

Federico Panzuto, Carlo Salone*

“Siamo in Italia, con la tuta del Paris”.
Torino, Barriera: la trap tra esclusione e radicamento

Parole chiave: trap, radicamento, Barriera di Milano, Torino.

Nell'articolo si analizza la scena trap del quartiere di Barriera di Milano (Torino), mettendo in luce gli aspetti socio-spaziali di una produzione musicale molto popolare tra le seconde generazioni degli immigrati, ma relativamente poco presente negli studi urbani sulla Torino contemporanea, anche perché si tratta di una produzione largamente affidata a musicisti non professionisti e che circola prevalentemente su piattaforme digitali di streaming. In questo lavoro ci proponiamo di colmare questa lacuna, focalizzandoci sulla natura contemporaneamente 'situata' e 'globale' di un fenomeno che si nutre di marginalità ed esclusione locale, e, al contempo, di immaginari e codici espressivi mutuati dalla 'scena' trap internazionale, e in particolare dal 'rap delle *banlieue*'. Per raggiungere questo scopo, l'analisi si avvale degli strumenti concettuali della teoria dell'*embeddedness* (radicamento).

“Siamo in Italia, con la tuta del Paris”. Torino, Barriera: the trap between exclusion and embeddedness

Keywords: trap, embeddedness, Barriera di Milano, Torino

The article analyses the trap scene in the Barriera di Milano neighbourhood (Turin), highlighting the socio-spatial aspects of a musical production that is very popular among the second generation of immigrants, but relatively little present in urban studies on contemporary Turin, partly because it is a production largely entrusted to non-professional musicians and it circulates mainly on digital streaming platforms. In this paper we aim to fill this gap, focusing on the simultaneously 'situated' and 'global' nature of a phenomenon that feeds on local marginality and exclusion, and, at the same time,

* DIST – Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio, Politecnico e Università di Torino, Viale Pier Andrea Mattioli 39, 10125 Torino, carlo.salone@unito.it.

Saggio proposto alla redazione il 22 gennaio 2023, accettato il 17 maggio 2023.

Rivista geografica italiana, CXXX, Fasc. 3, settembre 2023, Issn 0035-6697, pp. 25-43, Doi 10.3280/rgioa3-2023oa16398

Copyright © FrancoAngeli.

This work is released under Creative Commons Attribution - Non-Commercial – No Derivatives License.

For terms and conditions of usage please see:

<http://creativecommons.org>.

on imagery and expressive codes borrowed from the international trap ‘scene’, and in particular from the ‘rap of the *banlieues*’. To achieve this, the analysis makes use of the conceptual tools of embeddedness theory.

1. INTRODUZIONE. – Negli ultimi anni l’hip-hop, il rap e in particolare la musica trap si sono affermati come generi musicali popolari tra le generazioni più giovani. Musica, estetica e stili di vita che, verso la fine degli anni Ottanta, avevano conquistato i ghetti afroamericani delle metropoli statunitensi, oggi s’impongono come un elemento chiave della cultura urbana globale.

Come osserva Adam Krims nel suo estensivo lavoro *Music and Urban Geography* del 2007, la prospettiva della musicologia culturale ci invita a osservare la musica come un agente di socializzazione in connessione biunivoca con l’organizzazione della società nel suo complesso (p. XIX). Pur muovendo all’interno di una prospettiva marxista, l’autore invita a evitare un uso riduttivo del rapporto struttura-sovrastuttura, utilizzando il concetto di ‘rapporto di produzione’ come un fascio di relazioni che abbraccia l’intero corpo sociale, e non le sole attività produttive. La lezione di Krims suggerisce di concepire il cambiamento urbano e quello nella produzione musicale “come condizioni reciproche di possibilità” (p. XXI) che esamineremo nell’ambito di questo articolo.

Anche in Italia la trap ha conosciuto di recente una fase di significativa espansione in termini di commercializzazione, divulgazione e distribuzione, guadagnandosi la testa di molte classifiche musicali¹. Trap, drill, gangsta rap presentano una forte contaminazione reciproca, tanto da essere considerati da molti autori dei sottogeneri del rap (Reynolds, 2019; UFTP, 2020). Uno degli aspetti più interessanti di questa produzione musicale consiste nel fatto che la maggior parte della produzione è realizzata da artisti ‘non professionisti’ che non ottengono un significativo riconoscimento né da un punto di vista commerciale né di popolarità. Una buona parte di canzoni e videoclip distribuiti attraverso il mondo dei social e delle piattaforme musicali di streaming, come YouTube e Spotify, resta ai margini del mercato musicale, raggiungendo per lo più un pubblico ristretto e locale.

Al di là delle considerazioni sulla qualità estetica e la diffusione commerciale di questa produzione, sembra rilevante in questa sede approfondire le modalità con cui la scena musicale rap non professionale riflette le condizioni di marginalità e, al contempo, si presenta come un insieme di pratiche allo stesso tempo ‘situate’ e globali, resoconti significativi dell’esperienza urbana vissuta dalle seconde generazioni figlie della migrazione.

¹ Vedi classifiche FIMI relative agli anni 2020: www.fimi.it/top-of-the-music/classifiche.kl#/charts/11/2020/0; e 2021 www.fimi.it/top-of-the-music/classifiche.kl#/charts/13/2021/0.

Negli studi urbani si è accumulata una significativa letteratura sul rapporto tra rap e spazi urbani: a partire dai lavori di Lamotte (2014) e Beer (2014) si è consolidato un filone interpretativo secondo il quale “l’hip-hop può essere visto come una forma non convenzionale di attivismo” (Lamotte, 2014, p. 686; trad. nostra). Appare difficile analizzare la scena musicale rap se non in rapporto col quartiere, la ‘zona’. È un fenomeno che affonda le proprie radici nell’urbano, poiché nasce e si sviluppa all’interno delle città con le quali articola un rapporto dialettico di co-costruzione, e che può addirittura essere assunto come strumento analitico con cui interpretare le modalità con cui gli individui abitano e organizzano lo spazio (Black, 2014). Il territorio urbano e i conflitti che si generano per il suo controllo sono temi fondativi della scena hip-hop fin dai suoi albori (Rose, 1994), anche se non tutti gli autori propendono per una visione ‘agonistica’ dell’hip hop come forma di resistenza orientata all’emancipazione sociale e politica (Black, 2014). Nella ricerca urbana italiana si segnalano alcuni lavori interessanti, in particolare quello su San Siro di Giubilaro e Pecorelli (2019) e quello su Barriera di Milano a Torino, di Molinari e Borreani (2021). Si tratta per noi di fonti d’ispirazione preziose, anche se la nostra interpretazione dei materiali prodotti sulla scena torinese si affida a un’intelaiatura teorica diversa, fondata su concetti enucleati nell’ambito della ricerca geografico-economica sul radicamento territoriale delle organizzazioni: i concetti di *embeddedness* (Polanyi, 1957; Granovetter, 1973) e di prossimità geografica (Boschma, 2005), che vengono traslati dal campo della produzione industriale a quello delle pratiche culturali, sull’esempio di altri contributi della letteratura geografica internazionale e nel solco di quella che è stata chiamata la “geografia economica della musica” (dell’Agnese, 2019).

Nella sezione iniziale dell’articolo vengono illustrati la metodologia, il contesto di ricerca e i principali riferimenti bibliografici con cui si è definito l’impianto concettuale. Nelle parti successive si mettono in relazione le condizioni socio-spaziali del quartiere di Barriera di Milano a Torino con lo sviluppo e la diffusione della musica trap. L’articolo si conclude con una breve discussione del caso e con alcune considerazioni su queste specifiche condizioni territoriali e sulla trap come canale di auto-rappresentazione individuale e di gruppo nello spazio urbano.

2. METODOLOGIA. – La metodologia si basa essenzialmente sull’analisi di testi di canzoni e sull’interpretazione di videoclip audio-visivi attinti dal web. Questi materiali vengono considerati come espressione esteticamente mediata della percezione di marginalità vissuta dagli artisti, del loro sistema di aspettative e di desideri, della relazione che istituiscono con lo spazio di vita e come modalità di autorappresentazione nella realtà del quartiere. I materiali sono stati integrati con immagini e commenti estrapolati dai *social media*, in particolare da Instagram, che svolge un ruolo fondamentale nella pubblicizzazione e nella diffusione dei videoclip e del genere musicale. Per queste ragioni si è scelto di fare riferimento unicamente a ma-

teriale reperibile sui vari siti di distribuzione e divulgazione musicale e su diversi social network, caricato dagli stessi artisti. L'assenza di materiale raccolto direttamente sul campo è quindi l'esito di una precisa scelta metodologica: la documentazione così costruita riflette in modo soddisfacente le considerazioni e le percezioni degli artisti in relazione alla propria condizione spaziale. Il fatto che la pratica del rap sia così ampiamente diffusa all'interno del quartiere consente una trattazione significativa non solo su un piano artistico e culturale ma anche su quello socio-spaziale.

Le ultime riflessioni riguardano la delimitazione del contesto della ricerca. L'articolo si concentra su un gruppo circoscritto di artisti che praticano musica trap all'interno di Barriera di Milano, senza tuttavia un'esplicita appartenenza a un gruppo identificabile o una *crew*². A differenza di altri contesti urbani (si veda ad esempio il caso della Sevenzoo a Milano)³ dove l'identificazione di gruppo viene sancita attraverso l'acquisizione di un nome o di simboli comuni, a Torino Nord l'affiliazione si realizza in maniera meno strutturata, attraverso collaborazioni, supporto e presenza.

3. HIP HOP E SPAZI URBANI MARGINALI. – Che la musica trap oggi domini il mercato discografico italiano è cosa piuttosto nota, mentre solo in tempi più recenti si è accesa l'attenzione sull'ambiente da cui provengono i protagonisti. Gli indici di vendita e le classifiche musicali, infatti, sono in grado di fotografare solo una parte della reale diffusione che sta ottenendo tale fenomeno. La diffusione di canali di distribuzione e commercializzazione diretta offerti dalle piattaforme social, corroborate dallo sviluppo di software musicali che consentono una più semplice riproducibilità, ha permesso alla trap di diventare un'espressione musicale accessibile. Questa espressione musicale può essere considerata un sottogenere che si sviluppa a partire dalla tradizione dell'hip hop, da cui tuttavia si discosta per alcune particolarità musicali e per gli immaginari utilizzati (UFPT, 2020). *Trap* in lingua inglese significa letteralmente trappola e nel suo impiego musicale allude in senso metaforico ad abitudini e stili di vita ai margini della legalità, considerati trappole in quanto da un lato rappresentano una possibile via d'uscita dall'esclusione, attraverso il successo economico, mentre dall'altro vengono percepiti come una condanna alla marginalità (Kaluža, 2018; Borreani e Molinari, 2021). Questo sottogenere è dotato di proprie caratteristiche musicali connesse in particolare all'utilizzo della *drum machine* Roland TR-808 e in seguito dell'auto-tune⁴. Nella produzione

² Termine di derivazione anglofona con cui si è soliti indicare un gruppo di giovani accumulati dalla passione per la cultura hip hop.

³ Collettivo di artisti trap milanesi.

⁴ L'auto-tune invece è un software proprietario, creato dalla Antares Audio Technologies nel 1997, che consente di modificare e migliorare l'intonazione vocale e allo stesso tempo di correggere piccole imperfezioni. Nel tempo, per via del particolare effetto acustico che realizza, è stato impiegato per creare effetti di distorsione tipici della musica trap.

musicale emergente in molte periferie delle grandi città del Nord Italia, è la condizione di marginalità, spesso intrecciata con l'esclusione razzializzata, ad assumere caratteri ambivalenti, nel senso che è interpretata come effetto della subalternità sociale, ma contiene anche un senso positivo di identità. L'eredità culturale ricevuta dai genitori non viene nascosta ma frequentemente esibita e mitizzata e le canzoni si compongono con codici che intrecciano più lingue, in particolare italiano, arabo e francese. Se in Italia i lavori su questo tema sono ancora molto rari, lo stesso non vale per altri paesi come Stati Uniti e Francia (Rose, 1994; Forman, 2000; 2004; Chang, 2005; Pipitone, 2006; Lamotte, 2014; Hammou, 2014; Carinos, 2021), dove gli *hip-hop studies* si sono ampiamente sviluppati, fornendo alcuni caratteri generali che possono valere anche per la comprensione della scena torinese. Alcuni autori vedono l'hip hop come materiale utile a spiegare e a 'produrre' la realtà sociale, e con essa lo spazio urbano (Forman, 2000). Territorio, marginalità e trap vengono posti in una relazione di reciproca contaminazione (Pecorelli e Giubilaro, 2019) attraverso un rapporto definibile di co-produzione (Lamotte, 2014). È a partire da tali considerazioni che diviene possibile incrociare le vicende di alcuni quartieri urbani con le narrazioni prodotte e veicolate dalla musica trap.

Quando alcune pratiche culturali ed espressive si generalizzano e si radicano all'interno di specifici contesti, esse possono svolgere un'azione rilevante nel fissare e diffondere stili di vita, immaginari e desideri che contribuiscono a definire le caratteristiche sociali e culturali degli abitanti (Rose, 1994; Kubrin, 2005). La 'zona' di provenienza è nella trap elemento di rilevanza primaria: l'essere originari di un'area 'problematica' in termini di opportunità e sicurezza è ciò che dota di credibilità una scena e i relativi artisti.

Si tratta di una torsione a livello semantico-rappresentativo che crea, attraverso i testi rap e trap, orgoglio e senso di appartenenza (Giubilaro e Pecorelli, 2019): si può quindi considerare l'hip hop come una pratica di riconoscimento, di intercettazione della rabbia ma anche un "focus aspirazionale" (Pieterse, 2010) per la gioventù urbana che si confronta con isolamento ed esclusione. Forman (2000) sottolinea che la rivendicazione del controllo del territorio, ereditata dalla "cultura delle gang", caratterizza le performance hip hop che sono "messe in scena all'interno di confini geografici che delimitano il territorio e la zona" (Forman, 2000, p. 67). Un'attività "infra-politica" (Scott, 2012) che partecipa alla costruzione di un linguaggio comune e quindi alla definizione di soggettività e gruppi di affiliazione che riproducono stili di vita alternativi per sottrarsi alla condizione di esclusione sociale (Lamotte, 2014). Tra le macerie delle città post-industriale, la trap emerge dunque come strumento narrativo che fornisce descrizioni e resoconti capaci di raccontare i territori attraverso voci provenienti 'dall'interno'.

4. IL CONTESTO DI ANALISI. – Questo lavoro si focalizza su Barriera di Milano, quartiere della periferia nord di Torino. Una scena trap che è ancora solo parzialmente integrata nel sistema dell’industria musicale, diversamente da altre scene che evocano vissuti simili come quella di Milano, zona San Siro, che invece ha ottenuto un discreto successo commerciale.

Barriera di Milano viene assunta come toponimo ‘estensivo’ che travalica i confini dei quartieri ‘storici’ della periferia nord di Torino, per includere porzioni significative delle aree limitrofe di Porta Palazzo e Aurora. Si tratta di una scelta solo parzialmente arbitraria, poiché, come vedremo in seguito, nelle rappresentazioni della scena trap di Torino Nord le tre aree limitrofe della città vengono spesso considerate insieme. Al suo interno, alcuni luoghi assumono un valore di riconoscimento simbolico, divenendo ricorrenti: Porta Palazzo, Corso Giulio Cesare, Corso Palermo, Piazza Foroni, i giardini Alimonda (altrimenti detti anche “del Toro”).

Quest’area incorpora un concentrato simbolico della storia sociale ed economica della Torino produttiva (Bonini Baraldi *et al.*, 2021). Verso gli inizi del Novecento il quartiere viene modellato dallo sviluppo dell’industria siderurgica e automobilistica che ne trasformerà in maniera radicale la morfologia e la composizione demografica. Come in altre aree della città, la crescente necessità di mano d’opera attira nel secondo dopoguerra flussi di immigrazione sempre più consistenti, in particolare dal Sud Italia, provocando uno dei fenomeni di trasformazione socio-spaziale più significativi del Novecento torinese. Con il formarsi dell’identità operaia si assiste allo sviluppo di reti di solidarietà e di coesione territoriale che sono esito delle lotte sociali e operaie di quegli anni. Il declino della manifattura iniziato negli anni Ottanta del Novecento e ulteriori ondate migratorie dall’Europa orientale, dal Maghreb, dall’Africa continentale e dalla Cina contribuiscono a rinnovare il volto del quartiere: accanto alle residue attività produttive restano sul campo rovine industriali talvolta imponenti, presenze “spettrali” di grande potenza simbolica ed evocativa (Bonini Baraldi *et al.*, 2021).

In questo spazio striato da cicatrici postindustriali, oggetto di molti progetti di rigenerazione urbana promossi dal settore pubblico o realizzati da capitali privati, si concentrano acuti fenomeni di deprivazione sociale ed economica⁵. Su Barriera cresce lo stigma che enfatizza la componente informale e illegale del contesto sociale, secondo una criminalizzazione del ‘disordine’ sociale che produce nuove categorie come quella di “violenza urbana”, di “quartiere sensibile” e di dimensione carceraria (Wacquant, 2006). I controlli di polizia sono frequenti e invasivi e contribuiscono a rafforzare lo stereotipo di fucina d’illegalità, che finisce con l’es-

⁵ Si vedano ad esempio i dati raccolti da Urban Center Metropolitano: Rapporto Giorgio Rota, Centro di ricerca Luigi Einaudi (2018). *Torino Atlas. Mappa del territorio metropolitano*. Torino: Urban Center Metropolitano. Disponibile su: www.rapporto-rotta.it/contributi/torino-atlas-mappe-del-territorio-metropolitano.html.

sere introiettato dagli abitanti e trasformato in emblema della sconfitta e dell'auto-esclusione.

All'interno del quartiere si sviluppano tuttavia forme di resistenza che si rivelano radicalmente differenti rispetto alla conflittualità operaia del passato. Non si tratta tanto di manifestazioni eclatanti, quanto di pratiche che si annidano nelle maglie del quotidiano, che non rispondono sempre ad un'ideologia né ad un leader o ad un'organizzazione, ma possono materializzarsi attraverso un *hidden transcript* (Scott, 2012), narrazione nascosta che delimita uno spazio sociale dove diviene possibile sottrarsi alle forme di dominio. Si tratta di pratiche quasi 'analgesiche' che propongono narrazioni differenti del (lo spazio) vissuto. Attori, associazioni e movimenti urbani sperimentano pratiche culturali, di economia informale, di autorganizzazione e di cura che sembrano influire più profondamente e significativamente sui meccanismi socio-spaziali che caratterizzano le città (Bonini Baraldi *et al.*, 2021), proponendo modalità differenti di trasformazione rispetto alle politiche di riqualificazione *top-down* incentrate sulle infrastrutture culturali, i grandi eventi e il supporto alle industrie creative (Bridge 2006; Stern e Seifert, 2007; Salone *et al.*, 2017).

5. *THE TERRITORIAL TRAP*: IL RADICAMENTO DI UNA PRATICA MUSICALE GLOBALE.

– Nel titolo viene ironicamente evocato un concetto reso celebre da un fortunato saggio di J. Agnew (1994), in un'accezione che sottolinea come una specifica pratica musicale – la trap – rifletta una condizione di intrappolamento ma, al tempo stesso, una modalità di relazione creativa tra gli attori che la sperimentano e lo spazio urbano in cui vivono, che merita di essere approfondita attraverso i testi e le rappresentazioni che ne strutturano l'immaginario. Si tratta di una relazione bidirezionale che connette lo spazio urbano e le pratiche culturali, sulla base dell'assunto lefebvrino, ribadito anche da Krims (vedi Introduzione), secondo cui la città è allo stesso tempo la fonte e il risultato delle attività umane che ridisegnano senza posa lo spazio urbano (Giubilaro e Pecorelli, 2019).

Per comprendere la mutua influenza tra pratiche culturali e spazio urbano ricorriamo al concetto di *embeddedness* (radicamento), un concetto che ha influenzato profondamente l'approccio geografico negli studi sullo sviluppo industriale distrettuale. Nonostante la riflessione sull'*embeddedness* si sia sviluppata nell'antropologia economica e nella sociologia (Polanyi, 1957; Granovetter, 1985), essa ha rapidamente attraversato i confini disciplinari, influenzando l'analisi geografica del comportamento spaziale delle imprese. Ispirandosi al lavoro di Granovetter (1985), molti studiosi hanno cercato di dimostrare che l'azione sociale e i comportamenti economici sono profondamente influenzati dalle "relazioni diadiche degli attori e dalla struttura della rete complessiva di relazioni" (Grabher, 1993, p. 4), criticando la rappresentazione 'utilitaristica' di un mondo di attori sociali atomizzati in competizione tra loro.

Secondo Grabher, reciprocità, accoppiamento ‘debole’, interdipendenza e relazioni di potere tra gli attori consentono alleanze strategiche e cooperazione che costituiscono un’alternativa efficace al mercato perfetto e alle gerarchie. Uscendo dalla dimensione dello scambio tra organizzazioni economiche, ma mantenendo il *focus* sulla prossimità fisica degli attori, proponiamo di adattare metaforicamente questo apparato interpretativo agli scambi non mercantili tra i soggetti che praticano la trap in specifici contesti urbani, all’interno dei quali si struttura lo “scambio di idee, informazioni e beni; l’accumulo di competenze e capacità innovative; e lo sviluppo di un’omogeneità culturale che consente la cooperazione, la fiducia e il consenso” (Grabher, 1993, p. 21). Questa scelta s’inserisce nel solco di lavori che hanno assunto la griglia concettuale dell’*embeddedness* – intesa nel senso ampio precisato da Zukin e DiMaggio (1990) – per analizzare le mutue relazioni tra musica e spazio urbano. Contrariamente a quanto si creda, la produzione musicale nell’era della digitalizzazione non è affatto *footloose*, ma intrattiene relazioni di radicamento con i luoghi che non consistono soltanto in interdipendenze di mercato, bensì sono “strettamente interconnesse con complessi sociali locali in cui reti sociali multiformi abbracciano un insieme differenziato di attori” (Kloosterman, 2005, p. 186, nostra trad.). Molti articoli descrivono scene musicali in cui l’intreccio tra produzione dal basso, circuiti di fruizione, centri di registrazione e filiere distributive configurano già veri e propri ‘distretti musicali’ (cfr. Harrington, 2005, sulla *black music* nelle città statunitensi), dando vita a “ecosistemi auto-contenuti”, come li definiscono Godart e Galunic (2019, p. 151).

Nel nostro schema viene *in primis* messo in rilievo il ruolo delle economie esterne per lo sviluppo delle produzioni locali; in secondo luogo si sottolinea l’importanza della cultura locale e di condizioni sociali specifiche; da ultimo, si evidenzia il ruolo della prossimità tra gli attori come condizione necessaria a stabilire relazioni di fiducia. Questi tre fattori vengono impiegati nell’articolo non come condizioni necessarie, ma piuttosto come un insieme di elementi che possono generare un ambiente – se non ancora un tessuto economico vero e proprio - adatto all’insorgere e al radicarsi di pratiche culturali alternative. Inoltre, essi possono essere utili per l’individuazione degli elementi culturali e sociali che accomunano Barriera di Milano ad altri quartieri popolari dove si pratica la trap; come, ad esempio, San Siro a Milano, Saint-Denis a Parigi o Molenbeek a Bruxelles.

A Torino, fare trap è una pratica diffusa in quartieri come Barriera, molto meno nelle zone centrali, nei quartieri universitari o benestanti. Ciò non significa necessariamente che chi lo pratica sia nativo dei o risieda nei quartieri periferici, ma che si riconosca, come testimoniano i luoghi descritti nei testi e frequentati nelle clip, in aree connotate come ‘marginali’ (Di Giovanni e Paglino, 2021). Il motivo per cui Barriera rappresenta un ambiente fertile si deve ad alcune condizioni che caratterizzano peculiarmente il quartiere ma, al contempo, lo mettono in dialogo

con luoghi lontani. È proprio il riconoscimento di queste ‘affinità’ a inserire Barriera all’interno di una rete più ampia che funge da infrastruttura esterna e che vede nelle *cités* francesi il punto di riferimento cardinale.

6. LE RELAZIONI TRANSCALARI COME ‘INFRASTRUTTURA CULTURALE’ PER L’EMBEDDEDNESS. – La prima condizione è connessa alla necessità di inserirsi in un sistema di ‘identificazione’ sovralocale per riconoscersi come parte di una comunità artistica che funge da ‘infrastruttura’ di riferimento. Questa infrastruttura supporta lo sviluppo di una scena locale sia in termini materiali (attraverso, per esempio, la condivisione di materiale o le collaborazioni artistiche) sia in termini immateriali (fornendo gli immaginari di riferimento). Tale infrastruttura non deve essere intesa come un’organizzazione formale, ma piuttosto come un sistema di relazioni ‘deboli’ (Granovetter, 1998) diffuso, mobile e precario, che si attiva in base al riconoscimento reciproco. Non essendo stabile nel tempo né rigidamente strutturato, esso consente sempre l’attivazione di nuovi legami, la sperimentazione di inedite collaborazioni e l’ampliamento della rete verso nuove affiliazioni.

Questo riconoscimento è comunque connesso al possesso di precise caratteristiche correlate non solamente col retroterra personale degli artisti, ma anche con il contesto spaziale. L’‘infrastruttura culturale esterna’ fornisce codici di identificazione validi a scala transnazionale (Grassi e Sanchez-García, 2021), che vengono utilizzati in maniera ricorrente nelle produzioni musicali. La scena di Barriera attinge la maggior parte dei riferimenti dal ‘rap delle banlieue’, quello che comincia a formarsi a inizio anni Duemila con la produzione dei primi videoclip che spettacolarizzano la realtà delle *cités* parigine (si veda per esempio la canzone *Pour ceux-Mafia K’1 Fry* prodotta nel 2002 o *Tandem - 93 Hardcore* del 2004).

Elementi centrali e caratteristici sono innanzitutto il coinvolgimento degli abitanti delle *banlieue* durante le riprese, i quali mettono in scena precise categorie estetiche e rappresentazioni della quotidianità, del rapporto con le istituzioni e la polizia ma anche con la violenza e la criminalità.

Tutti questi elementi vengono rimodellati secondo le differenti realtà territoriali: la vita di strada dove si concentrano fenomeni di povertà e marginalità; il rivendicare origini familiari straniere, spesso dal Maghreb o dall’Africa subsahariana; l’abitudine alla violenza esibita come categoria estetica; il rapporto conflittuale con le istituzioni; la prospettiva del carcere. L’identità delle seconde generazioni sospese tra due poli, il paese di origine e quello di arrivo (Sayad, 2002), ha trovato nel rap delle *banlieue* i codici nei quali riconoscersi: esso offre, quindi, una condizione di *embeddedness* culturale all’interno del quartiere, connettendolo a reti operanti su scale transnazionali e allo stesso tempo locali.

“Siamo in Italia, con la tuta del Paris”



Fonte: Dal videoclip *Kassimi feat. Younes LaGrintaa - Wroom wroom*.

Fig. 1

La percezione di alterità rispetto alle altre zone della città è presente nei testi di molti dei ragazzi cresciuti a Barriera di Milano, come racconta Yakuza, un giovane rapper con origini maghrebine:

giravo in centro con due marocchini, ci guardano male, ho già preso la city (*Yakuza - Indagini - feat. Cana*).

Essa è vissuta come il prodotto di una doppia discriminazione: la provenienza da quartieri ‘degradati’, come Barriera di Milano, a cui si somma la condizione di migrante che è vissuta e raccontata come esperienza diretta:

qui puntano il dito perché marocchino (*Kalash247 - OMERTÀ - feat. Lilkalash*).

Il bisogno di affiliazione emerge da questa doppia discriminazione e dalla ricerca di identità collettive di cui sentirsi parte. La musica, le origini straniere, il vivere ai margini vengono assunti come elementi distintivi. Questa necessità di riconoscersi ed essere riconoscibili come espressione di una cultura transnazionale non è solo motivata da esigenze commerciali, ma anche da un’urgenza identitaria, in quanto l’identificazione fornisce un impianto culturale e un universo di riferimento nel quale immedesimarsi.

Il dialogo con la Francia è serrato, come dimostra l’impiego frequente di termini in lingua francese:

Corso Giulio c'est la haine (*Zeta Cooper - AK47 feat. Yunes LaGrintaa*); toujours scappo dalla miseria, avec la trap da Torino (*Kassimi - Minorè*); Torino est magique (*Yakuza - T.M.*); guardami dentro vedi la Haine⁶ (*Kalash247 - Poto*).

Gli immaginari promossi nelle canzoni tramite la tecnica della ricorrenza propongono tematiche simili a quelle francesi, come la ricerca del successo musicale per sottrarsi alle condizioni di subalternità:

de la merde au succès, huya tête à tête⁷ [sic] (*Zeta Cooper - AK47 feat. Yunes LaGrintaa*)

Non manca il racconto di stili di vita associati allo sviluppo di attività economiche informali/illegali come, per esempio, il commercio di sostanze stupefacenti, ma anche rapine, furti e scippi:

siamo in tre sopra un Audi RS 6, in autostrada diretto a Saint-Denis, porto i pacchi non mi ferma la police (*Kassimi - Siamo in tre*); vedo buste bianche e verdi⁸, movimento per la Strada, Torino halamala⁹, purtroppo chi sbaglia paga (*Zeta Cooper - Fame I#LIBEREZBILLY*); vieni guarda la fedina, rapina su rapina, l'ultima non è la prima (*Kassimi - Kassimi n. 30*); siamo in Italia, con la tuta del Paris (*Kassimi - Siamo in tre*).

La seconda condizione dell'*embeddedness* si fonda sul presupposto che i riferimenti provenienti dall'esterno vengano rielaborati localmente a partire dalla reiterazione di alcuni cliché facilmente assimilabili e trasmissibili, ma soprattutto adattabili a situazioni distanti tra loro. Questa seconda condizione risponde anche ad un'ulteriore esigenza, che controbilancia la prima: quella di definire l'alterità rispetto al resto della città. La necessità di sentirsi 'altro' va interpretata anche come una risposta alle narrazioni stereotipate e stigmatizzanti della cultura dominante. La differenziazione rispetto a realtà spazialmente prossime, e allo stesso tempo l'identificazione con ambienti e culture geograficamente distanti sembra essere il riflesso di un sistema di relazioni che trascendono la fisicità dello spazio. In proposito Scott (2019) elabora il concetto di *metis*¹⁰, con cui indica il complesso di "competenze pratiche e l'intelligenza acquisita dal confronto con un ambiente umano o naturale in costante mutamento" (p. 38). L'acquisizione di questi stru-

⁶ È molto frequente l'utilizzo della parola "haine", odio in italiano, in riferimento al film realizzato da Mathieu Kassovitz (1995) che racconta la realtà della periferia parigina attraverso l'odio assunto come categoria che orienta l'agency degli abitanti delle banlieue.

⁷ "Dalla merda al successo, fratello testa a testa".

⁸ Il bianco è il colore usato per indicare la cocaina, mentre il verde è il colore della marijuana.

⁹ Torino criminale.

¹⁰ Nella mitologia greca la dea Metis personificava allo stesso tempo l'intelligenza e la capacità di azione.

menti è connessa con la prassi e la quotidianità che si sviluppano in un determinato ambiente ed è difficilmente acquisibile se non attraverso l'appartenenza, necessaria per sottrarsi almeno in parte dalla marginalità. Uno dei primi strumenti è di natura linguistica: nella trap vengono sviluppati codici linguistici specifici, senza la cui padronanza i testi delle canzoni restano in parte inaccessibili. Nel nostro caso il linguaggio impiegato assume forme ibride in cui si mescolano tra loro termini in italiano, arabo¹¹ e francese, che testimoniano una provenienza plurima: dal quartiere al luogo di nascita o di origine familiare:

La maison, le douleur, feti7a, les prières, Rabbi ikhales wa7el khuya Bilel¹² (*Zeta Cooper - AK47 feat. Yunes LaGrintaa*); la belya La Balon, e ora chiedo a te, je suis tombé bas, je n'ai pas le choix, J' vesqui le hnech, dans le cartier [sic]¹³, nous visons les étoiles¹⁴ (*Kalash247 - Lacoste*).

Anche il rapporto con i luoghi del quartiere contribuisce a definire forme di alterità: strade, vie e piazze vengono risignificate in base alla particolare esperienza del quotidiano, allo sviluppo di funzioni informali, ai luoghi di ritrovo. In certi casi, come in quello dei giardini Alimonda rinominati “giardini del Toro” – uno dei principali luoghi di ritrovo per i ragazzi del quartiere e lo sfondo di molti videoclip – è la stessa toponomastica ad essere messa in discussione. Si tratta di ‘luoghi notevoli’ come Porta Palazzo, Corso Palermo e Corso Giulio Cesare in cui prende forma la ‘zona’ e che divengono i cardini su cui ruotano inedite ‘cartografie’ attraverso le quali orientarsi nei vari luoghi del quartiere:

Corso Palermo triangolare del materiale, cosa ti serve noi te la diamo (*Isi Noice - KICHTA feat. Mocro Yakuza #AFRODRILL*); la fame dentro gli occhi di sti bravi raga, molti stanno ancora dentro, molti taglian' cioccolada, pericoli di strada, passaggi in corso Novara (*Zeta Cooper - Fame I#LIBEREZBILLY*); la vera voce di tutta barriera, chiedi in giro la voce di tutta barriera, non toccare la zona o mi incazzo, da barriera fino a porta palazzo (*Hani-voce vera*).

Luoghi e attività economiche informali si mescolano tra loro, consegnandoci un'immagine del quartiere alternativa e altrimenti sconosciuta in cui emergono a volte pratiche di microcriminalità. Chi non vive il quartiere – analisti inclusi – fati-

¹¹ È importante specificare che la maggior parte delle espressioni non proviene dall'arabo classico ma più precisamente dagli idiomi del Maghreb, principalmente il marocchino e il tunisino.

¹² La casa, il dolore, Fetiha, le preghiere, che Dio aiuti mio fratello Bilal arrestato.

¹³ Errore ortografico intenzionale, in quanto la traduzione riportata direttamente da Kalash247 scrive la parola francese ‘quartier’ come ‘cartier’.

¹⁴ Né vizi, né calcio, e ora a chiedo a te, sono caduto giù, non ho scelta, schivo i serpenti, nel quartiere noi miriamo alle stelle.

ca a comprendere la realtà in cui si svolge la vita quotidiana dei suoi abitanti: spesso nei testi delle canzoni il traffico di sostanze illegali viene presentato come unica possibilità, vissuta con malinconia in quanto si lega alla eventualità del carcere:

Barriera è la strada, non mi dire nada [...] cerchi lavoro frate non ce n'è, trabaho trabaho zatla ce n'è, sfratto su sfratto soldi non ce n'è, se sono in cella capisci perché (*Hani - Scusami*); grinta e forza nelle gambe, senza lavoro e senza studio, senza cibo, fra a digiuno da quando non c'era nessuno, cercavamo solo speranza, ma era cieco il nostro futuro (*Younes LaGrintaa - 2016*).

Altro elemento che distingue questo contesto territoriale dal resto della città è l'alta percentuale di residenti stranieri che si riflette nella scena trap. Sono numerosi i rapper che rivendicano origini tra le più diverse, come ad esempio Vandal Barriera che ha origini rumene, Axell senegalesi o i Kurdish Squad di origini turche e molti altri. Oltre che dalla provenienza, questi ragazzi sono accomunati dal far parte dello stesso gruppo locale, come dimostrano le numerose collaborazioni e la presenza ricorrente nei videoclip altrui. La condivisione delle condizioni socio-spaziali si manifesta nella percezione dell'esclusione a diverse scale: da quella locale che si realizza nel confinamento in quartieri in cui le possibilità di cambiamento sono limitate, a quella che prende forma in contesti spaziali lontani.

La terza condizione funzionale all'*embeddedness* si realizza a partire dal presupposto che per dare continuità alla cooperazione sia necessaria la percezione di una qualche forma di *prossimità*. Infatti, la prossimità può essere intesa come condizione capace di generare legami forti e stabili necessari al radicarsi di una determinata pratica economica, sociale o culturale, ma non riducibile alla mera vicinanza fisico-spaziale. Quest'ultima è senza dubbio una condizione importante nel definire forme di mutuo riconoscimento tra gli attori (Boschma, 2005), ma non sempre si traduce in prossimità esistenziale: condividere il medesimo spazio non comporta di per sé solidarietà e cooperazione, in particolare nella città contemporanea (Amin, 2016). In mancanza di un sistema di significati condiviso e in situazioni di divergenza e competizione per quel che riguarda i valori simbolici e gli interessi materiali, la prossimità geografica può, al contrario, sfociare in conflitti territoriali, come testimoniano i testi di Kassimi e Zeta Cooper:

la realtà scritta sui testi, oh sì sì siamo diversi (*Kassimi - Siamo in tre*); ai controlli poco dopo, felice dopo il colloquio, sai che l'odio chiama odio, quindi lasciami da solo [...] mio frate dentro rinchiuso, mio padre vuole un aiuto, nessuno ci ha mai capito, nessuno ci ha mai creduto (*Zeta Cooper - Fame II #LIBEREZBILLY*).

Perché la prossimità fisica possa tradursi in cooperazione e complicità è necessario innanzitutto che siano attive anche le altre condizioni relative all'*embed-*

“Siamo in Italia, con la tuta del Paris”

dedness, ossia la presenza di quelle reti di relazioni locali e sovralocali che fungono da ‘infrastruttura’ culturale (Torre e Rallet, 2005; Boschma, 2005). A partire da questa condizione di *de-territorialisation of closeness* (Gertler, 2003) si può provare a comprendere quali siano gli elementi e le situazioni che favoriscono forme di complicità e collaborazione anche in condizioni di lontananza e dispersione geografica.

Nel caso della scena di Torino i percorsi di riconoscimento e identificazione attraverso la musica si realizzano appunto su differenti scale di prossimità. La sensazione di essere immersi in situazioni sociali e culturali affini può stimolare l’elaborazione collettiva di alcuni stilemi che divengono forme di identificazioni come linguaggio, estetica, rituali:

liberate [...] nessuno merita tutto questo, nessuno merita la galera, frate e tutto il resto (*Yakuza - Freestyle*); il minore al definitivo, il maggiore ancora a farli, intere famiglie distrutte e allora sai che ti dico a mali estremi, estremi rimedi (*Hani - Voce Vera*); il pm che ci stressa, ho cercato solo di sopravvivere, fanculo a ste vipere, giudici sanno solamente scrivere, inchiostro su carta e smetti di vivere (*Hani - Voce Vera*).

7. DISCUSSIONE. – Dall’analisi del materiale selezionato emerge una descrizione del quartiere che racconta un ‘territorio altro’. Nelle parole del trapper Hani¹⁵ che risponde a una domanda sul suo quartiere:

Barriera di Milano è vista come la parte sbagliata della città, cosa ne pensi?

Ci sono tante cose brutte, ma anche tante cose belle, non c’è solo spaccio e furti, ma ci sono anche tanti bravi ragazzi, ognuno ha la sua storia e non penso che alla gente piaccia spacciare o rubare però ci sono determinati contesti che ti obbligano a fare qualcosa, quando cresci con nulla vuoi diventare come gli altri.

Ci sono altri rapper in zona?

Sì Sì ce ne sono tantissimi, ci sono un sacco di ragazzi qua di zona che fanno uscire belle robe.

Illustrando le vicende e le storie della ‘zona’ i protagonisti della scena trap tentano, attraverso la musica, di sottrarsi alle narrazioni *mainstream* che generalizzano lo stigma in funzione delle politiche securitarie che negli ultimi trent’anni hanno monopolizzato il dibattito pubblico e l’agenda politica (Wacquant, 2006; Castel, 2011; Bukowsky, 2019) ed esprimono forme di riconoscimento reciproco. Nelle canzoni, il quartiere non si esaurisce nei suoi problemi, anzi, questi ultimi vengono rappresentati come risorse: la ‘fame’, il desiderio di rivalsa e successo, le forme di solidarietà e fratellanza, gli spazi di economia informale, l’incontro e la mescolanza etnica.

¹⁵ Intervista di Gab Morrison, ricercatore indipendente francese che gira le periferie urbane globali quartieri intervistando rapper e trapper emergenti e ancora sconosciuti: si veda canale YouTube “GabMorrison” (GabMorrison - Visite du quartier Barriera di Milano à Turin avec Hani).



Fonte: Dal videoclip *Kassimi feat. Younes LaGrintaa - Wroom wroom*

Fig. 2

La trap seleziona e porta in scena storie ‘periferiche’ ambientate nelle *badlands* (Bukeç, 2007), un mondo cui tendenzialmente non viene data voce. A conferma di quanto detto è sufficiente navigare sul web per trovare una molteplicità di produzioni musicali che rivendicano l’appartenenza al quartiere. Questa diffusione consente di assumere tale pratica come significativa per la comprensione degli immaginari che plasmano l’esistenza in una zona della città caratterizzata da marginalità diffusa (Wacquant, 2016). Nel caso della scena trap di Barriera si può parlare di un ‘gruppo di affiliazione’ che comprende non solo i protagonisti diretti, ma più in generale un insieme di giovani del quartiere. Questa affiliazione è resa possibile grazie alla prossimità, non solo spaziale, che permette di riconoscersi nell’appartenenza ad un contesto urbano marginale e in una tendenza culturale che abbraccia le periferie delle metropoli di tutto il mondo. La trap è quindi il *medium* attraverso cui esprimere la propria particolare concezione dello spazio vissuto, connotato da fratture di classe e di etnia:

se non sei ricco, non sei bello non vai da nessuna parte, in affitto popolare si fa il culo tuo padre, o smazzare o rubare ho provato tutte le strade, o lavori da minore o cresci dentro il ferrante, sta vita dove nasci è solo una botta di culo, o sei figlio di Ronaldo o sei figlio di nessuno (*Yakuza - KASN*); il mondo era nostro, anzi era mio ma tutto il pianeta urlava chi sei (*Younes - 2016*); vieni a barriera se vuoi un assaggio, la galera è solo un passaggio [...] meglio galera che fare la fame (*Kassimi - La Fafa*).

8. CONCLUSIONI. – Senza alcuna pretesa di generalizzazione, in questo studio abbiamo cercato di approfondire i legami tra la trap e lo spazio urbano in cui questa si manifesta. Attraverso il materiale empirico presente sul web e grazie alla conoscenza contestuale accumulata dagli autori in un lavoro pluriennale sull’area, la ricerca ha consentito di mettere a fuoco alcune condizioni territoriali che accompagnano e influenzano l’emergere e il consolidarsi di quella che può essere a buon diritto definita la scena di Barriera di Milano. Questa viene vissuta come un canale di auto-rappresentazione da parte di alcuni gruppi giovanili del quartiere secondo cliché, immaginari e codici verbali di marginalità esibita, ma al tempo stesso come una possibilità di evasione da questa condizione, vissuta come costrittiva.

L’impiego delle categorie associate all’*embeddedness* permette di catturare i legami plurimi che scaturiscono dalle tensioni che attraversano il quartiere, tensioni che vengono intercettate e sublimite nella musica trap, i cui codici espressivi possono stimolare l’affiliazione in contesti e situazioni considerati, dalla cultura *mainstream* e nell’immaginario cittadino, come anomici e pericolosi. Le categorie mobilitate per esplorare l’*embeddedness* di queste pratiche musicali non vanno intese come condizioni essenziali né come delle determinanti, ma piuttosto come un insieme di fattori la cui combinazione può stimolare l’emergere di pratiche culturali originali, legate al quartiere e allo stesso tempo partecipi di una circolazione di modelli globali. La vita rappresentata nei testi è sospesa tra realismo e finzione e la riproduzione di cliché interpretativi, almeno in parte, risponde alla necessità di connettersi a reti di affiliazione transcalari che promuovono stili di vita immaginati come spazi di libertà e vie di fuga.

In questo contesto si sviluppano molteplici forme di resistenza e solidarietà, che passano per il riconoscimento su base etnica o sulla base della comune condizione di stranieri marginalizzati. Attraverso ciò diviene possibile affrontare la quotidianità di Barriera, sviluppando un radicamento territoriale che contraddice le retoriche paternalistiche sulla mancanza di legami forti con il contesto abituale di vita.

Bibliografia

- Agnew J. (1994). The territorial trap: The geographical assumptions of international relations theory. *Review of international political economy*, 1(1): 53-80. DOI: 10.1080/09692299408434268
- Amin A. (2016). *Europa, terra di estranei*. Milano: Mimesis.
- Beer D. (2014). Hip-Hop as Urban and Regional Research: Encountering an Insider’s Ethnography of City Life. *International Journal of Urban and Regional Research*, 38: 677-685. DOI: 10.1111/j.1468-2427.2012.01151.x
- Black S. (2014). Debates and Developments. *International Journal of Urban and Regional Research*, 38: 700-705. DOI: 10.1111/1468-2427.12098

- Bonini Baraldi S., Governa F. e Salone C. (2021). "They tried to make me go to rehab. I said, no, no, no". Representations of 'deprived' urban spaces and urban regeneration in Turin, Italy. *Urban Research & Practice*, 14(3): 286-306. DOI: 10.1080/17535069.2019.1611911
- Boschma R. (2005). Proximity and Innovation: A Critical Assessment. *Regional Studies*, 39.1: 61-74. DOI: 10.1080/0034340052000320887
- Bridge G. (2006). Perspectives on cultural capital and the neighbourhood. *Urban Studies*, 43(4): 719-730. DOI: 10.1080/00420980600597392
- Bukowsky W. (2019). *La buona educazione degli oppressi. Piccola storia del decoro*. Roma: Edizioni Alegre.
- Carinos E. (2021). La violence comme ressource esthétique. In: *Fight The Power? Musiques hip-hop et rapports sociaux de pouvoir*, Séminaire 2021. Testo disponibile al sito: <https://fight-the-power.sciencesconf.org>, consultato il 18/11/2022.
- Castel R. (2011). *L'insicurezza sociale. Che significa essere protetti?*. Torino: Einaudi.
- Chang J. (2005). *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. New York: St. Martin's Press.
- dell'Agnese E. (2019). Musica (popolare) e spazi urbani: una introduzione. *Rivista geografica italiana*, 136(4): 7-20. DOI: 10.3280/RGI2019-004001
- Dikeç M. (2011). *Badlands of the republic: Space, politics and urban policy*. Hoboken: John Wiley & Sons.
- Di Giovanni A. e Paglino V. (2021). La città, le politiche, i progetti e la musica trap. *Tracce Urbane*, 6(10). DOI: 10.13133/2532-6562/17578
- Forman M. (2000). 'Represent': Race, Space and Place in Rap Music. *Popular Music*, 19(1): 65-90. DOI: 10.1017/S0261143000000015
- Forman M. e Neal M.A. (Eds.) (2004). *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. London: Psychology Press.
- Gertler M.S. (2003). Tacit knowledge and the economic geography of context, or the undefinable tacitness of being (there). *Journal of economic geography*, 3(1): 75-99. DOI: 10.1093/jeg/3.1.75
- Godart F.C. e Galunic C. (2019). Explaining the popularity of cultural elements: Networks, culture, and the structural embeddedness of high fashion trends. *Organization Science*, 30(1): 151-168. DOI: 10.1287/orsc.2018.1234
- Grabher G. (1993). *The embedded firm*. London: Routledge.
- Granovetter M. (1998). La forza dei legami deboli. In: *La forza dei legami deboli e altri saggi*. Napoli: Liguori (articolo originale: The strength of weak ties. *American Journal of Sociology*, 78, 1973: 1360-1380).
- Grassi P. and Sánchez-García J. (2021). "About cocaine, the square, the shots". Rap and (re) territorialization dynamics: imaginaries, practices and transnational economies. *Tracce urbane*, 10(2): 6-22. DOI: 10.13133/2532-6562/17738
- Hammou K. (2014). *Une histoire du rap en France*. Paris: La Découverte.
- Harvey D. (2007). Neoliberalism and the city. *Studies in social justice*, 1(1): 2-13. DOI: 10.26522/ssj.v1i1.977
- Kaluža J. (2018). Reality of Trap: Trap Music and its Emancipatory Potential. *IAFOR Journal of Media Communication & Film*, 5(1): 21-26. DOI: 10.22492/ijmcf.5.1.02

- Kloosterman R.C. (2005). Come together: an introduction to music and the city. *Built Environment*, 31(3): 181-191. DOI: 10.2148/benv.2005.31.3.181
- Krims A. (2007). *Music and urban geography*. New York-London: Routledge.
- Kubrin C.E. (2005). Gangstas, thugs, and hustlas: Identity and the code of the street in rap music. *Social problems*, 52(3): 360-378. DOI: 10.1525/sp.2005.52.3.360
- 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. DOI: 10.1111/1468-2427.12087
- Lefebvre H. (1967). Le droit à la ville. *L'homme et la société*, 6(1): 29-35.
- Molinari N. e Borreani F. (2021). Note di ricerca sul rapporto tra musica, spazio e violenza nella scena trap di Torino Nord. *Tracce urbane*, 10(2): 58-86. DOI: 10.13133/2532-6562/17549.
- Peck J. e Tickell A. (2017). Neoliberalizing space. In: Martin R. (Ed.), *Economy. Critical essays in human geography*. London: Routledge.
- Pecorelli V. e Giubilaro C. (2019). El nost Milan: il rap dei ‘nuovi italiani’, tra riappropriazioni urbane e rivendicazioni identitarie. *Rivista geografica italiana*, 126, 4: 21-42. DOI: 10.3280/rgi2019-004002
- Pieterse E. (2010). Hip-hop cultures and political agency in Brazil and South Africa. *Social Dynamics*, 36(2): 428-447. DOI: 10.1080/02533952.2010.487998
- Pipitone G. (2006). *Bigger Than Hip Hop: Storie Della Nuova Resistenza Afroamericana*. Milano: Agenzia X.
- Pisanello C. (2017). *In nome del decoro. Dispositivi estetici e politiche securitarie*. Verona: Ombre corte.
- Polanyi K. (1957). *The economy as instituted process*. In: Polanyi K., Arensberg C.M. e Pearson H.W. (Eds.), *Trade and market in the early empires*. Glencoe: The Free Press.
- 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>.
- Robinson J. (2011). 2010 urban geography plenary lecture - The travels of urban neoliberalism: Taking stock of the internationalization of urban theory. *Urban Geography*, 32(8): 1087-1109. DOI: 10.2747/0272-3638.32.8.1087
- Rose T. (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middleton: Wesleyan University Press.
- Salone C., Bonini Baraldi S. e Pazzola G. (2017). Cultural production in peripheral urban spaces: lessons from Barriera, Turin (Italy). *European Planning Studies*, 25(12): 2117-2137. DOI: 10.1080/09654313.2017.1327033
- Sassen S. (1997). *Città Globali*. Torino: UTET Università.
- Sayad A. (2002). *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*. Milano: Raffaello Cortina.
- Scott J.C. (2012). *Il dominio e l'arte della resistenza. I “verbali segreti” dietro la storia ufficiale*. Milano: Eleuthera.
- Scott J.C. (2019). *Lo sguardo dello stato*. Milano: Eleuthera.
- Stern M.J. e Seifert S.C. (2007). *Culture and urban revitalization: A harvest document*. https://repository.upenn.edu/siap_revitalization/7.
- Torre A. e Rallet A. (2005). Proximity and localization. *Regional Studies*, 39(1): 47-59. DOI: 10.1080/0034340052000320842

- UFPT (2020). *Trap storie distopiche di un futuro assente*. Milano: Agenzia X.
- Wacquant L. (2006). *Punire i poveri. Il nuovo governo dell'insicurezza sociale*. Milano: DeriveApprodi.
- Wacquant L. (2016). *I reietti della città. Ghetto, periferia, stato*. Pisa: Edizioni ETS.
- Zukin S. e DiMaggio P. (Eds.) (1990). *Structures of capital: The social organization of the economy* (Vol. 15, No. 1-2). CUP Archive.

Riferimenti audiovisivi

- GabMorrison - Visite du quartier Barriera di Milano à Turin avec Hani: www.youtube.com/watch?v=ZkUNviuk8qk.
- Hani - C'est la vie: www.youtube.com/watch?v=twr4AEnZqIc.
- Hani - Lettera (Prod. Lucifer): www.youtube.com/watch?v=lwz8q09FxA.
- Hani - Scusami (Prod. Elka): www.youtube.com/watch?v=anb6Vzu0DyM.
- Hani - Voce Vera: www.youtube.com/watch?v=peknGkvyBG4.
- Kalash247 - Lacoste (official clip) #1: www.youtube.com/watch?v=0EdGcL8Ci6Q.
- Kalash247 - Lacoste 2 (official clip) #2: www.youtube.com/watch?v=P7RY4-nbI98.
- Kalash247 - Poto - Lilikalash: www.youtube.com/watch?v=yLfZxk1rWac.
- Kassimi - Minorè: www.youtube.com/watch?v=DWEk-66jmb4.
- Kassimi - Niente da perdere: www.youtube.com/watch?v=eQXmW_OKCfc.
- Kassimi - Siamo In Tre: www.youtube.com/watch?v=pjndyhAo2aI.
- Kassimi n. 30 - Kassimi: www.youtube.com/watch?v=SiFf3g452LM.
- Kassimi - La fafa: www.youtube.com/watch?v=YiDLh6Cc0NU.
- Kassimi feat. Younes LaGrintaa - wroom wroom": www.youtube.com/watch?v=j6l1M29OfHo.
- Omertà (feat. Lilikalash): www.youtube.com/watch?v=CibizSubTzA.
- Yakuza - Freestyle: www.youtube.com/watch?v=ho9jOB6wPmM.
- Yakuza - Indagini (feat. Cana): www.youtube.com/watch?v=TyW_GZ6W9IA.
- Yakuza - Kasn: www.youtube.com/watch?v=PvYOOsr-y1w.
- Yakuza - Zone Calde Pt. 1 feat. Darko & Alex 22: www.youtube.com/watch?v=g3y9f14oEws.
- Yakuza T.M. (Leto PCM RMX) Prod. LUCIFER: www.youtube.com/watch?v=tK_bVm5XXgM.
- Yunes LaGrintaa - 2016: www.youtube.com/watch?v=XgVfSqsXS4.
- Yunes LaGrintaa - Tutto Dentro: www.youtube.com/watch?v=Gw45Qu_O7b4.
- Yunes LaGrintaa - Vita: www.youtube.com/watch?v=u_tPKX5rHO0.
- Yunes LaGrintaa & Rico Mendossa - St. Etienne: www.youtube.com/watch?v=w2umpl3Zv6Y.
- Zeta Cooper - AK47 feat. Yunes LaGrintaa: www.youtube.com/watch?v=BsViVgY_jMo.
- Zeta Cooper - Click clack freestyle: www.youtube.com/watch?v=aTQNgXTs3Pw.
- Zeta Cooper - Fame I #LIBEREZBILLY (Prod. Walid): www.youtube.com/watch?v=j0s3ko6T03A.
- Zeta Cooper - Fame II #LIBEREZBILLY: www.youtube.com/watch?v=j0s3ko6T03A.
- www.youtube.com/watch?v=j6l1M29OfHo