

Scienze sociali

28

A Paolo, maranza!

Volume pubblicato con il contributo
dell'Università di Genova, Diparti-
mento di Scienze della formazione.

In copertina
Emanuela Zampa, *Driller e trapper* (Genova, 2023)

PRIMA EDIZIONE GENNAIO 2024
© 2024 NOVALOGOS/ORTICA EDITRICE soc. coop., Aprilia
www.novalogos.it
ISBN 9788831392358

TRAP!

**SUONI, SEGNI E SOGGETTIVITÀ
NELLA SCENA ITALIANA**

a cura di
Sebastiano Benasso
Luca Benvenga

Novalogos

SOGGETTIVITÀ E POTERE

Ricerche di teoria sociale

Collana diretta da

Emiliano Bevilacqua

Davide Borrelli

Comitato scientifico

Alberto Abruzzese

Laura Bazzicalupo

Luca Benvenga

Massimo Canevacci

Paolo de Nardis

Andrea Fumagalli

Vitantonio Gioia

Giacomo Marramao

Enrico Mauro

Massimo Pendenza

Marco A. Pirrone

Cirus Rinaldi

Emanuela Spanò

Emanuela Susca

Mario Aldo Toscano

Elisabetta Trinca

Dario Verderame

La collana ospita contributi dedicati al rapporto tra il soggetto e il potere.

La società mostra uno scenario nel quale gli individui sviluppano, seppur contraddittoriamente, percorsi di vita e relazioni sociali estranee ai valori dominanti. Il potere, d'altro canto, si riproduce orientando il soggetto verso idee, comportamenti e modelli individuali compatibili con l'ordine sociale. La globalizzazione evidenzia conformismi culturali e diseguaglianze sociali le quali, tuttavia, sono sfidate dalla consapevolezza di nuove opportunità, rappresentate dall'enorme ricchezza materiale a disposizione dell'umanità e da una crescente aspirazione all'autodeterminazione individuale. L'economia come infrastruttura della vita materiale e la cultura come teoria e pratica dei processi di soggettivazione emergono come ambiti privilegiati per indagare possibilità di emancipazione tanto individuale quanto collettiva. Le scienze sociali, pur essendo parte dell'ordine sociale, possono aprire la strada alla sua critica.

Tutti i volumi della Collana "Soggettività e Potere"
sono soggetti a un processo di *double blind review*.

INDICE

**1. NO HABLO TU LINGUA. CLASSE,
GENERAZIONE E ALTRE INTERSEZIONI
NELLA SCENA TRAP ITALIANA** **7**

Sebastiano Benasso, Luca Benvenga

**2. IL MOMENTO DELLA SOGGETTIVITÀ
NELL'ASSOLUTISMO DEL PRESENTE.
PARRESIA E ANALITICA SOCIALE
NELLA TRAP MUSIC** **43**

Emiliano Bevilacqua

**3. PER CERTE PERSONE SARÀ UN
SALVAGENTE. IMMAGINARI
AUTO-COMPENSIVI E POTENZIALE
EMANCIPATORIO DELLA TRAP ITALIANA** **69**

Valentina Fedele

**4. L'INTERNAZIONALE DRILL.
MEDIA, SUONI E IMMAGINARIO
DI UNA SCENA DAI TRATTI SFUGGENTI:
RONDO, BABY GANG, TEDUA
E MASSIMO PERICOLO** **92**

Claudia Attimonelli, Gabriele Forte

**5. «SU LE MANI, QUESTO NON È UN
CONCERTO». RAP, FORZE
DELL'ORDINE E TERRITORIALIZZAZIONE
DELLO SPAZIO URBANO MILANESE** **118**

Paolo Grassi

**6. A ME FRA NON MI STAVA BENE,
CHE IO NON AVEVO E TU AVEVI.
LA MUSICA TRAP DELLE SECONDE
GENERAZIONI TRA AUTODETERMINAZIONE
E IDENTITÀ LIMINALI** **144**

Davide Filippi

**7. "SIAMO LE RAGAZZE, GUERRIERE
SAILOR": LE CANTANTI TRAP IN ITALIA** **170**

Sveva Magaraggia, Luisa Stagi

**8. DEMOCRATIZZAZIONE DI
PRODUZIONE E DI CONSUMO:
IL RUOLO DELLA TECNOLOGIA
NEL GENERE TRAP** **199**

Matteo Jacopo Zaterini

**9. "NON CI PENTIREMO DA VECCHI
PERCHÉ SAREMO RICCHI PER SEMPRE"** **224**

Giulia Giorgi, Mattia Zanotti

POSTFAZIONE: CARPE TRAP **258**

Massimo Canevacci

AUTRICI E AUTORI **263**

PLAYLIST **266**

1.

NO HABLO TU LINGUA. CLASSE, GENERAZIONE E ALTRE INTERSEZIONI NELLA SCENA TRAP ITALIANA

Sebastiano Benasso

Università degli Studi di Genova

Luca Benvenga

Università degli Studi di Bari Aldo Moro

Non far finta di niente, hai sentito parlarne nella tua città, eh
Non mi frega di niente, non c'entro col rap, no
Con quello e con l'altro, no scusa, no hablo tu lingua
Ma sicuro piaccio a tua figlia
Sicuro è da un po' che sta in fissa col trap
Collane ghiacciate, c'ho il cuore a metà già alla mia età
Non puoi parlare dei miei contenuti, fra', non hai l'età
Che barba, che noia, che cantilena
Lo so, ti hanno detto non canto bene
Però ti ho già detto: "Non me ne frega"
[...]
Giro l'Italia riempiendo i locali
Mentre questi a casa parlano di Sfera
Non ho mai chiesto niente a nessuno, mai a nessuno
No, lo giuro, mai a nessuno
Dentro questo tran tran, fra', colpo grosso
Tu invece sei sopra a un tapis roulant, corri sul posto
Quindi corri, corri, corri, corri, corri
Parla meno, pensa a farne molti, molti
Quattro in mate, ma ora faccio i conti, conti
Apro conti, fra', divento un conte, con te, wooh
Sfera Ebbasta, *Tran Tran*, 2017

La trap fa schifo

Nel periodo in cui stavamo preparando le prime bozze di questo libro, un convegno ci ha portati a Catania dove, camminando per il centro, ci siamo imbattuti in un muro tappezzato dalle repliche di questo cartellone:



A dire il vero quella mattina non eravamo concentrati sulla trap, il convegno aveva dirottato la nostra attenzione su tutt'altre questioni, e lì per lì ci è sembrato un caso di serendipità. Ma chiunque lavori nell'ambito della ricerca – e in particolare nel campo delle scienze umane – sa come le riflessioni sul tema che si sta indagando eccedano le ore di campo e studio, acuendo la sensibilità per un argomento e dotandoci di antenne capaci di intercettare dettagli che, altrimenti, probabilmente non noteremmo. D'altra parte, i

cartelloni di Catania erano particolarmente lampanti nell'esplicitare l'ennesima manifestazione di fastidio nei confronti della trap che registravamo nel corso della nostra ricerca. *La trap fa schifo*¹ è senza dubbio la reazione che abbiamo riscontrato più spesso parlando dell'idea di questo libro con nostri coetanei. È un dato del tutto parziale, ma raramente abbiamo osservato reazioni così aspre in riferimento al punk o al rap, per citare altri ambiti sui quali abbiamo lavorato in passato. Effettivamente, a partire dalle sue prime manifestazioni, critiche e letture allarmistiche hanno accerchiato la scena trap, come ciclicamente succede quando nuovi stili cambiano il paesaggio, non solo sonoro, delle culture giovanili. La nostra sensazione è che i sentimenti di rigetto nei confronti della trap siano però particolarmente accesi e condivisi da profili sociali molto eterogeni. Nelle voci dei detrattori della trap italiana ci sembra infatti risuonino discorsi ben più ampi di quelli specificatamente interessati alle scene musicali giovanili, intersecandosi con dinamiche di relazione intergenerazionale modellate dalle conseguenze del mutamento tecnologico e culturale, dall'ulteriore restrizione delle strutture di opportunità accessibili ai giovani italiani – e quindi delle possibilità socialmente legittimate di acquisire autonomia –, e dalla socializzazione ai valori dell'etica neoliberale, che con la generazione dei nativi digitali trova la sua piena realizzazione. Infine, non dobbiamo trascurare come l'intensità di queste critiche sia proporzionale al grande successo commerciale del genere, che rappresenta un unicum nel panorama discografico italiano contemporaneo dove un prodotto generato “dal basso” dif-

¹ Si veda, ad esempio, <https://www.rollingstone.it/musica/news-musica/se-vi-fa-schifo-la-trap-sono-daccordo-con-voi-ma-avete-rotto-il-cazzo/400856/>

facilmente aveva raggiunto le vette delle classifiche².

Ci è insomma sembrato che esplorare i motivi dell'acredine nei confronti della trap – sentimento trasversale a media, saperi esperti e senso comune – potesse essere un buon pretesto per capire qualcosa in più sul quadro culturale e strutturale di una congiuntura che rende la condizione dei e delle giovani italiani particolarmente complessa. L'idea e le intenzioni di questo libro muovono da queste premesse, e non possiamo negare di aver provato a nostra volta un certo straniamento ai primi ascolti di produzioni trap italiane, forse addirittura un fastidio che nell'immediato derivava da suoni e testi che nella loro combinazione innescavano una serie di dissonanze, perché trasgredivano le aspettative che avevamo interiorizzato in merito al rap, alle sottoculture e alle posture controculturali che, per una sorta di inerzia, pensavamo di poter attribuire anche a questa generazione di giovani. Ma, appunto, si è trattato di non fermarsi alla reazione di rifiuto epidermico nei confronti di un linguaggio che non comprendevamo, per iniziare un percorso di decodifica che ci ha coinvolti e appassionati. Oggi ascoltiamo la trap e guardiamo alle sue fenomenologie con occhi e orecchie diversi, e ci auguriamo che questo libro contribuisca a dotare lettori e lettrici di strumenti utili a decifrare i suoi codici.

Prima di addentrarci nella sua analisi, è bene ricostruire alcuni dei passaggi salienti attraverso i quali la scena trap italiana ha assunto i connotati che conosciamo.

² Successo che si intreccia a due tendenze che negli ultimi anni hanno modificato il profilo degli artisti nei primi posti delle classifiche: il recupero della musica prodotta in Italia rispetto a quella proveniente da altri paesi e l'abbassamento dell'età media degli artisti, vedi ad esempio https://www.repubblica.it/tecnologia/blog/lettere/2023/01/12/news/mercato_musicale_nel_2022_cresce_ancora_la_quota_di_musica_italiana-383162249/

Storia breve della trap italiana (e del perché la definiamo scena)

La trap è un genere musicale nato negli Stati Uniti intorno alla fine degli anni '90. Le sue origini possono essere ricondotte alla scena hip-hop e rap di Atlanta, in particolare ai quartieri più svantaggiati e alla cultura di strada e delle gang. Una delle figure chiave nello sviluppo della musica trap è stato T.I., il cui album “Trap Muzik” pubblicato nel 2003 ha contribuito in modo significativo a rendere popolare il genere. A T.I. viene spesso attribuito il merito di aver coniato il termine “trap music” e di averlo sdoganato nel *mainstream*. Oltre a T.I., che ha contribuito a definire il suono e lo stile del genere trap, altri artisti chiave nella diffusione della trap includono Gucci Mane, Young Jeezy e Future³.

Il termine “trap” deriva dal concetto di “*trap house*” (letteralmente “casa trappola”), che indica un edificio in cui vengono prodotte, messe in vendita o consumate sostanze – e in particolare la metanfetamina. Questa cultura della strada e dei traffici illegali ha influenzato la musica, creando uno stile sonoro *sui generis*. Musicalmente, la trap è caratterizzata da un *beat* pesante e cupo, spesso con l’uso prominente di bassi profondi e distorsioni. I testi delle canzoni trattano temi come la vita di strada, il crimine, la violenza, il consumo di droghe e la ricchezza, e gli artisti trap utilizzano un linguaggio schietto e provocatorio per raccontare le loro esperienze e il loro stile di vita. La trap music ha continuato a evolversi nel corso degli anni, ibridandosi con altri generi come l’EDM e il pop, raggiungendo una vasta popolarità sia negli Stati Uniti che nel resto del mondo, influenzando

³ <https://www.rapologia.it/musica-trap-significato-storia/>.

la musica contemporanea e diventando uno dei generi dominanti nella cultura pop⁴.

In Italia, la trap inizia a guadagnare visibilità nel XXI secolo. La sua genealogia è collocabile nell'alveo dell'evoluzione del rap italiano. Negli anni '90, il rap italiano ha iniziato a svilupparsi e affermarsi come un genere musicale indipendente segnato da forti ambivalenze. Infatti, crew come gli Isola Posse All Stars e Soul Boy a Bologna, o gli Onda Rossa Posse a Roma erano legati ai movimenti dei Centri Sociali, proponendo nei loro testi contenuti a sfondo politico e contribuendo a far conoscere la cultura hip-hop in Italia. A cavallo tra gli Ottanta e i Novanta, Radical Stuff, Sangue Misto, Ice One e Duke Montana emergono tra i massimi esponenti del rap *underground*, aderente alle sonorità e alle metriche made in USA, oltre che alla cultura hip-hop delle origini. Con i primi anni dei Novanta, però, sulla musica rap si accendono i riflettori dei media. Lou X, Colle der Fomento e Sottotono, insieme a Frankie Hi NRG e agli Articolo 31 iniziano a passare in radio (Radio DeeJay soprattutto), a firmare contratti con le *major* (Frankie HI NRG sigla un accordo con l'etichetta Sony) e brani come "Ohi Maria" degli Articolo 31 divengono campioni di incasso. Con la complicità dei media, la scena originale inizia a sgonfiarsi. L'esperienza dell'Hip-hop Village, al forum di Assago nel 1997, mette fine alla *golden age* della musica rap italiana di fine millennio. Dopo una breve pausa, il rap italiano emerge con forza: gli interpreti di questa nuova ondata *mainstream* sono Fabri Fibra, i Club Dogo e Marracash su tutti, i quali vivono in commistione con lo *star system* e che provvedono a loro volta ad alimentare, attraverso la

⁴ J. Kaluža, *Reality of Trap: Trap Music and its Emancipatory Potential*, in *Journal of Media, Communication & Film*, 5, 1, 2018, pp. 23-42.

partecipazione ai *talent show* (vd. Mtv Spit) e ai programmi della tv generalista⁵.

Sulla base della continuità stilistica che li accomuna, oggi i confini tra il rap e la trap spesso si confondono. Molti artisti combinano elementi dei due generi nelle loro produzioni. In quanto prodotto della contemporaneità globale, la trap italiana deriva da quella americana, dalla quale eredita stilemi, atmosfere e suoni, ma mantiene un focus narrativo profondamente calato nei luoghi e negli immaginari familiari a chi conosce la marginalità nel contesto italiano.

Tra il 2010 e il 2020, la trap italiana ha guadagnato sempre maggiore notorietà, grazie ad artisti come Sfera Ebbasta, Achille Lauro, Ghali, Rkomi, Capo Plaza, Enzo Dong, Chadia Rodriguez, Ernia, Madame, Izi, Tedua, Vaz Tè, Massimo Pericolo, la Love Gang e la Dark Polo Gang.

In questo decennio, come evidenziano gli autori e il regista del documentario “L’anno della Trap, 2016”, il 2016 rappresenta uno spartiacque per la scena trap. Innanzitutto, cambia il modo di comunicare e fare musica (grazie anche a *producer* come Sick Lucke e Charlie Charles): compare lo *streaming* che rovescia le gerarchie delle classifiche italiane, e la diffusione dei nuovi software di produzione musicale permette di confezionare brani con un taglio professionale con mezzi economici accessibili. Muta l’attitudine e l’immagine degli artisti, con un (ritorno?) dello *streetwear*, la cui esteticizzazione produce riconoscimento (tra i trapper e il loro pubblico) ed enfatizza le alterità. La trap diventa la musica più seguita dall’universo giovanile, più di ogni altro genere, e gli artisti di questa *new wave* introducono nuovi linguaggi e usano i social network per raccontare le loro vite.

⁵ P. Zukar, *Rap. Una storia italiana*, Milano, Baldini & Castoldi, 2021.

Intorno al 2016, l'artista genovese Tedua presentava nei suoi video quello che sarebbe poi divenuto negli anni successivi uno dei collettivi più influenti in Italia, il collettivo drilliguria composto da, Izi, Bresh, Disme e Vaz Tè (oltre che dallo stesso Tedua). La drill, sotto-genere della trap dalle influenze inglesi, statunitensi e francesi, inizia a farsi conoscere nel nostro panorama musicale grazie anche ad altri collettivi, quali la Seven 700 di San Siro (Rondodasosa, Saky, Vale Pain, Neima Ezza, Keta e Kilimoney) e Genovarabe (Helmi Sa7bi, Sayf Maet e Sossy Moy), o artisti come Simba la Rue, Paky, Shiva, Kid Yugi, il Ghost, Zefe e Baby Gang, che nel giro di poco hanno raggiunto le prime posizioni negli ascolti su Spotify.

Caratterizzata da *beat* ripetitivi e lenti, la musica drill di questi artisti è accompagnata da testi che descrivono condizioni di marginalità, con particolare riferimento alle forme di esclusione vissute dai giovani di seconda generazione. Guadagnando popolarità, la drill ha attirato l'attenzione dei media per le sue liriche spesso crude e dirette, che riflettono realtà sociali ed esperienze di vita in contesti urbani difficili, la cui attitudine delinquenziale può essere intesa come una plausibile preoccupazione focale per chi agisce violenza. Il comportamento violento può essere inteso come un elemento culturale, insieme ad altri, la cui attenzione e impegno nei confronti di queste preoccupazioni può restituire le abilità e gli orientamenti necessari per la costruzione identitaria e l'acquisizione di uno status privilegiato in determinati ambienti⁶.

La narrazione trap/drill procede di pari passo con le trasformazioni della società e dello spazio urbano. Questi

⁶ Cfr., B. Barbero Avanzini, *Devianza e controllo sociale*, Milano, Franco-Angeli, 2002.

cambiamenti hanno dato nuova linfa alle tematiche delle canzoni, portando alla ribalta nuove espressioni identitarie che hanno interessato segmenti sociali e territoriali spesso rappresentati dai media *mainstream* come “popolazione immigrata” portatrice di problemi (attraverso un’etichetta che dai genitori passa ai figli, e per la quale l’essere migranti rappresenta di per sé uno stigma). In generale, la conflittualità che attraverso la trap viene comunicata è in parte riconducibile a forme di antagonismo classico – quindi di resistenza culturale – ma che in breve tempo hanno assunto contorni trans-nazionali attraverso le tecnologie digitali. Inoltre, questa internazionalizzazione è favorita dalla de-territorializzazione delle culture, fattori che influenzano gli assetti socioeconomici, oltre che gli stili di vita e le culture giovanili, segnando un prima e un dopo rispetto alle identità gruppali del Novecento e del Duemila.

Nella seconda metà del XX secolo, infatti, è stato possibile osservare l’emergere di culture giovanili accomunate da alcune forme di opposizione simbolica, sottoculturale, al fianco di un’impronta contro-culturale. Le variabili rilevanti nella definizione di una collocazione sub e/o contro-culturale era data dalla comune identità sociale (di tipo *workin’ class* nel primo caso) o da prassi dichiaratamente politiche e ideologiche etero-condivise (come nel caso degli Hippies, Yippies, Provo, Beatnick, etc.). Successivamente, a partire dagli anni Settanta, con l’inizio di una nuova periodizzazione economica declinata nelle accentuate trasformazioni dei settori produttivi, è stato possibile evidenziare un orientamento in buona parte ideologico, che ha iniziato a investire sempre di più le aggregazioni subculturali (Skinhead e Punk su tutte), ma anche altre culture giovanili, come quella hip-hop, hanno conosciuto questa inflessione. Per

Hebdige⁷ e Willis⁸ l'opposizione subculturale si qualifica come desiderio dei giovani proletari "di non conformarsi, non ubbidire... di contestare simbolicamente tutti i dettati e le imposizioni che provengono dall'alto", una "resistenza attraverso i rituali"⁹ che si traduce in un tentativo di chiamarsi fuori dalle contraddizioni determinate dall'incontro tra la tradizione culturale della classe operaia e i valori della società dei consumi, sullo sfondo dei processi di globalizzazione e terziarizzazione che nei decenni a venire troveranno pieno compimento.

A distanza di qualche tempo, i valori promossi dalla svolta neoliberale enfatizzano l'importanza delle scelte individuali nella determinazione degli esiti e delle opportunità di vita, contribuendo a modificare anche le forme e i modi dei collettivi giovanili, per i quali è sempre più difficile rintracciare connotazioni subculturali "classiche". È questo il motivo per il quale in questo libro ci riferiamo alla trap parlando di "scena".

Per quanto riguarda la distinzione tra subcultura e scena possiamo riferirci al lavoro di Andy Bennett¹⁰, in cui l'autore sottolinea come le scene musicali influenzino e siano influenzate dalla costruzione dell'identità giovanile e dal rapporto con i luoghi e le comunità in cui si sviluppano, rompendo l'ortodossia subculturalista. I soggetti che partecipano a queste scene sviluppano un senso di appartenenza e di identità attraverso la condivisione di valori, idee, comportamenti, estetica e, naturalmente, musica. Ciò che

⁷ D. Hebdidge, *Subculture. The Meaning of Style*, Massachussets, Methuen, 1979.

⁸ P. Willis, *Learning to Labor*, Columbia University press, 1981.

⁹ Cfr. S. Hall, T. Jefferson, (a cura di), *Resistance Through Rituals*, Londra-New York, Routledge, 2006.

¹⁰ A. Bennet, *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*, Houndmills, MacMillan, 2000.

muta, rispetto a una subcultura così come è stata definita dalla letteratura “classica”, è l’assenza di opposizione nei confronti della cultura egemonica, una più accentuata trasversalità rispetto al posizionamento di classe dei partecipanti, e una spiccata fluidità negli stili di partecipazione, che si riconfigurano come transitori.

Gli individui contemporanei possono identificarsi con una o più scene musicali e, attraverso questa identificazione, sviluppare un senso di appartenenza – quantomeno temporanea – a un gruppo centrato sul comune interesse per un oggetto culturale.

In altre parole:

“[...] una scena tend[e] a sviluppare un minor grado di ortodossia stilistica rispetto a una sottocultura tradizionale, costruendo un rapporto più laico con il proprio sapere esoterico, che non viene percepito come una forma di capitale subculturale¹¹ da conservare e proteggere da potenziali contaminazioni esterne. Pertanto, mentre le prospettive subculturaliste e post-subculturaliste¹² si costruiscono a partire dalla relazione distintiva e/o antagonista tra gruppi marginali e cultura egemone, le scene si collocano in posizionamenti variabili sul continuum che il linguaggio della stampa specializzata polarizza tra *underground* e *mainstream*.”¹³

¹¹ S. Thornton, *The Social Logic of Subcultural Capital*, in *The Subcultures Reader*, K. Gelder (a cura di), Routledge, Londra, 1995, pp. 200-209; P. Magaudda, *Il rischio di dilapidare un capitale (sottoculturale). Processi di istituzionalizzazione e conflitti culturali nel «campo» della musica indipendente in Italia*, in *La cultura come capitale. Consumi, produzioni, politiche, identità*, M. Santoro (a cura di), 2009, Il Mulino, Bologna, pp. 117-140.

¹² L. Corchia, *I Post-Subcultural Studies e le identità giovanili. Retrospectiva di un dibattito*, in *Studi Culturali*, 14 (2), 2017, pp. 293-320.

¹³ V. Cuzzocrea e S. Benasso, «Fatti strada e fatti furbo»: generazione Z, musica trap e influencer, in *Studi Culturali*, 3, 2020, pp. 335-356.

Effettivamente, le dimensioni *dell'underground* e del *mainstream* non appaiono immediatamente distinguibili nel contesto della musica trap italiana, perché le parabole artistiche dei suoi protagonisti segnano traiettorie atipiche rispetto alle dinamiche che per molti anni hanno caratterizzato il mercato discografico nazionale, che si strutturava su una netta polarizzazione (anche stilistica) tra produzioni indipendenti e *mainstream*, tra musica *underground* e “commerciale”. Su questi aspetti certamente impattano i più ampi processi di platformizzazione della società, che i trapper italiani cavalcano sulla base di una familiarità generazionale con l'ambiente digitale. Gli artisti trap utilizzano piattaforme come Instagram, YouTube e TikTok per raggiungere il loro pubblico, condividendo *snippet* di brani, video musicali e contenuti esclusivi. Questa presenza online ha permesso loro di raggiungere un pubblico globale e di connettersi direttamente con i loro fan, promuovendo una cultura che coinvolge moda, stili di vita, arte visiva e altre espressioni artistiche: i trapper sono icone e *influencer* nella cultura giovanile¹⁴. Inoltre, le piattaforme di *sharing* e di creazione di *beat* hanno consentito a questi artisti di autoprodursi e raggiungere il successo autonomamente, senza la necessità di contrattualizzarsi con altre etichette, quantomeno nelle prime fasi della loro carriera.

L'aspetto di autopromozione correlato al successo online riproduce le dinamiche di interazione tra realtà virtuale e realtà fisica: essendo le due interdipendenti, ciò che accade in una ha ripercussioni nell'altra. Da qui, l'aumento esponenziale di *view* delle canzoni di molti artisti trap ha prodotto una crescita della loro celebrità con conseguente aumento di pubblico durante i concerti live.

¹⁴ F. Caroli, *Il mutamento delle subculture: Dai teddy boy alla scena trap*, Milano-Udine, Mimesis, 2023; V. Cuzzocrea e S. Benasso, op. cit., 2020.

La trap suona male

Per ricollegarci al sentimento di fastidio che ha dato l'impulso ai lavori presentati in questo libro, e dipanare l'intrico delle voci che stigmatizzano le fenomenologie della trap italiana, è utile tornare al cartellone catanese e alla stratificazione dei messaggi che veicola. In parallelo, ci faremo aiutare da una delle voci più note della trap italiana¹⁵, il *trap king* Sfera Ebbasta, dalla cui canzone-manifesto "Tran Tran" rubiamo il titolo di questa introduzione, e dalla quale attingeremo per ricostruire un dialogo immaginario rispetto alle espressioni di critica che intendiamo analizzare.

Dal punto di vista meramente testuale il concetto espresso dal cartellone è molto chiaro: la trap, al pari del reggaeton, è considerata "musica di merda", e con questa definizione probabilmente ci si riferisce a un prodotto standardizzato, povero dal punto di vista contenutistico e prevedibile. Caratteristiche che possiamo rintracciare anche in molte produzioni pop e dance, che però generalmente godono di maggior tolleranza, anche per ragioni di "bianchezza"¹⁶, perché il loro pubblico, così come molti dei loro artisti e artiste, sono meno connotati dal punto di vista generazionale e/o sociale. Trap e reggaeton sono accostati in quanto prodotti esotici e alieni¹⁷ che rompono il con-

¹⁵ Sfera Ebbasta è l'artista italiano più ascoltato su Spotify nell'ultimo decennio, vedi ad es. <https://music.fanpage.it/spotify-italia-compie-10-anni-sfera-ebbasta-e-madame-in-testa-alle-classifiche-di-streaming/>

¹⁶ Ci riferiamo a questo proposito ai lavori di Stuart Hall sui media in quanto produttori di ideologie mai neutre dal punto di vista della classe, del genere e della costruzione della razza, e alle sfumature di bianchezza come riflesso delle gerarchie del privilegio, ad es. S. Hall, *The Whites of Their Eyes: Racist Ideologies and the Media*, in *Silver Linings: Some Strategies for the Eighties*, G. Bridges e R. Brunt (a cura di), 1981, Lawrence and Wishart, Londra, pp. 28-52.

¹⁷ Cfr. <https://www.lavoroculturale.org/gli-alieni-della-trap-spiegati-ai->