandogli dove si sentissero a casa e cosa caratterizzasse il quartiere.

 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)

SEVEN 700 - Rondo, Neima Ezza, Sacky, Keta, Kilimoney, Vale Pain

Abdel ha fotografato il quartiere guardandolo dall'alto. Ha scelto come luogo d'osservazione il parco urbano della Montagnetta di San Siro, un rilievo artificiale costruito con le macerie della seconda guerra mondiale. Sulla sinistra si riconosce il profilo dello stadio Meazza, sul cui futuro è acceso un dibattito cittadino di opinioni contrastanti.

[ph Abdel Rahman]



Chaima ha fotografato il quartiere guardandolo da dentro. La foto ritrae il parcheggio di via Aretusa, dove spesso sostano roulotte e case mobili.

[ph Chaima Hichri]

Da dove nasce l'orgoglio di venire dal niente?

La cultura trap e drill sta in qualche misura contribuendo ad accendere un riflettore sulle condizioni socio-economiche dei quartieri popolari. Nuove *crew* si moltiplicano a Milano da via Padova a Rozzano, così come nei quartieri ex IACP e Gescal di centri minori lungo tutta la penisola. Videoclip musicali ne esaltano le architetture razionaliste, con citazioni continue di toponimi e *landmark* comprensibili solo a chi vive quotidianamente il "blocco". Le rime ostentano un senso di appartenenza a questi contesti denunciando esplicitamente le condizioni di estrema povertà e marginalizzazione. Piovono milioni di *views* e ascolti, e arrivano diversi dischi d'oro. Per chi è questa musica e cosa significa per chi la produce e per chi la riproduce?

#🎵 Mi ricordo che non c'era niente dentro al piatto / La situazione lo sai che non è cambiata affatto / Sono povero e me ne vanto perché della vita non ho avuto un cazzo

Leggenda - Rondo da Sosa

Il muretto all'interno del cortile di via Abbiati 6 appare a volte nelle *stories* sui social dei rapper del quartiere.

[ph Niside Panebianco]




La ripetitività e la monotonia dei moduli architettonici delle case popolari assumono un fascino ritmico nei videoclip.

[ph Niside Panebianco]

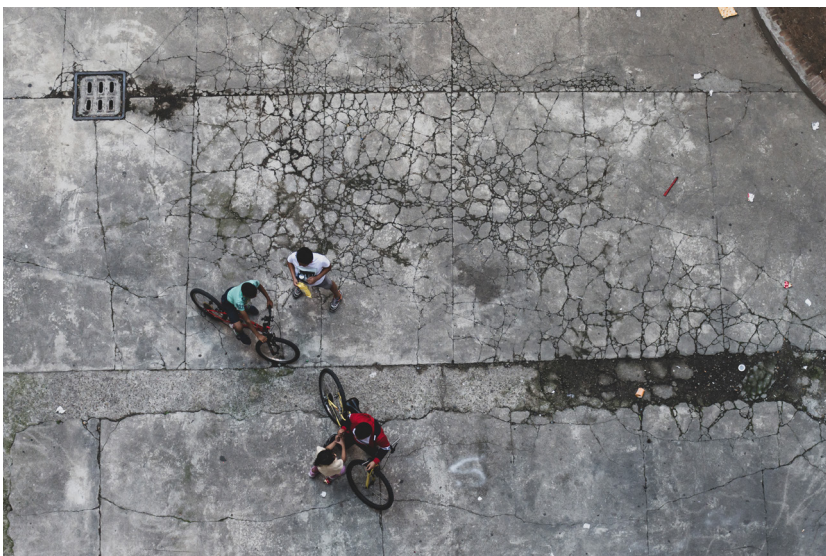
Quali assetti si generano dalla relazione con uno spazio "rotto"?

Il posizionamento spaziale di questo fenomeno culturale e discografico, profondamente radicato negli ambienti pubblici e semipubblici delle case popolari, è una delle costanti che accomuna la stragrande maggioranza delle *crew*. Camminando per San Siro, addentrandosi tra i caseggiati, alcune immagini si ripetono nella realtà così come inscenato nei videoclip. In particolare, emergono l'uso e la condivisione durante l'infanzia e la prima adolescenza degli spazi del gioco: i cortili interni malconci, i marciapiedi dove si accumula la spazzatura, ma anche *location* avventurose come i tetti, le cantine dove a volte dormono i senzatetto, gli stabili abbandonati e fatiscenti dei servizi pubblici dismessi. Luoghi non neutri che segnano l'esperienza della crescita. Che forma prende e cosa si imprime nella coscienza in costruzione dei giovani abitanti?

 Vengo dalla perif / Bilocale, ma non è una casa, vengo dalla perif
/ Viviamo in cinque in una stanza di 40 metri / Qui siamo buttati per
strada da quando sono baby

Perif - Neima Ezza

Il piccolo taglio degli appartamenti Aler talvolta spinge i bambini e le bambine di famiglie numerose o con case affollate a cercare all'esterno dell'abitazione i propri spazi, anche quelli più tradizionalmente legati all'intimità della casa, come ad esempio spazi di privacy, quiete e concentrazione (nella foto, qualcuno fa i compiti sulle scale) [ph Niside Panebianco]



Il cortile di via Zamagna, luogo principe delle ambientazioni del collettivo musicale *Seven 700*.
[ph. Niside Panebianco]



Tre ragazzi si atteggiano con bici e bandane, sullo sfondo una casa andata a fuoco recentemente.
[ph. Niside Panebianco]

Il cortile di Chaima.
[ph Chaima Hichri]



Il cortile di Abdel.
[ph Abdel Rahman]

In quante rappresentazioni diverse si riconoscono i giovani di San Siro?

Le tematiche ricorrenti della musica prodotta in quartiere riguardano spesso i soldi, la droga, episodi di microcriminalità, spaccio, rapine, armi, risse. La rappresentazione mediatica *mainstream* si concentra su questi aspetti che indubbiamente permeano molti brani, e hanno talvolta un grado variabile di correlazione con episodi accaduti, ma esiste una discrasia tra realtà e autorappresentazione? Questa ipotesi risulta tanto più evidente analizzando la figura femminile⁹ che emerge dalle canzoni: le ragazze che si incrociano per le strade del quartiere appaiono molto distanti dalla donna oggetto del desiderio sessuale che viene descritta generalmente nelle rime e nei videoclip. È possibile racchiudere sotto la stessa etichetta tutti i giovani di San Siro appiattendone ogni sfumatura e differenza?

#🎵 Lacrim è come Savastano / Sacky e Baby come Gennaro e Ciro¹⁰
Gennaro & Ciro - Sacky (feat. Lacrim, Baby Gang)

⁹ Un discorso diverso vale per la figura della madre, in un'alternanza stridente di narrazioni della donna contrastanti ed estremizzate.

¹⁰ Un riferimento ai personaggi della serie *Gomorra* (tratta dagli omonimi libro e film), che racconta le guerre tra clan a Napoli.

Una ragazza si affretta verso l'ingresso della sua scala.
[ph Niside Panebianco]



Madre e figlia si recano a fare spese.
[ph Niside Panebianco]

Esistono delle rivendicazioni latenti dietro alle rime in stile *gangsta*?

Altri argomenti si manifestano con potenza nelle canzoni, tra gli altri l'esperienza della comunità o del carcere minorile che arrivano all'apice di un susseguirsi di situazioni familiari complicate, di privazione materiale, in seguito all'abbandono scolastico, o per reati minori: si attiva un *loop* da cui è difficile riemergere. Chiedendo giustizia per il loro amico Anas, detenuto al Beccaria, i rapper scrivono che è «vittima di un sistema sbagliato e irresponsabile nei confronti dei giovani». Per Anas è anche comparsa una grande scritta a led in uno spazio pubblicitario di Piazzale Cadorna. Questo senso di persecuzione e ingiustizia che i rapper della *Seven 700* esprimono nei brani musicali viene in parte da loro stessi messo in relazione al background migratorio delle proprie famiglie. L'essere «straniero» è dall'altro lato motivo di orgoglio: si enfatizza il bilinguismo e i riferimenti alla cultura araba e sudamericana sono continui, tracciando un *parterre* comune che rafforza i legami interni al quartiere e con chi ha vissuto o è stato vicino ad esperienze simili.

#🎵 Alo, Baby sangue arabo, Baby Ganga di Casablanca / Khouya 7areg mechi l Milano nriski dammi 3arbi ya, mamma¹¹ / "Chi va piano, non va lontano", mi diceva sempre Abdallah / Sogna passaporto italiano, Baby fuma, fa zanga zanga / E fa zanga zanga, moroccan son di Casablanca / Bambini in barca a Tangia¹² sognan di arrivare in Spagna / 3arbi in Italia, trabaja solo con la baida¹³ / Su un mezzo, fra', senza la targa
Casablanca - Baby Gang (feat. Morad)

11 «Fratello, ho bruciato la frontiera per andare a Milano, ho rischiato il sangue arabo, mamma».

12 Tangeri, la città portuale del Marocco sullo Stretto di Gibilterra.

13 «Arabo in Italia, lavoro solo con la cocaina» (*baida* è bianco in lingua araba).

È frequente incontrare nei bar giovani migranti neo arrivati in attesa di una chiamata di lavoro.

[ph Niside Panebianco]



Il parco giochi di Piazza Selinunte è una palestra di meticcio a cielo aperto.
[ph Niside Panebianco]


Una bambina e un bambino si nascondono in un cortile.
[ph Niside Panebianco]



La sorella di Abdel e una sua amica giocano in casa.
[ph Abdel Rahman]

Qual è la potenza collettiva di un sogno personale di riscatto?

Infine, il sodalizio fra i ragazzi del "blocco" per un futuro migliore per tutti i "fratelli" è un messaggio che passa frequentemente tra le rime e che esplicita una dimensione collettiva del successo individuale. A chiusura del lavoro, molte domande restano aperte. Ci chiediamo, ad esempio, in termini di redistribuzione economica - tramite incarichi speciali, partecipazioni ai videoclip e alle produzioni - quante famiglie di San Siro beneficino diffusamente del successo dei ragazzi ventenni del collettivo Seven 700. In generale, che influenza ha il loro successo sui coetanei del quartiere? E soprattutto, l'immaginario di riscatto che i ragazzi del collettivo incarnano può favorire la costruzione di orizzonti di possibilità ed emancipazione per i giovani delle periferie?


 Quattordici anni estate in città / No lamenti perchè / Sono tranquillo / So che dio c'ha un piano grosso per me

RM4E Freestyle - Vale Pain 

[ph Niside Panebianco]



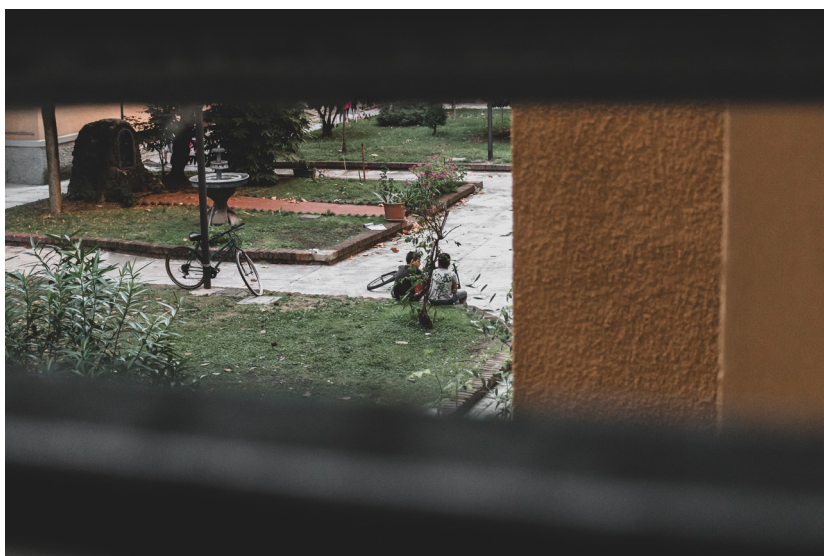
[ph Niside Panebianco]

 Più sei famoso e più sei solo / Cambiare me stesso non è quel
che voglio / Finché avrò i miei fratelli rinchiusi lì¹⁴/ Fare sti soldi lo sai
che non mi renderà felice

Alone/Solo - Rondo da Sosa

14 Rinchiusi nel blocco, il quartiere popolare di San Siro.

[ph Niside Panebianco]



[ph. Niside Panebianco]

♯🎵 Siamo partiti dal niente, da meno zero / Tu mi conosci da sempre,
da quanto, lo spero / Se senti lo sparo, corri al riparo, mi guardi le
spalle / Io te le guardo, pusher e ladro / Taglio il traguardo soltanto
con te

Frero - Neima Ezza



[ph Rossella Ferro]

Rossella Ferro è una ricercatrice urbana con un *background* di attivismo nei movimenti sociali e di lotta per la casa. Coordinatrice di progetti di educazione non formale e di scambi interculturali per i giovani. Co-fondatrice di Frange Mobili, collettivo interdisciplinare per l'architettura inclusiva e la rigenerazione territoriale, che sviluppa progetti abitativi rivolti a popolazioni fragili e iniziative culturali in contesti di marginalità spaziale. Al momento è coinvolta in un progetto di ricerca e accompagnamento ad alcune amministrazioni dell'hinterland di Milano sulle politiche per la casa e di contrasto all'emergenza abitativa. rossella.ferro@mail.polimi.it

Niside Panebianco è una fotografa documentarista itinerante tra Portogallo e Italia. Il suo lavoro esplora i temi della migrazione e dell'identità a partire da luoghi e storie periferiche. L'osservazione delle trasformazioni sociali di alcune comunità nomadi Amazigh nel deserto del Sahara l'ha portata a ricercare le conseguenze dell'urbanizzazione di massa sulle comunità che abitano ai margini. Da questa esperienza è nata una riflessione sulla fragilità dei territori del meridione italiano, dalla quale proviene. Il lavoro *An Essential Condition*, con cui ha conseguito la laurea in fotografia alla London Metropolitan University, tratta il tema delle "città doppie" calabresi nella prospettiva dell'antropologia del paesaggio. niside.ph@gmail.com



TU TRACCE
URBANE