



UNIVERSITÀ DI PADOVA

Dipartimento di Psicologia dello Sviluppo e della Socializzazione

Dipartimento di Psicologia di Filosofia, Sociologia, Pedagogia e Psicologia applicata - FISPPA

Corso di laurea in Psicologia di Comunità, della Promozione del Benessere e del
Cambiamento Sociale

Tesi di laurea magistrale

**«Per tutto quest'odio non bastano sedici barre»: processi di criminalizzazione e
pratiche di rivendicazione nella musica (t)rap italiana**

*«Per tutto quest'odio non bastano sedici barre»: criminalization processes and
practices of reappropriation in Italian (t)rap music*

Relatrice/Relatore

Prof. Paolo Francesco Cottone

Correlatrice esterna

Prof.ssa Claudia Mantovan

Laureando: Iacopo Cirilli

Matricola: 2120706

Anno Accademico 2025/2026

Indice

<i>Introduzione</i>	1
<i>Capitolo 1. Il panico morale e la costruzione del nemico interno</i>	5
1.1 Il meccanismo del panico morale	5
1.1.1 Come si crea il mostro.....	6
1.1.2 La storia della teppa	9
1.1.3 La costruzione politica della devianza	17
1.2 La gestione securitaria dello spazio urbano.....	21
1.2.1 La metropoli sotto assedio: securitarismo e nuove etichette giovanili.....	21
1.2.2 La paura della <i>mixité</i> di classe.....	25
1.2.3 La musica come minaccia sociale	29
<i>Capitolo 2. La criminalizzazione del rap: dispositivi di repressione e pratiche di risignificazione</i>	35
2.1 Il rap sotto processo: le importazioni del modello repressivo	35
2.1.1 Le radici statunitensi: hip hop, spazio urbano e controllo poliziesco	36
2.1.2 La repressione del gangsta rap: dal <i>reality rap</i> al nemico pubblico.....	40
2.1.3 Il modello britannico: grime, drill e prove giudiziarie	44
2.2 Il precedente storico: panico morale e canzoni di malavita.....	51
2.2.1 La musica di mafia	52
2.2.2 Dalla neomelodica alla trap: Pandetta e l'estensione dell'art. 416-bis.....	56
2.3 Spazio, corpi e tribunali: la traduzione operativa delle paure sociali	62
2.3.1 L'esclusione spaziale e il controllo dei corpi: i casi 2021-2022	63
2.3.2 La musica come prova giudiziaria e l'ombra dell'associazione a delinquere.....	70
2.3.3 Conclusioni: la criminalizzazione dell'arte e l'espansione del controllo	79
2.4 L'egemonia contestata: spazio, mercato e resistenza nel rap	81
2.4.1 La dimensione egemonica dello Spazio: una rilettura teorica dei confini urbani	82
2.4.2 Il Luogo digitale e la rivendicazione delle etichette.....	89
2.4.3 L'economia dell'attenzione e la visibilità dei rapper	94
2.4.4 Il privilegio dei barbari: individualismo interstiziale e inassimilabilità.....	98
<i>Capitolo 3. Analisi testuale del rap gangsta italiano</i>	115
3.1 Introduzione metodologica	115
3.2 <i>Intro</i> – Paky (2022).....	118
3.3 <i>Perdono</i> – Simba la Rue ft. Paky (2024).....	121
3.4 <i>Un'ora d'aria</i> – Paky (2025).....	125
3.5 <i>Dio non c'è</i> – Paky ft. Alessandra Amoroso (2025).....	128
3.6 <i>Beccaria San Vittore</i> – Simba la Rue ft. Baby Gang (2024).....	131
3.7 <i>Levante</i> – Simba la Rue ft. Paky (2024).....	135
3.8 <i>Mi piacciono le armi</i> – Simba la Rue (2024)	138
3.9 <i>Cattivo esempio</i> – Paky (2025).....	141
3.10 <i>Free Esco Free Baby</i> – Simba la Rue (2024).....	146
3.11 <i>Flusso di coscienza</i> – Paky (2025)	149

3.12 Considerazioni	153
<i>Conclusioni</i>	155
<i>BIBLIOGRAFIA (Libri, Saggi, Articoli Accademici e Tesi)</i>	161
ARTICOLI DI GIORNALE E SITOGRAFIA	166
DISCOGRAFIA	170
VIDEO	172

Introduzione

Negli ultimi anni il dibattito pubblico italiano ha inquadrato la gioventù come bersaglio privilegiato di un allarme sociale. Etichette come *baby gang* e *maranza* hanno infatti saturato telegiornali, comizi e decreti, trasformando la presenza giovanile nello spazio pubblico in un'emergenza di sicurezza e decoro urbano, specialmente quando i soggetti coinvolti provengono dalle fasce sociali più povere o sono legati ai processi di razzializzazione. All'interno di questa cornice, la musica che quei giovani producono e consumano, cioè il rap e le sue declinazioni contemporanee (la trap e la drill), è progressivamente diventata la principale espressione culturale di un'intera generazione, e proprio questa centralità ha concorso, pur non da sola, a codificarla come indicatore di pericolosità sociale. Da qui prende le mosse un paradosso che attraversa l'intero elaborato. Mentre il rap domina le classifiche mondiali e viene consumato come prodotto di massa dall'industria dello spettacolo, i suoi interpreti vengono inquadrati come soggetti moralmente inadeguati, oltre che criminali, e per questo sottoposti a procedimenti giudiziari quali daspo urbani, fogli di via, perquisizioni e indagini in cui i testi musicali diventano materiale investigativo.

Questa tesi assume tale paradosso come oggetto di indagine e si propone di ricostruire le logiche, le genealogie e gli effetti della criminalizzazione del rap, in particolare quello gangsta in quanto matrice del genere più strutturalmente legata alla strada e alla sua cultura, nel contesto italiano. La domanda di ricerca non riguarda la veridicità o la liceità dei comportamenti attribuiti agli artisti, bensì il dispositivo discorsivo e materiale attraverso cui le istituzioni e i media trasformano la marginalità sociale in minaccia all'ordine pubblico, e il modo speculare in cui i soggetti subalterni rispondono a tale processo. Si tratta, in altri termini, di indagare simultaneamente due movimenti opposti e complementari: da un lato la repressione, ovvero l'insieme dei meccanismi che costruiscono il rapper come *folk devil*; dall'altro la risignificazione, cioè le pratiche con cui le culture di strada si riappropriano degli spazi, dei linguaggi e delle etichette imposte dall'alto, ribaltandoli in capitale simbolico, economico e identitario.

Per affrontare questa duplice traiettoria, il lavoro adotta una cornice teorica che intreccia più filoni. La nozione di panico morale, dalla sistematizzazione di Stanley

Cohen (1972) alle riletture politiche di Stuart Hall e del *Centre for Contemporary Cultural Studies* (Hall, 1978), fornisce lo strumento per comprendere come venga fabbricato il nemico interno e quale funzione esso assolva nei momenti di crisi dell'egemonia. È all'interno di questa prospettiva culturale che si colloca l'opera di Valerio Marchi, la cui analisi della «teppa» (2014) e della «Sindrome di Andy Capp» (2004, 2022) radica tali dinamiche nella storia delle culture giovanili di strada italiane. A questa cornice si affianca l'analisi dello stato penale di Loïc Wacquant (2006), che permette di leggere gli allarmi sociali e l'inasprimento securitario non come risposta a un oggettivo aumento della criminalità, ma come gestione dell'insicurezza sociale prodotta dal neoliberismo, attraverso la costruzione sociale e discorsiva di capri espiatori. La repressione delle marginalità sarebbe il fulcro di un progetto ideologico in cui lo stato ritrae il proprio intervento assistenziale e di welfare per ipertrofizzare la propria componente penale e poliziesca. La prospettiva decoloniale di Giuliani (2015, 2021) illumina infine la matrice razziale contemporanea, che si salda in Italia alla più antica questione di classe e riattiva un razzismo interno di lunga durata, nella questione meridionale rispetto al colonialismo interno alla nazione.

Sul versante della risignificazione, il lavoro si avvale degli strumenti degli *Hip Hop Studies*, mobilitandone i testi classici per attualizzarne la continuità. Se il panico morale opera narrando una discontinuità, l'evocazione di un'«età dell'oro» in cui il passato appare sempre migliore del presente, la tesi compie il movimento inverso, mostrando la persistenza storica delle dinamiche che attraversano il rap dalle sue origini fino a oggi. La teoria sugli spazi urbani, rielaborata da Forman (1997), permette di leggere la repressione e la risposta che essa innesca come un conflitto egemonico tra i soggetti subalterni e il potere istituzionale che norma i confini della metropoli; la lettura del rap come discorso nascosto e di resistenza, ripresa da Rose (1994), ne restituisce l'opacità strategica e la carica antagonista; le analisi di Jones (2013) sul gangsta rap statunitense e di Fatsis (2019, 2023) sulla genealogia coloniale del *policing* musicale forniscono i precedenti del modello repressivo. A chiudere il quadro, la lettura di Yousfi (2023) offre la chiave per interpretare la postura del rapper come scelta etica di inassimilabilità, incrociando teoria decoloniale, studi culturali e *Hip Hop Studies*.

Un'ipotesi centrale dell'elaborato è che la criminalizzazione del rap italiano si fondi su una doppia genealogia. La prima è di natura transnazionale e mostra come il

dispositivo di controllo nato negli Stati Uniti con la repressione del gangsta rap (fondato sulla negazione dell'artisticità, sull'estrapolazione mirata e sulla lettura letterale delle liriche, sulla trasformazione della musica in prova della pericolosità sociale di interi gruppi razzializzati) venga perfezionato nel Regno Unito attraverso gli apparati tecnologico-burocratici legati alla sfera digitale impiegati contro il grime e la drill, per poi approdare in Italia attraverso una convergenza di pratiche più che un'importazione legislativa diretta. La seconda è autoctona e affonda le radici nella lunga storia di criminalizzazione delle canzoni di malavita e della scena neomelodica, in cui la condanna estetica è strettamente intrecciata alla questione meridionale e ad un radicato razzismo culturale interno. È tramite l'innesto tra questi due lasciti che la tesi rintraccia la specificità del caso italiano.

Dal punto di vista metodologico, la tesi articola due operazioni distinte ma coerenti. La prima, di carattere teorico-ricostruttivo, occupa il primo capitolo e in parte il secondo, procedendo attraverso una lettura critica della letteratura sociologica, criminologica e culturale, integrata dall'analisi di casi giudiziari e di cronaca relativi alla scena rap italiana del periodo 2021-2025. La seconda, di carattere analitico-testuale (che si sviluppa nella seconda metà del secondo capitolo e in tutto il terzo), compie un'operazione inversa rispetto a quella delle istituzioni. Laddove l'apparato investigativo decomplessifica i testi spogliandoli di ogni convenzione finzionale e teatralità artistica, l'analisi qui proposta legge i brani selezionati come atti linguistici e performativi attraverso cui i soggetti costruiscono identità, territorio e appartenenza. La scelta del corpus, brani di Paky, Simba la Rue e Baby Gang, artisti legati da relazioni musicali consolidate e da un ecosistema culturale comune, non risponde a criteri di rappresentatività statistica, ma a una coerenza interna con le dinamiche teorizzate, privilegiando i testi a maggiore densità simbolica. Tale selezione è ulteriormente motivata da una necessità empirica per cui questi artisti, in particolar modo Simba la Rue e Baby Gang, hanno subito direttamente l'impatto dei dispositivi polizieschi, mediatici e giudiziari analizzati nel secondo capitolo, divenendo nel periodo osservato i bersagli principali di quell'architettura repressiva che la tesi intende analizzare. L'interpretazione si fonda inoltre su un ascolto situato e su una competenza diretta del campo, indispensabili per decodificare e restituire la complessità che struttura questa produzione. Si tratta di una lettura dichiaratamente di segno inverso rispetto a quella istituzionale, ovvero non

“neutra”, ma consapevole del proprio posizionamento e fondata sui codici interni alla cultura analizzata.

L'elaborato si articola in tre capitoli. Il primo, *Il panico morale e la costruzione del nemico interno*, ricostruisce i meccanismi sociologici attraverso cui il potere costruisce socialmente il proprio avversario, dalla genesi del concetto di panico morale alla sua funzione politica nel neoliberismo, fino alla declinazione italiana sulle etichette di *maranza* e *baby gang* e alla gestione securitaria dello spazio urbano metropolitano. Il secondo, *La criminalizzazione del rap: dispositivi di repressione e pratiche di risignificazione*, traccia la doppia genealogia del dispositivo repressivo: dalle radici statunitensi al modello britannico, fino al precedente storico nazionale delle canzoni di malavita, per poi analizzarne la traduzione operativa italiana, tra esclusione spaziale dei corpi e uso giudiziario dei testi, e ribaltarne infine la prospettiva mostrando come il rap operi una riappropriazione dello spazio, del mercato e del linguaggio. Il terzo, *Analisi testuale del rap gangsta italiano*, mette alla prova il quadro teorico sui testi, articolandosi lungo tre assi ricorrenti: la costruzione del Luogo, l'estetica rivendicata e capitalizzata e la dimensione del collettivo.

Attraverso questo percorso, la tesi intende mostrare come reprimere il rap e sanzionare i corpi che lo rappresentano non costituisca una risposta a un'emergenza criminale, ma un dispositivo utile per occultare le cause reali delle disuguaglianze e della gerarchizzazione del sociale prodotte dal sistema neoliberista, elevando la marginalità a capro espiatorio delle paure sociali, e per preservare l'illusione di un ordine pubblico sanificato, depurato da ciò che viene additato come causa del disordine urbano e nazionale. Restituire complessità a queste produzioni culturali, leggendole come strumenti di autorappresentazione e risignificazione anziché come prove di incapacità morale, significa allora interrogare non soltanto la musica, ma le strutture di potere che ne decretano l'inaccettabilità.

Capitolo 1. Il panico morale e la costruzione del nemico interno

1.1 Il meccanismo del panico morale

L'analisi dei processi di criminalizzazione che investono le culture giovanili urbane non può limitarsi a una lettura superficiale delle ansie collettive né essere ridotta a una reazione estemporanea del corpo sociale di fronte alla presunta devianza. Al contrario, come evidenziato dalla sociologia critica, la costruzione del nemico interno rappresenta un dispositivo di governo che si attiva con maggiore forza nelle fasi di crisi dell'egemonia politica ed economica.

Se il concetto classico di panico morale aiuta a comprendere la morfologia della reazione sociale, l'incrocio con la critica allo stato penale ne svela la reale funzione contemporanea. Quest'ultima non va intesa come una mera proiezione di paure irrazionali ma come una strategia razionale di gestione dell'insicurezza sociale prodotta dal neoliberismo e dal post-fordismo. Tale meccanismo mira a legittimare misure repressive contro soggetti come i giovani delle classi popolari e quelli soggetti a processi di razzializzazione, le cui pratiche di sopravvivenza e resistenza vengono ricodificate dalle istituzioni come minacce all'ordine pubblico.

Prima di poter analizzare le declinazioni odierne della criminalizzazione culturale che investono le culture di strada e le relative espressioni musicali come il rap è dunque necessario comprendere i meccanismi sociologici universali attraverso cui il potere costruisce il proprio avversario o, nella terminologia di Stanley Cohen (1972), il *folk devil*. Tali dinamiche di produzione della marginalità rispondono a precise funzioni di governo dell'ordine pubblico e di legittimazione dello status quo. Per questo motivo, la decostruzione dell'attuale allarme sociale, focalizzato sulla visibilità aggressiva delle nuove aggregazioni giovanili, impone di risalire alla genesi dei processi di reazione istituzionale, recuperando quella categoria analitica che, come ribadito da Critcher (2008), rimane essenziale per disvelare le modalità attraverso cui l'autorità traccia e difende i confini dell'ordine sociale in tempi di cambiamento: il panico morale.

1.1.1 Come si crea il mostro

Secondo la letteratura di riferimento, il panico morale si configura come una condizione in cui «una persona o un gruppo di persone inizia ad essere indicato come una minaccia ai valori della società e ai suoi interessi» (Tartari & Lavorgna, 2024, p. 12) e rappresenta una componente ciclica e strutturale nella narrazione delle culture di strada giovanili. I media insieme a una serie di attori che Becker (1963) definirebbe *imprenditori morali*, si adoperano per dare definizioni, diagnosi e soluzioni al problema, articolando un discorso essenzializzante. La base logica di queste narrazioni è il senso di allarme scaturito da una condizione percepita come pericolosa per le fondamenta stesse della convivenza civile. L'aggettivo morale, infatti, indica che l'offesa non è rivolta tanto ai beni materiali, quanto a «qualcosa di ritenuto sacro», ovvero all'«ordine sociale stesso o ad una concezione idealizzata» di esso (Tartari & Lavorgna, 2024, p. 16). Il meccanismo opera su etichette strutturate tramite la semplificazione di alcune caratteristiche stilistiche ed estetiche che, rese spettacolari, permettono di dividere il corpo sociale in due campi contrapposti, separando la società civile sana dalla parte deviante che ne insidia l'integrità.

Sebbene la sistematizzazione e la diffusione del concetto siano indubbiamente merito di Stanley Cohen (1972), le radici teoriche del fenomeno vanno rintracciate nell'opera di Jock Young, *The Drugtakers* (1971). Riprendendo l'interazionismo simbolico statunitense e applicandolo all'osservazione partecipante dei consumatori di marijuana a Notting Hill, l'autore osserva un effetto circolare di «amplificazione della devianza e del crimine» innescato dall'uso sensazionalistico che i media fanno degli eventi e dal ruolo delle forze dell'ordine nell'alimentare l'«indignazione morale» (Tartari & Lavorgna, 2024, p. 16).

Secondo questo impianto teorico è proprio l'interazione tra media e agenzie di controllo che opera attivamente per costruire la devianza, innescando il passaggio dalla devianza primaria alla devianza secondaria (Lemert, 1951) e l'avvio di una vera e propria carriera deviante (Becker, 1963). Nello specifico, l'intensificarsi del controllo formale spinge i consumatori verso una chiusura difensiva, confinandoli in una marginalità necessaria a eludere le sanzioni e radicalizzandone, di conseguenza, i comportamenti e i valori in opposizione alla società dominante. Così facendo si trasformano gli stereotipi in realtà concreta attraverso una profezia che si autoavvera: l'azione dei nuclei antidroga presi in esame da Young non rispondeva ad un reale aumento del fenomeno, ma riusciva

a produrre una realtà epistemologica tramite «un aumento degli arresti collegati alle sostanze stupefacenti [...] che fa notizia» (Tartari & Lavorgna, 2024, p. 17) e, tramite essa, una autolegittimazione degli interventi penalistici da parte degli organi di controllo.

Affinché la repressione divenga allarme sociale, è necessario quel passaggio che Becker (1963) individua nella ricerca di supporto da parte di esperti e professionisti, figure indispensabili per conferire credito e legittimità alle argomentazioni degli imprenditori morali. È in questo spazio che i media ricoprono un ruolo decisivo, esercitando il potere di definire quali questioni siano rilevanti e, soprattutto, dove corra la linea di demarcazione della legalità. Come notano Crocitti e Bozzetti (2023) riprendendo Erikson (1966), le notizie fornite dalla stampa informano il pubblico sui «contorni normativi» della società, rendendo manifesto cosa è giusto e cosa è sbagliato e tracciando i «confini che non devono essere oltrepassati» (Crocitti & Bozzetti, 2023, p. 203¹).

Proprio rispetto a queste premesse il modello di Cohen segna un passaggio rispetto alle teorie precedenti. Se Young si focalizzava sulla devianza a livello micro-sociale, Cohen elabora un approccio definito «processuale» (Benvenga & Rinaldi, 2020, Cap. 1, Sez. 5) che sposta l'indagine dalla genesi dell'atto (dimensione eziologica) alla sua gestione pubblica. La novità non risiede tanto nell'attenzione alla reazione sociale, principio cardine della teoria dell'etichettamento, quanto nell'analisi di come questa si estenda e si amplifichi nell'arena pubblica. I media non si limitano a riportare i fatti, ma li determinano attraverso tecniche di «*over-reportage*» e criteri di notiziabilità selettivi (Cohen, 1972, cit. in Benvenga & Rinaldi, 2020, Cap. 1, Sez. 5). Trasformando episodi locali in minacce all'ordine morale, la narrazione mediatica genera un sistema di credenze che agisce come una profezia che si auto-adempie dove il panico morale creato legittima l'intervento repressivo delle agenzie di controllo e conferma, infine, l'etichettamento iniziale.

Il fondamento empirico di questa teorizzazione si trova in *Folk Devils and Moral Panics* (1972), dove Cohen applica l'intuizione iniziale di Young al conflitto tra le sottoculture dei *Mobs* e dei *Rockers*. Il focus dell'analisi si concentra sulla «ondata di indignazione e la relativa reazione sproporzionata e allarmista» (Tartari & Lavorgna,

¹ Salvo diversa indicazione, le traduzioni delle citazioni in lingua non italiana sono di chi scrive.

2024, p. 17) innescata dagli scontri avvenuti nel 1964 a Brighton. Sebbene l'evento fosse locale e non di particolare intensità, esso ricevette un'enorme copertura dalla stampa nazionale, che utilizzò toni drammatici «al punto da etichettare gli appartenenti alle due subculture come “nemici interni”, capaci di causare esplosioni di violenza nel paese» (Tartari & Lavorgna, 2024, p. 18). Il panico fu alimentato dalla capacità della stampa di evocare atmosfere apocalittiche, arrivando a definire gli scontri come «la seconda battaglia di Hastings» (Tartari & Lavorgna, 2024, p. 17). A tale drammatizzazione corrispose una risposta sociale asimmetrica, veicolata attraverso un linguaggio militaristico che trasfigurava un fenomeno subculturale di strada in un problema di sicurezza nazionale e ordine pubblico tramite uno scenario bellico imminente.

Secondo l'analisi di Cohen, la distorsione della realtà si consolida attraverso un'operazione di stereotipizzazione. L'apparato mediatico isola e semplifica caratteristiche specifiche dei gruppi marginalizzati (abbigliamento, gergo, attitudini) per spogliarle della loro complessità individuale e trasformarle in simboli di pericolo immediatamente disponibili nell'immaginario del pubblico. La narrazione non si limita ad amplificare la portata degli eventi, ma opera una vera e propria cristallizzazione delle rappresentazioni. Si fissa cioè nel senso comune un'associazione automatica tra una certa estetica e le condotte devianti o, nei casi più rilevanti, criminali, al punto che nella memoria collettiva restano «immagini precise [...] tanto da fare mentalmente associare queste immagini, automaticamente, a comportamenti devianti» (Tartari & Lavorgna, 2024, p. 18). Questo automatismo cognitivo è determinato da una condizione di sensibilizzazione in cui i tratti distintivi di un'estetica vengono saldati a un'etichetta criminale che evoca, per riflesso, una sensazione di insicurezza e panico. Di conseguenza, ogni volta che tali tratti diventano evidenti nello spazio pubblico, o vengono deliberatamente evidenziati dalla cronaca, si genera una condizione di incertezza diffusa per cui il simbolo non descrive più un'estetica, ma segnala la presenza di una minaccia. La richiesta di intensificazione del controllo diventa quindi l'unica risposta possibile per restaurare quei confini normativi che il deviante, con la sua sola presenza, sembra violare.

In questo quadro si definisce la figura del *folk devil* (il demone popolare), sintesi dell'intero percorso di etichettamento e incarnazione di quei «mali sociali che impersonificano la minaccia» (Tartari & Lavorgna, 2024, p. 18). Il *folk devil* funge da capro espiatorio necessario alla gestione delle ansie strutturali, permettendo alla società

di proiettare su un soggetto specifico la colpa dei disordini e delle incertezze sociali, giustificando il mantenimento delle gerarchie vigenti attraverso una reazione punitiva.

La dinamica non si ferma però alla creazione del *folk devil*, ma innesca la spirale di amplificazione della devianza (Cohen, 1972). Se Young aveva già osservato come l'etichetta plasmi il comportamento, Cohen sistematizza il processo dimostrando che l'isolamento sociale, frutto della condanna mediatica, forza i soggetti a una chiusura difensiva (Benvenaga & Rinaldi, 2020). Espulsi dal perimetro della società morale, i *folk devils* finiscono per appropriarsi dei tratti minacciosi attribuiti loro, ribaltando lo stigma in un segno di appartenenza (cfr. Tartari & Lavorgna, 2024, pp. 22-23). Si produce così una frattura in cui l'estetica subculturale, spesso legata alla violenza (Marchi, 2022), smette di essere solo una narrazione giornalistica per diventare una concreta strategia identitaria di resistenza e conflitto.

1.1.2 La storia della teppa

Condizioni simili sono riscontrabili nel panorama attuale italiano. “Il problema” delle aggregazioni giovanili è infatti diventato negli ultimi anni uno dei temi più dibattuti all'interno del discorso pubblico sul suolo nazionale. Esperti e osservatori si sono spesi nel tentativo di dare spiegazioni rispetto alla percezione di una crescente violenza consumata negli spazi urbani da parte di gruppi giovanili non organizzati che presidiano lo spazio pubblico. Il dibattito ha saturato i telegiornali come i comizi, fino a tradursi in una serie di decreti emanati per arginare un fenomeno descritto come inarrestabile. Sulle giovani generazioni si consuma oggi un discorso pubblico dai toni ossessivi focalizzato sulla minaccia che esse rappresenterebbero per l'incolumità e il decoro della città dei cittadini per bene. Tramite questo lo spazio urbano viene descritto come un territorio sotto assedio e ostaggio di una minaccia ingovernabile ed esogena, che viene percepita come inedita per portata e intensità, strutturata su retoriche di invasione dello spazio pubblico.

Questa rappresentazione di insicurezza viene amplificata quotidianamente dai media e trasversale agli schieramenti politici di destra o di sinistra e trova il suo bersaglio in nuove etichette come *baby gang* o *maranza* che vengono individuate come generatrici di qualsiasi forma di disordine urbano, devianza o criminalità. I codici di riconoscimento sono immediati. Le tute in acetato, le maglie delle squadre europee più famose (su tutte il PSG), le Nike TN, i borselli Gucci contraffatti e le casse bluetooth da cui escono gli

assordanti suoni della trap rappresentano degli status simbolici che si sono sedimentati nell'immaginario collettivo come vettori di minaccia. Alla vista di questi codici estetici scatta nel normale cittadino un automatismo difensivo, una profilazione istantanea che traduce scelte stilistiche in un imminente pericolo fisico o in violenza predatoria e gratuita, portando a immaginare il coltello nella tasca ancor prima di vedere il volto e a temere il pestaggio o la rapina.

L'allarme, inoltre, è acuito dal fatto che i protagonisti sono di origine migrante o percepiti come tali (Sarti, 2025). Questo automatismo è talmente radicato nel riflesso mediatico che l'origine straniera viene spesso presunta a priori, ancor prima delle verifiche giudiziarie. Un esempio emblematico di tale cortocircuito è il caso della cosiddetta «gang dei ragazzi normali» responsabile del pestaggio in Corso Como a Milano (Corriere della Sera, 2025). Nell'immediatezza dei fatti, sia la stampa sia il senso comune espresso nei commenti social hanno etichettato i responsabili come stranieri o figli di immigrati, ma l'identificazione dei colpevoli come italiani autoctoni ha imposto una repentina inversione di rotta. La scoperta ha costretto i media a una brusca rettifica delle categorie interpretative, passando dalla criminalizzazione culturale riservata ai migranti alla psicologizzazione del disagio, riservata invece ai figli della borghesia bianca. Al di là della contingenza di cronaca, nel caso del soggetto migrante la provenienza da fuori viene estremizzata tramite un processo di culturalizzazione della devianza e letta come un ostacolo insormontabile a qualsiasi tentativo di integrazione o approccio pedagogico nella misura in cui il problema viene spostato interamente sul piano della socializzazione primaria, ossia su una presunta incompatibilità di valori e norme sociali riguardo al normale vivere gli spazi cittadini. Tali simboli incarnano quindi agli occhi dell'opinione pubblica lo spettro di un'insicurezza mai percepita con tale intensità e diventano indicatori di una violenza culturale intrinseca insita in queste nuove aggregazioni. Come nel caso sopra citato, si tratta di una lettura che trasforma anche i giovani autoctoni che ne emulano lo stile nella prova vivente di una totale dissoluzione valoriale e normativa rispetto a dei presunti valori tradizionali. Questo scenario, legandosi a narrazioni riprese dalla destra europea, dipinge l'Italia come il prossimo fronte di una battaglia culturale già persa altrove e indica nelle esperienze di Francia e Regno Unito il presagio di un destino nazionale ormai segnato.

In realtà le manifestazioni di teppismo giovanile hanno rappresentato storicamente uno dei principali catalizzatori delle ansie e dei problemi del sistema sociale, tanto che «[i]l giovane [...] ha sempre rappresentato uno dei *folk devils* più gettonati» la cui figura «ancora non del tutto definita, in qualche modo incompleta, facilmente strumentalizzabile, ha sempre funzionato da parafulmine per una società segnata da forti contraddizioni e distorsioni sociali» soprattutto negli ultimi centocinquanta anni (Marchi, 2014, p. 19). Questo è particolarmente vero quando il teppismo arriva, riprendendo una categoria classica, dai settori *lumpen* delle classi sociali in cui al giovane deviante viene assegnato un ruolo barbaro e predatore. Soprattutto se «aggregato in gruppi o in “bande” di coetanei», egli è sempre stato percepito dalla classe dirigente come un elemento destabilizzante dello status quo capace di mettere a repentaglio non solo gli equilibri ma l'architettura stessa della società (Marchi, 2014, p. 19).

Attualizzando l'analisi di Valerio Marchi, il *maranza* aggregato secondo l'opinione pubblica nelle *baby gang* rappresenterebbe solo l'ennesima riproposizione di un problema di violenza giovanile che attraversa tutte le epoche e con cui l'establishment ha sempre avuto rapporti ambigui di esclusione e inclusione a seconda delle necessità. La violenza giovanile diventa un problema solo quando non è più stata funzionale al sistema mentre nei momenti in cui si rendeva utile, come ad esempio nel periodo che intercorre dall'inizio della Prima guerra mondiale del «grande mattatoio» (Marchi, 2014, p. 22) fino ad arrivare alla «santa teppa» della gioventù mussoliniana (Rosati, 2023), l'aggressività giovanile è stata intesa come una risorsa di cui veniva sottolineata l'importanza dello spirito combattivo. Comunque, da quel momento in poi, circa negli ultimi 70 anni, il giovane proletario cessa di essere una risorsa, diventa un problema e subisce ciclicamente delle forme di panico morale.

Tali dinamiche vengono spesso occultate dai dispositivi del potere attraverso quella che Valerio Marchi definisce la narrazione dell'«età dell'oro» (Marchi, 2014). Si tratta dell'evocazione di un passato ideale «di tranquillità e ricchezza» che sarebbe sparito a causa dell'«incursione nella scena pubblica del nuovo allarmante fenomeno» rappresentato dalle culture di strada (Bertoni, Caroselli, & Sterchele, 2023, p. 10). Questa retorica si fonda su una trasformazione strumentale per cui «i “cattivi” di un tempo divengano più “buoni” solo per sottolineare la “cattiveria” degli ultimi arrivati» (Marchi, 2014, p. 18) e serve a trasformare ogni manifestazione di dissenso, anche solo quella della

conflittualità intrinseca nell'estetica delle culture di strada, in una questione morale, tanto da essere funzionale ai processi «di civilizzazione e di modernizzazione della società» (Bertoni, Caroselli, & Sterchele, 2023, p. 8).

Traslando il concetto in ambito musicale, il *maranza* odierno viene dipinto come un'evoluzione peggiorativa del vecchio *tamarro* o del *coatto/boro* di periferia, figure che a loro volta apparivano degradate rispetto alle sottoculture. Così, mentre le odierne derivazioni del rap, come la trap, vengono liquidate come musica vuota per una generazione priva di valori culturali, le hit house e l'italo-dance vengono riabilite e classificate della musica italiana. Analogamente il rap dei primi anni Duemila, come quello dei Club Dogo o di Fabri Fibra, viene elevato a prodotto musicale autentico in contrapposizione al presunto vuoto attuale dimenticando che a loro volta house e rap erano considerati non-musica rispetto al metal e al punk degli anni Novanta per l'assenza di strumenti suonati². È un ciclo che si ripete in ogni epoca e vede sempre l'ultimo prodotto culturale come peggiore di quello precedente.

Tale operazione di riscrittura nostalgica è sintomo di quella che Marchi definisce «Sindrome di Andy Capp», ovvero una patologia sociale che non colpisce i ragazzi ma la cultura egemone stessa la quale risulta pervasa da profonde inquietudini strutturali da proiettare su un nemico esterno (Marchi, 2004, 2022). Il nodo cruciale evidenziato da Marchi riguarda la geografia di questo allarme dato che la violenza della teppa non genera preoccupazione finché resta segregata nelle «riserve sottoproletarie» e confinata entro i perimetri delle periferie. Lo stato di allerta non si attiva, infatti, per la gravità dei comportamenti in sé ma per la portata dello sconfinamento, in quanto la minaccia diventa intollerabile solo quando i soggetti subalterni strabordano invadendo lo spazio urbano rispettabile del centro o, ancor peggio, quando contagiano con i suoi stili di vita i giovani della borghesia. Sarebbe proprio l'invasione del territorio simbolico a innescare la reazione difensiva dell'establishment e a fornire il preludio al panico morale.

Quell'estetica grezza che caratterizzava i «fiji de' mignotta» pasoliniani degli anni Cinquanta, già allora etichettati negativamente per il rifiuto del lavoro e l'ostentazione di

² La consapevolezza di questa dinamica inferiorizzante era peraltro già ben presente e tematizzata dagli stessi artisti dell'epoca. Infatti, in un brano del 2004, il rapper palermitano Madbuddy rivendicava la propria identità contro la retorica del declino generazionale del periodo, cantando: «Pace a Bambaataa, cuffiette nelle orecchie alla fermata / Ci credono la gioventù bruciata (cazzata)» (DJ Shocca, 2004). Una rima che dimostra come, ben prima dell'avvento della trap, la cultura hip hop subisse già quello stesso processo di svalutazione ciclica oggi riservato alle tendenze più recenti.

status symbol fittizi come le catene d'oro (Marchi, 2022, p. 43), è molto simile a quella che oggi i media cercano ossessivamente per costruire il nemico pubblico. Sebbene le implicazioni di questa continuità storica, e le ansie egemoniche tipiche della «Sindrome di Andy Capp» (Marchi, 2004, 2022), verranno ulteriormente riprese e applicate nel prosieguo dell'analisi, è fondamentale anticipare che su questa matrice storicamente di classe si innestano oggi degli assi inediti. Tali nuove direttrici, legate all'intersezione tra la variabile razziale e la più ampia questione giovanile, in parte debitorie delle logiche di colonialismo interno proprie della «questione meridionale» (Giuliani, 2015, p. 169), costituiscono infatti un ulteriore snodo che verrà affrontato successivamente. Adottando una prospettiva critica il *maranza* e le *baby gang* rappresenterebbero il nuovo *folk devil* (Sarti, 2025), il capro espiatorio delle ansie sociali derivanti dalle condizioni di crisi del sistema che viene nascosto tramite la sempre riproposta narrazione dell'età dell'oro descritta precedentemente. In questo caso la costruzione discorsiva opera tramite la posizione culturalizzante di una presunta non integrabilità sociale di matrice etnico-culturale, necessaria per nascondere il profondo razzismo strutturale che anima queste rappresentazioni e la post-colonialità intrinseca riprodotta all'interno dei confini nazionali e urbani (Sarti, 2025). È quindi superata la questione più strettamente legata ai settori proletari per aggiungere un tassello legato alla razza oltre alla condizione di subalternità economica.

Come anticipato, questo permette di attribuire all'alterità un carattere esterno ai confini nazionali ed europei in quanto gli attributi su cui si basa sono estremamente visibilizzati e appariscenti, diventando simboli spettacolarizzati automaticamente associabili a livello cognitivo al panico su cui è stato costruito.

Queste caratteristiche estetiche possiedono una storicità precisa riassumibile nello stile gangsta, il quale presenta forti contiguità con l'espressività violenta della *Teppa* e dello *Stile Maschio Violento* descritti da Marchi, di cui il rap e la trap odierni costituiscono la diretta produzione culturale e sonora. In questo quadro, in cui lo stile rappresenta un elemento fondante dell'identità nelle culture di strada (Marchi, 2022), l'estetica aggressiva esibita sui social media e nei video musicali diviene una pratica essenziale per la definizione del gruppo (Grassi, 2023). È su queste produzioni stilistiche che, come è stato detto, si ancora la costruzione sociale della devianza, trasformando i codici di appartenenza in indicatori di pericolosità.

Come evidenzia Basile (2014), ci troviamo spesso di fronte all'adozione di uno «stile gangsta» visibile a livello estetico, attraverso il quale i giovani possono «immedesimarsi in un immaginario globale di valori e costruzioni simboliche» (Basile, 2014, p. 2), senza che questo corrisponda necessariamente all'affiliazione a una banda criminale strutturata. Tale immaginario deriva infatti da una «vastissima produzione transmediale» incentrata «sul crimine organizzato, la periferia e l'ascesa al successo di giovani altrimenti privi di opportunità e prospettive» (Saitta, 2023b, p. 41), unita a suggestioni estrapolate «dalla cinematografia e dai video statunitensi di musica drill» (Saitta, 2023b, p. 62). La cultura di strada odierna, in particolare attraverso il rap e la trap, si appropria costantemente di queste narrazioni, i cui temi «ruotano esattamente intorno a quelli dei libri/film/serie» (Saitta, 2023b, p. 41), e utilizza sistematicamente tale repertorio per rivendicare autenticità e farsi «percepire come “reali”, ossia fatti della stessa sostanza di cui si canta» (Saitta, 2023b, p. 60). Tuttavia, come fa notare lo stesso Saitta, le basi di questa autenticità criminale «sono in realtà deboli e per lo più solo pretese» (Saitta, 2023b, p. 60), trattandosi prevalentemente di una messa in scena in cui i ragazzini si limitano a mimare la criminalità per alimentare una «fiction quotidiana autoprodotta» (Saitta, 2023b, p. 42). Ciononostante, media e istituzioni appiattiscono continuamente questa distinzione, trasformando la mera adesione estetica e finzionale in una prova di colpevolezza. È attraverso simili processi di criminalizzazione, ormai standardizzati a livello transnazionale (come si vedrà nel secondo capitolo di questo elaborato), che si configura questo nuovo archetipo mediatico. Partendo dalla figura del *thug* afro-americano e passando per l'estetica del *roadman* inglese e dei giovani *racaille* delle *banlieues* francesi, contesti in cui la musica drill e l'abbigliamento sportivo marcano il territorio (Grassi, 2023), questo immaginario sbarca in Italia incarnandosi nell'etichetta del *maranza*. Tale figura emerge, inoltre, nel dibattito pubblico in stretta concomitanza con la crescente visibilità delle seconde generazioni, diventando il contenitore per catalizzare e giustificare le nuove ansie sociali e le risposte securitarie.

Nella lente deformante dell'opinione pubblica il rapper è il *maranza* di successo, ossia colui che è riuscito indebitamente a trarre profitto dalla sua figura deviante senza civilizzarsi. Le agende politiche individuano in lui un prototipo di nemico ideale colpevole non solo di delinquere ma di tradire la funzione pedagogica richiesta alle figure pubbliche, consistente nell'essere un *role model*. Un esempio di tale meccanismo è

l'intervento dell'eurodeputata di Fratelli d'Italia Elena Donazzan, la quale ha invocato una «battaglia culturale» contro artisti come Simba la Rue definendoli «cattivi maestri» e i loro testi «inni all'illegalità» (Il Fatto Quotidiano, 2024). L'uso di questa specifica locuzione è fortemente simbolico poiché, evocando lo spettro dei «cattivi maestri» storicamente associato all'Autonomia Operaia e alla figura di Toni Negri, la retorica dell'eurodeputata opera forse inconsciamente quella saldatura storica teorizzata da Marchi tra il vecchio panico politico e il nuovo panico criminale che le narrazioni mediatiche tentano di nascondere³ (Marchi, 2014).

L'estetica e l'apparenza rappresentano a questo punto i simboli dell'insicurezza e al contempo ciò su cui si concentra la costruzione mediatica centrata sulla condizione di emergenza, costituendo la base del consenso per politiche sempre più criminalizzanti e misure repressive. Queste, inoltre, hanno smesso di essere volte «soltanto agli atti "criminosi" e inizia[no] a sanzionare anche atteggiamenti e comportamenti di per sé non penalmente rilevanti» (Marchi, 2014, pp. 22-23) risultando evidente se si pensa che in generale gli andamenti dei crimini commessi, sia di minore che maggiore entità, sono fondamentalmente in calo o stabili da almeno due decenni a questa parte (Crocitti & Bozzetti, 2023; Morelli, 2023), ma che alla «diminuzione della soglia di turbolenza giovanile» ha corrisposto «un altrettanto progressivo aumento del livello di panico sociale, e con esso delle misure repressive adottate» (Marchi, 2014, p. 23).

È utile infine collocare questa tendenza repressiva nel più ampio panorama europeo, leggendo le specificità del contesto nazionale come l'esito di dispositivi storici profondi. Come nota Melossi (2000, pp. 412-413), l'Italia ha tradizionalmente gestito il controllo sociale attraverso una forma di «paternalismo autoritario morbido» e una cultura dell'indulgenza di radice cattolica, preferendola alla severa penalità segregativa tipica degli approcci anglosassoni. Tuttavia, come precisa lo stesso autore, questa tolleranza non è mai stata incondizionata, impostandosi storicamente ad un rigoroso atteggiamento

³ È interessante notare come, secondo questa rilettura, la saldatura non sia una forzatura postuma, ma affondi le radici nella natura stessa delle pratiche dell'Autonomia. Già nella prima metà degli anni Settanta, forme di lotta come l'autoriduzione musicale o l'esproprio segnavano una rottura con la tradizione austera del movimento operaio. Come osserva l'autore, infatti, «la pratica dell'esproprio proletario, che nonostante la patina terminologica politica è più affine alle *commodity riots* dei ghetti nordamericani, britannici e francesi che agli strumenti di lotta elaborati dal movimento operaio europeo» (Marchi, 2014, p.16), introducendo quindi una logica di riappropriazione del tutto inedita. La figura dell'autonomo anticipava già quella dimensione sovranazionale legata al consumo che oggi viene imputata al rapper, slegandosi dalle forme classiche della rivendicazione sindacale.

repressivo di fronte a tutto ciò che viene percepito come una sfida aperta alle gerarchie politiche e religiose costituite. È esattamente in questa frattura che avviene la criminalizzazione e penalizzazione di fronte al nuovo soggetto razzializzato. Per comprendere la genesi di questa crisi è necessario osservare come le tensioni globali si intersechino con l'«archivio coloniale» descritto da Giuliani e Houbabi (2021), un serbatoio di pratiche che utilizza la razza come marcatore di incompatibilità culturale. Di fronte a un soggetto etichettato come barbaro e impermeabile all'educazione, il sistema non applica la logica dell'indulgenza, ma attiva quella repressione difensiva che l'Italia ha sempre riservato ai nemici dell'ordine costituito. Il giovane *maranza* incarna perfettamente questa minaccia: è portatore di una fede altra, spesso associata a narrazioni securitarie sulla radicalizzazione islamica (Sarti, 2025), ed è quindi refrattario a quell'assimilazione che nel passato coloniale vedeva nell'esportazione del cattolicesimo il principale metodo di controllo. A questa alterità politico-religiosa si sommano la razza e le produzioni culturali (come la mutazione linguistica e le esteticità vistose) che vengono risemantizzate divenendo etichette atte a certificare una presunta impossibilità all'integrazione.

Egli non viene percepito come un soggetto sociale da rieducare, ma come un nemico interno da neutralizzare. La sovrapposizione tra criminalità di strada e spettro del fondamentalismo innesca un panico morale la cui funzione ultima è disciplinare corpi percepiti come estranei e demarcare l'appartenenza alla nazione legittima. Si giustifica così il passaggio non solo verso una maggiore criminalizzazione, ma verso una vera e propria trasformazione sistemica: da uno stato sociale paternalista verso i giovani a uno stato penale, dove la diversità culturale diviene, di per sé, un indice di pericolosità inassimilabile e la repressione resta l'unica risposta possibile.

In conclusione, le dinamiche appena descritte permettono di situare l'opera di Valerio Marchi pienamente all'interno della prospettiva anglosassone del *Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)* e della criminologia critica. All'interno di questa cornice teorica la costruzione dei panici morali e l'individuazione dei diavoli popolari (*folk devils*) appaiono come meccanismi fondamentali di riproduzione del sistema capitalista e di mantenimento dell'ordine sociale, attivati strategicamente proprio nei momenti di crisi dell'egemonia. Recuperare tale lezione appare indispensabile per decifrare il presente poiché, seguendo la teorizzazione di Wacquant (2006), l'attuale

epoca post-fordista è segnata da una condizione di crisi ontologica strutturale e di incertezza permanente. In questo scenario il collasso delle garanzie che strutturavano le storie di vita precedentemente all'ascesa del neoliberismo ha lasciato un vuoto che viene colmato tramite una governance che eleva la penalità a principale strumento di gestione delle fratture prodotte dalla post-modernità, aprendo ad una ondata inarrestabile di panico morale.

1.1.3 La costruzione politica della devianza

La collocazione dell'analisi di Marchi come lettore e attuatore della prospettiva del *Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)* all'interno del panorama italiano necessita di rintracciare le radici politiche e le ragioni economiche che stanno alla base della costruzione dei panici morali sulle aggregazioni giovanili di strada e come queste diventino strumenti del potere, capaci di ristrutturare il consenso all'interno delle crisi che il sistema capitalista genera ciclicamente. La prospettiva sulla devianza inaugurata da questo approccio introduce l'analisi marxista all'interno della teoria dell'etichettamento, riconoscendo al potere statale l'esclusiva capacità di nominare, classificare e tracciare i confini legittimi della realtà sociale, ufficializzandoli attraverso l'imposizione della propria visione del mondo in quanto detentore del monopolio definitorio. Si supera così l'impianto del primo Becker (1963), figura chiave della teoria dell'etichettamento, il quale faticava ad analizzare devianza e crimine «come espressioni delle contraddizioni all'interno del sistema economico» (Baratta, 1975, cit. in Benvenga & Rinaldi, 2020, Cap. 1, Sez. 3). Con il CCCS e l'opera di Hall (1978), lo stato assume una nuova centralità trasformandosi nell'attore principale a cui è riservato il potere di definire il deviante o il criminale, utilizzando l'etichettamento come un dispositivo funzionale al mantenimento del controllo sociale e all'accumulazione di risorse materiali e simboliche da parte delle classi dominanti (Benvenga & Rinaldi, 2020).

Alla luce della funzione politica assegnata alla costruzione delle etichette, Hall riformula anche le categorie di *folk devil* e panico morale. Rispetto al modello di Cohen, per il quale la carica simbolica dell'etichetta segue la nascita del *folk devil*, Hall (1978) ribalta la sequenza temporale e causale assegnando all'etichettamento un peso ideologico e linguistico preesistente alla vera e propria edificazione mediatica del capro espiatorio. L'azione repressiva stessa anticipa l'allarme sociale nel senso che l'intervento della polizia

e l'applicazione delle misure di controllo non si configurano come una risposta a un panico già esploso, ma si attivano materialmente ancor prima che il fenomeno assuma rilevanza pubblica determinandolo. Analizzando l'importazione del termine americano *mugging* nel Regno Unito, Hall evidenzia come non sia l'azione deviante a generare la reazione sociale, bensì l'intervento istituzionale a isolare la devianza e innescare la reazione del pubblico, assegnando al processo uno specifico ruolo politico (Cricher, 2003). Le agenzie ufficiali perdono così il loro ruolo passivo e reattivo per trasformarsi nel motore strutturale del panico morale, operando come fonte primaria per i media, i quali si limitano a diffondere una definizione della realtà già fabbricata dalle autorità⁴ (Cricher, 2003).

Questo salto teorico permette di inquadrare il panico morale all'interno di una prospettiva «interazionista-marxista» (Benvenga & Rinaldi, 2020, Cap. 1, Sez. 5), dove il dispositivo securitario serve a gestire le cicliche crisi di egemonia. Per Hall, la crisi è una condizione strutturale del sistema capitalista. Nel momento in cui quest'ultimo esaurisce la capacità di assicurare il «consenso spontaneo», ovvero l'accettazione generalizzata e trasversale dell'ordine sociale, garantita temporaneamente all'intera collettività dalla promessa ideologica del benessere e del progresso (Procter, 2007, cit. in Benvenga & Rinaldi, 2020, Cap. 1, Sez. 3), l'apparato statale deve ricorrere a uno slittamento strategico verso la coercizione, mascherando le proprie fratture materiali sotto la retorica dell'emergenza criminale tramite politiche *law and order*. Attraverso il processo di «convergenza», problemi strutturali distinti come la disoccupazione, la precarietà o il dissenso politico, vengono fusi sinteticamente su un unico bersaglio criminalizzabile (Cricher, 2003, p. 15). Le preoccupazioni reali della popolazione vengono così fatte convergere «verso minacce immaginarie strumentalmente orchestrate» (Benvenga & Rinaldi, 2020, Cap. 1, Sez. 5), permettendo allo stato di tradurre una crisi politica profonda e sistemica in un problema di ordine pubblico. In questo schema, la

⁴ È doveroso precisare che il modello egemonico di Hall (1974), in particolare la rigida subordinazione dei media ai «definitori primari» è stato oggetto di revisione critica. Cricher (2003, pp. 134, 149), inserendosi nel solco tracciato da sociologi dei media come Schlesinger (1990) e McRobbie e Thornton (1995), evidenzia come nel panorama contemporaneo i mezzi di comunicazione godano di agende autonome e logiche commerciali indipendenti, rendendo problematica l'idea di una trasmissione lineare e incontrastata del potere statale. Tuttavia, per quanto concerne l'analisi specifica dei processi di criminalizzazione delle marginalità urbane, la dinamica di convergenza teorizzata da Hall mantiene intatta la rilevanza teorica, configurandosi come la premessa analitica indispensabile per decodificare il passaggio all'attuale gestione repressiva della devianza.

«cultura del controllo» serve a imporre un «consenso populista autoritario» (Jones, 1997, p. 12, cit. in Benvenga & Rinaldi, 2020, Cap. 1, Sez. 5). Lo stato sfrutta il capro espiatorio per forgiare un senso comune orizzontale in cui è la cittadinanza stessa, terrorizzata dal *folk devil*, a invocare apertamente misure securitarie e il pugno di ferro delle politiche *law and order*. La repressione viene infatti legittimata anche da gradini più bassi della gerarchia sociale come l'unica via per ripristinare un equilibrio sociale passato del tutto falsificato, garantendo la riproduzione dello status quo e giustificando una svolta autoritaria che altrimenti risulterebbe illegittima.

Questa cornice teorica si rivela di stringente attualità per decodificare le pratiche istituzionali odierne volte a gestire le crisi del consenso. Negli ultimi anni, infatti, anche l'Italia ha mutato il proprio paradigma di gestione degli spazi urbani, importando dai contesti anglosassoni politiche di *law and order* e di *tolleranza zero*. Tali misure hanno progressivamente ampliato il perimetro del concetto di criminalità, arrivando a sanzionare la marginalità sociale e le cosiddette “inciviltà” indicate in comportamenti di mero disordine, spesso sotto la soglia della rilevanza penale, come veri e propri atti semi-criminali (Cornelli, Selmini & Nobili, 2023). L'esplosione, in particolar modo a partire dal 2021 (Sarti, 2023), dell'allarme sociale attorno alle *baby gang* (Crocitti & Bozzetti, 2023) e alla figura del *maranza* costituisce l'esito empirico e discorsivo di questa svolta autoritaria. Tuttavia, per comprendere le reali ragioni politiche dietro all'inasprimento della risposta repressiva e alla costante fabbricazione di nuovi nemici interni ai confini urbani, non è sufficiente osservare le questioni relative al controllo, ma risulta essenziale inquadrare la profonda trasformazione strutturale che ha investito la governance contemporanea. Tale mutamento coincide con l'ascesa del neoliberismo non solo come paradigma economico, ma come «progetto ideologico che prescrive in tutti i settori la sottomissione al libero mercato» (Wacquant, 2006, p. 17), ergendo la «scienza economica ortodossa [...] a teodicea ufficiale» (Wacquant, 2006, p. 21). In questa cornice, «lo spiegamento di politiche securitarie attive e punitive» contro le marginalità (Wacquant, 2006, p. 17) costituisce il vero e proprio fulcro di tale progetto ideologico, traducendosi in quella che Wacquant definisce un'«egemonia incontrastata del securitarismo neoliberale su entrambe le sponde dell'Atlantico» (Wacquant, 2006, p. 12).

Contrariamente alla retorica ufficiale, l'inasprimento delle politiche penali e di polizia non risponde a un oggettivo aumento della criminalità, ma obbedisce a logiche

strutturali differenti (Wacquant, 2006). Secondo l'autore, la pervasiva richiesta di sicurezza è la diretta conseguenza di una condizione di «insicurezza sociale generalizzata» (Wacquant, 2006, p. 20), prodotta dalla disgregazione del lavoro salariato stabile e omogeneo che aveva caratterizzato l'espansione fordista. La normalizzazione del «lavoro desocializzato», caratterizzato da precarietà, flessibilità e assenza di tutele, alimenta una profonda ondata di inquietudine che colpisce non solo le classi popolari, ma si estende anche a buona parte della classe media (Wacquant, 2006, p. 20). Tale condizione di insicurezza, però non viene, né può essere, affrontata alle sue radici economiche, poiché ciò imporrebbe di svelare le asimmetrie di potere strutturali al sistema e di mettere in discussione l'assetto stesso del dogma neoliberista. L'ansia sociale viene così strategicamente utilizzata dal discorso politico-mediatico e ridotta, attraverso quell'operazione di conversione simbolica, alla sola questione dell'insicurezza fisica e criminale (Wacquant, 2006). A fronte di ciò, lo stato opera una riorganizzazione delle proprie funzioni: mentre ritrae la sua «mano sinistra», ovvero l'intervento assistenziale ed economico, ipertrofizza contestualmente la sua «mano destra» penale e poliziesca (Wacquant, 2006, p. 22), utilizzandola come unico strumento per contenere e governare le fratture sociali prodotte dalla «*deregulation*» (Wacquant, 2006, p. 21). Prende così forma quello che Wacquant definisce uno «stato-centauro» (Wacquant, 2006, p. 55), un mostro burocratico guidato da una testa liberale che applica pratiche *laissez-faire* per le classi privilegiate, ma dotato di un corpo autoritario che si abbatte in modo brutalmente paternalista e repressivo sulle popolazioni marginalizzate. Attraverso questa tacita riscrittura del patto sociale, le élite colmano il deficit di legittimità accumulato agli occhi di una classe media e lavoratrice ormai precarizzata, barattando la mancata garanzia del «diritto al lavoro» con l'offerta teatrale del «diritto alla sicurezza» (Wacquant, 2006, p. 22). La repressione assume così i contorni di una vera e propria «pornografia» penale (Wacquant, 2006, pp. 5-6). Essa si configura come un'esibizione drammatizzata e ritualizzata della forza pubblica che non mira a estirpare le cause della devianza, ma a rassicurare un elettorato disorientato attraverso la spettacolarizzazione del castigo.

Per rigenerare la legittimità che l'egemonia rischia di perdere in questa condizione di incertezza, il sistema neoliberista secondo Wacquant gestisce le popolazioni «indesiderabili» tramite la penalizzazione dato che il sistema di *welfare* non funge più da strumento di controllo (Wacquant, 2006, pp. 12-13). Se la penalizzazione diventa l'unico

modo per controllare quelle popolazioni trasformate in capro espiatorio poiché la figura del marginale viene strategicamente inquadrata come l'«incarnazione vivente e minacciosa dell'insicurezza sociale generalizzata» su cui convogliare l'ansia pubblica (Wacquant, 2006, p. 20), il sistema penale si trasforma in una «pattumiera giudiziaria» (Wacquant, 2006, p. 13) in cui confinare i «rifiuti sociali» e le «categorie di scarto» (Wacquant, 2006, p. 19). Individui marginalizzati, giovani disoccupati e immigrati, resi superflui dalle dinamiche del mercato deregolamentato, vengono neutralizzati e invisibilizzati affinché non turbino l'estetica e l'ordine dello spazio pubblico. Così facendo, il sistema riduce il problema strutturale a mera questione criminale e mitiga l'ansia sociale generalizzata.

1.2 La gestione securitaria dello spazio urbano

1.2.1 La metropoli sotto assedio: securitarismo e nuove etichette giovanili

L'ottica proposta da Wacquant permette di centrare nell'epoca contemporanea il discorso sul panico morale. Le narrazioni, di cui il panico stesso si compone, possiedono infatti «livelli specifici di lettura» (Saitta, 2023b, p. 18) che dipendono dalle trasformazioni sociali in atto e, nel caso in esame, tali livelli riflettono l'avvento del neoliberismo e la dissoluzione delle certezze tipica dell'epoca post-moderna, segnate dalla perdita di quelle traiettorie di vita stabili garantite fino all'assetto fordista. Se l'analisi dei processi di criminalizzazione ha iniziato ad illustrare come viene fabbricato il nemico interno, l'architettura teorica dello stato penale (Wacquant, 2006) fornisce la lente analitica per decodificarne la strumentalizzazione all'interno dell'attuale assetto economico-sociale. In questa cornice, la produzione dell'ansia assume un ruolo sistemico. Come rileva Saitta (2023b, p. 20), i «linguaggi delle apocalissi incombenti, della crisi e della messa a repentaglio» si sono consolidati come cornici narrative standard del senso comune. Sebbene tali narrazioni abbiano storicamente attraversato le epoche (Ciccarelli, 2022, cit. in Saitta, 2023b), la specificità contemporanea risiede in una narrazione della crisi che appare «slegata da aspettative di rinascita» (Saitta, 2023b, p. 21). Questo cortocircuito produce un esito di «angoscia diffusa» (Saitta, 2023b, p. 21) che si trasforma

immediatamente in una merce di scambio politico ed economico. L'intero repertorio degli «apparati tecnico-amministrativi», prima di tutte la statistica criminale, diviene funzionale al mantenimento dell'egemonia attraverso la produzione costante della «percezione di una crisi» (Saitta, 2023b, p. 22).

È per governare e capitalizzare questa insicurezza strutturale che nel contesto italiano si compie la costruzione di un vero e proprio *folk devil*, incarnato oggi nelle etichette di *baby gang* e *maranza* (Sarti, 2025). Come evidenzia parte della letteratura, la statistica non conferma questi dati di aumento percepito (Morelli, 2023; Crocitti & Bozzetti, 2023; Sarti, 2025) né un dato criminale oggettivo, bensì una narrazione che Sarti (2025) definisce «essenzializzante e criminalizzante» (Sarti, 2025, p. 38) sui giovani delle metropoli contemporanee composte da bianchi come da persone razzializzate. Nel discorso pubblico, tali aggregazioni vengono sistematicamente etichettate come una «minaccia per la sicurezza e l'incolumità» della cittadinanza (Sarti, 2025, p. 15). L'allarme sociale viene così utilizzato per tradurre semplici gruppi, tendenzialmente in condizioni di subalternità materiale, in un'emergenza cronica e fobica, fabbricando a tavolino un problema di sicurezza urbana che offre la legittimazione perfetta per una gestione puramente repressiva dello spazio pubblico.

L'efficacia di questa narrazione securitaria si regge su una mutazione strutturale nel modo in cui la società e le istituzioni osservano la gioventù. Il soggetto cessa rispetto al passato di essere percepito come una figura vulnerabile bisognosa di tutela educativa, per essere codificato esclusivamente attraverso il paradigma del rischio e dell'irrecuperabilità. In questa cornice, come illustrato da Nikolas Rose (1998), l'approccio istituzionale si converte in un «intervento preventivo in nome della sicurezza della comunità» (Rose, 1998, p. 191). Le aggregazioni di strada giovanili vengono inquadrare come l'emblema della decadenza sociale cioè di un «settore permanentemente marginale, escluso, reietto e ampiamente irredimibile che richiede una gestione duratura» di tipo contenitivo (Rose, 1998, p. 191). Il focus del controllo si sposta dal recupero dell'individuo alla messa in sicurezza spaziale del pubblico innocente, narrato come vittima delle inciviltà che questi giovani portano con la loro presenza. La metropoli viene rimappata tentando di isolare quelle che Rose definisce «zone di potenziale interpenetrazione» (stazioni, centri commerciali, strade) ovvero snodi in cui la marginalità rischia di contaminare i cittadini perbene (Rose, 1998, p. 191). Questi spazi

diventano luoghi da sanificare attraverso l'applicazione di «regole quasi-penali contro le abitudini di inciviltà come bighellonare» (Rose, 1998, p. 191).

La sterilizzazione urbana trova il suo originario laboratorio nel mondo anglosassone, storicamente strutturato attorno alle logiche di *law and order* (Cornelli, Selmini & Nobili, 2023). Nel Regno Unito, infatti, l'odierno approccio ai gruppi giovanili di strada si iscrive in una cornice fortemente criminalizzante, alimentata da un discorso politico e mediatico che li ha storicamente etichettati come «selvaggi» (Cornelli, Selmini & Nobili, 2023, p. 200), inquadrandoli come portatori di comportamenti violenti e gratuiti. Questa retorica ha trasformato tali aggregazioni nel capro espiatorio dell'insicurezza esperita da chi attraversa il suolo urbano, gettando le basi per le politiche punitive e di sicurezza locale adottate già da prima degli anni Novanta. Tali misure si fondano proprio sul presupposto della non integrabilità di queste popolazioni, lette essenzialmente come irrecuperabili e incompatibili con l'ordine sociale (Cornelli, Selmini & Nobili, 2023).

L'Italia, al contrario, ha affrontato durante il Novecento la questione giovanile attraverso politiche sociali ed educative volte a tutelare una fase della vita considerata vulnerabile, un approccio in perfetta continuità con quel «paternalismo autoritario morbido» e indulgente descritto in precedenza da Melossi (2000). In questa fase storica, infatti, il discorso pubblico e istituzionale sulla sicurezza urbana si concentrava su altre popolazioni marginali percepite come pericolose, quali migranti, popolazioni rom e individui senza fissa dimora (Crocitti & Bozzetti, 2023). Tuttavia, negli ultimi decenni, circa a partire dagli anni Novanta, il panorama nazionale si è progressivamente allineato alle tendenze riscontrabili nelle altre città europee, consolidando una netta sovrapposizione discorsiva tra violenza giovanile e insicurezza urbana (Crocitti & Bozzetti, 2023). Di conseguenza, i giovani hanno smesso di essere percepiti come soggetti da proteggere per essere ridefiniti dalle agende politiche e mediatiche come una potenziale minaccia per l'incolumità pubblica (Selmini & Nobili, 2008, cit. in Crocitti & Bozzetti, 2023). L'attenzione istituzionale si è così focalizzata sui comportamenti giovanili nei luoghi del tempo libero e sulle modalità di occupazione degli spazi pubblici sempre più inquadrati come territori di scontro e competizione con gli altri fruitori urbani, adottando, per controllare queste conflittualità, una narrazione importata proprio dalle tradizioni penalistiche anglosassoni, basata sul concetto statunitense di *gang* (Crocitti &

Bozzetti, 2023). Tale modello, tendenzialmente adottato in assenza di definizioni legali e di solidi riscontri empirici sulla reale fisionomia del fenomeno in Italia (Crocitti & Bozzetti, 2023), funge da cornice strategica veicolando un simbolismo d'importazione statunitense che permette di collegare in modo automatico il disordine urbano alle aggregazioni giovanili di strada. Di fatto, ad oggi, si assiste a un'esplosione di panico morale sulle *baby gang* (Crocitti & Bozzetti, 2023). Questo automatismo trasfigura ogni comportamento in minaccia criminale e permette di legittimare l'implementazione di politiche spiccatamente punitive per arginare comportamenti ritenuti semplicemente indisCIPLINATI o lesivi del decoro (Crocitti & Bozzetti, 2023), fornendo il terreno per l'inasprimento anche della gestione dei disordini legati alla micro-criminalità (ad esempio sui reati di sussistenza).

Per decostruire questo approccio essenzializzante, risulta fondamentale comprendere come viene strumentalizzato il modello unico della gang criminale (Crocitti & Bozzetti, 2023), riconoscendo che la socializzazione di strada si colloca lungo un continuum complesso al cui interno si muove una «pluralità di gruppi ibridi» (Feixa, 2020, p. 102, cit. in Crocitti & Bozzetti, 2023, p. 201). È quindi necessario comprendere come la narrazione emergenziale delle gang in Italia agisca più come dispositivo di controllo che come riflesso di un reale fenomeno criminale. Come anticipato nel quadro teorico, infatti, l'apparato dell'informazione opera da strumento di riproduzione delle asimmetrie e dinamiche di dominio già consolidate nel tessuto sociale e urbano (Hall, 1978, cit. in Crocitti & Bozzetti, 2023). Attraverso un processo di spettacolarizzazione ed esasperazione di specifici tratti estetici e comportamentali, il discorso pubblico plasma e cristallizza la figura del *folk devil*, tramutando anche in Italia i gruppi giovanili in un'etichetta utilizzabile come capro espiatorio, in una manovra strumentale alla gestione politica di quell'ansia scaturita dalla condizione di crisi endemica che attraversa la società contemporanea e incanalata proprio attraverso l'innescò del panico morale.

Se l'etichetta di *baby gang* rappresenta un'importazione discorsiva dall'esterno funzionale all'allarme securitario, sull'etichetta autoctona di *maranza* si consuma un panico morale speculare (Sarti, 2025), soggetto al medesimo processo di condensazione semantica descritto da Hall per il fenomeno del *mugging*. Comprendere l'origine della categoria lessicale è fondamentale perché questa funge da terreno di costruzione dei processi di etichettamento, fornendo al senso comune quelle «caratteristiche estetiche [...]

indici di pericolosità» necessarie a costruire l'immagine della diversità (Selmini, Crocitti, Nobili, 2023, p. 13). Sul piano etimologico, il termine si struttura a partire da precedenti simbolici fortemente legati al locale italiano. Nello specifico, questa etichetta nasce dalla crasi tra due categorie preesistenti nel gergo dialettale del Nord Italia (soprattutto milanese): da un lato *zanza*⁵, a indicare la figura di periferia percepita come volgare, incline alla prevaricazione e alla devianza: una sorta di «diavolo pasoliniano», per richiamare la definizione di Valerio Marchi (2014); dall'altro *marocchino*. Quest'ultimo termine funge da ombrello semantico, riattivando sia lo stigma storico verso la migrazione interna (il *maròc* inteso come meridionale), sia quella che Sarti (2025) definisce una «paura tutta italiana verso le cosiddette “seconde generazioni”» (Sarti, 2025, p. 108), esasperata da un radicato sostrato di islamofobia che nel contesto nazionale registra tra i livelli più alti in Europa (Sarti, 2025). Tale fusione linguistica, ben precedente alla narrazione mediatica attuale, salda in un unico termine la dimensione di classe e quella razziale.

1.2.2 La paura della *mixité* di classe

Se le logiche di etichettamento e criminalizzazione rispondono a un'esigenza di gestione istituzionale dell'insicurezza neoliberista (Wacquant, 2006), occorre ora

⁵ In merito all'etimologia del termine, l'Accademia della Crusca (2023) ne rintraccia l'uso già a partire dagli anni Ottanta, definendone l'origine come «incerta; prob. dal meridionale *maranza* 'melanzana', con possibile sovrapposizione di voci come *marakesch* o *marocco* 'meridionale'». Questa sovrapposizione semantica tra l'ortaggio e l'epiteto denigratorio *marocco* evidenzia una chiara dinamica di razzializzazione e colonialismo interno al linguaggio nazionale. Come sottolineato da Giuliani (2015), riprendendo il celebre concetto di linee del colore formulato da W.E.B. Du Bois (1903), l'analisi del gergo settentrionale svela la costruzione di precisi confini razziali volti a inferiorizzare le popolazioni migranti dal Sud al Nord Italia.

A riprova della diffusione del termine ben prima delle recenti ondate migratorie internazionali, la stessa Accademia della Crusca cita un brano di Jovanotti del 1989:

«Mi chiamo Jovanotti e sono in questo ambiente
di matti di maranza e di malati di mente
fissati con le moto e coi vestiti americani
facciamo tutto ora o al massimo domani.»

(*Il capo della banda*, cantato da Jovanotti nell'album *Jovanotti Special*, Ibiza Records).

Un'ulteriore ipotesi, di natura più subculturale, è riportata da Bisceglia (2023) sulle pagine di *Rolling Stone Italia* che, analizzando un dibattito scaturito sui social network (nello specifico, la pagina Instagram *Milano Scomparsa o Quasi*), rileva come il termine *maranza* potrebbe derivare da una storpiatura del nome *Marantz*, storico marchio di impianti hi-fi e autoradio. Tali dispositivi rappresentavano un vero e proprio status symbol nelle automobili dei giovani di estrazione popolare e periferica (i tamarri) durante gli anni Settanta e Ottanta.

osservare come questa stessa insicurezza strutturale agisca dall'interno sulle soggettività giovanili. La dissoluzione delle traiettorie di vita stabili, infatti, non ha prodotto solo ansia sociale, ma ha innescato una profonda ridefinizione delle appartenenze culturali. Nell'epoca dell'incertezza endemica, l'estetica e i codici comportamentali della strada cessano di essere un'esclusiva delle classi subalterne per trasformarsi in un linguaggio generazionale trasversale.

È inoltre questa trasversalità a fornire una chiave di lettura ulteriore per comprendere l'intensità del panico morale e l'estensione dei processi di criminalizzazione descritti in precedenza. L'allarme sociale investe in toto le aggregazioni giovanili caratterizzate da estetiche violente o marginali non solo per la loro presenza sullo spazio pubblico, ma perché l'avvicinamento al corpo sociale legato alla strada si dimostra estremamente attrattivo per l'intera gioventù. In questa dinamica, il rap e le sue declinazioni contemporanee, in quanto produzioni culturali portanti di tale trasformazione, diventano soggetti primari delle logiche criminalizzanti proprio perché veicolano un universo simbolico capace di affascinare e aggregare ben oltre i confini del sottoproletariato urbano.

Per spiegare questo passaggio sembra importante richiamare la categoria della *teppa*, nucleo centrale della teorizzazione impostata da Valerio Marchi (2014), si osserva che «la teppa è, oggi come ieri, quella parte della gioventù che rende la città insicura, che è refrattaria ai doveri sociali individuati nel corso delle varie epoche e che appare integrata nei fini del consumo, ma non nei mezzi per conseguirli» (Saitta, 2023a, p. 20). Allo stesso modo, essa rappresenta anche «quella sezione di gioventù che, con la propria presenza e condotta» si rende visibile (e viene visibilizzata) rispetto a «tratti peculiari» che evidenziano un'appartenenza a una specifica categoria incentrata sulla classe (Saitta, 2023a, p. 20). Si tratta infatti di quella parte di giovani che appartiene «agli strati inferiori improduttivi e solo difficilmente recuperabili della società», oppure rappresenta «quella parte di gioventù che ha rinnegato la classe ovvero i valori, *l'habitus* e le aspettative generali di condotta che pertengono al gruppo sociale di origine» (Saitta, 2023a, p. 20).

La caratteristica fondamentale di tale figura risiede nella percezione degli spazi urbani come resi «insicuri, degradati e ostaggio delle inciviltà» (Saitta, 2023a, p. 21). È la teppa che, con il suo movimento verso l'interno (identificabile con il centro città), inquina la riproduzione sociale sfociando nella già nominata «Sindrome di Andy Capp»

(Marchi, 2022). Sia che si manifesti attraverso la presenza di corpi disturbanti nei luoghi di aggregazione, identificabili da uno stile tipicamente distinguibile, sia attraverso il contagio di quella parte della gioventù borghese, ritenuta legittima eredità della classe dominante, la teppa diventa un problema e attiva il panico morale solo quando «esce dalla propria sede “naturale” per invadere lo spazio urbano “civile”» (Saitta, 2023a, p. 21).

Ciò che si osserva nell'epoca dell'incertezza strutturale però è che questa definizione appare fortemente sfumata. Nel caso preso in esame, il *maranza* è chiunque, qualsiasi ragazzo e ragazza⁶ può aver introiettato i codici estetici grezzi e violenti originati dai figli dei migranti, i quali a loro volta guardavano alla Francia per vestirsi (Sarti, 2025) e atteggiarsi. Questo, unito alla rilevanza transnazionale che il rap ha ottenuto nello sbarco da oltre oceano ha fornito un motore rilevante di questa trasformazione. Con la visibilità delle seconde generazioni all'interno degli spazi simbolici e fisici delle città italiane si è così affermato un nuovo tipo di cultura hip hop che non aveva particolari precedenti nella storia musicale nazionale se non nel rap dei primi del 2000 nei tentativi di avvicinarsi alla strada come luogo simbolico da parte di *crew* come i PMC, il Truceklan, la South FAM o la D.O.G.O Gang.

Le nuove generazioni, complice anche la vicinanza linguistica con il *verlan* francese⁷ (da cui deriva l'interesse per la drill/trap d'oltralpe) e con l'inglese creolizzato dello slang londinese (base linguistica prima del grime e poi della drill), hanno trovato nel rap un luogo simbolico di ricostruzione identitaria (di cui si parlerà successivamente). Tale fattore, unito alla popolarizzazione del genere e alla vicinanza fisica (nelle scuole e nei luoghi di aggregazione) con i coetanei autoctoni, ha inaugurato un nuovo modo di definire la cultura giovanile, ricentrandola prepotentemente all'interno dell'universo simbolico-reale della strada⁸.

⁶ Questione che inoltre «timidamente» (Saitta, 2023a, p. 22) riesce a superare la distinzione fortemente maschilizzata delle aggregazioni giovanili che si uniscono sotto la categoria del Maschio Violento teorizzata da Marchi. La ricostruzione della partecipazione dei corpi femminilizzati nelle dinamiche di piazza è parte centrale della riattualizzazione degli studi culturali (Bertoni, Caroselli e Sterchele, 2023).

⁷ Il *verlan* è una forma gergale basata sull'inversione, all'interno di una parola, tra la prima e la seconda parte. Il nome stesso ne è una dimostrazione, derivando dall'inversione del termine *l'envers* ("al contrario"), attraverso un meccanismo linguistico del tutto affine a quello del *riocontra* milanese. Questo vocabolario, tipico della *mixité* francese, è inoltre profondamente influenzato da prestiti linguistici nord-africani e centro-africani, come il *wolof* o il congolese (si veda, ad esempio, la parola *moula*, ampiamente utilizzata nel rap per indicare soldi o droga).

⁸ Si fa riferimento a una nuova cultura hip hop poiché, in precedenza, il rap in Italia si era sviluppato principalmente lungo due direttrici. Da un lato, era nato e si era radicato all'interno dei centri sociali come musica di protesta politicamente impegnata, incarnata dal fenomeno delle prime posse (es. Assalti Frontali e gli Isola Posse All Star). Dall'altro, aveva assunto declinazioni più commerciali e vicine al pop

La strada è diventata così luogo di attrattività, innescando un processo di «teppificazione del sociale» (Saitta, 2023a, p. 32) in cui «l'esibizione di gusto e cultura superiori», storicamente intesi come «tratti distintivi dell'auto-rappresentazione borghese» (Saitta, 2023a, p. 25), si è andata sgretolando in favore di una decisa conversione verso il basso culturale⁹. La distinzione di classe rimane, ma si riduce a una mera tracciatura di confini, ormai priva «di autentica sostanza» (Saitta, 2023a, p. 27). Saitta rintraccia le radici logiche di questo fenomeno in una condizione caratterizzata dalla «proiezione sul presente anziché sul futuro; la volatilità delle relazioni con ambienti di lavoro transitori; la fine dei vecchi nessi tra formazione, salari e le aspettative professionali e di vita» (Saitta, 2023a, p. 31). Si tratta di una generale «mancanza di senso» (Saitta, 2023a, p. 31) strettamente connessa ai mutamenti degli assetti economico-sociali evidenziati anche da Wacquant (2006). Il punto nevralgico della trasformazione «teppificata» di ampi settori del mondo giovanile risiede proprio nel tentativo di «placare quell'angoscia» prodotta dalle crisi sistemiche. Ci si avvicina così a codici culturali che risultano immensamente più attrattivi rispetto a un lavoro precario, alla subordinazione logorante alle logiche del lavoro e alle rigide aspettative della famiglia nucleare. Questo processo, in sintesi, può essere letto come «una forma di sedazione delle inquietudini generate dall'instabilità delle posizioni di privilegio ereditate, oppure dalla fissità inaggrabile degli status ascritti che collocano i soggetti “in alto” o “in basso”» (Saitta, 2023a, p. 32).

Alla luce di questa profonda mutazione, le ragioni dell'accanimento istituzionale assumono contorni ancora più definiti. Il dispositivo di controllo si appropria e criminalizza l'intero universo simbolico di questi soggetti elevando l'estetica e la musica a vere e proprie prove di pericolosità sociale proprio perché la sua forza attrattiva fa convergere al suo interno masse di giovani eterogenee. Sottraendo le nuove generazioni ai percorsi normativi tradizionali, questa convergenza determina una vera e propria

con artisti come Jovanotti o gli Articolo 31. Figure come Frankie hi-nrg si sono collocate all'intersezione di queste due categorie, proponendo un rap d'autore (oltretutto fortemente slegato e contrario al rap culturalmente basso come quello che nasce in strada, si veda ad esempio), ma mancava un filone puramente incentrato sull'immaginario e sull'estetica cruda della strada prima delle evoluzioni dei primi anni Duemila (contrariamente ad esempio alla Francia in cui questi confini sono sfumati e strada, rivolta e migrazioni sono da decenni al centro del modo in cui si fa musica).

⁹ Conversione che Saitta (2023a) vede come bidirezionale, la questione centrale però è rintracciabile nei tentativi già precedenti agli ultimi decenni della teppa verso la ricchezza, l'ostentazione del lusso etc, ciò che cambia è il movimento della borghesia.

frattura nella riproduzione sociale. Criminalizzare il rap e le culture di strada diviene, di conseguenza, il tentativo estremo da parte dell'autorità di ristabilire l'ordine borghese e arginare una trasformazione generazionale profonda, disinnescando la portata seduttiva di quelle narrazioni che i sindaci e le istituzioni faticano a governare.

1.2.3 La musica come minaccia sociale

La patologizzazione delle espressioni musicali e la loro trasformazione in indicatori di devianza non rappresentano un'anomalia contemporanea, ma si inscrivono in una precisa e duratura tecnologia di controllo sociale rispetto alla cultura e alla sottocultura. Come evidenzia Perry (2013), il panico morale attorno alle sottoculture musicali è una costante storica utilizzata ciclicamente dalle istituzioni per arginare le ansie collettive e disciplinare le alterità emergenti. Analizzare le controversie musicali dell'ultimo secolo permette di decodificare «i costumi sociali, l'identità culturale e le strategie di controllo politico» (Perry, 2013, p. 8) adottate dall'establishment per mantenere la propria egemonia, svelando prima di tutto le dinamiche razziali che caratterizzano la criminalizzazione delle pratiche culturali che provengono dalla diaspora nera (Fatsis, 2023). Nel corso del Novecento, le narrazioni istituzionali si sono costantemente giocate sull'accusa di una contaminazione patologica del tessuto sociale, individuando nei nuovi suoni la causa del degrado giovanile. Dalla stigmatizzazione del Jazz nella Francia della crisi post-bellica, descritto dalla stampa come una «malattia americana» e una minaccia *black* all'identità nazionale (Perry, 2013), fino alla demonizzazione del primo Rock 'n' Roll, accusato di promuovere la delinquenza giovanile e l'ibridazione razziale (Perry, 2013), la musica è stata ininterrottamente utilizzata come un capro espiatorio per dissimulare crisi strutturali più ampie.

Questa dinamica, interpretabile come una dislocazione delle responsabilità, si affina e si inasprisce nei decenni successivi. Negli anni Ottanta, negli Stati Uniti, le campagne del Parents Music Resource Center (PMRC) si mobilitano contro il presunto contenuto «pornografico» e degradante della musica popolare, in particolare del Rock e dell'Heavy Metal (Perry, 2013, p. 14). Questo comitato, fondato dalle mogli di influenti politici di Washington, non mirava tanto a una censura statale, quanto a sfruttare le udienze governative per fomentare un panico morale proponendo la soluzione semplicistica di un sistema di etichettatura dei dischi (Perry, 2013). Tuttavia, è all'inizio

degli anni Novanta che si compie la saldatura definitiva tra panico e musica, questioni razziali e criminalità urbana. Nel contesto statunitense infiammato dalle tensioni post-Rodney King¹⁰, la critica istituzionale si scaglia sul nascente gangsta rap, inquadrandolo non solo come una minaccia morale, ma come un vettore esplicito di violenza sistemica, misoginia e di ostilità verso le forze dell'ordine (Perry, 2013). Se in precedenza le istituzioni si erano mostrate disinteressate a queste produzioni musicali, legate alla condizione subalterna degli afro-americani nelle metropoli statunitensi, in questo periodo si innesca una profonda trasformazione. L'espressione musicale diventa infatti un diretto bersaglio della polizia, venendo categorizzata come causa centrale dell'insicurezza metropolitana e dell'allarme criminale: un cambio di rotta che prende storicamente avvio proprio con la repressione del gangsta rap (dinamica che verrà approfondita nel capitolo successivo). Questa lunga traiettoria di criminalizzazione prosegue oggi in perfetta continuità con l'accanimento contro la trap e la drill e ha radici, come in casi storicamente precedenti, nel colonialismo e nel razzismo riprodotto all'interno degli spazi simbolici e materiali delle città. Nell'odierno assetto neoliberista, infatti, il rapporto tra l'establishment e le culture di strada subisce una drammatica escalation documentata dalla letteratura anglosassone per cui lo stato utilizza l'estetica della violenza come pretesto diretto per scatenare una nuova e più feroce ondata di controllo poliziesco.

Risulta utile precisare come l'adozione di un approccio storico-decoloniale, volto a evidenziare la soppressione delle pratiche culturali come strumento di controllo sistemico e militare sulle popolazioni colonizzate, sia ancora in fase di sviluppo all'interno del dibattito accademico italiano. Pur tenendo conto dei limiti di un'indagine bibliografica, la minore disponibilità di una letteratura nazionale focalizzata specificamente sull'intersezione tra l'eredità coloniale italiana e la criminalizzazione poliziesca delle sottoculture musicali suggerisce una precisa scelta metodologica. Questo elaborato, pur riconoscendone l'importanza, non ambisce a colmare integralmente tale lacuna storiografica; sceglie, piuttosto, di avvalersi dei parallelismi offerti dalla più consolidata letteratura anglosassone, traslando gli strumenti d'analisi sviluppati per il contesto statunitense e britannico al fine di decodificare le dinamiche repressive operanti nell'attuale contesto nazionale.

¹⁰ Rodney King è stato un cittadino afroamericano brutalmente pestato dalla polizia, la cui assoluzione degli agenti innescò nel 1992 una enorme ondata di mobilitazioni e *riots* a Los Angeles

Applicando tali lenti analitiche alle dinamiche repressive odierne emerge come una delle urgenze primarie delle istituzioni consista nel disinnescare la carica antagonista insita in queste espressioni. Come evidenziato anche da Hall stesso (1978) le sottoculture di strada e i relativi codici stilistici incorporano fisiologicamente una conflittualità simbolica contro l'ordine costituito e le gerarchie sociali. Sebbene questo attrito rappresenti una costante storica nell'attuale architettura neoliberista analizzata da Williams (2024) emerge la necessità sistematicamente ripresentata nel sistema di neutralizzarlo. Riconoscere la matrice materiale e politica di tale conflitto significherebbe ammettere le profonde asimmetrie e le condizioni di crisi endemica che attraversano i contesti urbani contemporanei. Di conseguenza l'egemonia esegue una precisa strategia di rimozione attraverso un processo di «razzismo culturale» (Williams, 2024, p. 814) il quale svuota e depolitizza la portata conflittuale delle pratiche giovanili derubricandola a un mero «deficit culturale» (Williams, 2024, p. 800). La marginalità e la devianza espresse dalle nuove generazioni vengono così imputate a una presunta patologia valoriale la cui matrice originaria è strategicamente ricondotta e ancorata alle rappresentazioni inferiorizzanti delle classi subalterne e razzializzate.

Questo ancoraggio non costituisce un'invenzione contemporanea, bensì la riattivazione neoliberista di tecnologie di dominio secolari dove l'offensiva istituzionale contro le culture di strada svela l'azione di polizia all'interno del proprio perimetro storico e imperiale. La matrice profondamente coloniale di tali pratiche di criminalizzazione si fonda su un duplice presupposto: da un lato, il rap (e le sue odierne declinazioni trap e drill) costituisce un genere musicale derivante in modo diretto dalla diaspora afro-atlantica, la cui criminalizzazione riattiva memorie materiali di controllo razziale; dall'altro, come evidenzia Fatsis (202), l'istituzione poliziesca stessa risulta storicamente configurata in senso coloniale e intrinsecamente razzista. Partendo da questi due assunti, l'analisi della repressione musicale fornisce lo strumento teorico per rintracciare le origini della polizia moderna nelle milizie coloniali istituite per pattugliare e controllare i soggetti schiavizzati proprio attraverso la metodica «soppressione della loro espressione culturale» (Fatsis, 2023, p. 3).

La trasferibilità di questa cornice analitica al contesto italiano ed europeo trova giustificazione nelle dinamiche stesse di importazione dei modelli di controllo. Il progetto coloniale ha storicamente funzionato quale vero e proprio «laboratorio politico di

governo» i cui metodi di assoggettamento sono stati fedelmente riprodotti all'interno delle città del Nord globale (Picker, 2017, cit. in Bertoni, Caroselli e Sterchele, 2023, p. 8). Risulta cruciale osservare come le retoriche istituzionali odierne attingano direttamente al repertorio imperiale dell'«esposizione del mostro e dell'alieno» (Bertoni, Caroselli e Sterchele, 2023, p. 8) per criminalizzare le classi subalterne urbane. Si tratta di una violenza sistemica, discorsiva e materiale, che raggiunge il suo apice operativo quando la gestione repressiva della metropoli si salda direttamente al controllo dei fenomeni migratori esplicitandone gli «assi di razzializzazione» (Bertoni, Caroselli e Sterchele, p. 9).

A chiudere il cerchio di questa architettura repressiva è la natura intrinsecamente razziale del panico morale contemporaneo. Come dimostra Walker (2024) decostruendo le reazioni istituzionali a questo genere musicale, l'ostilità verso le culture di strada si configura primariamente come una mutazione del razzismo sistemico: l'avversione per l'estetica dissimula un panico strutturale verso la soggettività razzializzata, riassumibile nell'equazione per cui l'allarme «*anti-rap*» coincide nei fatti con una precisa politica anti-subalterna.

In questo senso, la costruzione mediatica e poliziesca dei soggetti etichettati in Italia come *maranza* o *baby gang* non rappresenta un fenomeno isolato, ma si iscrive in una più ampia traiettoria occidentale di criminalizzazione delle pratiche espressive non egemoniche. I giovani originari delle ex colonie, con particolare riferimento nel contesto nazionale ai legami storici e migratori con il Nord Africa, e le seconde generazioni marginalizzate trovano nel rap, proprio in virtù della sua natura afro-diasporica e della sua irriducibile carica antagonista, uno spazio di ricomposizione identitaria e di resistenza transnazionale (Sarti, 2025). Tuttavia, l'esponentiale popolarizzazione di questo genere e la conseguente visibilità acquisita da tali soggettività nello spazio pubblico hanno innescato una violenta contro-spinta istituzionale proprio a causa della forza identitaria che il rap rappresenta.

Il potere statale ha strutturato una reazione anti-resistente che segue una precisa rotta geografica di importazione del controllo. Le linee di continuità di questo dispositivo repressivo partono dagli Stati Uniti degli anni Novanta con l'attacco frontale al gangsta rap, transitando per i contesti a più antica visibilità coloniale come l'Inghilterra dove la saldatura tra l'allarme per i *knife crimes* e la criminalizzazione della drill ha generato i più

feroci apparati penali e mediatici degli ultimi anni contro la musica. Oggi, questa medesima tecnologia di governo approda in Italia, dove non si limita a riprodurre i dispositivi collaudati oltreoceano e oltremanica, ma si innesta su una tradizione autoctona di criminalizzazione dell'espressione musicale popolare profondamente radicata. Decifrare questa doppia genealogia e osservare come si applichi sul suolo nazionale è l'obiettivo del capitolo che segue.

Capitolo 2. La criminalizzazione del rap: dispositivi di repressione e pratiche di risignificazione

Under social conditions in which sustained frontal attacks on powerful groups are strategically unwise or successfully contained, oppressed people use language, dance, and music to mock those in power, express rage, and produce fantasies of subversion.

Rose, 1994, p. 99

2.1 Il rap sotto processo: le importazioni del modello repressivo

Il processo di criminalizzazione in atto trasforma l'espressione culturale subalterna in una condizione intrinsecamente criminale. La strumentalizzazione moralizzante dei testi e dei videoclip musicali nelle indagini di polizia e nei media delinea una chiara strategia di controllo sociale, evidenziando un paradosso strutturale per cui, mentre il rap domina le classifiche mondiali e viene consumato come prodotto di massa, i suoi interpreti vengono etichettati come «nemici interni» ai confini nazionali.

È un problema di visibilità. I giovani di seconda generazione e le fasce più povere della popolazione prendono la parola per raccontare la loro realtà e diventano in questo modo un soggetto politico, innescando una decisa risposta istituzionale. Le autorità, incapaci di fare fronte alla povertà strutturale e al razzismo, reagiscono trasformando la cultura musicale in una figura mostruosa da perseguire e per giustificare interventi di sorveglianza speciale su interi quartieri.

Per comprendere tale dinamica risulta essenziale tracciare una genealogia della repressione musicale intesa come estensione del controllo sui corpi subalterni. Lambros Fatsis (2023) analizza il contesto anglosassone e individua le radici della polizia moderna nelle milizie coloniali create per pattugliare e disciplinare gli schiavi. All'interno di questo «continuum storico» (Fatsis, 2021, p. 34), l'odierno divieto sul rap rappresenta un'evoluzione tecnologica originata dalla soppressione delle espressioni culturali coloniali e schiaviste, giunta fino al presente attraverso vecchi dispositivi ricodificati. Come nel 1740 l'articolo 36 del *Negro Act* della Carolina del Sud vietava agli schiavi l'uso di tamburi e corni poiché percepiti come un «mezzo di comunicazione» (Fatsis, 2023, p. 50) incomprensibile al potere e idoneo a organizzare rivolte, oggi i generi appartenenti alla storiografia della musica nera e urbana subiscono un trattamento

speculare. Vengono definiti «rumore pericoloso» per legittimare l'intervento preventivo della polizia sui produttori (Fatsis, 2021, p. 32).

Nelle aule di tribunale e nei media avviene pertanto una sistematica de-qualificazione artistica del rap nella quale le narrazioni della strada perdono qualsiasi dignità autoriale. I testi subiscono una lettura letterale e vengono processati come «confessioni autobiografiche» di crimi (Jones, 2013, p. 6) annullando la possibilità di riconoscervi metafore o alter ego narrativi. Il rapper subisce un'imputazione basata sulla propria vita e la canzone assume il valore di prova indicativa di una pericolosità sociale innata. L'analisi seguente mira a dimostrare l'importazione massiccia in Italia di tale modello di repressione, già testato negli Stati Uniti con il gangsta rap e perfezionato nel Regno Unito con il grime e la drill. L'indagine dei casi italiani illustrerà le modalità con cui il potere impiega il panico morale e la censura tecnologica per silenziare la soggettività politica emergente dai margini, smascherando però le contraddizioni di un apparato orientato a punire l'espressione culturale per non affrontare le cause delle disuguaglianze.

2.1.1 Le radici statunitensi: hip hop, spazio urbano e controllo poliziesco

«Another Bronx war story / [...] the inner-city life controlled by the outer world»

A.I.G, *Bronx War Stories*

Definito da Imani Perry (2004) come un'iterazione del linguaggio e della cultura giovanile afroamericana, il rap nasce come espressione intrinsecamente ibrida che, pur assorbendo fin dagli albori influenze caraibiche e latine, si inserisce nel continuum della musica nera statunitense, trovando le sue radici nella lingua, nella tradizione orale e nella specifica condizione politica e sociale afroamericana del tempo.

Il «*black urban beat*» (Baker, 1993) si genera nella New York post-fordista, frammentata in una «città duale» (Mollenkopf & Castells, 1991) da deindustrializzazione e speculazione immobiliare. Il Bronx divenne l'epicentro della trasformazione neoliberista dei quartieri, trasformandosi in un bacino di segregazione razziale istituzionalizzata (Goldberg, 2016). Le politiche urbane di Robert Moses forzarono le comunità afroamericane e portoricane, arrivate a seguito della Seconda Grande Migrazione dal Sud e del massiccio afflusso dai Caraibi, a concentrarsi nel distretto,

mentre la costruzione della *Cross Bronx Expressway* tagliò fisicamente in due l'area, innescando il «*white flight*» della classe bianca e bloccando la mobilità della popolazione marginalizzata (Pipitone, 2006, p. 23; Goldberg, 2016). La segregazione fu infine consolidata dal «*redlining*», una pratica con cui agenzie e banche negarono sistematicamente il credito ai residenti neri e latini, confinandoli all'interno dei *projects* dell'edilizia popolare (Jones, 2013, p. 192; Goldberg, 2016). In questo ecosistema urbano al collasso, le origini dell'hip hop risultano intrinsecamente politiche. Prima dell'avvento dei *block party*¹¹, il South Bronx era presidiato da organizzazioni di strada (*gang*) che, mutuando le istanze di autodifesa di collettivi come le Black Panthers, operavano in risposta al «*planned shrinkage*» istituzionale (Chang, cit. in Pipitone, 2006, p. 33) e al radicale disinvestimento nei servizi primari tramite pratiche di mutuo soccorso (Alemanni, 2019). La nascita dell'hip hop viene fatta coincidere proprio con la tregua tra le *gang* del 1971, evento che innescò un vitale processo di «desegregazione fisica e culturale» (Pipitone, 2006, p. 35). Venuta meno la necessità di difendere il proprio perimetro, l'urgenza espressiva giovanile si tradusse in una nuova mobilità spaziale, incanalando la conflittualità in forme artistiche. Figure chiave come Afrika Bambaataa, ex leader di una delle *gang* più influenti del South Bronx, intuirono questo potenziale, trasformando l'aggregazione di strada in un movimento culturale (la *Zulu Nation*). Tuttavia, questa pacificazione interna si scontrò con una perdurante violenza strutturale esterna. In una New York in bancarotta, la presenza statale si manifestava quasi esclusivamente tramite interventi repressivi, al punto che l'apparato poliziesco ribattezzò il distretto *Fort Apache*: un chiaro richiamo all'immaginario western del fortino militare isolato e assediato da selvaggi ostili, a testimonianza di un territorio percepito istituzionalmente come un fronte nemico alieno.

In questo perimetro di segregazione dove lo stato si presentava solo in veste punitiva, l'estetica hip hop si configurava come una necessità di rivendicazione identitaria, un veicolo per generare alternative reali, auto-organizzandosi e riappropriandosi di quegli spazi urbani che la società aveva destinato all'oblio. Come dimostra Tricia Rose in *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary*

¹¹ Per *block party* si intendono feste di quartiere all'aperto tipiche del Bronx degli anni '70, organizzate chiudendo al traffico un intero isolato (*block*) per far riunire la comunità. Animate dai primissimi DJ che collegavano i loro sound system ai lampioni pubblici, queste feste di strada rappresentano la culla in cui è nata la cultura hip hop originaria (i DJ e la *breakdance*).

America (1994), un'opera pionieristica degli *Hip Hop Studies*, questa cultura nasce innanzitutto come pratica di occupazione fisica: «l'hip hop replica e reimmagina l'esperienza della vita urbana e si appropria simbolicamente dello spazio urbano attraverso il campionamento, l'attitudine, la danza, lo stile e gli effetti sonori» (Rose, 1994, p. 22).

Prima dell'avvento dell'industria discografica, che avrebbe reso il rap una fonte di profitto, ma anche un bersaglio per il *policing* culturale, la frizione con le istituzioni era dunque puramente territoriale. Agli occhi delle autorità i primi *block party* erano assembramenti non autorizzati di corpi subalterni e per questo attiravano sistematicamente l'attenzione della polizia, la quale eseguiva arresti per «disturbo della quiete pubblica» e per l'aver attirato «folle indesiderabili» (Rose, 1994, p. 50)¹².

Inizialmente focalizzato sui raduni in strada, il controllo istituzionale subì un cambio di paradigma tra la fine degli anni Ottanta e i Novanta. Con l'espansione commerciale e tecnologica, l'hip hop uscì dalle «riserve sottoproletarie» (Marchi, 2014) per approdare ai circuiti mainstream e alle grandi arene cittadine; a questo e alle trasformazioni socio-politiche dell'epoca corrispose un cambiamento di rapporti tra questa espressione subalterna e lo stato. L'ascesa di Reagan segnò infatti il passaggio definitivo al nuovo assetto neoliberista, trasformando anche il discorso pubblico sulla criminalità.

In questo periodo iniziò a diffondersi nelle comunità emarginate il crack, una sostanza che stravolse il mercato della strada e raddoppiò il tasso di omicidi intra-razziali in epicentri come il South Bronx e Compton (South Los Angeles), area che da questo momento diventerà il nuovo centro nevralgico della cultura hip hop (Jones, 2013). La sua diffusione sancì un'ulteriore reificazione della subalternità afroamericana, fissando nell'immaginario collettivo il binomio tra identità nera e criminalità attraverso una sistematica sovraesposizione mediatica che «bombardava il pubblico con immagini di uomini (per lo più) neri arrestati e portati in massa via dalla polizia» (Walker, 2024, p. 91), innescando quella spettacolarizzazione della devianza già teorizzata da Wacquant e configurandosi come un'ondata di panico morale (Rose, 1994; Jones, 2013; Walker,

¹² L'autrice delinea la presenza di una paura strutturale contro i corpi subalterni che si aggregano, affermando che «il sistema scolastico pubblico, la polizia e i media popolari percepiscono e costruiscono i giovani afroamericani come un elemento interno pericoloso nelle metropoli statunitensi; un elemento che, se lasciato vagare liberamente, minaccerà l'ordine sociale; un elemento che deve essere sorvegliato [policed]» (Rose, 1994, pp. 124-125).

2024). Facendo leva sulla pressante richiesta di misure punitive, l'amministrazione Reagan riformulò la narrazione dell'emergenza attraverso l'etichetta di *War on Drugs*, militarizzando l'attività di polizia e istituzionalizzando un palese doppio standard sanzionatorio fondato su discriminanti di razza e di classe. L'inasprimento determinò una drastica espansione del sistema carcerario che colpì in modo sproporzionato la popolazione afroamericana: Alemanni (2019) definisce questo meccanismo una sostituzione funzionale dell'abrogata segregazione legale, volta a mantenere la popolazione nera in una condizione di subordinazione socioeconomica strutturale¹³.

Di fronte alla profonda frattura tra i quartieri e le istituzioni, emerse l'urgenza primordiale dell'autorappresentazione. Il rap serviva a fare cronaca dall'interno, assecondando la necessità di raccontare la propria esistenza e farsi riconoscere nelle comunità di appartenenza. Per usare le famose parole di Chuck D (Public Enemy): «*Rap is our invisible TV network. It's the CNN that black people never had*». La capacità di osservare la realtà urbana si strutturò attraverso l'impiego strategico dell'autofiction e dell'autoetnografia (Walker, 2024): la prima impiegava la finzionalità narrativa per illuminare le esperienze di vita reali; la seconda offriva una miscela di verità sociale, culturale e personale in cui l'ascoltatore poteva rispecchiarsi. Gli artisti assunsero così il ruolo di «nuovi teorici culturali» (Ibrahim, 2015, cit. in Walker, 2024, p. 88), riappropriandosi del potere di interpretare la propria cultura dall'interno di un discorso volutamente inaccessibile all'establishment.

Su questo substrato sia culturale che di rapporti di potere si innestò il cambio di paradigma della West Coast. I picchi di violenza urbana che a New York avevano catalizzato la genesi dell'hip hop generarono a Compton una reazione documentaristica fondata sulla finzione del reale dove *skits*, dialoghi e campionamenti acustici metropolitani mescolavano discorso finzionale e non finzionale (Walker, 2024), dando forma a un'estetica destinata a mutare sia le fondamenta della scena musicale sia il modo in cui le agenzie politiche e mediatiche si sarebbero rapportate al genere: il gangsta rap.

¹³ Si stabili, ad esempio, una pena minima di cinque anni di detenzione per il possesso di soli 5 grammi di crack (sostanza economica diffusa nei ghetti) a fronte dei 500 grammi di cocaina in polvere (stupefacente d'elezione della gioventù borghese bianca) richiesti per la medesima condanna (Alemanni, 2019). Tra gli anni Settanta e Novanta, questa disparità sanzionatoria contribuì a una crescita esponenziale della popolazione detenuta statunitense, che passò da circa 360.000 a quasi due milioni di unità; solo a Los Angeles, entro il 1990, ci furono oltre 50.000 arresti con una schiacciante prevalenza di uomini neri (Walker, 2024).

2.1.2 La repressione del gangsta rap: dal *reality rap* al nemico pubblico

La brutale messa in scena documentaristica della realtà propria del gangsta rap divenne bersaglio istituzionale nel momento in cui le cronache urbane violarono i confini del ghetto per penetrare nelle abitazioni dei figli della classe media bianca. Mentre l'epicentro del fenomeno si spostava dal South Bronx fino alla West Coast (nello specifico a Compton) raccogliendo un seguito commerciale senza precedenti, l'apparato repressivo si riorganizzò di conseguenza. Il rap, sconfinando dall'underground metropolitano, innescò le classiche dinamiche del panico morale, fornendo all'establishment il pretesto per strutturare una nuova strategia di criminalizzazione volta a tradurre le tensioni razziali e la violenza strutturale in una pura questione di alterità culturale.

Secondo l'analisi di Jones (2013), il fulcro della repressione si spostò dai corpi e dagli spazi fisici, fino a quel momento oggetto dell'occupazione militare per le strade, alla produzione culturale stessa. L'apparato repressivo iniziò a colpire direttamente le narrazioni dei soggetti razzializzati: l'attenzione «si sposta dal colore della pelle a un'intersezione tra colore e alterità culturale» (Jones, 2013, p. 27). Con l'emergere globale del genere, il contenimento si trasformò in un'operazione di vigilanza sull'immaginario, configurandosi come «un controllo poliziesco non sulle persone, ma sulla cultura» (Jones, 2013, p. 90). Per legittimare questa forma di sorveglianza, la narrazione egemone costruì e diffuse una precisa rappresentazione mediatica del ghetto descrivendolo simultaneamente come «un ambiente esotico» e come «una zona di guerra» (Jones, 2013, p. 66). Utilizzando una lente decostruttiva questa retorica permise di trasformare «i poveri delle aree urbane» nei «capri espiatori» (Jones, 2013, p. 66) delle tensioni e delle ansie della metropoli post-industriale, nascondendo gli effetti della disoccupazione di massa e della crisi che il capitalismo stava attraversando, dietro la paura della devianza giovanile tramite la sua culturalizzazione. Il panico morale assolse la sua funzione primaria, permettendo alla reale natura della disgregazione sociale di essere mistificata in modo che la retorica istituzionale riuscisse a ricondurre «il problema della violenza e della criminalità [...] semplicemente al territorio, mentre il razzismo strutturale scompare del tutto», così che la devianza venisse percepita esclusivamente come il frutto delle «cattive scelte degli stessi abitanti del ghetto» (Jones, 2013, p. 67).

L'isolamento fisico e spaziale della segregazione urbana si rivelò comunque del tutto inefficace di fronte alla circolazione delle merci culturali. Quando il rap iniziò a essere consumato massicciamente dalla gioventù bianca, l'establishment percepì il rischio imminente di un meticcio culturale inaccettabile e, per disinnescare questa carica, tramite il discorso istituzionale e mediatico, venne delegittimato il genere inquadrandolo attraverso due narrazioni specifiche.

La prima descriveva la cultura nera come una forma di infezione sociale. Appoggiandosi alla prospettiva post-coloniale di Fanon, Jones (2013, p. 90) evidenzia come il potere dominante abbia sempre considerato il subalterno come una minaccia costante, capace di «contaminare il mondo moderno con la sua primitività». Applicando la medesima lente al contesto urbano post-industriale, le istituzioni non considerarono il rap una semplice espressione giovanile ma lo equipararono alla diffusione di sostanze stupefacenti per processarlo come un elemento tossico, «corrosivo per il tessuto morale dell'America» (Jones, 2013, p. 91). Il successo commerciale del genere, sostenuto per l'ottanta per cento da giovani ascoltatori bianchi, venne percepito come un attacco all'integrità della nazione. Il timore che l'esposizione estetica potesse «infettare il patrimonio genetico» statunitense (Jones, 2013, p. 92) rivelava in realtà la paura di una mancata riproduzione sociale e culturale della società bianca, minacciata da un possibile «imbastardimento» della propria eredità a opera di una cultura subalterna.

A questa retorica del contagio si agganciò una seconda narrazione fondata sul presunto primitivismo del soggetto razzializzato che viene spogliato di qualsiasi statuto intellettuale o creativo per essere ridotto a un «bambino arretrato del ghetto» (Jones, 2013, p. 93) privo della disciplina necessaria per integrarsi nella società neoliberale. Tale prospettiva permise di etichettare la cultura hip hop come una patologia sociale caratterizzata da «mancanza di disciplina, immaturità e analfabetismo»¹⁴. Inoltre, poiché l'ordine razziale nega a priori che il subalterno possa elaborare una finzione artistica o un'opera di satira, la produzione culturale del ghetto viene privata del suo statuto autoriale. Il testo perde ogni dimensione metaforica o di *autofiction* e subisce una rigorosa lettura letterale. Come sottolinea Jones, «poiché i gangsta sono visti come criminali, i loro

¹⁴ In questo modo, inoltre, la narrazione egemone fornisce una spiegazione individualizzante per i fallimenti scolastici e la disoccupazione cronica dei giovani afroamericani, deresponsabilizzando le politiche statali e imputando il disagio sistemico a un deficit culturale intrinseco alla comunità (Jones, 2013).

testi diventano “autobiografia”» (Jones, 2013, p. 6) e le liriche finiscono per essere processate dalle istituzioni «meno come una forma d'arte che come la scena di un crimine» (Jones, 2013, p. 89). L'autrice ricorda che chi analizza il rap dall'esterno della cultura maschera spesso la propria condanna dietro una finta oggettività analitica, imponendo in realtà uno sguardo viziato dai privilegi di classe e di razza, del tutto incapace di decodificare i linguaggi della strada (Jones, 2013, p. 95).

In questo clima, in cui il lessico dell'amministrazione Reagan dipingeva già il ghetto come una «giungla» popolata da «predatori umani» (Walker, 2024, pp. 55-56) e la LAPD (*Los Angeles Police Department*) operava in stato di militarizzazione permanente dove ogni residente razzializzato della zona sud di L.A. veniva di fatto additato come potenziale membro di una gang (Walker, 2024), venne pubblicato nel 1987 *Rhyme Pays* di Ice-T, il primo album mainstream del gangsta rap della West Coast. L'album venne immediatamente reputato non fruibile a causa dei suoi testi violenti e costrinse a imporre per la prima volta su un disco rap l'adesivo *Parental Advisory* (Walker, 2024, p. 57) il cui intento era indicare il prodotto come tossico per proteggerne i fruitori più giovani (bianchi). In realtà il bollino fece l'opposto e diventò un simbolo attrattivo, accelerandone le vendite.

Il nome gangsta rap non esisteva ancora (fu coniato da un giornalista): Ice-T definiva piuttosto la sua opera un «*reality rap*» (Walker, 2024, p. 93), un'osservazione cruda documentaristica dell'ambiente dove si vive volta a rivendicare la propria identità di giovane nero povero costretto a sopravvivere in uno spazio ostile. Le istituzioni, tuttavia, annullarono la sua agency autoriale. Nelle aule di tribunale e in televisione, brani come *6'N The Mornin'* vennero presi alla lettera e letti come la deposizione di un criminale in carriera, o come Ice-T stesso si autodefinisce nel testo, di un «*self-made monster*» (Ice-T, *6'N The Mornin'*, 1987). La scelta autodefinitoria, tipica del rap, si esprime nelle parole dell'artista come una precisa presa di posizione, volta a rivendicare potere all'interno di una condizione percepita consapevolmente come fuori dal proprio controllo. L'analisi letterale delle autorità ignorava la reale architettura del testo, caratterizzata da una profonda dissonanza cognitiva dove il protagonista si descrive contemporaneamente come vittima di un sistema *anti-black* e come ingranaggio di un'economia criminale che lo opprime (Walker, 2024, p. 95).

Con gli N.W.A. il passaggio di rottura si radicalizza e la conseguente criminalizzazione si fa molto più marcata. Il brano *Fuck Tha Police* (1988) inscena un processo in cui i ruoli di potere vengono capovolti dove i membri degli N.W.A. non sono più le vittime silenziose davanti agli abusi di potere, ma si ergono a pubblica accusa, mettendo sul banco degli imputati gli agenti bianchi della LAPD con l'imputazione di molestie e profilazione razziale. È un'usurpazione del diritto di giudicare, un atto di insubordinazione intollerabile per lo stato. La produzione rafforza questa inversione intrecciando campionamenti urbani e rumori crudi, facendo sì che la stessa città di Compton diventi il personaggio centrale dell'opera (Walker, 2024). L'FBI decise di intervenire direttamente, inviando una lettera ufficiale di diffida alla *Priority Records* (l'etichetta discografica del gruppo) indicando la canzone come una minaccia per la sicurezza nazionale (Walker, 2024) e i media avallarono l'operazione governativa, presentando le liriche come istigazioni alla violenza e pericoli reali per l'ordine pubblico (Walker, 2024). Il panico morale venne generato per estromettere fisicamente i corpi neri dallo spazio pubblico, spingendo numerosi teatri e stadi a militarizzare e securitarizzare gli eventi rap, fino a vietarli o rifiutarsi di assicurarli in caso di danni¹⁵.

L'infrastruttura repressiva testata negli Stati Uniti tra gli anni Ottanta e Novanta stabilisce un paradigma giuridico e mediatico destinato a esportarsi e mutare. La negazione dell'artisticità, la lettura rigorosamente letterale delle liriche e la trasformazione della musica in un indicatore di pericolosità sociale costituiscono il nucleo di un dispositivo di controllo che travalicherà i confini oceanici. Questo stesso modello di criminalizzazione troverà una sua declinazione nel Regno Unito, aggiornando la propria matrice d'oltreoceano attraverso l'impiego di inediti apparati tecnologico-burocratici volti a sorvegliare e reprimere le nuove espressioni musicali.

¹⁵ A riprova di come la censura culturale si traduca materialmente in esclusione fisica, Tricia Rose (1994) integra la sua analisi con una riflessione di matrice autoetnografica sulla drastica militarizzazione degli spazi ricreativi legati all'hip hop. L'autrice documenta l'applicazione di pratiche di *weapon search* sistematiche e segreganti che trasformano le arene in zone di sorveglianza speciale. Evidenzia, inoltre, una disparità di trattamento per cui i concerti rock, pur presentando storicamente tassi di incidenti e consumo di sostanze significativi, godono di una gestione più permissiva, il pubblico del rap viene trattato esclusivamente attraverso la lente del sospetto. Racconta di essere stata fermata e perquisita nonostante il suo status accademico, poiché agli occhi della sicurezza il suo corpo razzializzato pesava più delle sue credenziali. Il suo corpo è solo un corpo da perquisire, come gli altri, dimostrando che la presunzione di colpevolezza e l'umiliazione del controllo fisico non colpiscono solo il criminale, ma l'intero corpo sociale razzializzato (Rose, 1994).

2.1.3 Il modello britannico: grime, drill e prove giudiziarie

Nel contesto europeo, l'infrastruttura repressiva iniziata negli Stati Uniti non si è tradotta in un'importazione legislativa diretta, ma in una convergenza di pratiche: gli stati affrontano il rap e le culture di strada riadattando i propri strumenti storici di controllo. Un parallelismo emblematico si è consumato nel Regno Unito dove, per fronteggiare l'ascesa del grime e della drill, le istituzioni hanno piegato dispositivi amministrativi e costrutti penali controversi per silenziare i collettivi urbani, arrivando a processare i testi musicali come prove materiali di colpevolezza.

L'inquadramento storico del fenomeno richiede di analizzare la condizione della popolazione nera arrivata in Gran Bretagna nel secondo dopoguerra, proveniente principalmente dai Caraibi e dall'Africa Occidentale. La precarietà strutturale, la segregazione abitativa e l'esclusione dai percorsi formativi ancorarono queste comunità alla base della piramide occupazionale, mentre la razza operò come marcatore di un'inferiorità culturale preordinata, tracciando una linea di demarcazione netta tra la cittadinanza legittima e i soggetti percepiti come agenti di disgregazione dello «*English way of life*» (Codrington, 2006, p. 180). Tra gli anni Settanta e Ottanta, l'apparato governativo costruì la figura del migrante come pericolo pubblico, stabilendo «i giovani neri come un elemento criminale» a priori (Hall, 1978, cit. in Codrington, 2006, p. 181), innescando una militarizzazione dei quartieri la cui tensione culminò nelle rivolte di Brixton e Handsworth del 1981. Lo stato strumentalizzò le insurrezioni per inasprire ulteriormente il controllo, spingendo le comunità a rispondere con i primi collettivi artistici di resistenza (Bianchini, 1997, cit. in Codrington, 2006). A questo si sommò la trasformazione thatcheriana per cui lo smantellamento del welfare, la crisi occupazionale e il definanziamento degli spazi aggregativi replicarono nel contesto britannico condizioni di marginalità simili a quelle delle *inner cities* statunitensi (Codrington, 2006).

Mossi da urgenze simili a quelle dei ghetti statunitensi, i giovani si avvicinarono in modo massivo all'hip hop. Per i ragazzi di seconda generazione la cultura urbana afroamericana offriva gli strumenti e l'immaginario necessari per costituire una nuova identità, «aggiungendo una dimensione inedita al significato stesso di essere giovani e neri» (Codrington, 2006, pp. 181-182) nella società britannica dell'epoca, ibridando le tecniche produttive d'oltreoceano con i generi autoctoni per dare forma a un'identità radicale per la gioventù nera e subalterna londinese. In pratica l'appropriazione dell'hip

hop nel Regno Unito rifletté l'intrinseca «natura diasporica» del genere adattandola alle specifiche gerarchie di classe e razza della metropoli inglese (Codrington, 2006, p. 183). Il rap superò rapidamente i confini razziali, attraendo ampi settori della working class bianca e delle altre minoranze, che avevano storicamente sperimentato l'ibridazione in movimenti come il *Two Tone* e il *Rock Against Racism*, unite dalla medesima esclusione dai circuiti economici dominanti (Codrington, 2006). La *black America* agì da «avanguardia culturale» colmando un «vuoto di rappresentanza» (Fatsis, 2019, pp. 8-9; Ingram, 2021), e l'hip hop si affermò come «piattaforma di partecipazione trasversale» capace di radicarsi nella quotidianità dell'intera marginalità urbana (Codrington, 2006, pp. 183-184).

In questo clima, nei primi anni Duemila nasce il grime tra le case popolari dell'East London, animato dalla gioventù nera della working class (Fatsis, 2019, p. 8). Il genere si fondava su una ricerca di autenticità e un crudo realismo volto a narrare la povertà e la marginalizzazione della strada (Fatsis, 2019; Ingram, 2021), trovando nelle radio locali il primo spazio in cui questa realtà poteva raccontarsi collettivamente, prima di riversarsi sulle piattaforme digitali dove i primi video su YouTube riportavano quella stessa estetica cruda nel quartiere attraverso *freestyle* girati tra i propri complessi popolari.

Come già accaduto per il gangsta rap, la narrazione della strada e della sua realtà venne strumentalizzata e distorta dal discorso pubblico, sfociando in un'ondata di panico morale sul grime. Fin dai primi anni Duemila, la stampa britannica ha associato il genere a fenomeni di devianza quali le «*postal code wars*» e la «*gang violence*» (Fatsis, 2019, p. 9), dipingendolo come un «catalizzatore di disordine» (Fatsis, 2019, p. 11) anziché come espressione artistica dei margini, fornendo il terreno per gli interventi repressivi messi in atto dalle istituzioni. Anche in questo caso, il processo di criminalizzazione ha distolto l'attenzione dal razzismo sistemico: le istituzioni hanno preferito colpevolizzare la cultura musicale anziché affrontare le cause strutturali della violenza, come la povertà e l'esclusione sociale (Ingram, 2021), consolidando così l'equazione tra *black working class* e criminalità (Fatsis, 2019).

Il panico morale ha legittimato politiche di controllo mirate e una «criminalizzazione della cultura nera» (Fatsis, 2019, p. 4), applicata materialmente attraverso il *Form 696*. Concepito precedentemente dalla London Metropolitan Police per monitorare i locali notturni, il dispositivo di valutazione del rischio è diventato

rapidamente lo strumento principale per la sorveglianza sistematica del grime (Fatsis, 2019). Il modulo richiedeva agli organizzatori di specificare lo stile musicale e la composizione etnica del pubblico, istituzionalizzando una profilazione razziale resa poi obbligatoria per gli eventi con «DJs o MCs che si esibiscono su una base musicale» e imponeva di presidiare la sicurezza in modo massivo (Fatsis, 2019, p. 10). Eludere i controlli comportava la chiusura dei locali, la revoca dei permessi per gli organizzatori e persino condanne penali (Fatsis, 2019). Il quadro repressivo ha subito un ulteriore inasprimento con il *Policing and Crime Act* del 2009, una normativa che ha fornito la base legale per categorizzare sistematicamente i gruppi rap come gang, facilitando l'uso di ingiunzioni civili e penali (Ingram, 2021).

Nella prima metà degli anni Dieci del Duemila la situazione subisce una nuova stretta quando i giovani britannici importano un sottogenere nato nei blocchi di Chicago: la drill. A causa dell'«attitudine provocatoria e violenta» e dell'«immaginario esplicito dei suoi testi», la scena statunitense subì un immediato processo di criminalizzazione a seguito del 2011, quando diversi episodi di violenza armata vennero ricondotti ai video musicali diffusi su YouTube (Fatsis, 2019, p. 3). La declinazione britannica della drill eredita e radicalizza l'impianto d'oltreoceano (Ingram, 2021). Come evidenzia Quinn (2024), la genesi del sottogenere, sviluppatasi a metà degli anni Dieci in un contesto segnato dal fallimento sistemico delle politiche sociali e da una devastante *austerity* razzializzata, riecheggia in modo speculare l'emersione del gangsta rap nella Los Angeles degli anni Ottanta. In entrambi i casi, la sottocultura si configura come una reazione iperviolenta e nichilista alle ondate neoliberiste (dalla *reaganomics* statunitense allo smantellamento thatcheriano del welfare britannico), in cui i giovani neri trasformano il totale abbandono istituzionale in un asset commerciale, capitalizzando il proprio stigma razziale (Quinn, 2024). Si tratta di un'estetica della realtà vissuta, fondata su una tradizione artistica ben codificata che ricorre all'uso di alter ego, trame fittizie e iperboli performative (Ingram, 2021). Anche in questo caso le istituzioni hanno ignorato deliberatamente la componente finzionale per giustificare la repressione, impugnando i testi come prove di pericolosità sociale e distorcendo le metafore della strada in confessioni giudiziarie letterali, tanto da arrivare a utilizzare dispositivi di sorveglianza preventiva originariamente concepiti per l'antiterrorismo, e sfruttarne la retorica per trasformare una questione culturale in una minaccia alla sicurezza nazionale.

Nel 2015, parallelamente alla progressiva obsolescenza del *Form 696* e all'ascesa della drill, l'attenzione delle forze dell'ordine si espande verso internet attraverso *Operation Domain*, un'operazione mirata al monitoraggio costante degli artisti e alla rimozione coatta dei loro video musicali da YouTube (Ingram, 2021). Setacciando sistematicamente le piattaforme social per identificare non solo gli artisti ma anche i semplici ascoltatori, l'unità anti-gang della Metropolitan Police londinese ha iniziato a inserire i soggetti in database investigativi (come il *Gangs Matrix*) per cui un'azione "semplice" come la condivisione di un video musicale diventava un criterio sufficiente per la profilazione (Ingram, 2021). La sorveglianza non si spostava dalla strada agli spazi digitali, ma vi si estendeva, sommandosi alle pratiche di controllo fisico già in atto. Tutto ciò è avvenuto spesso in totale assenza di prove che collegassero gli individui a effettivi atti di violenza, trasformando il consumo culturale in un indicatore di criminalità¹⁶ (Ingram, 2021). A questo apparato di sorveglianza si affiancano i *Criminal Behaviour Orders* (CBO), dispositivi di natura amministrativa tramite cui le forze dell'ordine impongono specifiche condizioni preventive. Tra queste, il divieto di frequentare determinati quartieri o l'obbligo di notificare alla polizia la pubblicazione di un video online (con 24 ore di anticipo) e le esibizioni dal vivo (con 48 ore di anticipo), limitando strutturalmente l'operatività economica, l'espressività e la libertà degli artisti (Fatsis, 2024).

Tra il 2018 e il 2019 esplose una violenta campagna mediatico-giudiziaria in cui la stampa britannica iniziò ad associare sistematicamente la drill all'etichetta di «*knife crime rap*» (Fatsis, 2019, p. 7). La musica è stata trasformata in una categoria criminale fino ad essere definita pubblicamente come la «colonna sonora» degli accoltellamenti (Fatsis, 2019, p. 7), costruendo nel senso comune il falso nesso causale secondo cui interrompere la produzione culturale equivarrebbe a estirpare la violenza urbana. In questo scenario, poiché il paradigma delle gang rappresenta la lente egemone attraverso cui viene interpretata la criminalità giovanile britannica, la sorveglianza della musica drill non costituì soltanto una delle battaglie centrali nella «*war on gangs*» della polizia (Fatsis,

¹⁶ È interessante notare come la profilazione online ha generato una reazione diretta in cui se nei loro primi video gli artisti si mostravano a volto scoperto, a seguito di queste misure punitive hanno iniziato a esibirsi incappucciati e mascherati, adottando l'anonimato sia come espediente per eludere l'identificazione della polizia, sia come tratto estetico rivendicato.

2019, p. 7), ma si configurò anche come il terreno d'elezione per un securitarismo mirato verso i giovani subalterni.

Il 2018 segna un ulteriore salto di paradigma. Nell'aprile di quell'anno, l'Home Office pubblica la *Serious Violence Strategy*, una direttiva ministeriale che strumentalizza il panico mediatico per legittimare e inasprire i dispositivi di controllo preesistenti. Secondo la direttiva governativa, la rete ha giocato un ruolo cruciale nell'aggravare le tensioni giovanili, trasformandosi in un palcoscenico virtuale che i ragazzi sfruttano sia per celebrare la criminalità, sia per alimentare i conflitti tra fazioni (Ingram, 2021). Coerentemente con questa visione, nello stesso anno la Metropolitan Police istituisce la *Drill Music Translation Cadre*, un dipartimento di polizia in cui gli agenti si arrogano il ruolo di periti linguistici, assumendo il compito di interpretare le liriche rap per poi utilizzarle a fini incriminatori nei tribunali (Fatsis, 2024). Questa impalcatura viene ulteriormente potenziata nel 2019 con il lancio di *Project Alpha*, un'iniziativa congiunta di polizia con l'Home Office volta al monitoraggio massivo delle piattaforme digitali, con l'obiettivo di intercettare e classificare quella che le istituzioni definiscono «musica legata alle gang» (Fatsis, 2024).

La classificazione dei brani operata da queste unità si tradusse direttamente nella costruzione dei capi d'accusa nei procedimenti penali. Studiosi ed esperti legati a filoni di ricerca come *Rap on Trial* e *Art Not Evidence* denunciano come le tesi dell'accusa in questi processi si basino spesso su assunzioni ingiustificabili. Secondo Owusu-Bempah (2022) e Quinn (2024)¹⁷ il sistema giudiziario tende a semplificare drasticamente la natura dei testi, estrapolando in modo mirato (*cherry-picking*) esclusivamente le rime utili a incriminare gli artisti e ignorandone del tutto le convenzioni stilistiche.

Fatsis (2024, pp. 5-6) individua tre narrazioni nei tribunali britannici per interpretare la drill, ovvero il discorso sulle gang, il concetto di «*bad character*» e la dottrina della «*joint enterprise*». La prima, incentrata sulle gang, appare come una categoria volutamente ambigua per criminalizzare il genere musicale e giustificare un controllo razzializzato (Fatsis, 2024). L'autore osserva come basti rappare davanti a una videocamera con altre due persone indossando la maglia della propria *crew* per essere perseguiti come membri di una banda (Fatsis, 2024). La seconda narrazione riguarda il

¹⁷ Quinn è una figura rilevante in questo panorama in quanto è intervenuta come esperta culturale indipendente in uno dei processi più significativi verso il rap in Inghilterra (quello di Unknown T)

bad character, per cui i testi musicali vengono presentati come prova di una propensione al crimine fondata su stereotipi anziché su fatti concreti (Fatsis, 2024)¹⁸. La terza fa leva sulla *joint enterprise*, un costrutto simile al concorso di persone nel reato italiano (artt. 110 e 116 c.p.), che permette di condannare un complice secondario al pari dell'esecutore materiale per il solo fatto di appartenere allo stesso gruppo, o per il sospetto di aver appoggiato l'azione, talvolta solo per averla richiamata in un brano.

I video e testi rap in questi procedimenti vengono tipicamente ammessi come prove tramite l'analisi di esperti di polizia «senza interrogarsi adeguatamente rispetto alla natura artistica, letteraria e finzionale della prova» giudiziaria (Fatsis, 2024, p. 6). L'applicazione di questa prassi non sorprende se si considerano le aspre polemiche suscitate dalla *joint enterprise*, dottrina accusata di colpire in modo sproporzionato i giovani razzializzati. A titolo esemplificativo, Fatsis (2024) richiama il caso dei Manchester Ten: dieci adolescenti condannati per *gang conspiracy*¹⁹. Poiché la condanna non scaturì da prove oggettive o dalla pubblicazione di contenuti violenti, ma si basò esclusivamente sul download di tracce e sulla visualizzazione di video drill, il consumo passivo di un prodotto culturale è stato eletto a prova tangibile e sufficiente per dimostrare un'affiliazione criminale collettiva (Fatsis, 2024, pp. 6-7).

Più in generale, queste strategie penali operano all'interno di più ampie cornici discorsive, come quella della *Serious Youth Violence*, le quali associano sistematicamente la gioventù subalterna a tassi di criminalità narrati in costante e allarmante aumento. La strumentalizzazione di questi dati costituisce e alimenta un radicato panico morale sui

¹⁸ Come evidenzia Quinn (2024, p. 7), i drillers assumono una posa auto-denigratoria che aggiorna l'archetipo del *badman* delle storie espressive nere e subalterne («*drillers strike a self-villainising, anti-social pose, updating the masculinist "bad boy" mode of classic youth music subcultures and the "badman" archetype of Black and subaltern expressive histories*»), richiamando la natura intrinsecamente razziale di questi processi di criminalizzazione che affonderebbe le sue radici nelle logiche del controllo coloniale e schiavista. Come osserva Fatsis, l'attuale accanimento poliziesco contro generi come la drill si inserisce in un continuum storico con le milizie coloniali, originariamente formate per reprimere la musica delle persone ridotte in schiavitù, temuta come un «*sign of rebellion, insurrection and disorder*» (Fatsis, 2023, p. 45). Si tratta, in sostanza, della transizione dal «*overseer who rode in the plantation*» all'«*officer who patrols the nation*» (Fatsis, 2023, p. 47). Parallelamente, Tibbs e Chauncey inquadrano l'uso dei testi rap nei tribunali statunitensi come un'estensione diretta degli *Slave Codes*, ideati per sopprimere la parola della popolazione nera (Tibbs & Chauncey, 2016). Ciò che viene sanzionato nel rap, basandosi su «*White psychic fantasies of Black criminal deviance*» (Tibbs & Chauncey, p. 38), è la medesima «*loose talk*» che il sistema legale temeva e reprimeva all'epoca delle presunte cospirazioni degli schiavi (Tibbs & Chauncey, p. 44).

¹⁹ La *gang conspiracy* nel sistema italiano trova il suo corrispettivo più prossimo nell'associazione a delinquere (art. 416 c.p.) per la capacità di colpire il vincolo associativo indipendentemente dalla commissione di un reato specifico

giovani che abitano gli spazi urbani, funzionale a fornire la legittimazione istituzionale per espandere poteri di polizia sempre più pervasivi e punitivi. Le narrazioni si appoggiano a produzioni quantitative come il discusso rapporto del 2021 che imputava alla scena drill una responsabilità diretta nel 37% degli omicidi criminali del 2018 e nel 23% di quelli del 2019, collegandone inoltre il 40% ai contesti di edilizia popolare (Falkner cit. in Ingram, 2021). Sebbene una vasta coalizione accademica abbia smontato il rapporto definendolo «fattualmente impreciso, fuorviante e politicamente pericoloso» (Mahalingam cit. in Ingram, 2021, p. 19), e osservatori come Amnesty International o StopWatch abbiano smentito le correlazioni tra drill, *gang violence* e reati da arma da taglio (Fatsis, 2019), le istituzioni continuano a strumentalizzare queste statistiche per giustificare la propria agenda repressiva. Così facendo, mascherano la vera matrice razziale delle logiche discriminatorie promosse da autorità e media (Fatsis, 2019, 2024; Ingram, 2021; Owusu-Bempah, 2022; Quinn, 2024; Sanghavi, 2025).

Il perimetro della legittimità di un'espressione culturale è storicamente tracciato dalla sua assimilabilità alle dinamiche di estrazione capitalista. La narrazione cruda e l'estetica della violenza nei testi si configurano primariamente come uno strumento di emancipazione economica (*a way out*). Gli artisti sfruttano la propria marginalità ricorrendo a iperboli performative e a una drammatizzazione autobiografica estremizzata per intercettare il mercato e massimizzare l'attrattiva commerciale. La criminalizzazione del rap si inserisce così in una strategia statale volta a sopprimere la rivalessa dei soggetti subordinati, specialmente quando la narrazione, pur essendo vendibile, rifiuta di farsi edulcorare e pacificare a uso e consumo delle istituzioni. È, in sintesi, una questione di egemonia: il potere stabilisce fino a che punto l'espressione subalterna possa circolare come bene di consumo prima di essere sanzionata come minaccia pubblica.

Al di sotto di questa sovrastruttura commerciale, l'analisi sociologica riconosce ai testi una profonda componente etnografica (come già emerso per il gangsta rap. I testi si configurano come testimonianze del disagio e della violenza presenti negli ambienti dei giovani rapper, dinamiche prima di tutto subite e non causate (Fatsis, 2019). Fatsis inquadra la tendenza a ignorare questa componente attraverso il concetto di «neoliberismo razziale» (Goldberg, 2009; Kapoor, 2013; cit. in Fatsis, 2019, p. 12), un'ideologia che, deresponsabilizzando lo stato e scaricando le sue mancanze sul singolo, diventa uno strumento per criminalizzare le persone, incolpandole delle stesse

disuguaglianze di cui sono vittime. In quest'ottica, le cornici discorsive che associano sistematicamente i giovani subalterni alla criminalità legittimano il ritiro dello stato dagli investimenti sociali a favore di un approccio coercitivo che preferisce «punire le persone piuttosto che migliorare i luoghi» (Klinenberg, 2018, p. 59, cit. in Fatsis, 2019, p. 14).

Un ascolto critico di questi sottogeneri permette di ribaltare la narrazione egemonica che inquadra i soggetti razzializzati come predatori di strada, entrando in contatto con una realtà che il sistema tenta di occultare. Dalle liriche emerge come questi giovani vengano trattati da criminali in uno scenario che, dietro il pretesto della sicurezza pubblica, finisce per incolpare la musica stessa per i fallimenti dello stato (Fatsis, 2019). Riprendendo le analisi storiche di Gilroy (1987, p. 130; cit. in Fatsis, 2019) e Keith (1993, cit. in Fatsis, 2019), Fatsis evidenzia come l'attuale criminalizzazione dei rapper rappresenti solo l'ultima evoluzione di uno stigma sistemico che costruisce ciclicamente specifiche figure di allarme sociale: dal *mugger* degli anni Settanta, al *rioter* degli anni Ottanta, fino all'odierno MC. L'accanimento contro l'espressione culturale di questi giovani rivela la profonda persistenza di un razzismo istituzionale che funge da strumento politico per escludere i soggetti razzializzati dalla piena cittadinanza, etichettando la loro esistenza, la loro marginalità e la loro arte come minacce pubbliche da contenere (Fatsis, 2019).

2.2 Il precedente storico: panico morale e canzoni di malavita

L'accusa contro quello che viene percepito come un eccesso di realtà è evidentemente un artificio che serve a coprire l'esercizio di precise norme ideologiche: il «popolo», la «miseria morale», la «brutalità» (anche quella organizzata) possono essere letteralmente messi in scena, ma a condizione di rispettare un'estetica che delimiti l'ambito della rappresentazione al rispetto del buon gusto e del decoro, musicale e narrativo. Oltre questi confini stilistici [...], ciò che si ascolta e si osserva può diventare pericolosamente troppo realistico e quindi viene rifiutato come inaccettabile, osceno, inaudito. È esattamente questa ideologia della sensibilità estetica a riemergere in Italia ogni qual volta un repertorio musicale sul crimine viene proposto o ottiene successo.

Plastino, 2014, p. 19

L'infrastruttura repressiva analizzata nel contesto anglosassone trova terreno di applicazione contiguo in Italia, innestandosi su una tradizione di criminalizzazione

dell'alterità ampiamente radicata. Prima dell'affermazione della trap e della drill, il discorso pubblico nazionale aveva già strutturato i propri dispositivi di panico morale contro la musica popolare e legata alle culture di strada, bersagliando in modo sistematico le canzoni di malavita e, in particolare, la scena neomelodica. Analizzare questo precedente storico è indispensabile per dimostrare come le istituzioni contemporanee non stiano affrontando un'emergenza inedita, ma stiano aggiornando vecchi dispositivi di contenimento classista e razziale per applicarli alle nuove espressioni culturali urbane, mantenendo praticamente invariata la logica di delegittimazione culturale.

2.2.1 La musica di mafia

La musica criminale ha una lunga storia nella canzone italiana e come tale attrae a sé reazioni collocabili lungo uno spettro i cui poli vanno dall'attrattività che il sottosuolo suscita nel mostrarsi narrato, all'inaccettabilità morale dei brani che raccontano di vite del margine. I discorsi sulla musica sono sempre, prima che una questione estetica, una questione morale (Plastino, 2014), un aspetto osservabile in modo esemplare in quelle canzoni ritenute accettabili perché costruite a tavolino per il pubblico pop (inteso come genere musicale e non come estrazione popolare).

A partire dalla fine dell'Ottocento e per tutto il Novecento, le testate nazionali e il dibattito pubblico si sono infiammati in cicliche ondate di panico morale contro i repertori musicali legati alla vita criminale (Plastino, 2014). Le canzoni, raccontando le gesta della malavita in forme diametralmente opposte all'orizzonte valoriale borghese dell'epoca, venivano sistematicamente respinte come un inaccettabile «eccesso di realtà», poiché la «miseria morale» e la «brutalità» dei loro protagonisti infrangevano i rassicuranti paletti del «buon gusto e del decoro», risultando «pericolosamente troppo realistiche» (Plastino, 2014, p. 19). Si trattava di un meccanismo che, come già osservato in altre tradizioni, serviva a costruire un'«ideologia della sensibilità estetica» volta a dissimulare l'imposizione di «precise norme ideologiche» e di controllo sociale (Plastino, 2014, p. 19). In Italia, la condanna estetica si intrecciava in modo indissolubile con la questione meridionale, sovrapponendo l'oscenità dei testi alla presunta arretratezza del Sud popolare, eretto ad antitesi dello sviluppo e della civiltà del Nord. Sfruttando la «dissimulazione semantica» del discorso sulla razza (Giuliani, 2015, p. 167), il processo di culturalizzazione della devianza riattivava i dispositivi dell'archivio coloniale per

tracciare inedite «linee del colore» all'interno dei confini nazionali. L'esito di tale operazione discorsiva è stato la riproduzione storica dell'alterità meridionale percepita come cronicamente “irriducibile” ai parametri di decoro imposti dall'egemonia borghese per tutto il corso del Novecento (Giuliani, 2015).

A partire dagli anni Settanta, la metamorfosi dei supporti musicali ha permesso la riproduzione di massa tramite dischi e musicassette, favorendone una diffusione capillare la cui facilità di fruizione generò una violenta reazione allarmistica, coerentemente con la dinamica per cui l'innovazione tecnologica funge spesso da miccia per nuove forme di allarme sociale (Plastino, 2014). Nel discorso pubblico e giornalistico si diffonde il timore che la 'ndrangheta sfrutti il mercato discografico per comunicare direttamente con i giovani attraverso il linguaggio della canzone a cui sono avvezzi, favorendo un apprendimento criminoso in un pubblico descritto come passivo e vulnerabile all'emulazione (Plastino, 2014).

Come osserva Plastino (2014), l'analisi dei resoconti giornalistici dell'epoca permette di individuare quattro narrazioni principali attraverso cui si è articolato il panico morale nel territorio nazionale. La prima narrazione si basava sulla totale assenza di dati certi e verificabili. Le indagini mediatiche negli anni successivi (in particolare nei Novanta), infatti, pretenderono di definire le esatte modalità di produzione e ricezione di queste canzoni in un vuoto assoluto di basi antropologiche, sociologiche o musicali concrete (Plastino, 2014). La seconda vertiva sull'attribuzione di uno scopo «pedagogico-criminale» (Plastino, 2014, p. 46). I testi giornalistici sostenevano infatti che queste musicassette fossero state create appositamente dagli apparati mafiosi per fare proselitismo, cioè per educare i giovani ai (dis)valori criminali e per prepararli emotivamente alla ritualità criminale, tanto da fare interiorizzare i codici e guidarli verso la «società degli uomini d'onore» (Plastino, 2014, p. 46). Il terzo snodo era nell'identificazione di un pubblico vulnerabile ed eterogeneo. Secondo gli articoli analizzati dall'autore la musica non era ascoltata solo da chi era interno alle organizzazioni mafiose, ma mirava ad attrarre subdolamente anche «tanti giovani le cui famiglie non appartengono alla criminalità»: un obiettivo raggiunto avvicinando i ragazzi e promuovendo valori criminali tramite «il linguaggio musicale» (Plastino, 2014, p. 46). Il quarto e ultimo aspetto coincide con la tesi della pericolosità implicita e della legittimazione. Veniva portata avanti l'idea per cui il semplice ascolto bastasse a rendere

il repertorio culturale in sé un elemento pericoloso poiché «anche quando non vengono esaltati o condivisi certi valori e comportamenti mafiosi, di fatto vengono diffusi, riconosciuti, legittimati» (Plastino, 2014, p. 46).

In perfetta continuità con la retorica dell'età dell'oro, la narrazione mediatica operava una netta scissione all'interno della produzione culturale. Da un lato vi era la musica popolare del passato, legittimata in quanto portatrice di una subalternità ritenuta autentica e dignitosa; dall'altro vi era la produzione contemporanea, etichettata come inaccettabile e criminogena, accusata di tradire le proprie radici per fini puramente commerciali (Plastino, 2014). Come avviene per altre espressioni culturali, l'attacco alla moralità di queste canzoni si maschera dietro un giudizio estetico dai contorni prettamente classisti e strettamente legati alla questione razziale interna all'Italia, che oltre a svalutare la produzione artistica in sé, la bolla come rozza al solo scopo di confermare l'inferiorità sociale di chi la produce e l'ascolta (Plastino, 2014). L'assunto di base postula che chiunque fruisca di queste canzoni, a prescindere che sia un affiliato o un soggetto estraneo alle dinamiche criminali, partecipi inevitabilmente alla «riproduzione dell'universo culturale mafioso» (Plastino, 2014, p. 70). In questo modo, l'appartenenza a un'estrazione sociale subalternizzata si trasforma, di fatto, in una presunzione di complicità costruita tramite l'allarmismo sociale che dipinge i brani come minacce dirette all'ordinamento statale. Come osserva Plastino (Plastino, 2014, p. 47), la retorica istituisce «una forma standard di decodifica dominante, una modalità di interpretazione uniforme che sarà costantemente adoperata in Italia negli anni successivi per discutere delle stesse e di altre canzoni».

Per rintracciare linee di continuità sulla decodifica dominante tra scena rap statunitense e quella della malavita, peraltro, non è necessario ricorrere a complesse forzature teoriche. Lo stesso Plastino (Plastino, 2014) ricorda come, durante questa specifica ondata di panico morale, un articolo del Corriere della Sera avesse collegato in modo diretto la diffusione su cassetta delle musiche di 'ndrangheta a uno dei brani che maggiormente aveva catalizzato l'allarme sociale attorno al gangsta rap negli Stati Uniti, ovvero *Cop Killer* di Ice-T. In quell'occasione la stampa nazionale stabilì esplicitamente «un parallelo tra il gangsta rap, seguito “acriticamente” da milioni di ragazzi americani, e le canzoni di 'ndrangheta» allo scopo di «sottolinea[re] la potenziale pericolosità di un ascolto di massa del repertorio criminale» (Plastino, 2014, p. 41). L'accostamento

dimostra come il dispositivo narrativo criminalizzante tenda a replicare le medesime retoriche allarmistiche, proiettando sui giovani ascoltatori la medesima ansia di contagio criminale e la stessa presunzione di passività (l'ascolto acritico), a prescindere dalle coordinate geografiche o culturali. Rispetto alla condizione della dissimulazione semantica, tale ansia appare legabile alla prospettiva fanoniana post-coloniale dell'infezione sociale e della natura ontologica del crimine attribuita al subalterno. Si tratta di un meccanismo di etichettamento ciclico che, rimanendo all'interno dei confini italiani, continuerà a colpire le espressioni musicali, investendo con dinamiche simili prima la scena neomelodica napoletana, poi il rap.

Un primo tentativo istituzionale di censura contro la diffusione discografica dell'immaginario 'ndranghetista si concretizza nel 2005 tramite un'interpellanza parlamentare (Plastino, 2014); tuttavia, è con la scena partenopea che il dispositivo repressivo trova la sua più forte applicazione sistematica. A partire dagli anni Settanta, il discorso egemone opera infatti una costante svalutazione della nascente musica neomelodica. In perfetta continuità con i pregiudizi che avevano già colpito artisti come Mario Merola e Pino Mauro, i quali documentavano una metropoli devastata dall'eroina, dalla cementificazione e dalle faide di camorra (Aiello, 1997/2007), la cultura borghese inquadra questo genere declassandolo a «musica brutta, sporca e cattiva, una musica inaccettabile, la musica dei tamarri» (Aiello, 1997/2007). Si riattivano così dinamiche strutturali ricorrenti: la musica proveniente dalla cultura di strada viene inferiorizzata e tacciata di infimo livello artistico tramite una narrazione dai toni classisti. Voci ritenute sgradevoli, testi a metà tra «un napoletano impoverito e una specie di italiano da fotoromanzi», saluti ai carcerati e ogni altra «manifestazione più caratteristica di tutto quel mondo espressivo ritenuto estraneo, ostile, violento e retrogrado» (Aiello, 1997/2007) vengono usati come metri di misura per trasformare la produzione culturale in un indicatore di devianza criminale. Tali codici, che per Aiello (1997/2007) incarnano la «devastante rivoluzione dei costumi» della cultura napoletana, rappresentano al contempo una rivendicazione di appartenenza e l'espressione dei conflitti di classe, dando voce all'orgoglio dell'identità popolare. Le critiche estetiche servono a mascherare un radicato «razzismo culturale» e «antropologico-musicale» da parte della borghesia, la quale storicamente liquida questi artisti definendoli «cafon[i]», «camorristi» o, nel migliore dei casi (come per Nino D'Angelo), semplici «tamarri» (Aiello, 1997/2007).

I radicati rapporti di classe trovano il loro culmine nell'ondata di panico morale scatenatasi contro la canzone neomelodica a partire dal 2006, quando il Ministero dell'Interno inserisce strategie di contrasto a questo genere all'interno del piano governativo di sicurezza pubblica «*Napoli Sicura*» (Plastino, 2014, p. 80). Nei discorsi istituzionali e mediatici il cantante neomelodico viene definito come un «corpo estraneo alla società napoletana», un elemento alieno, illegittimo, che dà voce alla criminalità (Plastino, 2014, p. 84). Viene sancita ancora una volta una distinzione netta tra la «cultura autenticamente popolare» e l'espressione neomelodica, schiacciata sulla dimensione unica della devianza. Si costituisce così una «totale alterità», un'entità «irridimibilmente criminale» che le istituzioni devono necessariamente gestire affinché il nemico interno (i «pericolosi cantanti») non macchi una tradizione secolare con la sua esistenza (Plastino, 2014, p. 84). In modo simile al gangsta rap²⁰, anche la neomelodica viene presa di mira da discorsi criminalizzanti fatti da “esperti” che spogliano la musica di strada di ogni autonomia artistica e della sua teatralità auto-etnografica (intesa come racconto spettacolare del vissuto) per declassarla a pura «contiguità tra neomelodici e mondo criminale» (Plastino, 2014, p. 90), mascherando un assetto classista e intriso di razzismo antimeridionale.

In risposta alla pressione istituzionale, il fenomeno non segna una trasformazione solo nelle narrazioni criminalizzanti, ma anche nella risposta degli artisti stessi. Smettendo di ricercare una forma di integrazione borghese che li ritiene moralmente inappropriati, iniziano a rivendicare un quotidiano in cui il crimine è un «lavoro “normale”» e un capovolgimento dell'universo morale «dove i pentiti sono infami, il carcerato è un semieroe, e fare lo spacciatore o il killer è semplicemente un modo di sbarcare il lunario» (Sales, 2006, cit. in Plastino, 2014, p. 89).

2.2.2 Dalla neomelodica alla trap: Pandetta e l'estensione dell'art. 416-bis

Paradossalmente, mentre il dispositivo repressivo tentava di isolare queste espressioni, la trasformazione dei modelli di consumo e delle piattaforme digitali ne ha

²⁰ A questo proposito, come riporta Plastino (2014), gli stessi critici della neomelodica ricorrono a parallelismi con i *narcocorridos* messicani e il rap per inquadrare, criminalizzando, la musica napoletana. La traduzione letterale dei testi e la conseguente criminalizzazione delle espressioni musicali di strada costituiscono un dispositivo di controllo sociale e di delegittimazione culturale ricorrente a livello occidentale, sistematicamente applicato alle narrazioni delle classi marginalizzate.

decretato il successo su larga scala. Quell'«eccesso di realtà» (Plastino, 2014, p. 19) precedentemente rifiutato dalla borghesia culturale è diventato, nella contemporaneità, l'elemento cardine di una nuova estetica del consumo. I prodotti musicali legati ad ambienti popolari non occupano più una nicchia all'interno del mercato discografico, ma si sono piuttosto ibridati con altri generi e culture (Saitta, 2023b, p. 36), generando trasversalmente alle classi sociali una crescente fascinazione verso gli immaginari subalterni. Come osserva Saitta (Saitta, 2023b, p. 38), questa dinamica si sviluppa in un contesto in cui i giovani, privi di vere tutele o spazi di partecipazione, interiorizzano una profonda sfiducia nel proprio presente e futuro. I nuovi media digitali si sono così affermati come spazi attrattivi in cui trovare inediti luoghi di affermazione economica e identitaria.

Si innesca un processo di permeazione che accomuna le diverse classi sociali in una visione del presente sospesa tra una percezione di «povertà relativa» e l'aspirazione a un «lusso cafone» (Saitta, 2023b, p. 39). Che si tratti di musica esplicitamente criminale o di produzioni più “leggere”, il tratto distintivo rimane la propensione «verso il “basso” culturale» (Saitta, 2023b, p. 39). Un basso che, soprattutto nel rap e nella scena neomelodica, si traduce in quella che Saitta (2023, p. 42) definisce una «fiction quotidiana autoprodotta», fatta di lusso, reati, violenza, carcere e in generale di una marginalità ricercata. Se per le classi subalterne questa narrazione rappresenta uno specchio del proprio vissuto, ciò che colpisce è come la disillusione per un presente insoddisfacente e un futuro precario spinga i giovani della classe media a immedesimarsi spontaneamente nelle figure e negli scenari della marginalità sociale attraverso le sue rappresentazioni culturali (Saitta, 2023b).

Nell'attuale panorama mediale, la notorietà ha investito le figure più disparate, dalle icone del *trash* e del *kitsch* fino a soggetti legati a contesti realmente criminali, attirando su di esse una crescente attenzione mediatica e istituzionale. All'interno di questo scenario, la categorizzazione tra generi musicali apparentemente distanti, come la tradizione neomelodica e la trap, risulta in realtà abbastanza fluida. Entrambi i generi rientrano nella medesima etichetta di musica criminale, non solo a livello stilistico, ma anche perché poggiano su una comune «etica sottoculturale» (Saitta, 2023b, p. 39) criminosa, che si manifesta attraverso uno *street code* capace di identificare i propri antagonisti, quali forze di polizia, magistrati, informatori e rivali (*opps*), riflettendo in

modo diretto le dinamiche di contrapposizione tipiche delle sottoculture di strada e della malavita. Entrambi, inoltre, condividono una specie di «falsificazione» della propria individualizzazione (Saitta, 2023b, p. 39). Sia la trap, in quanto espressione del rap legata al presente individualizzato del neoliberismo, che la neomelodica adottano toni edonistici e iper-mascolini legati all'individualità forte. Entrambi sfruttano questa caratteristica per far parlare di sé tramite il personaggio, mentre questa narrazione nasconde quasi consapevolmente una dimensione collettiva. Per lo stile di vita criminalizzabile espresso, entrambi condividono inoltre una «lunga tradizione di stigmatizzazione» (Saitta, 2023b, p. 39), venendo accusati dalle istituzioni di dare voce a carcerati e affiliati criminali.

Un personaggio emblematico capace di catalizzare su di sé ognuno di questi elementi e di incarnare perfettamente tali sovrapposizioni è Niko Pandetta. Si tratta di una figura liminale non solo sul piano estetico e pubblico, sospesa tra l'intrattenimento e la biografia criminale, ma anche su quello musicale, definibile a tutti gli effetti, come rileva lo stesso Saitta (2023b, p. 39), un «artista trap in senso esteso» collocato esattamente a metà tra i due mondi. Nipote di una persona detenuta al 41-bis per reati di mafia, irrompe nella cronaca nel 2017 con il brano *Dedicata a te*, omaggio alla figura dello zio, diventando da quel momento una presenza ricorrente sotto i riflettori di media, magistratura e opinione pubblica. Prima, nel periodo neomelodico, viene accusato per la sua vicinanza all'ambiente mafioso catanese; poi, anche per il grande e ostentato disprezzo verso le forze dell'ordine legato probabilmente ai suoi dieci anni di carcere e alla sua socializzazione, subisce rigide misure legali che colpiscono sistematicamente le date dei suoi concerti e impediscono agli organizzatori di programmare di nuovi (Saitta, 2023b). Anche a seguito del suo allontanamento pubblico dalle figure della malavita catanese il processo non si interrompe e, dopo numerosi fermi di polizia e perquisizioni a casa (documentate da lui stesso a volte²¹), culmina nel suo arresto a Milano nell'ottobre del 2022 per spaccio ed evasione. La natura stessa dei reati contestati rivela l'accanimento poliziesco: l'imputazione per spaccio per un processo aperto nel 2017 in cui figura come semplice partecipante viene “curiosamente” notificata nel picco della sua carriera, mentre i 12.000 euro trovati in valigia, normale retribuzione in contanti per il mondo dell'intrattenimento dal vivo, vengono strumentalizzati come prova di contiguità

²¹ Una testimonianza ripresa da lui stesso durante una perquisizione in hotel:
https://www.youtube.com/shorts/JjSSchT_qq4

criminale ininterrotta. Come se non bastasse, nel 2026 gli è stata negata la prosecuzione delle misure alternative domiciliari precedentemente concesse, con il rientro in carcere il giorno del suo compleanno. Tra le ragioni addotte figura il «troppo utilizzo dei social» (RaiNews, 2026), una motivazione che però ignora come questi ultimi costituiscano di fatto l'unico strumento di lavoro per un artista tornato da poco in libertà. L'obiettivo è colpire l'artista per la sua caratura biografica anche in assenza di una colpevolezza accertata, facendo sì che il giudizio sull'amoralità veicolata tramite la musica stabilisca la pericolosità sociale e ne legittimi il controllo sociale. Si opera una sanzione di fatto svincolata in larga misura dal compimento di un reato specifico, che si manifesta nell'annullamento dei concerti e nel diniego delle misure alternative. Tuttavia, come si vedrà in seguito, colpire la mobilità fisica dell'artista è strutturalmente inefficace nel limitare la sua influenza come personaggio pubblico; al contrario, tali interventi finiscono spesso per convalidare l'autenticità richiesta dal mercato e dal pubblico.

La scelta di sopprimere le parole, i racconti e le identità trasposti nelle canzoni «criminali» trova maggiore espressione nella proposta di legge n. 2661, presentata alla Camera nell'ottobre del 2025. Il provvedimento mira a colpire specificamente le produzioni legate alla musica di malavita e, più in generale, ogni espressione reputata portatrice di valori proto-mafiosi, formalizzando la repressione del messaggio tramite l'introduzione dell'articolo 416-bis.2 nel codice penale in materia di «apologia e istigazione relative a fatti, metodi, principi o comportamenti propri delle associazioni criminali di tipo mafioso» (Camera dei Deputati, 2025, p. 1). Dalla lettura della relazione illustrativa che accompagna il documento emerge la volontà di colpire non solo pratiche tradizionalmente associate alla criminalità organizzata come gli «inchini», ma più in generale l'intera produzione artistica e digitale accusata di farsi veicolo di messaggi apologetici. Il testo sottolinea espressamente come i testi delle canzoni contengano «messaggi espliciti di esaltazione della malavita e della criminalità organizzata, attraverso la glorificazione di figure o di episodi ad esse collegate» (Camera dei Deputati, 2025, p. 1); la relazione cita inoltre piattaforme specifiche come TikTok, denunciando la «sempre più frequente diffusione [...] di messaggi di esaltazione e di apologia dell'atteggiamento mafioso, trasfuso in stili di vita da emulare» (Camera dei Deputati, 2025, p. 1).

A livello semantico la proposta si regge su una profonda e consapevole ambiguità che sembra sfruttata strategicamente per ampliare il raggio della punizione. L'assenza di

confini definitivi chiari di cosa siano i «fatti, metodi, principi o comportamenti propri delle associazioni criminali di tipo mafioso» (Camera dei Deputati, 2025, p. 3) solleva un quesito sui parametri utilizzati per identificare la natura apologetica di un brano in quanto produzione culturale. Cantare dell'omertà non solo come interna alla questione mafiosa, ma intendendola come solidarietà tra perseguitati dalla polizia o come rispetto per chi si rifiuta di collaborare con gli organi di controllo, rende impossibile distinguere oggettivamente tra l'esaltazione di un metodo criminale e la narrazione di un codice di sopravvivenza della strada. Inoltre, sanzionare l'esaltazione di un atteggiamento o di uno stile di vita da emulare significa estendere la rilevanza penale a qualsiasi espressione culturale legata alla strada. Con un'estensione così vaga dell'illecito all'intera cultura in senso lato, la valutazione sul rischio di «istigare concretamente taluno a commettere tali reati» (Camera dei Deputati, 2025, p. 2) rischia di sfuggire all'oggettività del fatto per appoggiarsi interamente al background biografico dell'artista. Il processo penale scivolerebbe quindi verso un processo alle intenzioni, al vissuto personale e all'estetica.

Oltre a questi aspetti, occorre evidenziare come l'ambiguità dei termini utilizzati colpisca l'espressione della cultura di strada in modo marcatamente asimmetrico. Sebbene la stessa relazione illustrativa lamenti la produzione di «serie televisive che mitizzano personaggi reali o immaginari» legati alla mafia (Camera dei Deputati, 2025, p. 1), l'apparato repressivo statale non oscurerà mai l'offerta dei colossi ad alto budget dello streaming come Netflix. L'arma legislativa potrebbe abbattersi piuttosto in modo selettivo sulla produzione auto-organizzata e dal basso, confermando che il bersaglio finale della norma coincide con la subalternità di chi pronuncia il messaggio e ignorando sia lo statuto artistico che le logiche di profitto dell'industria culturale egemone.

L'articolo propone una pena severa specialmente se si considera che viene punita la mera apologia, sanzionando un'espressione culturale priva di una vittima materiale diretta, in quanto prevede la reclusione da sei mesi a tre anni accompagnata da una sanzione pecuniaria (Camera dei Deputati, 2025, p. 3). A questo si aggiunge un palese paradosso legato alle aggravanti in quanto la norma applica l'aumento da un terzo alla metà qualora il fatto sia commesso attraverso «strumenti telematici o informatici» (Camera dei Deputati, 2025, p. 3). Considerando che la distribuzione e la fruizione musicale contemporanea avvengono quasi esclusivamente attraverso la rete, l'aggravante perde il suo carattere di eccezionalità per configurarsi come una costante. Sanzionare

pesantemente l'uso del web (logica già applicata concretamente nel caso di Pandetta) significa stabilire che il semplice atto di produrre e diffondere musica legata ad un immaginario criminale oggi costituisca un'aggravante di per sé, colpendo sistematicamente il mezzo di espressione ancor prima del contenuto.

Attraverso un processo di presunzione di colpevolezza basato sull'imposizione arbitraria dei confini tra espressione culturale ed estetica criminale, il testo di legge riattiva una narrazione istituzionale radicata a livello storico-coloniale. Riportando nel dibattito pubblico i processi di criminalizzazione storicamente rivolti verso l'alterità meridionale, la norma pone su piani contigui le sottoculture criminali e l'espressione musicale urbana permettendo di inserire le produzioni rap e trap all'interno di un discorso repressivo già ampiamente strutturato e basato sulla narrazione della criminalità organizzata. Sebbene il testo della proposta legislativa non menzioni mai il rap o la trap come soggetti espliciti, il processo di sovrapposizione si può osservare direttamente attraverso la copertura giornalistica. Piattaforme divulgative riportano la notizia utilizzando titoli come «Addio canzoni maranza con testi espliciti» (Greco, 2026) o annunciando per le «Canzoni trap e TikTok [...] il divieto assoluto di esaltare i criminali» (Brocardi, 2025). Nel suo complesso, questa architettura normativa sembra rivelare un obiettivo istituzionale non dichiarato: utilizzare l'arsenale giuridico antimafia per schiacciare la micro-criminalità urbana e le espressioni culturali giovanili.

Il processo di convergenza risulta evidente anche facendo dei parallelismi di tipo teorico-accademico. Riprendendo l'analisi in *Cosa Nostra Social Club*, Plastino (2014) muove una forte critica alle narrazioni di esperti come Marcello Ravveduto, evidenziando la presenza di un eccessivo riduzionismo legato ad un'impostazione classista ed elitaria. Tale approccio attuava un appiattimento della complessità della scena musicale (in quel caso quella neomelodica) tramite l'analisi letterale dei testi, applicando un filtro morale borghese per condannare le espressioni culturali periferiche, fino a formulare categorie artificiose e spettacolarizzanti come il «*neomelodico criminal*» (Plastino, 2014, p. 91), funzionali a giustificare la criminalizzazione della sottocultura accusata di esaltare il crimine e i suoi attori.

Questa critica ritrova una certa attualità considerando la pubblicazione nell'ottobre del 2025 (in corrispondenza della proposta di legge) di un rapporto sulla «mafiosfera» digitale curato dallo stesso Ravveduto (Fondazione Magna Grecia, 2025). Il documento

evidenza come l'artista «veste il prodotto “mafia” con codici visivi e sonori distintivi» unendo «musica neomelodica e trap, immagini di lusso sfacciato, abiti griffati» (Fondazione Magna Grecia, 2025, p. 13), fino al punto in cui «la gravità morale delle storie svanisce, lasciando spazio alla spettacolarizzazione» (Fondazione Magna Grecia, 2025, p. 13), a dimostrazione di come i codici musicali dei due generi vengano percepiti e descritti come strumenti interscambiabili per normalizzare la devianza. Esattamente come in passato e in altre coordinate geografiche, il processo di etichettamento ricorre a categorie sensazionalistiche, definendo testualmente le pratiche degli artisti come «*ganginfluencing*» e «*mobinfluencing*» (Fondazione Magna Grecia, 2025, p. 14).

Ravveduto ripropone il medesimo paradigma criminalizzante applicato alla neomelodica sui nuovi generi urbani. Nel rapporto del 2025 lo spostamento avviene su scala globale attraverso le piattaforme digitali, dove «la comunicazione non è più mediata da sceneggiatori o giornalisti, ma viene auto-narrata dai protagonisti» in una «mafiosfera», cioè «ecosistema narrativo, estetico e comportamentale» capace di raggiungere una «community ampia, internazionale», che renderebbe urgente un aggiornamento del quadro normativo per arginare i rischi della nuova ecologia dei media digitali (Fondazione Magna Grecia, 2025, p. 11). Si assiste a una trasformazione in cui il discorso criminalizzante si riposiziona per fare fronte a un'alterità non più relegata al locale, come nel caso dell'alterità meridionale, mantenendo però intatta la propria struttura logica per condannare le estetiche giovanili contemporanee.

2.3 Spazio, corpi e tribunali: la traduzione operativa delle paure sociali

Alla luce di quanto emerso si può affermare che la costruzione del nemico interno attorno alla figura del rapper attinge a una doppia radice. Da un lato importa la gestione transnazionale della musica nera e i dispositivi di controllo nati per l'hip hop statunitense riadattati ai media digitali e importati in Europa; dall'altro, riattiva i meccanismi nazionali di condanna già impiegati contro la sottocultura neomelodica. Tramite un processo di convergenza retorica si traduce sistematicamente la marginalità sociale in una minaccia per la sicurezza pubblica e, operativamente, il controllo si manifesta attraverso strumenti che colpiscono la mobilità fisica e la libertà espressiva. In questo, come si vedrà, i daspo urbani e i fogli di via impongono un tipo di esilio spaziale che rende invisibili i corpi

subalterni nel tessuto metropolitano. Parallelamente, la magistratura e le forze di polizia intervengono sulle opere musicali annullandone la natura finzionale, interpretando i testi come confessioni e mobilitando l'ombra del reato associativo per inquadrare i collettivi di quartiere come sodalizi criminali.

2.3.1 L'esclusione spaziale e il controllo dei corpi: i casi 2021-2022

La dimensione fisica del territorio costituisce il primo piano di realtà in cui la gestione dell'alterità si manifesta regolamentando gli accessi agli spazi urbani e della movida. Questa sezione traccia la traduzione operativa di tali processi nell'attività poliziesca italiana, analizzando, attraverso gli eventi occorsi tra il 2021 e il 2022 in particolare nel contesto milanese, come il controllo si sia tradotto in pratiche di interdizione dello spazio pubblico fondate su una logica preventiva alimentata dal panico morale, che criminalizzano la figura del rapper trasformando la sua visibilità in una minaccia all'ordine pubblico. Gli strumenti amministrativi per chi produce musica impongono restrizioni alla mobilità che, oltre alla limitazione spaziale, precludono sistematicamente le possibilità di emancipazione economico-materiale offerte dalla pratica musicale. L'inasprimento della reazione sociale contro i rapper in Italia consente alle istituzioni di utilizzare la visibilità degli artisti per legittimare la repressione di forme culturali estranee alle logiche di integrazione egemonica attraverso una serie di interventi coordinati sul territorio fisico.

L'esplosione di queste dinamiche trova la sua concretizzazione il 10 aprile 2021, nel pieno delle restrizioni imposte dall'emergenza pandemica, quando circa trecento giovani si riuniscono a Milano, nel quartiere San Siro, per la realizzazione di un video del rapper Neima Ezza tra via Micene e piazzale Selinunte (Sky TG24, 2021; Repubblica, 2021). L'assembramento in violazione delle norme anti-Covid offre il presupposto formale per reprimere duramente un raduno che, in altri contesti urbani o sociali, sarebbe stato presumibilmente tollerato o gestito in modo dissimile. La decisione di intervenire per disperdere militarmente la folla tramite cariche di polizia e lacrimogeni scatena la reazione conflittuale dei giovani residenti, innescando un'escalation culminata nel lancio di oggetti contro le camionette (Sky TG24, 2021; Repubblica, 2021). Tra gli identificati per i disordini figurano i rapper Neima Ezza, Baby Gang e Zefe. Quest'ultimo assume particolare rilievo in quanto filmato con un'arma da taglio durante le riprese, fatto

strumentalizzato dal discorso mediatico per inquadrare quello che la questura definisce un «normale controllo del territorio» (MilanoToday, 2021) in una cornice di estrema pericolosità. Le indagini investono inizialmente il pool antiterrorismo sulla base di un'ipotizzata «radicalità religiosa», pista poi smentita a favore di una lettura che riconduce la ribellione a una reazione antisistema alimentata dai social media (MilanoToday, 2021)²². Il questore di Milano definisce il fenomeno come una preoccupante forma di «leaderismo verso “i rapper che ce l'hanno fatta”» (MilanoToday, 2021), riconoscendo implicitamente come l'identificazione dei giovani sia radicata in una condizione di emarginazione condivisa. Tale riconoscimento svela però un'ambiguità strutturale poiché, se da un lato si dichiara di non voler «criminalizzare l'ambiente musicale», lasciando spazio alla «prospettazione artistica» (MilanoToday, 2021), dall'altro l'istituzione traduce l'evento in una massiccia applicazione di strumenti coercitivi di tipo amministrativo. Il bilancio conta quattordici perquisizioni (di cui tre a minorenni), cinque avvisi orali, un foglio di via triennale e l'avvio della sorveglianza speciale per Baby Gang e altri tre giovani, con accuse che spaziano dalla «manifestazione non preavvisata» alla «resistenza a pubblico ufficiale aggravata» e alla «violazione delle norme anti-Covid» (Sky TG24, 2021; Repubblica, 2021).

Se l'intervento a San Siro mira a reprimere la presenza dei corpi all'interno della periferia, la tensione legata allo spazio subisce un'ulteriore accelerazione quando le aree urbane del centro rischiano di essere invase da popolazioni considerate “di disturbo”. È il caso dell'Old Fashion, altro punto di rottura del discorso pubblico e delle sanzioni verso i rapper-*maranza* del 2021. Nel locale, oggi chiuso, situato nel centro di parco Sempione, la notte del 12 luglio un'altercazione generata dal rifiuto dei buttafuori di far accedere i rapper Rondodasosa, Baby Gang, Simba la Rue e altri degenera in minacce e nel lancio di oggetti contro l'ingresso (Rolling Stone, 2021; Repubblica, 2021). L'episodio, seppur circoscritto, viene inquadrato dalla questura come prova di una «pericolosità sociale grave, concreta e attuale» (Osservatorio Repressione, 2021), portando all'emissione di un daspo Willy della durata di due anni per l'intero perimetro metropolitano a carico degli artisti.

²² Sarti (2025) osserva che la questione della radicalizzazione e del terrorismo sono due matrici centrali nell'osservare come vengano criminalizzati i gruppi di persone razzializzate in Italia. Dinamica in stretta continuità con quanto osservato anche in Inghilterra.

Il dispositivo repressivo si accanisce però in particolar modo su Baby Gang. A seguito dell'annullamento preventivo per questioni di ordine pubblico di un suo live al Byblos di Misano (RN), e delle sue successive provocazioni social in cui esplicitava che, qualora gli fosse impedito di nuovo di esibirsi, sarebbe tornato a «zanzare i turisti»²³, il questore di Rimini emette nei confronti di Baby Gang un foglio di via triennale da cinque comuni della riviera romagnola (RiminiToday, 2021; Il Resto del Carlino, 2021). La decisione, sommata a quella precedente, si è tradotta in un doppio blocco pesantissimo: è stato di fatto escluso dai due snodi nevralgici (Milano e la costa romagnola) in cui si concentra la quasi totalità dei live più redditizi per l'industria musicale legata ai giovani. Solo pochi giorni dopo, una misura analoga lo bandisce persino da Lecco, sua città di origine, in risposta a un assembramento giovanile per le riprese del videoclip *Lecco City* (la Repubblica, 2021; LeccoToday, 2021).

La sistematica preclusione spaziale e lavorativa per i rapper trova una sua declinazione anche nel maggio 2022, quando il Comune di Milano annulla la possibilità di esibirsi in un concerto in piazza Duomo per il lancio del primo disco della *Seven 700*. Il provvedimento colpisce l'intero collettivo, di cui Rondodasosa è esponente di spicco e con il quale lo stesso Baby Gang condivideva ai tempi un consolidato rapporto artistico e relazionale, dimostrando come la logica dell'esclusione superi la singola misura di prevenzione personale per investire un'intera rete identitaria e più in generale la produzione culturale del gruppo. La negazione della piazza più simbolica della città sancisce l'incompatibilità tra il centro borghese e la cultura di strada prodotta in periferia; la decisione istituzionale innesca tuttavia, anche in questo caso, la risposta dei fan che, riappropriandosi dello spazio pubblico, occupano ugualmente l'area contravvenendo al divieto (Demirsu Di Biase & Leonini, 2025). Questo evento chiude il cerchio della territorializzazione: lo stato tenta di sigillare il centro, ma il corpo estraneo della periferia lo invade ugualmente, rendendo palese il fallimento del controllo amministrativo. La successiva sentenza del TAR dell'agosto 2022, che annulla il daspo di Rondodasosa definendolo illegittimo in quanto lesivo del diritto al lavoro, conferma infine la natura arbitraria e discriminatoria di questo intero sistema penalizzante (MilanoToday, 2022).

Entrando nel merito dell'analisi, gli assembramenti per il video di Neima Ezza rappresentano l'evento inaugurale dell'attuale ciclo di criminalizzazione del rap,

²³ *Zanzare* è una parola nel gergo milanese che indica l'attività del furto.

inquadrate e gestite come questione di ordine pubblico ben oltre la violazione anti-Covid. La motivazione reale per l'intervento duro della polizia risiede nella composizione stessa del pubblico, cioè una folla di soggetti giovani, razzializzati e poveri, codificati dalle istituzioni come pericolosi in ragione della loro stessa posizione sociale. L'episodio dimostra come lo stato agisca sui corpi subalterni sfruttando pretesti normativi (l'emergenza pandemica), per utilizzare la reazione a tali interventi come base su cui costruire allarmi sociali. Nel caso specifico, media e organi di controllo hanno sfruttato la presenza di un'arma da taglio nel videoclip, trasformandola nel dispositivo simbolico per innescare la paura collettiva e alimentare il panico sul possesso indiscriminato di armi. Al pari dell'etichetta britannica di «*knife crime rap*» (Fatsis, 2019, p. 7), il panico morale attorno alle *baby gang* e ai *maranza* si è costruito sull'ossessione per le armi da taglio culminata nell'inasprimento legislativo introdotto con il decreto Caivano (DL 123/2023), che ha elevato a delitto il porto d'armi bianche, e successivamente nel pacchetto sicurezza del 2026²⁴, che ha ulteriormente inasprito le pene per il possesso di oggetti atti ad offendere in contesti urbani. Come in Inghilterra, anche se con una portata fino a questo momento minore, la trasformazione legislativa attribuisce a queste soggettività una propensione diretta alla violenza, ricercata non solo nei fermi di polizia, ma anche nelle liriche e nei videoclip.

Tale costruzione del sospetto non rimane un'operazione puramente discorsiva, ma plasma la figura del giovane *maranza* ancorandola a coordinate geografiche precise, nella consapevolezza che la figura del *folk devil* non emerge mai in uno spazio casuale. Per comprendere questo occorre analizzare la corporeità del quartiere San Siro, a partire dal nome dato alla zona dal collettivo *Seven 700*: il "7" indica la zona 7 Milano Ovest, ma sta anche per Z(oo). La parola Zoo in questo caso richiama uno spazio dove si è in costante sorveglianza da parte di uno sguardo esterno (polizia, media, opinione pubblica), mentre all'interno si lotta quotidianamente per la sopravvivenza (Demirsu Di Biase & Leonini, 2025). Il nome rivela però una natura duplice, un doppio che è una costante nel rap. Da una parte una gabbia dove si nasce in cattività sorvegliati: una «“no-go” zone», nella quale gli esterni non entrano e da cui i residenti faticano a uscire (Demirsu Di Biase & Leonini, 2025, p. 1792) e l'isolamento è alimentato anche dai «confini cognitivi» (Wacquant, 2016, cit. in Demirsu Di Biase & Leonini, 2025, p. 1794) imposti dalla

²⁴ Decreto-legge 24 febbraio 2026, n. 23, convertito in legge n. 54 del 26 aprile 2026

spettacolarizzazione narrativa di media e istituzioni, il cui sguardo esterno trasforma il quartiere in un ambiente stigmatizzato, ostile e inaccessibile. Dall'altra è un terreno in cui tramite pratiche interculturali e translocali e attraverso reti di solidarietà tra pari, si costruisce un'identità collettiva in opposizione a una nazione che esclude. In questo senso, il raduno è la celebrazione di una famiglia (*Seven 700*) che sostituisce la mancanza di appartenenza nazionale dei giovani (soprattutto quelli razzializzati, ma non solo) con la fedeltà al quartiere (Demirsu Di Biase & Leonini, 2025). Come lo è la criminalizzazione, anche la coesione non è separabile dalla condizione materiale del quartiere. San Siro è uno spazio di assenza istituzionale: si parla di una grandissima carenza di centri di aggregazione e supporto soprattutto per i giovani, nonostante questi rappresentino una parte molto grande del quartiere data l'importante quantità di popolazione migrante che ha abbassato fortemente l'età dei residenti negli ultimi anni (Demirsu Di Biase & Leonini, 2025). Il vuoto istituzionale non è un'assenza neutra, ma un ambiente riempito da una costante presenza militare e poliziesca (Sarti, 2025; Demirsu Di Biase & Leonini, 2025, p. 1797). Quest'ultima sostituisce l'approccio sociale con la «prevenzione situazionale», declinata attraverso la sorveglianza CCTV, l'installazione di barriere fisiche, i presidi di polizia e il controllo punitivo tramite la militarizzazione dello spazio urbano (Cornelli, Selmini & Nobili, 2023). Piazza Selinunte, quindi, non è vuota, ma occupata da una logica securitaria che vede nel giovane marginalizzato non un soggetto da includere, ma un problema di ordine pubblico da contenere.

Se la zona periferica rappresenta il perimetro del contenimento, la reazione istituzionale si inasprisce ulteriormente quando queste soggettività scavalcano i confini della marginalità per occupare il cuore simbolico della metropoli. Spostando l'analisi sull'evento di piazza Duomo del 2022, emerge come il questore e il sindaco siano attori che operano a difesa dei confini dello spazio urbano. Piazza Duomo è il centro di Milano, non è solo un luogo fisico ma è un brand, è la faccia della città. Il blocco dell'evento agisce per proteggere lo spazio consacrato al consumo e al turismo, evitando l'inquinamento visivo che avrebbe scalfito la metropoli ordinata, europea e gentrificata. In questo caso la logica repressiva, fondata sulla narrazione preventiva di ipotetici disordini causati dall'arrivo della periferia nel centro del consumo, non militarizza il quartiere popolare, ma mira a mantenere il centro sanificato. Si innesca così un processo circolare in cui la produzione della paura legittima gli interventi volti a assicurare la

cittadinanza di fronte all'alterità, preservando al contempo l'immagine pulita della metropoli. Il divieto in piazza Duomo è espressione di quella «Sindrome di Andy Capp» (Marchi, 2022) che vede la principale minaccia al sistema egemonico nell'invasione spaziale e barbarica del diavolo popolare. Questo risalta se si pensa che nel 2022 proprio in piazza Duomo hanno fatto suonare Ghali, un artista rap di seconda generazione tunisina ormai assimilato al mercato. Un fatto che dimostra come le istituzioni siano disposte ad accettare la musica subalterna come prodotto commerciale solo se resa inoffensiva e compatibile con le logiche mainstream, mentre ne respingono la visibilità quando mantiene intatta l'estetica violenta e le dinamiche reali delle culture di strada. Ne scaturisce un apparente paradosso per cui il centro di Milano accoglie e capitalizza il rap (si pensi ai mega-schermi pubblicitari in San Babila che promuovono i dischi), ma respinge il rapper come soggetto politico quando pretende di occupare fisicamente il cuore della città con la sua comunità.

Marchiati come intrusi in una città che ne mercifica lo stile ma ne espelle i corpi, i giovani di periferia convertono l'invisibilità in una risposta rumorosa. Il divieto ha provocato «un'ondata di rabbia e sentimenti di ingiustizia da parte dei giovani [...] a cui era stato impedito di avere una propria presenza nel centro della città» (Demirsu Di Biase & Leonini, 2025, p. 1805), scatenando una rivendicazione di visibilità quando migliaia di follower provenienti in gran parte dai quartieri periferici si sono ugualmente presentati nel cuore di Milano utilizzando di fatto il loro senso di appartenenza e il loro legame di quartiere per occupare compattamente uno spazio che normalmente li respinge. La traiettoria che unisce San Siro a piazza Duomo dimostra come la cultura hip hop sia prima di tutto la rivendicazione della propria visibilità da parte di soggetti subalterni e che questa si costruisca attraverso l'occupazione fisica degli spazi negati, dagli spazi del quartiere periferico fino, nel punto massimo, al centro borghese. Entrambi gli eventi si configurano quindi come rivendicazione del «diritto alla città» (Demirsu Di Biase & Leonini, 2025, p. 1805) e questa si osserva come si esprima nella produzione culturale tramite l'occupazione spaziale delle strade e delle piazze e, al contempo, nella risposta contro la reazione violenta della polizia o il blocco dei permessi per il concerto. La risposta istituzionale è evidenza diretta delle relazioni di potere nel tessuto urbano per le quali la visibilità viene percepita come una minaccia, poiché il semplice atto performativo genera allarme intercettando uno sguardo istituzionale classista e razzista.

La logica dell'esclusione spaziale si estende anche ai luoghi dell'intrattenimento notturno, percepiti dalle istituzioni come ulteriori confini da difendere. Nel caso dell'Old Fashion a Milano, così come in quello dei locali della riviera, l'etichetta di pericolosità potenziale funge da pretesto per attivare misure coercitive in assenza di reati effettivi. Da una parte la dinamica del locale milanese richiama esplicitamente la selezione su base razziale e di classe all'ingresso, un processo in cui la sicurezza privata agisce come braccio operativo del discorso istituzionale contro i soggetti subalterni. Dall'altra le dichiarazioni social di Baby Gang, dettate probabilmente da una reazione provocatoria a caldo, vengono opportunamente decontestualizzate e strumentalizzate. Se si complessifica il discorso e si decostruiscono le frasi, emerge in realtà un topos ricorrente per i soggetti subalterni, soprattutto nel contesto del rap: il bivio tra l'emancipazione attraverso la musica o la prosecuzione della strada criminale (la cui reale portata, in questo caso, si riduce a furti di scarsa entità nei locali estivi). Su queste basi discorsive è stata decretata una potenziale pericolosità che ha legittimato il questore di Rimini a emettere in via preventiva il divieto di ritorno nei comuni della riviera. A giustificazione dell'annullamento del concerto in Romagna sono stati addotti anche gli atti vandalici compiuti dai fan riversatisi nelle strade di Riccione dopo il blocco del concerto precedente. Non è solo il già citato diritto alla visibilità negata, ma anche che nel soggetto-rapper viene condensato tutto ciò che è riconducibile alla violenza, individuandolo come catalizzatore e responsabile dei disordini anche qualora non vi abbia partecipato né li abbia fomentati. Oltre all'aspetto economico, nel caso di Baby Gang, a cui è stato comminato un divieto di ritorno da Lecco, sua città natale, si configura un attacco comunitario profondo, in quanto dato il legame viscerale che i rapper intrattengono con il proprio territorio, il foglio di via agisce per indebolire la forza della loro identità collettiva, de-territorializzandoli forzatamente.

In sintesi, il foglio di via e il daspo si configurano come misure di «coercizione preventiva» (Cornelli, Selmini & Nobili, 2023, p. 165), autentiche forme di espulsione ed esilio volte a neutralizzare il corpo subalterno che rovina l'immagine ripulita dello spazio urbano. L'effetto di tale prassi è la trasformazione di comportamenti tendenzialmente non criminali, legati perlopiù al disordine urbano, in pretesti per restrizioni che, se violate, diventano reati penali, creando una trappola giuridica per i giovani marginalizzati (Cornelli, Selmini & Nobili, 2023). Questo tipo di pratica di controllo si inserisce, inoltre,

nella lunga storia di soppressione dell'emancipazione materiale ed economica offerta dalla musica rap. Pur in assenza di uno strumento burocratico come il *Form 696* britannico, esplicitamente ideato per mappare e restringere la fruizione musicale, l'apparato repressivo italiano adatta il medesimo paradigma preventivo, spesso operante su base razziale, alle proprie specificità giuridiche, trovando nei daspo urbani e nei fogli di via l'equivalente funzionale dei *Criminal Behaviour Orders* britannici. Non si tratta di una sovrapposizione normativa diretta, bensì dell'utilizzo strategico di strumenti amministrativi per inquadrare i soggetti subalterni e la loro cultura come questione di ordine pubblico, neutralizzandone la presenza e precludendone l'agibilità economica. Se il rap rappresenta la via d'uscita dal ghetto, impedire a un artista di entrare a Milano o nella riviera romagnola durante l'estate si traduce in un atto di sabotaggio economico, come peraltro confermato dalla già citata sentenza del TAR. Allo stesso modo, il tentativo istituzionale di sopprimere i legami comunitari ha trovato un'ulteriore e più gravosa declinazione nel panorama giudiziario italiano. L'etichetta di criminalità, infatti, ha finito per investire l'intera rete di relazioni degli artisti, aprendo la strada a un processo in cui i testi musicali e l'appartenenza al gruppo vengono utilizzati direttamente come materiale investigativo.

2.3.2 La musica come prova giudiziaria e l'ombra dell'associazione a delinquere

Sebbene in Italia non si sia ancora consolidato un filone di studi o di attivismo volto a osservare criticamente come i testi delle canzoni rap vengano utilizzati all'interno dei provvedimenti di polizia, nelle indagini preliminari e nei procedimenti penali, alcune dinamiche attuali rendono interessante aprire una riflessione sul tema. A livello temporale, mentre nei primi anni Dieci i testi finivano sotto la lente dei magistrati di rado e per lo più come episodi isolati²⁵, con l'inizio degli anni Venti la prospettiva muta. Il nuovo contesto sociale e mediatico ha fatto sì che la lirica nel rap venisse risemantizzata come indicatore di devianza e, più specificamente, come prova di appartenenza a circuiti criminali, inserendosi per alcune caratteristiche nella continuità di quelle decodifiche dominanti che hanno storicamente inquadrato le canzoni di malavita. Tra le proposte spiccano le recenti iniziative politico-istituzionali volte a normare il fenomeno, dal

²⁵ Si veda il caso di Er Boh, accusato di istigazione a delinquere nel 2012 (la Repubblica, 2012).

«tavolo contro la violenza nei testi trap» lanciato dal Ministero della Cultura nel 2024 (HotBlockRadio, 2024; Il Fatto Quotidiano, 2024), fino alla già citata proposta di estensione dell'art. 416-bis.2.

La necessità di mappare i testi presentati al grande pubblico è infatti ormai richiamata in modo sistematico nel dibattito politico: lo dimostrano il clamore suscitato durante il Festival di Sanremo del 2020²⁶, le numerose mozioni presentate da comuni e regioni per negare patrocini agli artisti accusati di esaltare stili di vita criminali o inappropriati (come avvenuto con il concerto di Ladispoli nel novembre 2023) e le interrogazioni parlamentari volte a istituire task force governative per il monitoraggio preventivo dei videoclip violenti sui social media²⁷. Esistono tuttavia casi rilevanti in cui le liriche vengono utilizzate e tradotte per monitorare le rivalità di strada, giustificare un certo tipo di penalità punitiva e delineare il movente di reati violenti. In tali contesti, pur con proporzioni diverse rispetto alle storiche inchieste statunitensi sul gangsta rap e ai recenti casi *RICO* o alla criminalizzazione della scena drill nel Regno Unito, l'apparato giudiziario italiano opera una sistematica negazione della dimensione artistica del testo per cui le liriche vengono spogliate di ogni convenzione finzionale attraverso l'estrapolazione mirata di frammenti testuali nutrita da un radicato pregiudizio di classe e razza. In una recente intervista (Gonzo Media, 2024), l'avvocato Niccolò Vecchioni, difensore di rapper come Baby Gang e Simba la Rue, ha evidenziato come la prassi statunitense stia ormai contaminando la giustizia italiana, con pubblici ministeri che utilizzano i testi e i video musicali come materiale probatorio a carico. Definendola una forzatura, sottolinea l'assurdità di un sistema che «prende un attore che fa film di azione e lo mette dentro», scambiando l'iperbole performativa per una reale confessione. Di fatto si ignora una dinamica strutturale del genere, evidenziata da Saitta (2023b, p. 42), secondo cui la scena trap e rap si fonda sull'assoluta preminenza dell'individuo che si traduce nella «costruzione di un personaggio». Più che di reali attori del crimine, ci si trova di fronte a giovani che utilizzano indicatori legati allo status della strada (l'esibizione della violenza, le armi, il conflitto con le forze dell'ordine e l'ostentazione del lusso) come elementi di una messa in scena teatrale, necessaria a validare la propria identità artistica. Il sistema

²⁶ Interrogazione in Commissione parlamentare di Vigilanza Rai, Seduta del 21 aprile 2020

²⁷ Interrogazione a risposta scritta n. 4-12104, Camera dei Deputati, Legislatura XVIII

penale, ignorando questa dimensione performativa, finisce per sovrapporre in modo grottesco la persona fisica al suo alter ego finzionale.

Il conflitto tra i rapper Simba la Rue e Baby Touché (rapper padovano), interamente ripreso e pubblicato sui canali social, rappresenta un caso significativo per osservare come l'apparato sanzionatorio traduca i codici culturali in fattispecie di reato. L'analisi non intende giudicare la portata reale degli accaduti, né rappresentare la violenza acriticamente, ma vertere piuttosto sulle differenze tra le dichiarazioni dei protagonisti e quelle degli organi di controllo e media. Per fare questo ci si avvale della cronaca giornalistica quale fonte privilegiata di accesso ai virgolettati delle ordinanze di custodia cautelare e delle sentenze di GIP e GUP, strumento che permette di mettere in luce l'uso strumentale che viene fatto degli accaduti a prescindere dalla loro veridicità. L'episodio, innescato originariamente da un *dissing*, è stato investito da una sovraesposizione mediatica di notevole portata.

Per comprendere le forzature della risposta istituzionale, risulta rilevante inquadrare il *dissing* tramite l'approccio di Timo Müller (2017), che codifica il rap come un «campo» bourdieusiano, cioè «una rete, o una configurazione, di relazioni oggettive tra posizioni» (Müller, 2017, p. 167). All'interno di tale perimetro, questa pratica si configura come una «presa di posizione» (*position-taking*) strategica nel quadro del «gioco sociale» hip hop (Müller, 2017, pp. 168, 170). Gli artisti definiscono la propria identità e status relazionandosi costantemente, anche in modo violento, con gli altri attori del settore, trasformando il conflitto in una pratica impiegata per ottenere il «monopolio» della legittimità artistica e sociale (Müller, 2017, p. 171). Il fine ultimo è l'accumulo di «capitale simbolico», tradotto nel lessico di genere col termine «rispetto» (Müller, 2017, pp. 167, 170), che nelle correnti hardcore e gangsta (quelle da cui si sviluppano i sottogeneri attuali) si intreccia al «capitale sociale», inteso come «credibilità di strada» (*street credibility*) e lealtà verso il proprio gruppo o territorio (Müller, 2017, pp. 170, 174). In quest'ottica, l'attacco verbale e fisico e la sua spettacolarizzazione digitale fungono da segnali per rivendicare superiorità; la competizione è una lotta dove la «negazione» dell'avversario e la sfida aperta rappresentano i mezzi primari per l'affermazione della propria autorità (Müller, 2017, p. 171).

La disputa tra i due rapper, inizialmente confinata alle provocazioni verbali, si è poi tradotta in attacchi fisici, costantemente mediati e spettacolarizzati attraverso i social

network. La sequenza degli eventi si innesca a partire da alcuni attriti e umiliazioni pubbliche registrati tra Padova e Milano tra la fine del 2021 e l'inizio del 2022 (Il Fatto Quotidiano, 2022), con un primo scontro fisico diretto avvenuto in via Settala a Milano il 1° marzo 2022, sfociato in una colluttazione e nella seguente sottrazione di un telefono e un portafogli ai danni di individui vicini a Baby Touché (la Repubblica, 2022). Il culmine mediatico si raggiunge il 9 giugno 2022, quando il rapper Baby Touché viene accerchiato e trattenuto per circa due ore all'interno di un'autovettura dai membri del gruppo di Simba la Rue (la Repubblica, 2022). Le immagini dell'evento, che ritraggono il volto tumefatto del rapper padovano, vengono trasmesse in tempo reale su Instagram, diventando rapidamente virali: un evento che la stampa generalista definirà un «sequestro shock» o una scena da «Arancia Meccanica» (Corriere della Sera, 2022). L'escalation prosegue esattamente una settimana dopo, il 16 giugno 2022, a Treviolo (Bergamo), dove Simba la Rue subisce un agguato e viene ferito gravemente con un'arma da taglio da un gruppo orbitante attorno a Baby Touché (Corriere della Sera, 2022). Il 29 luglio 2022, una vasta operazione dei carabinieri porta a nove arresti a carico dei membri del gruppo di Simba la Rue, con le accuse di «sequestro di persona», «rapina» e «lesioni aggravate» (la Repubblica, 2022). Successivamente, nell'ottobre dello stesso anno, ulteriori misure cautelari colpiscono gli affiliati al gruppo di Touché, accusati di «tentato omicidio» e lesioni gravi in relazione all'accoltellamento di Treviolo (Il Giorno, 2024).

L'eccezionalità di questo caso risiede nel profondo conflitto interpretativo che si consuma tra i protagonisti della vicenda e l'apparato investigativo e giudiziario. Nelle giustificazioni fornite dai due gruppi per disinnescare le accuse, in particolare quelle relative all'episodio del 9 giugno, i protagonisti rivendicano esplicitamente la natura finzionale dell'accaduto. A verbale, Baby Touché dichiara: «Abbiamo inscenato una finta faida fra di noi per fare spettacolo e per farci pubblicità [...]. Ribadisco di non essere stato mai in pericolo e di non essere stato costretto da nessuno a fare alcunché contro la mia volontà» (la Repubblica, 2022). Una versione confermata dallo stesso Simba la Rue, il quale precisa che l'evento «era tutta una cosa mediatica [...] ci siamo messi d'accordo anche perché Touché era interessato a sfruttare mediaticamente il video» in vista di una collaborazione musicale (Corriere della Sera, 2022). Indipendentemente dal grado di veridicità di queste affermazioni, l'argomentazione disvela una dinamica centrale della sottocultura rap: la violenza esibita, che sia il frutto di un'operazione di marketing

concordata a tavolino o l'estremizzazione di un *dissing* sfuggito di mano, è legittima e funzionale alla costruzione di una *street credibility* e di una specifica persona artistica da monetizzare sui social network (Stuart, 2020).

L'apparato giudiziario e investigativo si dimostra, tuttavia, programmaticamente impermeabile ai codici hip hop, rifiutandosi di riconoscere la messa in scena. Quando Simba la Rue ribadisce che si trattava di «tutto uno scherzo, una finzione», portando a riprova l'assenza di denunce da parte dei diretti interessati, le agenzie di controllo capovolgono l'assunto. Per i carabinieri e il GIP, la mancata denuncia non è la prova di un accordo performativo, ma il sintomo di una mentalità criminale proto-mafiosa governata «da regole di fedeltà reciproca e di omertà» (la Repubblica, 2022). Il GIP Guido Salvini liquida le dichiarazioni di Touché come palesi «menzogne [...] finalizzate a non fare emergere l'esistenza di una faida tra le due bande nell'ambito della quale lui stesso è coinvolto per la commissione di gravi fatti di sangue» (la Repubblica, 2022).

La prima questione che emerge anche qui è come la lettura istituzionale si fondi sulla diagnosi di una profonda patologia sociale, identificata in una presunta e totale assenza di morale nei soggetti, che riattiva il paradigma del primitivismo razzializzato (Jones, 2013). La patologia, che il GIP identifica in una «totale astrazione dalla realtà, che impedisce loro di percepire il disvalore ed il peso delle azioni criminose» (la Repubblica, 2022), sovrappone il giovane marginalizzato e razzializzato all'archetipo del soggetto arretrato moralmente, ritenuto intrinsecamente incapace di operare una scissione tra autore e personaggio e, per questo, spogliato di ogni diritto alla finzione artistica.

L'estetica utilizzata nei social network viene impugnata come prova clinica di questa amoralità: il tribunale condanna esplicitamente la «spettacolarizzazione» dell'evento (la Repubblica, 2022). Secondo i giudici, la patologia criminale ha un'origine prettamente culturale, venendo «prima esaltat[a] nei brani musicali»; le liriche sarebbero quindi indicatori preventivi dell'atto illecito. Successivamente, la violenza cantata troverebbe traduzione digitale in azioni che «concretamente [...] sono riprese, girando dei veri e propri film mediante i cellulari» (la Repubblica, 2022).

È opportuno rilevare che un evento di tale portata, interamente documentato sui social, non aveva precedenti in Italia, pur richiamando dinamiche già ampiamente radicate in scene estere come nella drill londinese o nella trap francese (dalle quali, come sottolineato dalla stessa stampa, i giovani trarrebbero esplicita ispirazione; Corriere della

Sera, 2022). Agli occhi delle istituzioni, il fenomeno viene inquadrato in parte anche come una sorta di patologia d'importazione, frutto dell'emulazione di modelli criminali non autoctoni: una prospettiva che giustifica e alimenta l'ossessione investigativa volta a rintracciare e mappare l'esistenza di presunte gang criminali, imponendo tale inquadramento strutturale ai due rapper e ai rispettivi gruppi.

Il pericolo principale individuato dal GIP risiede nel rischio di contagio sociale. L'ordinanza si sofferma infatti sul «meccanismo pubblicitario [...] che punta all'imitazione e alla glorificazione delle azioni delittuose», temendo la capacità dei due rapper di innescare l'emulazione di comportamenti legati alla criminalità organizzata (la Repubblica, 2022). In questo snodo argomentativo convergono due questioni centrali nella narrazione sulla musica subalterna verso cui sono in atto meccanismi di panico morale. Da un lato, il paradigma post-coloniale (Jones, 2013), precedentemente descritto, fa un passo ulteriore per cui il soggetto non è più solo giudicato come intrinsecamente primitivo, ma diventa l'agente attivo di un'infezione societale. L'autorità teme infatti che l'esposizione al rap diventi veicolo di un inaccettabile *mixaggio*, infettando i giovani fruitori. Dall'altro, si riattiva la dinamica descritta da Plastino (2014, p. 46) relativa allo «scopo pedagogico-criminale» della musica e all'ansia intorno al «pubblico vulnerabile». I social network e le liriche vengono interpretati come canali volti a veicolare una violenza spettacolare, capace di corrompere le nuove generazioni, le quali, esposte a tale immaginario, verrebbero attratte dai loro *role model* devianti e spinte a imitarne le gesta. La paura dell'emulazione maschera così la paranoia per la riproduzione culturale dell'egemonia, minacciata da una narrazione subalterna capace di esercitare un'enorme forza attrattiva sui giovani della società civile.

A questo si aggiunge che dinamiche di polarizzazione del tutto ordinarie per i social network vengono etichettate nello spettro del crimine e descritte dai giudici come «vere e proprie “fazioni” di sostegno all'uno o all'altro gruppo, scontrandosi nei commenti e alzando ancor di più il livello di scontro», capaci di alimentare una «spirale di violenza inarrestabile» (la Repubblica, 2022). L'uso del termine “fazione” permette di convertire una semplice interazione virtuale (la visione di comportamenti su internet) in una dinamica di banda, estendendo l'etichetta criminale anche agli ascoltatori, tramutati automaticamente in potenziali delinquenti mossi dall'emulazione.

A definitiva conferma di come il richiamo all'amoralità serva a dissimulare un radicato pregiudizio di classe, intervengono le motivazioni della sentenza per l'accoltellamento di Treviolo. Nel condannare il gruppo di Touché, il GUP Riccardo Moreschi sancisce che non ci si trova semplicemente di fronte a un reato, ma a «un mondo giovanile connotato da un inquietante vuoto valoriale associato a un culto dell'immagine e della popolarità ad ogni costo» (Il Giorno, 2024). Anche in Italia, in linea con quanto osservato nel resto dell'Occidente, la cultura hip hop viene etichettata come patologia sociale segnata da una presunta mancanza di disciplina e valori, per poterla processare come un problema di ordine pubblico nazionale. A tal proposito, l'avvocato Vecchioni (Gonzo Media, 2024) fa notare come il sistema penale non comprenda che inscenare atteggiamenti criminali e rivendicare una certa «fama tossica» rappresenti, per questi giovani, una pura esigenza commerciale, necessaria per ritagliarsi spazio e credibilità all'interno di un settore estremamente competitivo. Ciò che viene sanzionato come un deficit etico è, in realtà, la perfetta aderenza a un mercato strutturalmente fondato su quella che Saitta (2023, p. 47) definisce una pervasiva «ideologia della visione»: una logica che impone ai soggetti una costante «messa a visione» di sé, imprescindibile per sopravvivere in un'industria discografica che premia sistematicamente lo spettacolo del limite.

Le medesime logiche interpretative si ripresentano nell'inchiesta per la sparatoria di Corso Como. La notte tra il 2 e il 3 luglio 2022, in via di Tocqueville nell'area della movida milanese, nei pressi della nota discoteca Hollywood, si verifica uno scontro fisico tra i soggetti orbitanti attorno a Baby Gang e Simba la Rue e due persone italiane di origine senegalese (Fanpage, 2022). L'episodio culmina nel primo mattino con l'esplosione di colpi d'arma da fuoco, tra cui proiettili a salve riconducibili a una scacciacani rinvenuta dai militari sul posto, il ferimento alle gambe dei due avversari e la sottrazione di un borsello (Corriere della Sera, 2022; MilanoToday, 2023). Le intercettazioni ambientali, registrate dalle microspie posizionate nell'autovettura del manager del gruppo, documentano nelle fasi immediatamente successive lo stato di alterazione dei presenti, evidenziato da esclamazioni come «C'ho sangue suo fra, l'ho ammazzato», ma anche la prefigurazione delle conseguenze giudiziarie, che spinge uno degli intercettati a ipotizzare: «Sai cosa ci danno? Associazione» (Fanpage, 2022). I

dialoghi riportano inoltre la percezione dei soggetti di aver reagito a un attacco frontale: «Hanno iniziato a sparare addosso a noi [...] hanno sparato 5 volte» (Fanpage, 2022).

Tale elemento costituisce il fulcro della linea difensiva, volta a respingere l'ipotesi di una spedizione punitiva o di una rissa per il controllo del territorio ipotizzata dall'accusa. La difesa inquadra il porto d'armi e la reazione fisica all'interno di un clima di forte paranoia generato dal tentato omicidio subito da Simba la Rue poche settimane prima. A verbale, Baby Gang dichiara di aver reagito poiché l'aggressione mirava alla sottrazione delle collane d'oro che indossava, esplicitando la consapevolezza di come l'esposizione mediatica e il capitale economico acquisito li avessero trasformati in facili bersagli all'interno di un ambiente ostile (Corriere della Sera, 2022). L'8 ottobre 2022 un'operazione delle forze dell'ordine porta all'arresto di undici individui (nove maggiorenni e due minorenni) legati all'etichetta *No Parla Tanto* (Corriere della Sera, 2022), con imputazioni che comprendono rissa, lesioni aggravate, porto abusivo d'armi e rapina (del borsello), quest'ultima inquadrata dall'accusa come l'imputazione più pesante dell'intero impianto (MilanoToday, 2023).

Nel maxi-processo per i fatti di Corso Como la medesima architettura repressiva si ripresenta con sfumature per certi versi ancora più radicali. La sottrazione del borsello viene intesa, secondo il PM Francesca Crupi, non come un atto dettato da un reale bisogno economico visti i considerevoli cachet degli artisti, ma come una scelta di «sopraffazione» e umiliazione degli avversari volta a marcare il territorio (MilanoToday, 2023). Anche lo status economico del rapper viene quindi usato come aggravante per dimostrare la sua assenza di morale in quanto espressione di una cultura criminale finalizzata unicamente a umiliare l'avversario.

A sostegno di questa tesi, il PM richiama alcuni stralci delle intercettazioni ambientali che dimostrerebbero il totale disinteresse e cinismo per l'accaduto, evidenziato dalla maggiore preoccupazione per aver «sporcatutto il sedile di sangue» del manager Malippa mentre fuggivano (Fanpage, 2022). L'attaccamento agli status symbol viene letto nell'ordinanza del GIP come prova di una «totale astrazione dalla realtà in cui gli indagati vivono e agiscono, con l'ego totalmente incluso in quello della banda che impedisce loro anche solo percepire il disvalore e il peso delle azioni criminose poste in essere» (Fanpage, 2022). Secondo lo stesso giudice, infatti, tale mentalità è direttamente osservabile nelle loro produzioni culturali, poiché le dinamiche da banda e l'esaltazione

del crimine vengono espresse nei «video e nei pezzi musicali prodotti dal gruppo e diffusi via social» (Fanpage, 2022). Il monitoraggio di questi prodotti viene quindi delineato come un possibile terreno su cui osservare quelle che il giudice definisce le reali motivazioni di questi accadimenti, considerando i brani stessi la matrice espressiva, perciò rilevante a livello investigativo, in cui le azioni violente e la potenziale criminalità vengono preannunciate ancor prima che i fatti si compiano. Anche senza un'infrastruttura di profilazione e censura pari a quella dell'*Operation Domain* o del *Gangs Matrix* britannici, l'apparato investigativo italiano espande la sorveglianza agli spazi digitali indicando la produzione e il consumo culturale come indicatori preventivi di pericolosità sociale e potenziale affiliazione criminale. A ciò si sovrappone una peculiarità del contesto italiano: pur non sussistendo gli estremi per un'accusa formale di associazione a delinquere (art. 416 c.p.), istituzioni e media applicano costantemente un vocabolario relativo alla criminalità organizzata. Nelle ordinanze, il GIP definisce l'evento come un episodio di grave violenza «originato da una logica di banda e da una volontà di controllo del territorio» (Corriere della Sera, 2022). Tale narrazione trova facile applicazione in un luogo come corso Como, in quanto le aree di aggregazione notturna giovanile (la movida) vengono strutturalmente descritte come zone di degrado urbano che favoriscono fenomeni delittuosi, legittimando l'idea che esista un territorio presidiato e fertile per le bande criminali. Se le indagini parlano di «banda» e di «controllo», la stampa generalista arriva a usare un lessico paramilitare chiamandoli «rapper-soldati» (Corriere della Sera, 2022) per descrivere giovani che provengono da contesti limitrofi e collaborano artisticamente. Entrambi i discorsi, pur con pesi diversi, convergono nel definire l'azione non come un litigio estemporaneo e interno ad un certo tipo di cultura, ma come l'operazione di un corpo strutturato dedito al crimine.

Tale lettura costituisce un impianto discorsivo, dalle ricadute materiali e punitive concrete, che aggancia le reti relazionali dei rapper a specifiche gerarchie criminali. Si tratta di una forzatura, del resto, già intuita dagli stessi protagonisti nelle intercettazioni in auto, lucidamente consapevoli di come la loro eccessiva visibilità avrebbe distorto la percezione del gruppo. Sfruttando tale clima, gli inquirenti aggirano l'assenza di formali accuse associative rileggendo l'intero collettivo *No Parla Tanto Records* attraverso la lente della cosca: il manager Malippa assume il ruolo di logistico per la fuga, le seconde voci si trasformano in «soldati», mentre a Baby Gang e Simba la Rue viene assegnato il

vertice decisionale. Il risultato finale è una narrazione volta a rappresentare l'etichetta discografica come un ambiente criminale strutturato su logiche proto-mafiose, anche in assenza di reali accuse.

A legittimare a posteriori questa narrazione, e a confermare agli occhi degli inquirenti l'importanza di setacciare i videoclip musicali, interviene un'ulteriore inchiesta del 2025 a carico della NPT. A seguito dell'ennesimo arresto di Baby Gang, fermato in un hotel di Milano dopo un live con Emis Killa con una pistola clandestina, mentre altre due armi venivano rinvenute durante la successiva perquisizione a casa sua, le indagini hanno tracciato un legame tra l'etichetta e una famiglia macedone, successivamente arrestata per traffico illecito di armi (tra cui armi da guerra). Durante le operazioni, infatti, sono stati rinvenuti un fucile mitragliatore AK-47 (utilizzato come oggetto di scena nel video *Bentley* di Baby Gang e in altre clip di Simba la Rue) e la stessa pistola impiegata nella sparatoria di Corso Como del 2022 (LeccoToday, 2025; MilanoToday, 2025). La stampa ha ritratto questo insieme di elementi come un intreccio pericoloso tra criminalità organizzata, mercato delle armi e delle sostanze e immagine pubblica della scena trap, utilizzandolo a conferma di come una parte del panorama musicale attingerebbe a veri arsenali della criminalità organizzata, sfruttandoli per spettacolarizzare stili di vita criminali.

2.3.3 Conclusioni: la criminalizzazione dell'arte e l'espansione del controllo

Alla luce delle dinamiche fin qui analizzate, le vicende giudiziarie che hanno coinvolto i collettivi rap milanesi rappresentano l'esito empirico di un processo sistemico di distorsione del prodotto artistico e culturale subalterno che attraversa la musica rap dalla sua prima formazione giungendo, da ultimo, a coinvolgere l'Italia. L'apparato investigativo e giudiziario opera una radicale de-artificazione delle pratiche artistiche nei testi e nei videoclip, spogliandoli di ogni convenzione estetica, iperbole o teatralità performativa. Come evidenzia Sarti (2025, p. 118), le istituzioni dimostrano un profondo «analfabetismo di strada»: con Baby Gang si sancisce un'incapacità, o un deliberato rifiuto, di decodificare dinamiche intrinseche alla cultura hip hop come il *dissing*, la ricerca di *street credibility* o la spettacolarizzazione del conflitto per l'accumulo di capitale simbolico, traducendo questi codici in indicatori di pericolosità sociale.

Ne consegue una specifica disparità di trattamento che, se analizzata, svela il motore ideologico di tale repressione, perfettamente riassunto nel paradosso sollevato dallo stesso Baby Gang in un'intervista rispetto a serie come *Gomorra* (Noisey, 2021). L'artista evidenzia la contraddizione per cui le forze dell'ordine irrompono all'alba nelle abitazioni dei rapper per il solo fatto di esibire armi nei videoclip, mentre gli attori delle serie televisive sul crimine non subiscono alcun trattamento simile, pur mostrando la medesima violenza. La differenza risiederebbe unicamente nel corpo che agisce quella rappresentazione: la finzione consumista dell'industria culturale mainstream è tollerata, così come quella pacificata di alcuni rapper, mentre la narrazione cruda agita dal soggetto marginalizzato, razzializzato e povero diviene automaticamente sospetta. Dietro la diagnosi di un «inquietante vuoto valoriale» formulata dai giudici e dai media, si cela in realtà un radicato pregiudizio di classe che utilizza codici tipici della subalternità come aggravanti morali per dimostrare una propensione intrinseca alla sopraffazione e alla predazione.

In questo snodo si consuma una convergenza, ma anche una fondamentale distinzione, con i dispositivi repressivi analizzati nel contesto anglosassone (Fatsis, 2019; 2024). In Italia l'architettura legale opera contro il rap in modo più indiretto ma comunque pervasivo: le liriche e le produzioni visive non costituiscono (ancora) l'unica prova di colpevolezza per la condanna, ma vengono sistematicamente utilizzate nelle fasi preliminari per giustificare perquisizioni domiciliari, inquadrare il profilo criminale degli indagati, spiegare i moventi delle faide e avvalorare il contesto delle prove fisiche (come le intercettazioni ambientali o il ritrovamento di armi).

L'estetica di strada diventa così la lente attraverso cui la magistratura legge i fatti, permettendo un pericoloso slittamento semantico: pur in assenza di accuse formali, le etichette discografiche e i gruppi di coetanei vengono inquadrati attraverso un lessico da organizzazione criminale e paramilitare fatto di «bande», «controllo del territorio», «omertà» e «soldati». Allo stesso modo, anche la stampa generalista agisce come cassa di risonanza, adottando acriticamente i virgolettati delle ordinanze e confezionando l'allarme sociale attraverso etichette sensazionalistiche. Tale meccanismo, propriamente inteso come panico morale (Sarti, 2025), non si limita a colpire i protagonisti, ma espande il perimetro della devianza sul consumo culturale e sullo spazio digitale. I giovani ascoltatori e follower entrano in una circolarità in cui vengono narrati simultaneamente

come vittime passive di chi trasmette loro evidenti disvalori e modelli di condotta devianti, e al contempo come potenziali fautori di nuovi crimini, estendendo l'etichetta criminale a un'intera generazione percepita a rischio di emulazione e contagio. In ultima istanza, la criminalizzazione del collettivo artistico e l'uso delle produzioni culturali a fini investigativi rispondono alla medesima esigenza di governo dello spazio e dei corpi delineata in precedenza. Entra qui in gioco ciò che Fatsis (2019, p. 12), riprendendo Goldberg (2009), definisce «neoliberismo razziale»: un'ideologia politica che, deresponsabilizzando lo stato dalle proprie mancanze, trasforma la povertà e l'esclusione in colpe individuali sui soggetti razzializzati²⁸. La magistratura e le forze dell'ordine, più che colpire il reato, criminalizzano il soggetto elevato a *folk devil* e la sua cultura, incolpandoli delle stesse disuguaglianze sociali di cui sono vittime. Silenziare il rap e sanzionare i corpi che lo rappresentano diventa il dispositivo ideale per nascondere le cause reali della violenza urbana, cioè la marginalità e la discriminazione sistemica, e proteggere l'illusione di un ordine pubblico sanificato.

2.4 L'egemonia contestata: spazio, mercato e resistenza nel rap

Per destrutturare l'accanimento giudiziario e amministrativo documentato nei paragrafi precedenti, l'analisi deve spostarsi dal piano della cronaca poliziesca a quello dello spazio e della cultura. La repressione del rap non costituisce una semplice questione di ordine pubblico, ma rappresenta una battaglia per l'egemonia sui confini materiali e immateriali della metropoli. Le restrizioni imposte ai corpi subalterni e la censura delle narrazioni digitali palesano lo scontro strutturale tra l'architettura escludente dello stato e i tentativi di resistenza dei giovani marginalizzati. Questa reazione si articola attraverso tre direttrici di riappropriazione spaziale e relazionale: l'occupazione fisica del territorio, la manipolazione dell'economia digitale dell'attenzione e la costruzione di un'infrastruttura simbolica inaccessibile al potere dominante.

²⁸ Il neoliberismo razziale di Goldberg si trova per la caratteristica richiamata in convergenza con la diagnosi wacquantiana dello stato-centauro (Wacquant, 2006).

2.4.1 La dimensione egemonica dello Spazio: una rilettura teorica dei confini urbani

Lo spazio è da intendere come una dimensione egemonica in cui si organizzano e riproducono le relazioni di potere (Forman, 1997). Osservando i dispositivi nati negli Stati Uniti e successivamente importati in Europa nella tradizione di criminalizzazione della cultura hip hop emerge l'attitudine dei sistemi neoliberisti a concepire lo spazio urbano come nodo di particolare interesse dove imporre potere e autorità. Forman, riprendendo alcune teorie generali sullo spazio, spiega che per analizzare l'ambiente urbano bisogna osservarlo come il prodotto di specifici «pattern» imposti da apparati istituzionali e decisori economici e che, in quanto prodotto di tali dinamiche, lo spazio riflette la distribuzione del potere e le pratiche volte a mantenere uno specifico «ordine spaziale» che trasforma l'ambiente fisico in «spazi istituzionalizzati e burocratizzati» (Forman, 1997, p. 31). Si tratta di ambienti rigidamente normati in cui lo stato può esercitare il proprio controllo coercitivo per mantenere una specifica «fissità fisica» (Forman, 1997, p. 31), determinando chi ha il diritto di transitare e chi deve essere espulso dai perimetri metropolitani.

La gestione istituzionale della marginalità urbana, infatti, opera primariamente sullo Spazio («*Space*»), inteso come l'insieme astratto dei parametri che regolano la mobilità e la circolazione dei soggetti (Forman, 1997, p. 28). Secondo Forman, lo Spazio possiede una determinata scala («*scale*») che riflette la distribuzione iniqua delle possibilità di accesso e di movimento all'interno del tessuto urbano capitalista. Chi ha maggiore disponibilità economica, variabile che si intreccia a fattori di genere, età e razza che concorrono alla quantificazione della scala, viene «premiato» (Forman, 1997, p. 33) tramite una maggiore libertà di mobilità. Al polo opposto, le minoranze subiscono una riduzione drastica della propria scala: la differenza razziale e di classe, ad esempio, si traduce in confini geografici tangibili, evidenti nell'organizzazione segregata dei quartieri²⁹.

Sulle disparità di base si innestano le politiche storiche di soppressione spaziale che, fin dagli albori di questa cultura, hanno tentato di arginare l'hip hop e i suoi attori

²⁹ Nel processo di definizione dei confini e dell'agibilità territoriale, la variabile del genere gioca un ruolo discriminante. Sebbene la condizione di subalternità riduca drasticamente la scala di mobilità a disposizione delle minoranze nel loro complesso, la maschilità conserva una maggiore possibilità di accesso e di occupazione dello spazio fisico esterno rispetto ad altre soggettività. Si tratta di una forma di «maschilità sub-egemonica» (Bertoni & De Vidovich, 2022, p. 80) che, pur essendo marginalizzata rispetto al potere centrale, mantiene una funzione dominante all'interno del proprio perimetro locale.

(Forman, 1997). Oggi, importato e aggiornato in Italia, quel modello repressivo trova continuità nel governare i flussi dei corpi indesiderati attraverso strumenti come daspo urbani e fogli di via. Provvedimenti amministrativi come quelli precedentemente menzionati rappresentano l'applicazione concreta della restrizione di scala imposta a chi incarna una certa immagine di pericolosità.

Ciò che emerge, inoltre, è come l'acquisizione di un rilevante capitale economico e sociale da parte degli artisti non sia sufficiente a neutralizzare la rappresentazione negativa che essi incarnano. L'estetica e la cultura di strada forniscono infatti il pretesto per utilizzare gli strumenti burocratici per imporre quella «fissità fisica» (Forman, 1997, p. 31) necessaria a respingere i corpi subalterni dallo Spazio del consumo, tentando di ristabilire i confini spaziali, negando loro l'intera scala cittadina.

Se l'architettura neoliberista opera imponendo uno Spazio (*Space*) vuoto colmato solo da una rigida normatività al fine di controllare i flussi e confinare, la pratica subalterna del rap risponde operando un movimento inverso e generativo: la produzione del Luogo³⁰. Il Luogo («*Place*») si configura come un sito di stabilità, un ancoraggio intimo e circoscritto che funge da marcatore degli investimenti affettivi del gruppo (Grossberg, 1992, cit. in Forman, 1997, p. 40). A differenza dello Spazio, il Luogo si struttura su parametri limitati e si radica negli ambienti immediati dell'esperienza personale, i quali sono definiti dalla vicinanza e dalla prossimità (come la dimensione abitativa o il quartiere limitrofo). La stessa scala ridotta è però anche ciò che permette agli individui di abitare il territorio in modo più denso tramite una maggiore consapevolezza e il coinvolgimento diretto con il tessuto geografico e sociale (Forman, 1997). La familiarità e l'affiliazione verso simili spazi non consentono unicamente di organizzare la quotidianità in modo concreto, ma offrono ai soggetti marginalizzati una prospettiva da cui immaginare e tracciare attivamente nuove linee di mobilità e percorsi di circolazione urbana. Inoltre, la stessa ristrettezza spaziale e sociale del Luogo funge da catalizzatore relazionale, portando fisiologicamente all'identificazione con specifiche aggregazioni sociali, quali collettivi e gruppi radicati nel perimetro del quartiere (Forman, 1997). La cultura hip hop in generale, ma soprattutto il rap in quanto «*black urban beat*» (Baker, 1993, cit. in Forman, 1997, p. 20) diventa un luogo di ridefinizione delle gerarchie

³⁰ Nota terminologica: si è scelto di utilizzare la maiuscola per i termini Spazio e Luogo ogni qualvolta si faccia riferimento alle specifiche categorie teoriche differenziandole così dalle accezioni ordinarie.

sociali e di conseguenza un punto di scontro tra l'espressività subalterna e quello che Baker (1993) chiama «*white law-and-order*» (cit. in Forman, 1997, p. 33). È, in pratica, uno strumento per negoziare le relazioni di potere tramite «l'osservazione e la narrazione spazialmente orientata dell'esistenza» del proprio vissuto e della propria quotidianità (Forman, 1997, p. 20). La rivendicazione spaziale del rap ha inoltre ormai ampiamente superato i propri confini geografici e culturali in cui è nata. La cultura hip hop si è emancipata, pur mantenendone intatta la matrice afro-diasporica, dall'esclusiva autenticità legata alla nerezza (*blackness*), ridefinendosi a molteplici livelli di esperienza situata (Gilroy, 2019). Il genere si è ibridato con espressioni globali (dal reggaeton al baile funk brasiliano, fino al mahraganat egiziano) e, nel contesto italiano, si è innestato fluidamente nel solco storico delle tradizioni musicali popolari che danno voce alla subalternità, alla vita di strada e al crimine.

L'espansione transnazionale è inoltre alimentata dall'insicurezza sociale generalizzata (Wacquant, 2006) discussa nel primo capitolo. Nel vuoto di senso, imposto dal neoliberismo e dalla promessa della globalizzazione, la spasmodica ricerca di un Luogo in cui ancorarsi innesca quella trasformazione del sociale analizzata da Saitta (2023a) in cui l'estetica della strada non è più un linguaggio esclusivo delle minoranze deviantizzate, ma diventa un attrattore identitario trasversale per un'intera generazione. La cultura hip hop offre così un ecosistema valoriale sostitutivo, legato all'esperienza materiale, che configura quella che si potrebbe definire una *grammatica globale della subalternità*.

La riappropriazione non avviene unicamente su un piano metaforico ma agisce sul piano testuale-spaziale in una rivendicazione fisica e geografica esplicita. Nelle narrazioni rap, infatti, la legittimità della testimonianza soggettiva poggia sulla concretezza materiale (la realtà) del territorio, inteso come lo snodo in cui l'esperienza raccontata si è consumata. L'artista deve ancorare la veridicità del proprio vissuto a coordinate fisiche specifiche, utilizzando il proprio radicamento territoriale e la dimensione della strada come prove di autenticità (Forman, 1997). L'autorità narrativa è infatti dimostrata tramite la capacità di esprimere una determinata «concrezione di valori» (Tuan, cit. in Forman, 1997, p. 38) che si accumula attraverso un «processo reiterativo» (Forman, 1997, p. 38) dove la ripetizione quotidiana dei ritmi di movimento micro-locali e delle pratiche sociali trasforma un luogo di margine in un ecosistema denso di

significato, un processo che si compie anche attraverso il linguaggio del quotidiano. Nel legame inscindibile tra pratica e Luogo, il discorso prodotto nel rap trasforma lo Spazio egemonico in un sito di produzione culturale. Si tratta di una pratica narrativa intimamente ambivalente e doppia, attraversata da una forte progettualità generativa e da creatività, ma indissolubilmente legata a forme di disincanto e alienazione, in quanto rappresenta l'espressione diretta delle frizioni che i giovani marginalizzati vivono nello spazio urbano. Nelle parole di Forman (1997), per la cultura hip hop il Luogo assume importanza sia per la familiarità e per le reti di supporto presenti materialmente, sia perché ospita elementi minacciosi e pericolosi per i suoi stessi abitanti. Il Luogo, dunque, non è mai una cornice spaziale esclusivamente positiva e protettiva, ma un ecosistema ambivalente.

Nonostante, o forse proprio a causa delle suddette contraddizioni, è qui che si mettono in atto costanti riappropriazioni simboliche: dal rinominare la toponomastica del quartiere ai rituali di aggregazione informale sulle panchine del parco. Lo spazio pubblico viene risignificato ed eletto a casa. Si costruisce una vera e propria «*cartography of everyday life*» (Forman, 1997, p. 27), un ecosistema impregnato di emozioni e investimenti affettivi in cui costruire le proprie tattiche di sussistenza dove il senso di comunità si struttura attorno a un lessico descrittivo riconoscibile e a una mappatura (esplicita o implicita) dei confini territoriali, che devono talvolta essere difesi anche attraverso logiche spaziali conflittuali e brutali (Forman, 1997).

Nel contesto metropolitano italiano, la necessità pratica si materializza fisicamente e relazionalmente in due ecosistemi: i complessi di edilizia popolare e la piazza. Come notano Bertoni e De Vidovich (2022), la piazza è intendibile come un «evento, un momento situato e contestuale» che unisce l'architettura fisica alle pratiche sociali di chi la abita (Bertoni & De Vidovich, 2022, p. 75). Essa rappresenta un rifugio e un punto di ritrovo al di fuori degli spazi istituzionalizzati o funzionali, come quelli scolastici, lavorativi o familiari. È il luogo in cui «si va per andarci, senza aver nulla da fare», un tempo apparentemente vuoto e improduttivo che in realtà si configura come un vero laboratorio di sperimentazione sociale (Bertoni & De Vidovich, 2022, p. 75).

Il Luogo-piazza vissuto dai giovani è radicalmente diverso da quello sanificato delle città moderne: è un ambiente «interstiziale», aperto e contaminato dalle dinamiche locali (Bertoni & De Vidovich, 2022, p. 78). È qui che si incorporano posture, modi di

parlare ed espressioni linguistiche, nonché pratiche legalmente liminali (come il consumo e la piccola vendita di sostanze) che offrono ai ragazzi un mezzo di sussistenza autonomo e uno spazio di validazione della propria identità. Coerentemente con Forman (1997), la piazza raccontata dal rap restituisce una «contro-visualità» urbana (Bertoni & De Vidovich, 2022, p. 84), producendo immagini e significati che traducono l'esperienza fisica in una dimensione simbolica. La pratica materiale del vivere la piazza trova il suo compimento nel momento in cui viene narrata, poiché la capacità di comprendere e interiorizzare lo Spazio passa «attraverso processi personali/soggettivi di conferimento di senso» (Forman, 1997, p. 38) ancorati all'esperienza quotidiana. Il Luogo emerge come «prodotto sociale» compiuto esclusivamente nel momento in cui entra nel linguaggio (Forman, 1997, p. 39). Tramite processi reiterativi e le pratiche sociali, i molteplici sensi del Luogo si fissano in articolazioni discorsive e «iniziano a definirsi e a coesistere nel momento in cui vengono messi in parole», acquisendo quella che Ryden definisce «profondità discorsiva» (1993, cit. in Forman, 1997, p. 39). La musica fornisce il vocabolario descrittivo e il posizionamento verbale necessari a unificare le contraddizioni della periferia in una narrazione coerente e attrattiva. Tramite il processo linguistico, una zona geografica acquisisce spessore culturale, elevandosi a simbolo, a rivendicazione di appartenenza e a marcatore d'identità ineludibile per i suoi abitanti.

I rapper incanalano la propria creatività nella frizione con la segregazione urbana imposta dall'alto, tramite cui è la stessa ristrettezza del proprio locale a diventare la dimensione di rivendicazione che permette di ampliare l'orizzonte linguistico e ridefinire l'idea stessa di ambito urbano sulla base del proprio vissuto (Forman, 1997). Nelle liriche, lo Spazio degradato viene ribaltato tramite un'ossessiva nominazione delle coordinate micro-locali (Forman, 1997), geograficamente ristrette e iper-dettagliate, dai nomi dei quartieri fino alle singole vie o piazze, come nel caso del nome *Seven 700* per la zona 7 di Milano.

L'ancoraggio a dettagli iper-specifici ha una duplice funzione congiunta. Da un lato, certifica la realtà del vissuto, poiché maggiore è la specificità delle coordinate enunciate, più il racconto acquisisce inequivocabile autenticità identitaria. Dall'altro, l'iper-territorializzazione genera un confine semantico netto, producendo diversi effetti di ricezione. Chi abita il quartiere riconosce quelle strade, decodifica il linguaggio e prova una fortissima empatia, sentendosi rappresentato e legittimato. Chi ascolta dall'esterno, al

contrario, percepisce la presenza di un mondo chiuso, coeso e impenetrabile, subendo il fascino o il timore di un ecosistema i cui codici restano inaccessibili.

Quest'ultima caratteristica non rappresenta un limite comunicativo, ma una precisa strategia delineata nei termini di ciò che James Scott (1990) definisce «trascritti nascosti» (*hidden transcripts*; cit. in Rose, 1994, p. 99). Laddove la società dominante impone una verità ufficiale ignorando, deviantizzando e reprimendo il malcontento delle classi oppresse, le comunità emarginate elaborano discorsi, critiche e spazi di resistenza al riparo dallo sguardo del potere. Il rap e le sue declinazioni assorbono e materializzano la dimensione invisibile utilizzando «un linguaggio velato e codici culturali mascherati per commentare e sfidare aspetti delle attuali disuguaglianze di potere» (Rose, 1994, p. 99) assumendo ulteriore forza nel rifiuto di rimanere confinati nei perimetri spaziali imposti. Sfruttando i mezzi di comunicazione di massa e l'industria discografica, il rap preleva i trascritti nascosti del quartiere e li proietta sotto i riflettori globali. I discorsi nelle canzoni vengono così «articolati e recitati sia nei domini nascosti che in quelli pubblici, rendendoli altamente visibili, eppure difficili da contenere e confinare» (Rose, 1994, p. 100). Di conseguenza, l'invisibilità materiale e sociale delle periferie assume una profondità artistica, oltre che una fisicità e una sonorità. Il rap costruisce un palcoscenico per il «teatro dei senza potere» (Rose, 1994, p. 100) dove le narrazioni egemoni si ribaltano. Le strade e le interazioni quotidiane delle periferie che la società ufficiale tenta di nascondere e criminalizzare vengono documentate attraverso una cruda auto-rappresentazione che funge da giornalismo di strada, una tecnica auto-rappresentativa la cui forza risiede nella capacità di mettere in atto «inversioni delle gerarchie di status» (Rose, 1994, p. 100). Tramite questa pratica i soggetti marginalizzati si riappropriano delle etichette imposte dalle istituzioni, trasformando classificazioni negative in un potente strumento di affermazione identitaria e di capitale simbolico.

La fuoriuscita dai confini locali di queste narrazioni porta inevitabilmente allo scontro con chi quello Spazio intende normare. Gli eventi repressivi di piazza Selinunte (cfr. par. 2.3.1) rappresentano la traduzione empirica di questa frizione in cui all'invasione delle forze di polizia per ristabilire l'ordine, corrisponde la risposta orgogliosa di chi abita San Siro, leggibile a questo stadio di analisi come un atto radicale di riappropriazione del Luogo-quartiere.

Le strade di San Siro e piazza Selinunte vengono richiamate e vissute come la propria zona d'elezione in cui intrattenere socialità informale e momenti comunitari: una dinamica che emerge in tutta la sua forza proprio durante la partecipazione al videoclip di rapper locali che, provenendo dagli stessi ambienti, vengono percepiti come figure organiche al quartiere e vicine a livello di esperienza emotiva. Ciò permette alla comunità di rivendicare il diritto alla produzione culturale e alla visibilità, rispondendo alla necessità di «soddisfare il profondo bisogno dei giovani [...] di vedere i loro territori riconosciuti e celebrati» (Rose, 1994, pp. 31-32). La reazione all'intervento militarizzato si trasforma così nella difesa materiale del proprio Luogo e della propria identità locale. Per i giovani razzializzati, a cui lo stato nega una piena appartenenza nazionale, ostacolata da leggi restrittive che bloccano il formale riconoscimento del loro status (Demirsu Di Biase & Leonini, 2025), il quartiere diventa l'unica dimensione identitaria pienamente agibile. Difenderlo è difendere sé stessi. Proteggere il quartiere è proteggere la dimensione identitaria più significativa, un atto che passa anche dalla rivendicazione del monopolio di nomina come nel caso del nome Seven 700 (cfr. par. 2.3.1), applicazione esplicita del processo di iper-territorializzazione.

La possibilità autodefinitoria si estende oltre il proprio Luogo di appartenenza per esplicitarsi negli eventi di piazza Duomo dove l'irruzione della periferia (e della sua contro-visualità) all'interno dello Spazio egemonico del centro rappresenta quella forzatura della scala teorizzata da Forman (1997). L'annullamento istituzionale dell'evento e i tentativi di precludere l'accesso all'area dimostrano come l'apparato repressivo si attivi preventivamente proprio nel momento in cui la marginalità tenta di estendere la propria scala di mobilità. Tale limitazione conferma che, sebbene il sistema capitalista tenda a premiare l'accumulo di capitale con una maggiore mobilità, per l'artista rap questo diritto viene annullato dalla persistenza di un'immagine che le istituzioni codificano come minaccia. Si palesa così il paradosso già osservato dove l'uso strumentale delle categorie di pericolosità sociale legittima la fissità fisica di soggetti che, pur possedendo i mezzi economici per circolare, restano simbolicamente incompatibili con lo spazio del consumo. Di fronte alla sfida lanciata alla compartimentazione spaziale della metropoli, le istituzioni intervengono per ripristinare la rigida separazione tra lo Spazio egemonico e il Luogo subalterno mentre la controparte artistica della cultura hip hop fa quello che Tricia Rose chiama dare «voce alle tensioni e alle contraddizioni nel

paesaggio urbano pubblico [...] tenta[ndo] di impossessarsi del terreno urbano in mutamento, per farlo lavorare a favore dei diseredati» (Rose, 1994, p. 22).

2.4.2 Il Luogo digitale e la rivendicazione delle etichette

L'interstizio è uno spazio di relazioni umane che, pur inserendosi più o meno armoniosamente e apertamente nel sistema globale, suggerisce altre possibilità di scambio rispetto a quelle in vigore nel sistema stesso.

Bourriaud, 2010, p. 14

Il rap si configura quindi come una produzione culturale strettamente legata alla marginalità, che tramite il linguaggio costruisce il senso delle esperienze vissute e tramite la pratica ne certifica la veridicità. Il legame indissolubile di questo genere con l'urbano e la vita vissuta in strada costituisce l'appiglio sfruttato dalle istituzioni per certificarne la devianza, ma rappresenta al contempo il principale veicolo di rivendicazione dell'esistenza marginale per i giovani dei quartieri popolari. Sviluppate all'interno di una profonda disillusione verso gli apparati repressivi, le narrazioni poste da questi soggetti tendono a oscurare il proprio significato reale agli occhi di chi rappresenta il potere. A prescindere da quanto tale opacità derivi da una scelta strategica pienamente consapevole o dall'assimilazione organica di un linguaggio di sopravvivenza, l'esito non cambia: il rap opera fisiologicamente nella dimensione interstiziale dei «trascritti nascosti» (Rose, 1994), posizionandosi in una fascia di comprensibilità liminale in cui il linguaggio si rende inaccessibile all'egemonia, ma risulta attrattivo per chi ne condivide il vissuto. Data questa caratteristica, una decodifica approfondita di questi codici presenti nelle canzoni richiede una competenza pratica radicata, rendendo l'opera una complessa architettura di significati che sfugge strutturalmente alle pretese di totale comprensibilità e assimilabilità dall'esterno.

Se da un lato il rap opera in questa dimensione “opaca”, dall'altro si confronta con le logiche dell'industria musicale, che per assimilare e vendere il prodotto ne esige una marcata iper-individualizzazione. Questa tendenza è dettata dalle piattaforme digitali, le quali, per monetizzare in un mercato sempre più orizzontale a livello produttivo, necessitano di un personaggio costruito attorno al singolo artista e richiedono l'estremizzazione di specifici codici di status. Il successo nell'ambito deriva «dalla

capacità degli interpreti di saper far discutere di loro per aspetti che esulano dalla musica in senso stretto», in modo da soddisfare una specifica «aspettativa “etica”» (Saitta, 2023b, p. 44) per cui il pubblico pretende che il rapper sia autentico, dimostrando l'effettiva appartenenza a uno «stile di vita» (Saitta, 2023b, p. 45) indissolubilmente legato ai codici della strada e alla loro espressione iper-individualistica.

L'ostentazione di gioielli, auto di lusso, il conflitto con le forze dell'ordine e l'odio per i collaboratori di giustizia non sono solo scelte stilistiche, ma l'incorporamento di un atteggiamento strettamente legato alla cultura di strada e, allo stesso tempo, la certificazione di realtà (*realness*) richiesta per operare all'interno del mercato delle canzoni che raccontano la vita di strada. La performance messa in atto utilizza l'etichetta deviante e la trasforma in uno strumento necessario per assecondare gli algoritmi e mantenere alta l'attenzione, alimentando quella «fiction quotidiana autoprodotta» (Saitta, 2023b, p. 42) esaminata in precedenza. In questo modo, dato che «l'intero gioco si svolge su piattaforme commerciali» (Saitta, 2023b, p. 45) in grado di generare profitto, l'ecosistema digitale può essere osservato come una riappropriazione ed espansione del Luogo (*Place*) teorizzato da Forman (1997). Se l'istituzione tenta di mantenere lo Spazio vuoto e normato, costruendo emozioni negative e innescando il discorso sul panico morale, il rap rioccupa lo Spazio (*Space*) e lo trasforma in Luogo estendendolo al digitale. Tramite la costruzione di un «teatro», un terreno di spettacolarizzazione e auto-determinazione, l'artista rivendica la propria «visibilità» (Saitta, 2023b, p. 46), cioè la proprietà del Luogo legata allo scontro di potere, e, al contempo, anche l'allineamento alle logiche del mercato odierno per capitalizzarci sopra.

Il personaggio deviante sfrutta così le architetture dei social network, progettate per la produzione continua di immagini ad alto impatto emotivo. La violenza e la vita di strada diventano un flusso audiovisivo quotidiano, un reportage, capace di rendere «un'infinità di comportamenti visibili a chiunque sia interessato» (Saitta, 2023b, p. 46), garantendo al soggetto marginalizzato l'accesso a un pubblico di massa e offrendo al pubblico l'accesso all'attrattività estetica delle culture di strada, trasformando il proprio vissuto in capitale economico e sociale.

Si concretizza la messa a valore della propria esistenza attraverso l'esplicita rivendicazione dei processi di criminalizzazione imposti dall'alto. Rifiutando i percorsi di integrazione pacificata tramite l'estetica di un rap violento (o *gangster*), il soggetto

subalterno assorbe le proiezioni negative che la società gli associa, attuando quella pratica di inversione delle gerarchie di status già individuata da Rose (1994). L'interiorizzazione di tale paradigma si traduce nell'assunzione della «*ghetto badman posture-performance*» (Rose, 1994, p. 11), un atteggiamento che agisce contestualmente come «guscio protettivo» (Rose, 1994, p. 100) contro politiche sociali restrittive e come asset commerciale³¹. Nel contesto italiano, tale dinamica coincide con la riappropriazione di etichette come *maranza* o lo stesso *marocchino*, figura che ripropone, riadatta e ibrida questa matrice originatasi nella *blackness* d'oltreoceano con le specificità spaziali e sociali italiane intrecciate a quelle del nord dell'Africa.

Se il discorso pubblico mira a colpire il "marocchino vestito sportivo" (Sarti, 2025, p. 52), il rapper trasforma quell'esatta estetica nel fondamento della propria *street credibility*. Assecondando l'ossessione neoliberista per il voyeurismo della violenza, che sia nel sistema statunitense (Rose, 1994), nella Francia post-11 settembre (Yousfi, 2023) o nel più contemporaneo panorama italiano (Saitta, 2023b; Sarti, 2025), il rapper sfrutta e riconfigura il pericolo associato ai soggetti marginali e la loro conseguente ipervisibilità, interiorizzando la figura del mostro.

È attraverso quello che Yousfi (2023, p. 54) definisce «*metagore* (una metafora cruenta di cui il rapper sarebbe il padre)» che l'artista «contrasta senza sosta tutte le attrattive del sistema», rendendosi in apparenza esattamente parte di ciò che il sistema stesso ha progettato per lui. Assumendo una posizione «perfettamente inquadrata» nel dominio egemonico (Yousfi, 2023, p. 54), il soggetto marginalizzato si comporta esattamente come la società si aspetta, sfruttando proprio quelle caratteristiche di razza e classe che lo dipingono come un predatore. O, almeno, così sembra.

Tramite i «trascritti nascosti» la relazione di subordinazione viene riconfigurata: i soggetti, appropriandosi di quelle caratteristiche socialmente generatrici di paura (l'iper-individualismo, l'ostentazione delle armi, il machismo, il lusso, la violenza), le ribaltano in capitale economico, influenza culturale e potere rappresentativo. L'estremizzazione spettacolare dei *dissing* pubblicati sui social network (come nel caso del conflitto tra Simba la Rue e Baby Touché) o l'uso di armi da fuoco come oggetti di scena (emersi nelle inchieste sulla *No Parla Tanto*), non costituiscono, secondo questa visione, scelte legate

³¹ Questa postura si rivela peraltro per molti versi sovrapponibile allo «Stile Maschio Violento» teorizzato da Marchi (2022; cfr. par. 1.1.2). Tanto nel contesto afroamericano quanto in quello italiano, l'adozione di un codice estetico aggressivo opera come marcatore di distanza dalla società civile.

al crimine³², ma l'applicazione di questa logica rivendicativa, anche quando tale tendenza ha delle reali ricadute sia di violenza compiuta e subita, sia penali.

Interpretare il ruolo di colui che incute terrore è in tal senso un meccanismo di sopravvivenza per chi è altrimenti privo di potere istituzionale. Come riportato da Sarti (2025, p. 139), «la violenza assume un valore pedagogico ancora più forte per quei giovani che vivono la strada, costituendo una delle poche alternative credibili al determinismo sociale per soggettività a cui è preclusa ogni possibilità di mobilità ascendente». La capacità del rapper è una “messa a realtà” di questa condizione: ancorando la narrazione alla propria posizione e al proprio Luogo, l'artista conferisce una connotazione identitaria positiva all'alternativa violenta. Agli occhi degli ascoltatori e della propria comunità, ciò che il potere intende come devianza diviene un valore condiviso, oltre che una risorsa economica spendibile.

La postura da duro non è un semplice riflesso, ma una performance consapevolmente radicata nelle «condizioni di disillusione e alienazione» (Rose, 1994, p. 59) che i giovani attraversano nel paesaggio urbano post-industriale. «Assumendo l'identità dell'osservatore o del narratore» (Rose, 1994, p. 2), il rapper utilizza l'estetica violenta come una maschera che impedisce allo sguardo istituzionale e borghese di decodificare e sminuire la sua profonda realtà e vulnerabilità. Dietro l'esibizione del limite, del machismo, della spavalderia nichilista e dell'iper-esaltazione di sé, si cela una cruda e lucida narrazione del trauma: la perdita di amici a causa della “vita veloce” (gli scontri armati, le sostanze, il carcere), i problemi di salute mentale, di rabbia incontrollabile e di condizioni familiari devastate dalle pressioni della povertà estrema o dello sradicamento migratorio. Prima di indossare il personaggio del mostro iper-visibile

³² Anche nei casi in cui emergono armi da fuoco, il loro possesso mal si presta alla decodifica operata da polizia e tribunali, che lo inquadrano esclusivamente come strumento di offesa. Spesso si configura piuttosto come un dispositivo di difesa personale, dettato da una radicata paranoia legata all'iper-esposizione che questi soggetti esperiscono. Emblematica è la dichiarazione di Baby Gang a seguito dell'arresto del 2025 sorpreso con una scaccia cani modificata: «L'arma che avevo in hotel mi serviva perché avevo paura mi derubassero» (RaiNews, 2025). Sebbene l'alterazione renda l'oggetto giuridicamente un'arma clandestina, la narrazione mediatica ha teso a equipararla a una vera pistola, ignorando che fosse replica riadattata, balisticamente inaffidabile e dalla potenzialità offensiva nettamente inferiore. Più che indicare una reale caratura criminale, il possesso di un strumento arrangiato riflette una condizione di allerta esasperata, alimentata anche dalle paure legate alla violenza di strada, come il noto agguato subito da Simba la Rue. Parimenti significativo è il caso di Shiva, in cui il tribunale ha negato non solo la legittima difesa, ma persino l'eccesso colposo per una reazione armata a un'aggressione subita, giustificando la decisione penale con il richiamo a un «contesto culturale che si nutre di aggressioni reciproche» e all'«atteggiamento aggressivo e violento che connota la personalità dell'imputato» (MilanoToday, 2024).

o di teatralizzare il cinismo criminale, il rapper svela una specie di “trauma originario”, compiendo in questo modo una vitale operazione di normalizzazione del disagio. Spersonalizza la colpa, inquadrando i fallimenti genitoriali o la violenza esperita non come difetti morali individuali, ma come sintomi di una disperazione strutturale e sistemica in cui tutti sono immersi. L'artista non solo rivendica il proprio dolore, ma diviene un interlocutore per la propria comunità, offrendo una voce, un lessico e una validazione emotiva a una generazione di giovani a cui è preclusa ogni altra forma di visibilità dove esprimersi.

Sul piano testuale e visivo, a testimoniare la storicità di questa interiorizzazione, Rose (1994, p. 119) analizzava il logo dei Public Enemy (la silhouette di un giovane nero nel mirino di un'arma) evidenziando come il soggetto marginalizzato accetti la condizione di preda o predatore per convertirla in un simbolo visibile di resistenza e, simultaneamente, in un brand commerciale dalla valenza politica intrinseca. La stessa logica è rintracciabile nel panorama italiano contemporaneo: nella discografia di Baby Gang, Sarti (2025) individua in brani come *Marocchino* (2021) e nell'album *Delinquente* (2021) l'esatta capitalizzazione delle etichette imposte (rispettivamente la razzializzazione e la devianza); una traiettoria che l'artista ha successivamente riproposto in lavori più recenti come *L'Angelo del Male* (2025), assumendo su di sé il doppio (rappresentato nella copertina) e la figura mostruosa. L'ambiguità di fondo tra il rifiuto e l'assunzione delle caratteristiche richieste dall'industria musicale passa attraverso la demistificazione del concetto stesso di integrazione, vissuta non come un traguardo ma come un «addomesticamento programmato» (Yousfi, 2023, p. 57) da cui fuggire. Si tratta di una dinamica che, sebbene in Yousfi (autrice del libro *Restare barbari. I selvaggi all'assalto dell'Impero*) si focalizzi sulla condizione del soggetto razzializzato, si può estendere con forza attrattiva anche nella marginalità sociale bianca. Per entrambi i gruppi, infatti, il patto sociale neoliberista offre esclusivamente un'integrazione di tipo subordinato, che coincide con l'accettazione del lavoro precario, dei bassi salari e dell'immobilità ai gradini inferiori della gerarchia economica. Attuando quella che l'autrice definisce una riappropriazione della propria barbarie (Yousfi, 2023), concetto importante negli studi sul tema (ad esempio Sarti, 2025), l'artista sceglie volontariamente di interpretare il ruolo del soggetto «cattivo, aggressivo, violento», assecondando in modo speculare «ciò che la strada e il mercato hanno preteso da lui» (Sarti, 2025, p. 109).

Attraverso l'archetipo di Booba, l'autrice delinea la scelta del rapper di rendersi «incubo dell'Occidente» (Yousfi, 2023, p. 56), un corpo che incarna ed esaspera le fantasie razziste della società. Trasformando la propria identità e la propria immagine, l'artista accetta i ruoli di «delinquente, spacciatore, assassino, animale»: una radicalità che nasce in risposta allo sradicamento dei giovani di seconda e terza generazione (il vuoto normativo delle letture psicologizzanti) e si traduce nel rifiuto di qualsiasi pacifica «riconciliazione» in favore di un conflitto permanente (Yousfi, 2023, p. 56).

Nel panorama italiano contemporaneo, sulla scia di quanto già osservato per Baby Gang, sono artisti come Simba la Rue e Paky a incarnare questa linea, radicalizzando ulteriormente la violenza testuale in forme crude ed esplicite. Piuttosto che vergognarsi delle proprie etichette, questi artisti le armano. Ritorna con tutta la sua fierezza subalterna quella *badman posture* descritta in precedenza. Non cercano compromessi con le istituzioni; al contrario, considerano l'idea di cedere come la vera fonte di vergogna. Questo disprezzo è tematicamente esplicito nelle loro liriche, dove la prospettiva del classico percorso sociale viene demistificata e abbandonata. Accettare la legalità formale significa condannarsi a una miseria garantita, un inganno strutturale che unisce il destino dei giovani razzializzati a quello delle classi povere autoctone; per questo, rifiutando di farsi sfruttare in un sistema che non offre reali vie di fuga verso il lusso e il riscatto che rincorrono, scelgono di rimanere metaforicamente «in mare, in guerra» (Yousfi, 2023, p. 56).

2.4.3 L'economia dell'attenzione e la visibilità dei rapper

L'espansione del Luogo all'interno delle piattaforme social, precedentemente delineata, trova la sua declinazione commerciale inserendosi all'interno di quella che Stuart (2020) definisce un'«economia dell'attenzione online». I giovani marginalizzati, storicamente confinati nelle economie informali o nel lavoro precario, si spostano verso la capitalizzazione della visibilità digitale, sfruttando lo status di «*micro-celebrity*» per attrarre investimenti e opportunità precluse nei circuiti formali (Stuart, 2020, pp. 5-6, 13). La strategia consiste nell'esagerare intenzionalmente gli stereotipi legati alla violenza urbana e la figura del «superpredatore» (Stuart, 2020, p. 7), cioè una strategia iperbolica (che sia associata al soggetto razzializzato o al sottoproletariato bianco, con la razza come dimensione prioritaria) come scelta consapevole, dettata dalla comprensione che questa

narrazione mostruosa funge da attrattore per i «desideri voyeuristici» del pubblico esterno, spesso bianco e borghese (Stuart, 2020, p. 6). I rapper vendono la propria “reputazione criminale” poiché essa rappresenta, in molti casi, l'unica risorsa attrattiva e premiata dal mercato globale.

Le ricerche di Stuart (2020) ed Evans (2020) sottolineano proprio come i rapper esasperino la propria propensione alla violenza, l'esibizione di armi, l'ostentazione di ricchezza e gli stessi arresti sui social media, sfruttando la cronaca giudiziaria a proprio vantaggio con il preciso intento di catturare l'attenzione del pubblico. Si tratta di una caratteristica efficacemente riassunta dalla dichiarazione di un artista intervistato da Evans a Chicago: «Dobbiamo mostrare le armi apposta per [il pubblico di] internet» (2020, p. 238). L'esibizione armata risponderebbe quindi al duplice imperativo di soddisfare le aspettative di autenticità richieste dalla strada e di saziare il “feticismo culturale” del pubblico verso la marginalità. Questa osservazione trova piena convergenza con l'analisi sul contesto italiano condotta da Saitta, il quale individua nel «saper fare [...] quanto l'autenticità» la «condizione essenziale» (2023b, pp. 59-60) per generare «potenziale commerciale», aiutando il pubblico a «“sognare” e attivare altri meccanismi cognitivi ed emotivi posti alla base dei consumi culturali incentrati sulla criminalità, la povertà e la violenza» (Saitta, 2023b, p. 60). È interessante notare come, salvo rarissimi casi spesso legati all'underground, l'«autenticità criminale» esibita sia in realtà debole e basata più sulla performatività e sull'ostentazione che su una reale contiguità con ambienti malavitosi strutturati (Saitta, 2023b, p. 60). Tuttavia, a prescindere dal reale spessore criminale, il campo del rap rimane chiuso verso chi tenta di appropriarsene senza possederne il *background* materiale: i soggetti provenienti da contesti borghesi (“figli di papà” o semplicemente estranei alle logiche di strada) che tentano di simulare la marginalità vengono sistematicamente smascherati e respinti, a conferma di come l'accreditamento passi attraverso un rigoroso vaglio di legittimità esperienziale.

La capacità di manipolare i codici dell'attenzione e della criminalizzazione è un tratto distintivo del rap hardcore e gangsta fin dalle sue origini, come già evidente in Ice-T, ma ha raggiunto la sua massima espressione con le scene drill statunitensi (Stuart, 2020; Evans, 2020). A partire da Chicago, e successivamente in poli come Florida e New York, la drill ha riportato la crudezza della strada al centro del rap, in risposta alla

commercializzazione del decennio precedente. Evans (2020) evidenzia come la scena di Chicago sia stata pioniera nello strutturare un ecosistema produttivo basato su smartphone, video a basso budget distribuiti su YouTube, etichette indipendenti e un uso strategico dei social media (Twitter, Instagram) per bypassare i filtri dell'industria discografica tradizionale attraverso strategie creative con cui i giovani artisti manipolano l'economia dell'attenzione. Un esempio è l'inserimento di parole chiave nei video di YouTube come *Chiraq* (crasi tra Chicago e Iraq) o dei titoli dei video musicali di artisti affermati come Chief Keef, al fine di forzare gli algoritmi, posizionarsi tra i contenuti consigliati e definire la propria zona come un ambiente di guerra (Evans, 2020).

Anche in Europa sono presenti riscontri speculari a queste strategie creative per creare hype: lo sviluppo della drill inglese ha mantenuto tematiche e visioni affini alla scena di Chicago (Evans, 2020), dimostrando una forte capacità di polarizzare l'attenzione e generare valore nel mercato digitale, un adattamento reso ancor più necessario dalle sistematiche preclusioni imposte dalle autorità alle esibizioni dal vivo. Nelle periferie britanniche, ad esempio, il gruppo drill *7th*, originario di *Forest Gate (East London)*, ribattezza il proprio 7° distretto *GA7A* (letto Gaza), evocando un immaginario di conflitto e assedio. Dinamiche analoghe si riscontrano in Italia: l'artista Kid Yugi, nel brano *Massafghanistan* (2023), opera una fusione tra la sua città natale (Massafra, in provincia di Taranto) e l'Afghanistan. A rafforzare l'iperbole, la copertina del singolo presenta caratteri latini stilizzati per emulare la calligrafia araba, accompagnati da un logo con scimitarre incrociate, utilizzando l'estetica associata alla militanza religiosa e a contesti di guerra asimmetrica per estremizzare la posizione e, quindi, la rappresentazione del proprio contesto urbano.

L'aspetto più rilevante di questa strategia, pertanto, risiede nella capacità di tradurre la provocazione visiva in un mezzo strutturato per innescare e capitalizzare le conseguenze reali del panico morale. Il rapper utilizza i trascritti nascosti e l'exasperazione fittizia dei propri comportamenti violenti con il preciso intento di manipolare attivamente la reazione istituzionale. Tramite l'azione repressiva della polizia (le perquisizioni, i daspo, la carcerazione, i *mugshot*³³) e la conseguente indignazione

³³ Quella del mugshot rappresenta una tendenza storico-visiva di grande interesse. Basti pensare ai grandi personaggi della malavita statunitense, quali Al Capone, Lucky Luciano e Bugsy Siegel, che nelle loro foto segnaletiche appaiono pettinati in modo impeccabile, con abiti su misura e cappotti eleganti, mantenendo un atteggiamento composto e distaccato. Più che criminali appena catturati, proiettano l'immagine di uomini d'affari sorpresi nel bel mezzo di una giornata lavorativa. Tra gli anni Ottanta e

mediatica si attiva l'algoritmo social, cresce la popolarità e con essa la possibilità economica. Come evidenzia Saitta (2023b), l'artista rivela una spiccata capacità di capovolgere gli interventi di controllo, utilizzandoli come veri e propri certificati di garanzia della *realness* necessaria ad accreditarsi sul mercato.

La risposta delle agenzie di controllo e dei media, che «agiscono sovente all'unisono in una relazione di dipendenza funzionale caratterizzata da reciprocità», finisce per fare da eco alle vicende, amplificandone l'importanza (Saitta, 2023b, p. 64). Le forze dell'ordine e le autorità statali vengono inglobate nella «società dello spettacolo» (Saitta, 2023b, p. 59), non come attori protagonisti, ma subalterni ai criteri imposti dalla stessa narrazione rap. La «totale astrazione dalla realtà» e la profonda amoralità (il vuoto valoriale) duramente contestate dalla magistratura nelle ordinanze a carico di Baby Gang e Simba la Rue (cfr. par. 2.3.2) si configurano in questo senso come una scelta strategica e consapevole, volta a sfruttare l'economia dell'attenzione per monetizzare la propria immagine tramite una performance commerciale che non annulla il vissuto, ma lo restituisce in tutta la sua carica conflittuale. Nel teatro digitale le incursioni delle forze dell'ordine divengono parte della sceneggiatura, come ammesso dallo stesso Baby Gang in un'intervista, analizzata anche da Saitta (2023b, p. 70): «io faccio vedere le armi, loro mi entrano in casa e non trovano un cazzo. Stiamo giocando, no? Quando mi trovano qualcosa, mi arrestano. Hanno vinto loro, è uno a zero a loro. Poi un giorno uno a uno per

Novanta John Gotti ha estremizzato questa dinamica trasformando i suoi arresti in veri e propri eventi mediatici. Usciva ammanettato indossando completi costosi da migliaia di dollari, sorridendo ai fotografi per cercare di dimostrare un totale controllo sulla situazione. Anche nella musica, l'estetizzazione della foto segnaletica e la sua trasformazione in strumento promozionale vantano precedenti illustri. Scatti iconici come quello di Frank Sinatra (1938), o successivamente quelli di Johnny Cash (1965), Jim Morrison (1967), Mick Jagger (1967), Sid Vicious (1978) e il celeberrimo mugshot di David Bowie (1976 a Rochester) sono diventati poster e merchandising, fissando l'estetica del ribelle glam e punk. Nel rap questa tendenza si è definitivamente consolidata, venendo usata sistematicamente come vera e propria forma promozionale. Snoop Dogg, accusato di omicidio nel 1993 mentre usciva il suo album di debutto *Doggystyle*, sfruttò il panico mediatico anche tramite questa tecnica vendendo milioni di copie. Allo stesso modo, Tupac Shakur ha costruito gran parte della sua aura leggendaria anche attraverso i suoi continui mugshot. Altri scatti memorabili appartengono a 50 Cent (il cui *mugshot* del 1994 è diventato iconico nei primi anni Duemila), Lil Wayne nel 2007 o Gucci Mane che ha trascorso buona parte dell'inizio della sua carriera a entrare e uscire dal carcere, pubblicando decine di mixtape che usavano i suoi *mugshot* o foto in tuta carceraria come copertine. Arrivando all'era contemporanea, spiccano XXXTentacion (che ha usato la sua foto segnaletica come copertina del singolo pluri-platino *Look At Me!*), Tay-K, Pooh Shiesty e YNW Melly, per citare solo alcuni tra i più influenti di una lista estremamente lunga. La dinamica è ormai radicata anche in Italia. Partendo da Niko Pandetta fino ad arrivare a Baby Gang, che ha utilizzato un suo *mugshot* come copertina del suo secondo progetto discografico (*EP2*), si osserva una tendenza all'esposizione sempre più marcata. Questa pratica si è ulteriormente evoluta estendendosi alle foto scattate ai domiciliari (come nel caso di Simba la Rue) fino alle immagini diffuse direttamente da dietro le sbarre (come per Shiva).

me [...] è così, è un gioco!» (Noisey, 2021). Le istituzioni credono di reprimere i rapper, ma in realtà alimentano il gioco e, inseguendo gli artisti attraverso sanzioni, «falliscono dal punto di vista simbolico venendo assorbite all'interno di un meccanismo spettacolare che non si svolge sul terreno fisico, non può essere incapacitato con i mezzi coercitivi tradizionali, si fa beffa di loro e, infine, è giocato secondo la direzione ricercata da chi idea lo show in accordo con le regole delle piattaforme» (Saitta, 2023b, p. 71). Tramite questa iper-visibilità, le culture di strada riescono a imporsi come voce conflittuale, mettendo a nudo sia l'incapacità delle istituzioni di decodificarne i linguaggi, sia la loro strutturale impotenza nell'arginarne la portata culturale ed economica (Saitta, 2023b).

2.4.4 Il privilegio dei barbari: individualismo interstiziale e inassimilabilità

Questo è il privilegio dei diseredati: percepire meglio di chiunque altro le potenzialità di una lingua che la familiarità e l'ossequio gli avrebbero impedito di immaginare. La questione non è più solo estetica, né «politica» in un senso volgarmente «contestatario». Il rap è un affare etico che dichiara: la lingua [...] è un tempio che aspetta di essere distrutto da coloro che sono stati bloccati all'ingresso.

Yousfi, 2023, p. 66

*A chi si sveglia la mattina presto
Si rassegna ad un onesto lavoro, otto ore lo stesso gesto
A chi a quell'ora stende l'ultima riga
Molesto in parlantina e tace solo a sé stesso
A chi spesso tiri in mezzo di riflesso
Se rimi e ti fingi grezzo, io disrispetto
[...]
A chi ha la madre che sta in ansia insonne in un letto
A chi è vestito AMSA, dorme in sala d'aspetto
Chi ha il padre che parla solo dialetto
Cambiano i tempi e i modi e il mondo coniuga con l'imperfetto
A chi sogna la ribalta e i riflettori
All'alba la ribalta è quella di un camion per i traslochi
Marracash – Chiedi alla polvere (2008, Marracash (album))*

Seppur i confini tra la dimensione individuale e quella collettiva nelle espressioni più moderne del rap rimangano oggetto di dibattito, è rilevante esplicitare come una parte della letteratura sociologica abbia evidenziato una netta regressione della conflittualità sistemica a favore di un marcato ripiegamento individualistico. Come riporta Saitta (2023b), autori come Antonelli (2020), Belotti (2021) e Di Giovanni e Paglino (2021) condividono un generale scetticismo riguardo alle ultime declinazioni del rap (trap e drill)

come reali strumenti di soggettivazione politica. Nonostante questa premessa comune, le tre analisi offrono sfumature diverse su come tale individualismo si manifesti e sulle conseguenze che genera sul tessuto sociale.

L'analisi di Belotti (2021) sul penultimo album di Marracash riconosce una matrice di classe e razziale alla base dell'azione del rapper, ma ne evidenzia l'esito prettamente individualistico. L'arricchimento personale e l'ostentazione non sono privi di significato politico, ma si configurano come una «vendetta sociale espressa nella forma di un successo economico vissuto come estorto» (Belotti, 2021, p. 204). Diventare ricchi aggirando il normale lavoro salariato tendenzialmente di tipo operaio, demistificato e percepito come una schiavitù alienante destinata ai subalterni, è un atto di ribellione contro la «riproduzione inter-generazionale della diseguaglianza» (Belotti, 2021, p. 201). Tuttavia l'emancipazione rimarrebbe una traiettoria singola dove l'artista sfrutta le abilità apprese nel quartiere per conquistare uno status precluso, ma l'azione di rottura si esaurirebbe nel successo economico personale.

Spostando il focus sulla rappresentazione dello spazio, Di Giovanni e Paglino (2021) evidenziano come l'estetica trap nasca da un deficit strutturale delle periferie: la «scarsità delle risorse materiali e urbane» e l'assenza di «spazi del welfare materiale» (Di Giovanni e Paglino, 2021, p. 224) che fungano da catalizzatori per la comunità. In assenza di tali risorse aggregative, la narrazione si ripiega sull'individuo (inteso anche come piccolo gruppo di persone). La criticità sollevata dagli autori risiede nel fatto che la trap, pur documentando queste fragilità reali, opera una generalizzazione che «omologa i diversi contesti, riconducendo la irriducibile varietà delle situazioni a cliché» (Giovanni e Paglino, 2021, p. 219). L'individualismo emerge quindi nella spettacolarizzazione estetica della periferia, che viene ridotta a uno stereotipo commerciale e omologante, svuotando la reale e complessa domanda sociale del territorio.

L'analisi di Antonelli (2020) è quella che traccia la cesura più netta con i movimenti del passato, guardando all'individualismo della trap con disillusione. Pur riconoscendo che il materialismo e il cinismo dei testi siano elementi di «realismo ed etnografia del presente», l'autrice sottolinea come, a differenza del ribellismo attivo delle sottoculture storiche (come il punk), la trap risulti politicamente «innocua» (Antonelli, 2020). Di fronte a un mondo asfittico e al collasso, l'atteggiamento dei giovani non è conflittuale, ma si configura come una «resa senza lotta». Il ripiegamento su sé stessi,

l'ossessione per il successo economico e l'uso di sostanze non fungono da strumenti di ribellione, ma da anestetici per l'ansia di una società in cui l'individuo è «sostanzialmente solo e senza ambiti collettivi in cui riconoscersi» (Antonelli, 2020).

Sarti propone una prospettiva differente anche dato l'anno di pubblicazione (2025), rintracciando un'inversione di tendenza che si discosta dalle letture finora esaminate. Secondo l'autore, a partire dalla terza decade del Duemila, i sottogeneri del rap si sono staccati dall'estremo individualismo che la musica aveva inizialmente adottato nella prima ondata di popolarizzazione (dal 2016 circa). Una nuova generazione di artisti ha innescato una trasformazione profonda del genere, sia culturalmente che artisticamente, «rimettendo al centro del discorso la collettività, il conflitto e la strada» (Sarti, 2025, p. 112). La trap non è più interpretabile solo come una traiettoria di ascesa del singolo, ma come il ritorno di un «“noi” collettivo» (Sarti, 2025, p. 123) capace di intercettare un bisogno generazionale comune e di conferirgli visibilità. Per i giovani provenienti da contesti marginali e popolari, spesso con background migratorio, fare musica significa ribaltare la propria condizione rivendicando proprio quell'alterità e attribuendole una funzione relazionale e identitaria, “intima”.

Tale narrazione risulta di difficile decodifica proprio perché non cerca la mediazione né la comprensione del pubblico esterno, ma si rivolge esclusivamente alla propria comunità di riferimento. Come sottolinea l'autore: «Per chi la vive, la strada non esercita alcuna fascinazione: è semplicemente un dato di fatto [...]. Allo stesso modo, la musica che nasce dalla strada (rap, trap, drill) non ha l'obiettivo di veicolare un messaggio emancipatorio [esplicito] ma è destinata a chi appartiene alla “famiglia”, a coloro che condividono lo stesso codice e, in quanto tali, non hanno bisogno di spiegazioni» (Sarti, 2025, pp. 123-124). Come già osservato, un esempio tangibile di questa forza collettiva risiede nei fatti di San Siro del 2021. La mobilitazione di centinaia di giovani per le riprese del videoclip e la successiva reazione all'intervento poliziesco non costituiscono la semplice sommatoria di istinti individuali, ma dimostrano l'esistenza di una rete di solidarietà e di un'identità di gruppo capace di agire all'unisono e confermano la presenza di un tessuto comunitario reattivo e pronto a difendere il proprio perimetro e i propri membri.

Il passaggio dall'individualismo a questa nuova fase non è dunque un ammorbidimento dei toni, ma una radicalizzazione del senso di appartenenza. La strada

non è un cliché commerciale ma un «dato di fatto», un perimetro in cui la violenza e il conflitto non sono glorificati nell'estetica, ma descritti come necessità di sopravvivenza di una «famiglia» che rifiuta di essere considerata vittima e sceglie di contraccambiare i colpi (Sarti, 2025, p. 124).

È doveroso notare che questa dimensione collettiva non è un'invenzione esclusiva dell'ultima ondata. Già nella *wave* del 2016, artisti come Speranza portavano in scena una strada legata a un vissuto di marginalità translocale, transnazionale, volutamente grezza e orgogliosamente popolare. In questo caso, l'esperienza del ghetto di *Behren-lès-Forbach* (dove l'artista è cresciuto) si fonde con quella della provincia di Caserta, creando un crocevia culturale e tensioni sociali in cui l'identità si struttura sul mutuo riconoscimento dei subalterni: «Che tu sia nato arabo, albanese o zingaro, sei comunque fratello mio» (Noisey, 2019). Nel suo teatro la collettività emerge in modo prepotente attraverso un'ibridazione linguistica in cui il dialetto campano si mescola al francese delle *banlieue*, unendo riferimenti spaziali e materiali iper-locali. Nel brano *Givova* (2018), ad esempio, l'esaltazione di marchi sportivi economici o contraffatti è una chiara rivendicazione di classe. Come spiegato dallo stesso artista: «Rispecchio proprio il vissuto mio, non l'ostentazione. Se non mi posso permettere un Gucci non è che vado a fare un video con un Gucci addosso. Mi metto una Zeus o un Versace del mercato cinese. Citare Zeus, Givova e Legea [lo faccio perché] è una realtà che viviamo tutti quanti qua» (Noisey, 2019). Ciò suggerisce che la distinzione tra individualismo e collettivismo non sia tanto una separazione cronologica netta tra un prima individuale e un dopo comunitario, quanto un conflitto di narrazioni sempre presente in cui anche l'estetica criminale funge da strumento di rottura funzionale alla comunità. È ancora Speranza (Noisey, 2019) a chiarire la matrice di questa condizione: «Dicono che sono criminale nei testi, ma già è un segno che è la strada giusta per smuovere le coscienze cattive. Se canti le canzoni d'amore non puoi lavare le coscienze, non serve a niente. Il male va combattuto con il male».

La mancata scissione netta tra “prima” e “dopo” e la natura strutturalmente ambivalente del rap risultano evidenti anche riprendendo i testi classici degli *Hip Hop Studies*, i quali dimostrano come le tensioni tra consumismo, violenza e azione politica fossero già presenti fin dalla prima versione gangsta statunitense. Tricia Rose, infatti, smonta l'idea per cui l'ossessione per il successo personale e il materialismo nel rap siano

solo un vuoto esercizio di individualismo, e li contestualizza all'interno di una società razzista e post-industriale (Rose, 1994). Per i giovani che hanno un accesso limitato alle vie tradizionali per ottenere prestigio sociale, l'ossessione per i beni di consumo rappresenta una rivendicazione dello spazio culturale e lo stile è un meccanismo di formazione dell'identità e di acquisizione di status locale (Rose, 1994). Negli *hidden transcripts* sarebbe presente in questo senso una dimensione collettiva («*collective hidden transcript*»; Rose, 1994, p. 114) che, a livello di stile ed estetica, serve a unificare i giovani subalterni razzializzati (e non), delineando uno spazio culturale comune dal basso. Rispetto alla condizione di sistematica discriminazione istituzionale subita dai giovani marginali, si applica così una «fantasia di vendetta» del singolo (intesa come valvola di sfogo culturale per destabilizzare simbolicamente il potere dominante) che, a seguito dell'ascolto, diventa in realtà un prodotto culturale collettivo (Rose, 1994). Nei brani si percepisce come il rapper metta in scena una fantasia di controllo su chi nella vita reale può fermarlo, perquisirlo e umiliarlo in base al profilo razziale (Rose, 1994). La potenza del rap è prendere questo trascritto nascosto (vissuti di rabbia e rivalsa che circolano privatamente tra chi li ha subiti) e sbatterlo sul palco pubblico, usando un linguaggio in codice (lo *slang*) che la comunità capisce perfettamente, escludendo i non affiliati (Rose, 1994). Il rap fa l'esatto opposto di ciò che mettono in atto le istituzioni. Se queste ignorano volontariamente l'espressione di matrice sociale e culturale traducendo letteralmente i testi e la loro estetica, il rap inverte e fa propria la narrazione (Rose, 1994). Così, se nella vita reale le persone sono soggette a continui abusi di potere, fermi ingiustificati e profilazione razziale, nel testo i ruoli si ribaltano e la polizia stessa diventa il nemico da sconfiggere. Allo stesso modo, se chi viene da contesti marginali non ha mai avuto accesso a soldi, auto e tutti quegli status strettamente legati all'iper-consumismo, essendo sempre stato escluso da tale macchina, l'ostentazione iperbolica del lusso e la voracità economica assumono i contorni di una rivalsa di classe mascherata da edonismo. Come la violenza verbale verso le forze dell'ordine esorcizza un sopruso reale, così l'iper-materialismo agisce come una fantasia di vendetta contro l'esclusione economica originaria. Ciò che discosta questa dinamica da un puro individualismo è che l'appropriazione degli status symbol tardo-capitalisti (le auto sportive, i marchi di lusso) non si risolve in una pacifica integrazione nel sistema dei consumi, ma in una predazione aggressiva di ciò che è sempre stato negato. Attraverso questa operazione, il *collective*

hidden transcript genera un potenziale emancipatorio che si avvale della commercializzazione senza venirne disinnescato; il rap, comprese le sue declinazioni moderne, per la capacità di rivendicare visibilità mantiene la propria carica antagonista (Saitta, 2023b, richiamando Hebdige, 1979) e la opacizza. La doppiezza permette al rapper di incarnare una contraddizione che riesce ad accumulare capitale in condizioni di assenza strutturale e, simultaneamente, esibire uno sfrontato disprezzo verso il sistema che lo genera. Tramite il linguaggio del mercato, il rap legato alla strada performa la stessa predazione che il mercato impone, ma rimanendo in un limbo. La conquista della ricchezza non cura il trauma dell'esclusione né placa l'odio: l'oggetto di lusso viene posseduto e svuotato del suo valore borghese per diventare un trofeo di sopravvivenza, mentre la conflittualità verso l'egemonia rimane intatta e mimetizzata.

Se Rose individua la struttura del meccanismo, cioè l'appropriazione simbolica come vendetta collettiva, il framework proposto da Yousfi ne radicalizza la portata: non si tratta solo di ribaltare le etichette, ma di incarnare consapevolmente il ruolo che il sistema ha assegnato loro come postura etica, un rifiuto totale di qualsiasi riconciliazione con l'ordine dominante. La voracità capitalistica si configura in questo senso come un «desiderio di vendetta quasi metafisico» e la ricchezza diviene l'unico strumento tangibile per «contrastare il determinismo sociale» (Yousfi, 2023, p. 60). Tali «pratiche estrattive di valore simbolico» ed economico, osserva Saitta (2023b, p. 58), sono inoltre pienamente in linea con le tradizioni delle sottoculture giovanili, confermandone la capacità di fare proprie le logiche dei contesti istituzionali declinandole attraverso i «meccanismi economici e di senso del presente». Si genera così un *individualismo interstiziale*: una facciata che asseconda le logiche del mercato egemonico, ma che al suo interno continua a utilizzare codici ambigui e liminali. L'Io iper-individualizzato diventa lo strumento tramite cui la marginalità entra nel sistema, garantendo la sopravvivenza economica dell'artista e della piccola comunità senza sacrificare quell'inaccessibilità linguistica che lo lega profondamente alla sua comunità di origine. Il rap non nasce per fornire «una risposta balbettante, semi-competente e semi-intenzionale» a chi è in cerca di rassicuranti e decifrabili messaggi di protesta (Yousfi, 2023, p. 64). L'intento non è farsi tradurre, ma permettere ai soggetti marginalizzati di autodefinirsi eludendo lo sguardo analitico di chi cerca di osservarli dal «piccolo buco della serratura» (Yousfi, 2023, p. 60). In questo processo di autodefinizione, il rap si fa «sperimentazione dal basso» e «potere di

“incorporazione”», mescolando riferimenti eterogenei per agire «senza rispettare i confini simbolici che separano gli universi culturali e li gerarchizzano» (Yousfi, 2023, p. 58). Sebbene questa disinvoltura venga spesso intesa come una sottomissione alla logica commerciale e una decadenza rispetto alla vocazione originaria di protesta, il genere costituisce «l'unica forma d'arte che se ne fa carico completamente, che non cerca di ripulirsi dalla banalità del mondo» (Yousfi, 2023, p. 59). L'artista non pretende di sottrarsi al mercato, ma si fa strada «nel mezzo del caos, ed è nel mezzo del caos che cerca di rimanere, dando corpo, immagini, parole e gesti alla turbolenza dei tempi» e alla sotterraneità che lo attraversa (Yousfi, 2023, p. 59). Rimanendo immersi in questo disordine, i soggetti marginalizzati diventano «i barbari nel senso omerico del termine» trasformandosi in una «potenza impenetrabile che proviene dal limbo della civiltà ed esercita un fascino talmente difficile da contenere che i civilizzati sembrano rannicchiarsi ogni volta che li vedono avvicinarsi troppo» (Yousfi, 2023, p. 60). È attraverso questa postura inaccessibile che l'individualismo di facciata si dissolve definitivamente svelando l'infrastruttura collettiva. L'ostentazione dell'Io e l'uso di un linguaggio respingente per l'esterno non isolano il soggetto, ma rovesciano la solitudine neoliberista ricordando a chi abita i margini che «tutto ciò che è in noi è un mondo» (Yousfi, 2023, p. 61).

È in questo atteggiamento che l'artista che sceglie la strada musicale per il sostentamento del proprio gruppo è lo stesso che reinveste il proprio successo nel quartiere da cui proviene. L'ampiezza della comunità si estende oltre i confini micro-locali, incarnando l'ormai classico modo di dire anglofono *putting the neighborhood on the map*. Nel momento in cui vengono accesi i riflettori su quel luogo, si innesca infatti un doppio meccanismo: da un lato, per le nuove generazioni diventa più facile accedere all'industria discografica; dall'altro, il quartiere stesso acquisisce prestigio, conferendo uno status maggiore, all'interno del panorama hip hop, a chiunque rivendichi di provenire da lì. L'ossessiva rivendicazione del proprio quartiere e l'esibizione della propria *crew* non funzionano quindi unicamente come marchio commerciale, ma testimoniano un legame di interdipendenza profonda in cui il successo del singolo artista viene percepito e narrato come il riscatto di un'intera comunità, senza il cui supporto quel percorso non sarebbe stato possibile.

La lealtà verso le origini trova una sua espressione materiale nella pratica del *giving back to the community* (restituire alla comunità). Non è beneficenza, ma una pratica

di investimento immobiliare e sociale sul proprio territorio che, radicata nella cultura afroamericana con la formula del *buy back the block* (ricomprarsi il quartiere tendenzialmente per contrastare il disinvestimento istituzionale e sempre più spesso la gentrificazione), sta trovando traduzioni concrete anche nel panorama italiano. Emblematica, in tal senso, è la tendenza di alcuni artisti che reinvestono i capitali generati dalla musica per riqualificare spazi e creare centri di aggregazione nelle proprie zone di provenienza. Pratiche simili sono l'apertura di poli culturali gratuiti, come gli studi di registrazione inaugurati da Sfera Ebbasta a Cinisello Balsamo, aperti gratuitamente ai ragazzi dell'hinterland milanese (MilanoToday, 2020); altrettanto significative sono le iniziative di Shiva nell'area di Milano Ovest, dalla fondazione della squadra di calcio dilettantistica Santana Red Devils, fino ai fondi donati per riqualificare un campetto da basket al parco Borsellino di Bareggio (MusicBitz, 2023). La volontà di incidere fisicamente sullo spazio urbano si scontra però anche con dei rapporti istituzionali che spesso ostruiscono queste pratiche. Lo stesso Shiva ha infatti raccontato di essersi visto rifiutare dal sindaco una donazione di trentamila euro destinata alla bonifica di un parco locale, un blocco motivato dalla violenza dei suoi testi (Le Iene, 2025).

Ricomprare pezzi della propria zona o finanziarne le strutture significa riprendersi la sovranità degli spazi e farlo su scala strettamente locale assume una valenza politica, in quanto in contesti caratterizzati dal totale disinvestimento pubblico in termini di welfare e servizi, l'agire dell'artista diviene una pratica pragmatica di mutuo soccorso intergenerazionale. Tali investimenti da un lato offrono supporto e riconoscimento agli adulti e ai più anziani che hanno vissuto le trasformazioni storiche della zona; dall'altro, e soprattutto, creano alternative concrete per i più giovani. Offrendo luoghi di socialità alternativi, l'artista riempie il vuoto istituzionale non per criticare o rinnegare la strada, ma per tutelarla, costruendo ambienti positivi in cui le dinamiche relazionali comunitarie nate nel quartiere possono continuare a esistere all'interno di una nuova cornice. L'obiettivo ultimo di questa pratica non è l'illusione di sottrarre le nuove generazioni al proprio ambiente, ma interrompere il ciclo della deprivazione fornendo un luogo reale di aggregazione in assenza di servizi. L'impatto della riappropriazione si misura proprio nella rottura della monotonia che condanna la periferia. Storicamente, il dramma dei quartieri marginali è l'assenza di prospettive che si traduce in noia e vuoto, in cui le uniche opzioni sembrano ridursi al vagare per strada senza meta o all'alienazione nei complessi

di edilizia popolare. Reinvestire i proventi del mercato musicale nella costruzione di infrastrutture fisiche spezza questo ciclo di inattività. Quando a farlo è un soggetto che quella stessa noia l'ha praticata e subita, la carica simbolica si moltiplica e il quartiere ritrova un senso proprio, venendo riqualificato secondo le regole di chi lo abita e rifiutando l'approccio paternalistico dei piani di rigenerazione calati dall'alto.

Altre pratiche simili più comuni sono, ad esempio, i concerti gratuiti nei quartieri. Tra questi spicca il barbecue e concerto organizzato da Shiva nel 2021 tra i complessi ALER³⁴ a Milano Ovest (GiornaleDeiNavigli, 2021); o un caso ancora più emblematico verificatosi a fine 2025 con Paky, il quale ha organizzato un *listening party* per l'uscita del suo nuovo disco direttamente a Rozzano (quartiere dove è cresciuto), radunando più di cinquemila persone tra i palazzoni popolari (MilanoToday, 2025). L'evento si è configurato come una rivendicazione di appartenenza dal valore politico esplicito. Il rapper ha omaggiato i residenti delle case popolari definendoli la sua «ragione» di vita e, nel rivolgersi all'Aler, ha unito i ringraziamenti formali a una precisazione: «non dimentico quando io e la mia famiglia siamo stati lasciati in mezzo a una strada». Richiamando lo sfratto subito da adolescente insieme alla madre, l'artista ha così consacrato il concerto come la sua personale «rivincita» (Il Giorno, 2025).

Come esplicitato dai ragazzi che circondano il progetto dell'artista intervistati nel servizio de Le Iene (2025) per il concerto: «nella vita di Rozzano non c'è un cazzo di bello, se c'è di bello è perché l'abbiamo costruito noi». La rottura introdotta da brani come *Rozzi* (2019), in cui il rapper fa una letterale esaltazione e omaggio alla città di Rozzano, ha dimostrato come la traiettoria del rapper costituisca la prima reale alternativa alla deprivazione strutturale. I giovani del quartiere, che si narrano come storicamente schiacciati dal confronto con l'opulenza della vicina metropoli milanese e relegati alle economie informali come unica prospettiva, rintracciano in questa figura la dimostrazione pratica di una mobilità sociale possibile. Raccontano di come più che porsi come un idolo intoccabile, il successo dell'artista dimostri ai ragazzini la fattibilità di un'emancipazione costruita dal basso tramite il rap, fornendo una traiettoria che devia dal determinismo della strada (Le Iene, 2025).

La risposta del consigliere comunale Leone Missi (Partito Democratico) al concerto esplicita la frizione di potere che si innesca quando queste pratiche di

³⁴ ALER: l'acronimo dell'ente per l'edilizia residenziale pubblica in Lombardia.

riappropriazione spaziale vengono utilizzate: commentando l'evento, ha criticato l'amministrazione per aver autorizzato un raduno che portava nelle case popolari un messaggio in aperto contrasto con la candidatura di Rozzano a Capitale della Cultura 2028, dichiarando: «Lascia perplessi la scelta di promuovere, o comunque autorizzare, un evento che porta nel cuore delle nostre case popolari un messaggio spesso opposto ai valori che diciamo di voler costruire» (Il Giorno, 2025).

A confermare la tensione tra narrazione istituzionale e identità di quartiere nello stesso video per Le Iene (2025) dalle prime inquadrature emerge un marcatore identitario fortissimo: le interviste si svolgono davanti a un grande murales azzurro con la parola "ZONA", dove la lettera "O" è sostituita dallo stemma dell'SSC Napoli. Lo stesso murales, non a caso, fa da sfondo al videoclip di Paky mostrato, una scelta visiva che si configura come uno status di appartenenza. Nel video, l'estetica partenopea domina la scena milanese, tra maglie da calcio del SSC Napoli, striscioni celebrativi per Maradona e T-Max, rendendo il capoluogo campano una sineddoche visiva per indicare un Sud Italia vissuto come radice inalienabile.

La scelta identitaria fornisce un preciso snodo concettuale verso un'ulteriore forma di riappropriazione legata all'identità mista. Se l'appropriazione fisica dello spazio tramite i concerti e gli investimenti immobiliari sancisce la materialità, l'espressione di un'identità collettiva passa anche tramite un perimetro immateriale capace di viaggiare oltre il quartiere e di rendersi, di nuovo, di difficile comprensione. Nel medesimo servizio televisivo, ascoltando le voci del team del rapper e degli altri residenti, si percepisce chiaramente un peculiare ecosistema verbale. Le inflessioni mescolano un italiano fortemente connotato dalla fonetica meneghina con marcate cadenze e termini del Sud, in particolare campani e siciliani.

L'iper-individualismo della performance, pertanto, si dissolve non solo nelle pratiche materiali di supporto dal basso, ma anche in una struttura non direttamente tangibile: la lingua. Come osserva Yousfi per il contesto francese, il rap opera una vera e propria «distruzione della lingua» dominante (Yousfi, 2023, p. 64). I giovani di periferia, percepiti come «stranieri, non assimilati» o «barbari», si appropriano della lingua ufficiale e la sporcano con ciò che si apprende per strada, la ibridano con mille altre lingue dialettali e la trasformano in una lingua «clandestina» (Yousfi, 2023, p. 65). Lo *slang* di strada non è un impoverimento semantico né un arricchimento, ma una scelta che agisce

sia nella «pretesa [della lingua nazionale] di fare “identità”» (Yousfi, 2023, p. 65), corrompendola, sia nel creare un «piccolo ghetto linguistico» (Yousfi, 2023, p. 65) che opera come un radar per l'identità translocale. L'uso di un lessico inaccessibile fa sì che i giovani marginalizzati si riconoscano immediatamente tra loro senza bisogno di spiegarsi o di manifesti politici; la lingua stessa, nel suo fluire, sancisce un'identità comune costruita dal basso nel vissuto condiviso, respingendo al contempo chi non fa parte di quel mondo. In questo senso, la lingua diventa l'infrastruttura immateriale di una nuova comunità e l'atto stesso di rappare mischiando l'italiano ad altre lingue e allo *slang* delle popolari fonda una rete transnazionale e translocale di rapporto mutuale tra soggetti razzializzati e marginalizzati. Si tratta di un «mistilinguismo» che permette ai giovani di concepire la propria identità non in base alle proprie caratteristiche alterizzate, ma come tanti abitanti del margine urbano (Sarti, 2025, p. 100). Il rapporto tra la musica e la lingua diventa così uno strumento che «collega i giovani [...] accomunati dalla conoscenza della violenza razzista e capitalista» (Sarti, 2025, p. 125), trasformando una condizione di strutturale «invisibilità» (Sarti, 2025, p. 120) condivisa, in una potente connessione sovranazionale.

A dimostrazione di questa dinamica, si possono osservare alcuni esempi italiani di trasformazioni linguistiche che mischiano nella lingua la moltitudine delle identità marginali. Un primo caso emblematico è quello di Baby Gang il quale, oltre a un forte legame diasporico con la lingua araba e francese, dimostra un legame viscerale con la cultura e il dialetto napoletano. È un'influenza che emerge chiaramente lungo tutta la sua discografia e si manifesta attraverso l'uso sistematico di slang e inflessioni sonore partenopee in molti testi. Questa matrice diventa addirittura la lingua predominante in brani come *Napoletano* (2023) e nel suo remix con il collettivo partenopeo SLF, oppure in *Gennaro & Ciro* (2021) con Sacky e Lacrim (rapper di spicco della scena francese), dove, tra riferimenti a Gomorra e termini come “guaglione” e “capa”, l'immaginario dei quartieri si fonde con il suo stile internazionale³⁵. L'adozione di un dialetto estraneo alle proprie origini anagrafiche dimostra da una parte come il napoletano sia assunto a una delle lingue franche della subalternità e della strada in Italia³⁶; dall'altra dimostra anche

³⁵ Si tratta di un'attitudine ulteriormente rafforzata dai numerosi *featuring* con artisti di punta della scena campana, tra cui spiccano collaborazioni iconiche come *Miezz a vie* (2024) tra i vari *featuring* con Geolier e *Minorile* (2025) con Niko Pandetta.

³⁶ Questa dinamica trova forti analogie in altri contesti musicali storicamente legati alla strada, come l'uso del napoletano da parte dei cantanti neomelodici calabresi o siciliani (Plastino, 2014) o all'interno delle

come in modo creativo le lingue subalterne (dai dialetti meridionali, all'arabo, al francese e all'inglese dei ghetti) si mischino per creare quel mistilinguismo capace di connettere trasversalmente esperienze di marginalità apparentemente distanti.

Una particolare declinazione di questa trasformazione linguistica emerge proprio nel contesto di Rozzano, dove, così come in molte altre aree dell'hinterland e della periferia milanese, quali Corsico, Quarto Oggiaro, Barona o Cinisello Balsamo, il rap si è sviluppato in un peculiare ecosistema linguistico. Si tratta di una declinazione che ibrida la fonetica e l'inflessione meneghina con un vocabolario eterogeneo di matrice sud-italiana, eredità diretta delle migrazioni interne della seconda metà del Novecento ma anche realtà quotidiana di un continuo mixaggio culturale. Gli artisti cresciuti in questi contesti, di cui il rapper Paky rappresenta un esempio emblematico per la sua capacità di incarnare la sintesi tra l'eredità meridionale e il tessuto periferico settentrionale, assumono questa stratificazione linguistica come strumento primario di autorappresentazione. Anche in lui, l'origine e l'appartenenza non sono in contrasto, ma danno vita a una mescolanza organica di inflessioni e terminologia del Nord, termini del Sud e prestiti dall'inglese e dall'arabo.

Questa stratificazione linguistica e materiale è l'evidenza della complessa lettura del rap, un genere che si sviluppa all'interno di una dimensione doppiamente opaca. «Restare barbari» significa rimanere opachi per rifiutare esplicitamente di fornire spiegazioni al mondo esterno, rivolgendo il proprio messaggio esclusivamente a chi ne comprende i codici e, soprattutto, a chi appartiene alla “famiglia”. Nelle parole di Yousfi (2023), i rapper comunicano ai propri simili il totale rifiuto di comunicare con il mondo ufficiale dato che questo non è stato progettato per loro e ribadiscono che «nessuno sarà in grado di spiegarvelo [...] perché queste cose non passano per il significato, ma per l'appartenenza al gruppo» (Yousfi, 2023, p. 68). Poiché i significati profondi sono riservati agli interlocutori già dotati degli strumenti per decodificarli, essi vengono celati sotto una coltre di narrazioni estreme e atteggiamenti apparentemente riprovevoli comunicando in questo modo l'ancoraggio all'ambiente che li ha formati, erigendo il proprio Luogo d'origine a unico orizzonte di lealtà.

comunità Sinti, rappresentate recentemente da artisti come Banfy o, in precedenza, da Rocco Gitano (che è stato chiamato a cantare proprio da Speranza nel brano *Camminante* del 2020, dove il rapper celebra le comunità romani).

Il motivo per cui tale atteggiamento sembra risolversi in puro individualismo è che la matrice collettiva in questo genere rimane nascosta dato che non possiede intenti volti a educare, non fa appello ad alcuna istituzione e non tenta di sensibilizzare la coscienza civile. Come evidenziato dall'autrice, il soggetto marginale «non si aspetta più nulla dal mondo esterno, non vuole più avere nulla da dirgli» e per questo si rifugia in un completo disimpegno morale apparente (Yousfi, 2023, p. 68). Narrare la violenza e la mostruosità risponde alla primaria necessità di «raccontarsi in un territorio ostile [...] assicurandosi un luogo di enunciazione che garantisca l'intransigenza e la fondamentale rottura con il nemico» (Yousfi, 2023, pp. 68-69). L'esibizione dell'ignoranza e della brutalità si configura pertanto come un'elezione innaturale, un abbruttimento volontario e una decadenza autoindotta volta a disgustare l'ascoltatore non gradito.

In questo scarto risiede la dualità del progetto poiché ciò che all'esterno appare come puro individualismo nichilista, per chi sa ascoltare si rivela l'inverso, operando come una scelta narrativa che cela l'esposizione di una «sensibilità straripante, persino “fragilità”» (Yousfi, 2023, p. 70). Il rap si configura così come l'«associazione a due regimi di esistenza incompatibili a priori», in cui l'artista si pone nello spazio liminale, fondendo la figura del mostro e del barbaro con quella dell'essere sensibile (Yousfi, 2023, p. 71). Diventare la paura che generi rappresenta un modo apparentemente paradossale di raccontarsi, ma rimane una scelta obbligata per chi nasce nei quartieri popolari ed è, in quanto tale, ontologicamente legato alla propria origine. Per non tradirla, l'artista deve ricordare costantemente che esistere ai margini significa essere senza il privilegio delle alternative. Significa anche spogliarsi di ogni illusione compassionevole della società verso il margine, rifiutando nettamente sia il paternalismo pietistico, sia il compiacimento voyeuristico di chi vorrebbe consumare questa loro parte vulnerabile.

Nel riconoscimento reciproco tra margini, all'interno del rap, la nozione di famiglia subisce una stratificazione complessa, o meglio la fa emergere. Se da un lato, come osserva Oware (2011), i rapper manifestano sentimenti contrastanti verso la famiglia biologica, esprimendo un amore profondo e incondizionato per le madri, ma nutrendo spesso rabbia e risentimento verso padri assenti o violenti; dall'altro lato emerge con assoluta centralità la famiglia simbolica³⁷. Qui la figura materna biologica si fonde

³⁷ Spesso nelle loro canzoni i rapper parlano di volerle proteggere e di voler usare i soldi guadagnati con la musica per supportare finanziariamente le loro madri e tirarle fuori dalle difficoltà. Questa narrazione, tuttavia, è ampiamente criticabile rispetto alla prospettiva femminista degli *Hip Hop Studies* (Pough,

con la dimensione onirica e materiale della strada, elevandola a genitrice collettiva che impone una lealtà assoluta tra fratelli accomunati in quanto «comunità di destino verso la quale ci si sente moralmente responsabili» (Yousfi, 2023, p. 73).

2004), poiché stabilizza rapporti di genere ineguali attraverso una rigida dicotomia che spoglia la figura femminile della propria autodeterminazione. Da un lato vi è l'elevazione della madre biologica a entità sacra e intoccabile, un rispetto condizionato però alla sua totale de-sessualizzazione e riduzione a un ruolo passivo e accudente; la donna in questo è un simbolo di virtù femminilizzata o una sorta di Patria da difendere e per cui provvedere. Dall'altro lato, le altre figure femminili, in particolare le compagne o le madri dei figli del rapper (in inglese *baby mamas*), vengono costantemente denigrate, etichettate come inaffidabili e associate al *gold digging* (opportunismo economico o ricerca di denaro) (Oware, 2011). Questa inferiorizzazione della femminilità viene ulteriormente radicalizzata e giustificata dal tropo del "matrimonio con la strada" (*married to the streets*). Nella narrazione rap, il quartiere viene personificato al femminile in un rapporto di amore e disprezzo: un'entità totalizzante ed esigente che richiede lealtà assoluta e spirito di sacrificio, dinamiche che finiscono per definire il fulcro stesso della maschilità (Oware, 2011). Tale simbolismo fornisce l'alibi per l'impossibilità, o il rifiuto, di investire in relazioni affettive paritarie al di fuori delle figure maschilizzate e al contempo per il mantenimento dei rapporti di genere dove la femminilità viene costruita e mantenuta gerarchicamente nell'hip hop. Se il rapper è già devoto alla strada (che funge metaforicamente sia da madre spaziale che da sposa) le donne reali vengono percepite non come alleate, ma come distrazioni e ostacoli da cui guardarsi. Inoltre, lo spazio della strada è tradizionalmente il dominio degli archetipi maschili che, come evidenzia ancora Pough (2004), utilizzano il corpo femminile esclusivamente come territorio di conquista per riaffermare il proprio potere e come simbolo di passività. In definitiva, il rispetto maschile è quindi condizionato all'annullamento della sessualità e alla negazione dell'indipendenza femminile.

Tuttavia, è fondamentale precisare che questa lente decostruttiva, per quanto necessaria nell'evidenziare le questioni patriarcali, fotografa solo un aspetto di una dinamica ben più stratificata che non deve fornire giustificazione per etichettare il rap come espressione di una maschilità deviante. Come ampiamente teorizzato da studiose femministe come bell hooks (1994) e Imani Perry (2004) e, citato in questo testo, anche da Yousfi (2023), il rap funge da cassa di risonanza per i rapporti di potere stratificati a livello sociale, mettendoli radicalmente in vista. I rapporti di genere ineguali e la misoginia non sono infatti un'invenzione del rap, ma un sintomo societario che viene fatto emergere. Perry (2004), riallacciandosi alle intuizioni di hooks (1994), spiega come le condizioni di marginalità, precarietà economica e oggettificazione sociale vissute dai soggetti maschili subalterni (o appartenenti a minoranze stigmatizzate) determinino, per usare una metafora psicanalitica, una "castrazione" simbolica. Sentendosi privati di potere e riconoscimento nella sfera pubblica e lavorativa, le soggettività maschili marginalizzate reagiscono abbracciando un'iper-maschilità esasperata: il corpo femminile si trasforma così in un territorio su cui egli cerca di riaffermare quell'autorità, quel dominio e quel controllo che gli vengono sistematicamente negati altrove.

Per questo motivo, le rappresentazioni di genere nel rap risultano profondamente stratificate. Anche quando si manifestano in forme esplicitamente misogine o machiste, esse finiscono per rivelare le paure, i traumi e la posizione subalterna di chi le canta. Il rap, dunque, non crea queste dinamiche di oppressione dal nulla, ma le esplicita, esponendo le ferite e le contraddizioni di una maschilità in perenne crisi di legittimazione sociale. In questo senso, i testi se analizzati nella loro complessità svelano una profonda incapacità di instaurare relazioni affettive e paritarie con l'alterità di genere: l'estrema oggettificazione della figura femminile non è finalizzata alla relazione in sé, ma diventa uno strumento performativo rivolto allo spazio omo-sociale. Se la figura femminilizzata viene ridotta a valuta simbolica per ottenere status e validazione tra pari, tale meccanismo finisce paradossalmente per mettere a nudo l'alienazione del soggetto e la strutturale preclusione di qualsiasi autentica reciprocità affettiva.

Come chiarisce bell hooks (1994): «I modi di pensare e di comportarsi sessisti, misogini e patriarcali che vengono glorificati nel rap sono un riflesso dei valori prevalenti nella nostra società [...]. Pur essendo espressione cruda e brutale del sessismo, gli atteggiamenti misogini tendono a essere ritratti dalla cultura dominante come espressione di devianza maschile. In realtà, essi fanno parte di un continuum sessista, necessario per il mantenimento dell'ordine sociale patriarcale».

Mantenere l'estetica violenta, rifiutando non solo le promesse di un'integrazione subalterna e condizionata, ma anche la pacificazione derivante dal successo commerciale, permette loro di camminare su un filo delicato ma necessario. Da un lato non perdono la credibilità della periferia e dall'altro eludono la retorica del potere, che vorrebbe vederli giustificare la propria condizione come mero prodotto del disagio sociale. Si genera una condizione di doppia tensione in cui il rapper resiste «a ciò che lo zoo li spinge a diventare, creando lo spazio in cui [...] esprimersi senza che questo li renda fragili agli occhi dell'Impero, né sospetti agli occhi dei loro» (Yousfi, 2023, p. 73).

In questa forma sotterranea e duplice emerge la collettività nella sua forma più viscerale e tragica, ovvero il sacrificio. Uscire dalla periferia richiede dei martiri e l'artista accetta di incarnare il soggetto «già contaminato» e ormai «fottuto a vita», trasformandosi in colui che deve sporcarsi le mani per la salvezza del «fratellino» (Yousfi, 2023, p. 73). Quest'ultimo rappresenta sia la figura fisica delle nuove generazioni, sia «la figura dell'innocenza che persiste sotto strati di miseria morale», un prezioso «“residuo di sé” [...] non contaminato» da preservare a ogni costo (Yousfi, 2023, p. 72). La scelta di esibire la violenza si rivela quindi un obbligo morale logorante ma funzionale a rompere il determinismo sociale per arrivare a prendere «su di sé tutta l'infamia del mondo per salvare la famiglia effettiva» (Yousfi, 2023, p. 72).

Il rapper che “fa” il criminale rifiuta l'aspettativa ipocrita che le figure pubbliche debbano «dare l'esempio» (Yousfi, 2023, p. 73) e incarna piuttosto una figura in cui guadagnare fama e accumulare denaro non rappresenta l'arrivo sperato, ma significa «peggiore le cose e sprofondare nelle tenebre» (Yousfi, 2023, p. 75) affinché il fratello minore non debba più farlo, tutelando quella fragilità originaria dall'assimilazione istituzionale e commerciale. Si tratta di un ulteriore ribaltamento poiché in questo caso il vero marchio d'infamia non è l'etichetta deviante ma la fama stessa.

Il compimento di questo sacrificio attraverso l'approdo all'industria discografica non porta quindi ad alcuna risoluzione pacificata né a piacere personale. L'accumulo di capitali porta con sé il rischio imminente del «deimbarbarimento», un esito che fa paura all'artista (Yousfi, 2023, p. 74). L'emancipazione economica in questo senso non rappresenta il coronamento di un sogno capitalista, ma piuttosto una transazione utilitaristica e disillusa che espone il soggetto alla tossicità di una notorietà mai ricercata per sé, se non come via d'uscita dalla costrizione materiale. Il rapper brama di rimanere

bandito poiché è in quella condizione estrema che risiede l'unica realtà tangibile. Quando il denaro risolve le criticità materiali di facciata emerge l'altro paradosso teorizzato da Yousfi: i giovani non si integrano «considerando “belli” e valorizzando gli elementi socialmente accettati», ma al contrario scoprono che non c'è nulla di moralmente superiore nella società civile rispetto alla vita che si sono lasciati alle spalle, anzi, «la bellezza del mondo di sopra è disgustosa vista da vicino» (Yousfi, 2023, p. 76).

In questo limbo di (im)possibilità, gli artisti si ritrovano estraniati dalla miseria che li ha forgiati ma intrinsecamente ostili all'ipocrisia del mondo che li ha arricchiti. Per questo motivo rifiutano l'assimilazione e, come ricorda l'autrice, scelgono di rimanere «eterni teppisti, figli di banditi più di ogni altra cosa» (Yousfi, 2023, p. 75). L'esibizione di un'estetica edonistica e di un estremo consumismo non è quindi l'amnesia di un parvenu che perde la propria carica conflittuale soggiogato dal miraggio borghese. Si tratta piuttosto di un atto di riappropriazione e di una riattivazione di ricordi lontani per custodire la realtà e la dignità del margine. È la ricostruzione a posteriori di una barriera interiore che consente loro di isolarsi dalla contaminazione dominante, accettando con orgoglio la propria condizione di soggetti «fortunatamente, fottuti a vita» (Yousfi, 2023, p. 77).

Capitolo 3. Analisi testuale del rap *gangsta* italiano

3.1 Introduzione metodologica

Al fine di verificare quanto espresso nel capitolo precedente attraverso l'analisi testuale, questo capitolo si concentra sulla produzione di tre artisti della scena rap italiana contemporanea: Simba la Rue, Paky e Baby Gang (quest'ultimo presente marginalmente). La scelta di questi rapper come casi di riferimento non risponde a criteri di rappresentatività statistica, ma a una coerenza interna con le dinamiche teorizzate nei capitoli precedenti, nei quali tutti e tre compaiono in contesti e con funzioni diverse. Baby Gang e Simba la Rue sono stati analizzati nelle vicende giudiziarie del periodo 2021-2025; Paky emerge in modo marginale ma rilevante nelle pratiche di riappropriazione spaziale documentate nella sezione 2.4.4. Tale continuità si riscontra anche a livello biografico, poiché i tre artisti intrattengono tra loro relazioni musicali consolidate e condividono un ecosistema culturale comune, il che li rende un campione coerente piuttosto che tre casi isolati, come dimostrano le numerose collaborazioni.

Sul piano biografico e tematico, ciascuno incarna una declinazione specifica delle dinamiche analizzate. Baby Gang e Simba la Rue attraversano entrambi la dimensione razziale, ma da posizioni distinte. Il primo si colloca come figura di seconda generazione cresciuta in Italia; il secondo è nato a Tunisi ed è arrivato nel paese all'età di sette anni, portando nella propria produzione traccia di continuità biografica tra le condizioni di vita precedenti alla migrazione e quelle successive all'inserimento in un contesto urbano periferico italiano. Paky condivide con gli altri la narrazione della subalternità familiare e di un'infanzia segnata da condizioni di violenza strutturale. La sua traiettoria, dal Sud popolare (Secondigliano) al Nord popolare (Rozzano), non coincide tecnicamente con il movimento migratorio transnazionale di Simba la Rue, ma ne condivide l'approdo in un contesto di marginalità urbana, sviluppando tra i tre il legame più viscerale con il proprio quartiere di origine, che diventa nelle sue produzioni il riferimento identitario centrale. Tutti adottano l'estetica violenta e *gangster*; Simba la Rue e Paky si distinguono per un radicamento più esplicito nelle caratteristiche della piccola criminalità di strada, mentre Baby Gang porta con maggiore forza la dimensione diasporica, intesa come l'appartenenza simultanea ai due contesti culturali di origine familiare e di nascita. Baby Gang è presente in un unico *featuring* (*Beccaria San Vittore*) per il legame biografico e

musicale che lo unisce a Simba la Rue e perché porta una prospettiva distinta rispetto a quella del suo interlocutore. La sua presenza si estende anche come soggetto esplicito in *Free Esco Free Baby*, dove Simba la Rue ne invoca la liberazione dal carcere senza che Baby Gang partecipi direttamente al brano. La sua inclusione è inoltre motivata dal fatto che il suo caso giudiziario è quello analizzato più estesamente nel capitolo precedente, rendendo significativo il confronto tra la dimensione processuale e quella testuale. La presenza limitata è giustificata anche dal fatto che la produzione recente di Baby Gang è scarsa quantitativamente, probabilmente a causa dei procedimenti penali in corso, e la sua discografia precedente è già stata analizzata estensivamente altrove (ad es. Sarti, 2025).

Le analisi si muovono su tre assi ricorrenti (la costruzione del Luogo, l'estetica rivendicata e capitalizzata e la dimensione dell'Io collettivo) che corrispondono ai nodi teorici del capitolo precedente dedicato agli spazi di risignificazione che il rap e i suoi sottogeneri mettono in atto.

La selezione dei brani risponde a un criterio di evidenza e densità testuale: sono stati scelti i testi che incarnano in modo esplicito le dimensioni analitiche individuate, privilegiando i casi in cui queste si sovrappongono e si potenziano a vicenda. Dal punto di vista cronologico, la selezione si concentra quasi interamente su produzioni recenti (2024-2025). Il loro utilizzo è funzionale a livello teorico perché permette di analizzare lo stato attuale dell'estetica e delle logiche di mercato di questi artisti, fotografando la radicalizzazione più matura della scena. L'unica eccezione cronologica è rappresentata da *Intro* (2022), inserita in apertura per spiegare la genesi biografica e materiale del personaggio Paky prima del successo, fornendo in questo modo il riferimento necessario per comprendere l'intera traiettoria successiva.

Le analisi seguono una progressione in quattro blocchi. Il primo (*Intro, Perdono, Un'ora d'aria*) stabilisce le coordinate materiali quali la miseria, la cecità istituzionale, la condizione che trasforma biografie individuali in un destino collettivo. Il secondo (*Dio non c'è, Beccaria San Vittore*) mostra il fallimento delle strutture di controllo, laddove il quartiere e il carcere istituzionalizzano la carriera di strada invece di interromperla, e il mercato inizia a monetizzare il trauma. Il terzo (*Levante, Mi piacciono le armi, Cattivo esempio*) è il contrattacco: la violenza e il disgusto come strategia di autodeterminazione, l'etichetta deviante assunta, il rifiuto sistematico di qualsiasi integrazione. Il quarto (*Free Esco Free Baby, Flusso di coscienza*) svela il prezzo del patto con la *music industry* per

cui il successo economico coesiste con la paranoia, la lealtà verso i fratelli sopravanza qualsiasi logica di mercato e vendere la propria intimità al pubblico produce il senso di colpa più radicale del corpus. Il cerchio si chiude: il deimbarbarimento non è avvenuto.

I testi delle canzoni analizzate sono stati trascritti a partire dalle versioni disponibili su *Genius*, privilegiando la riproduzione integrale. In alcuni casi, per ragioni di pertinenza, sono stati omessi passaggi non rilevanti ai fini dell'analisi, segnalati nel testo con parentesi quadre. La comprensione del mistilinguismo presente nei brani (che intreccia italiano, *slang* di strada, francese *banlieusard*, arabo-magrebino e dialetti dal Sud Italia) si fonda su una familiarità approfondita con il campo e le sue pratiche. Il rap, come forma culturale che si costruisce in larga parte attraverso codici impliciti e *hidden transcript* (Rose, 1994), comprensibili solo tramite la pratica interna a quella cultura (cfr. par. 2.4.2), richiede una competenza che va oltre la traduzione letterale. L'interpretazione dei testi è quindi il prodotto di un ascolto situato e di una conoscenza diretta del campo, non di una lettura puramente filologica.

I testi analizzati sono trattati come produzioni culturali complesse. Le analisi non si propongono di verificare la veridicità degli eventi descritti né di esprimere giudizi sulle scelte individuali degli artisti. Questa precisazione è metodologicamente necessaria dato l'oggetto della tesi: laddove il capitolo precedente ha mostrato come i testi rap vengano sistematicamente trasformati e decomplessificati (cfr. par. 2.3), il presente capitolo, compiendo l'operazione inversa, legge gli stessi testi come atti linguistici e performativi tramite cui i soggetti costruiscono identità, territorio e appartenenza. L'obiettivo analitico è unicamente decodificare l'infrastruttura estetica, linguistica e simbolica attraverso cui i soggetti subalterni si autorappresentano, rispondono alle categorizzazioni e si posizionano all'interno del mercato discografico. A questo scopo, le analisi procedono quasi sempre barra per barra³⁸, restituendo la stratificazione interna dei testi piuttosto che ridurla a sintesi tematiche. Una lettura di questo tipo comporta consapevolmente un rischio di sovra-determinazione, che è però la contropartita necessaria di tale scelta. Non si tratta infatti di una lettura più “neutra” di quella istituzionale, ma di una dichiaratamente di segno inverso, fondata sulla competenza situata del campo e non sull'imposizione

³⁸ Nel gergo della cultura hip hop, con il termine “barra” (dall'inglese *bar*, ossia “battuta” o “misura”) si intende la singola unità metrica del testo, corrispondente a un singolo verso.

arbitraria di senso. L'interpretazione proposta non esaurisce le letture possibili dei testi, ma ne esplicita le dimensioni di autorappresentazione.

Come in precedenza nella tesi (fatta eccezione per una nota a piè di pagina) le analisi non si spingono verso un esame sistematico del rapporto tra maschilità e femminilità subalterna all'interno della pratica testuale del rap. Approfondire questa dimensione avrebbe ampliato significativamente la complessità dell'analisi, spostando il focus rispetto alle dinamiche centrali indagate. Si riconosce tuttavia il limite metodologico consapevole e la questione di genere, affiorata in alcuni momenti dell'analisi (in particolare nella figura di Martina in *Dio non c'è* e nell'uso dell'insulto come strumento di disgusto), meriterebbe un'indagine specifica e dedicata che restituisca la complessità dei ruoli di genere in questo campo.

3.2 *Intro* – Paky (2022)

[Intro]

Ah

Glory

Vita reale, verità sporca di male

Storie tristi, storie vere

Riempiono le mie preghiere

[Strofa]

Ho preso casa a Milano, ma ricordo che prima vivevo a Napoli

Stavo nel Monterosa in un cesso con due locali

Ora che il mio conto è roseo anche se ho pochi vocaboli

Non son bravo coi verbi e fatico a coniugarli

In classe coi figli del centro capii che non siamo uguali

Quando il compagno di banco ha qualcosa che tu non hai

La mia merenda a scuola aveva sempre nomi strani

Durante il cambio dell'ora guardavo dentro agli zaini

Ed è lì che realizzai, ero diverso dagli altri

Prof diceva: “Tu sei bravo, se solo un po' ti applicassi”

Mia madre avrebbe voluto, invece, che mi diplomassi

Perché lei lavava i cessi, mio padre disoccupato

Casa l'abbiamo occupata, la luce era staccata

Ci mancava l'acqua calda, non andava la caldaia

Lo stipendio non bastava mai per ricomprarne un'altra

Quando poi aggiusti una cosa, si romperà qualcos'altro

Dicono che so' cambiato, anch'io me lo domando

Mentre sto cambiando auto e vesto in un altro abito

Prima mi vestivo Alcott, mo' investo in un altro Stato

Penso che è andato tutto ok se ripenso a come stavo

Ricordo, non c'era nessuno a fianco

Quando non c'era Paky e dopo scuola non pranzavo

Ora che vogliono tutti mangiar dal mio piatto

Ora che i miei pianti diventano d'oro e platino

Ho un patto con il diavolo, un altro con Jacopo Pesce

Uno che mi fa immortale, l'altro che il mio conto cresce
Non spendo soldi in collane se mio fratello non riesce
A far mangiare il figlio ed arrivare a fine mese
Perché troppe le spese, preferisco portargli a casa la spesa
Portafogli son vuoti senza moneta
Prima che faccia qualcosa, qualcosa di cui si pentirà
Prima che vada incontro a una sorte che non si merita, penserà

In *Intro*, brano di apertura del primo album, Paky costruisce la traiettoria biografica che precede e giustifica il personaggio. Il testo rivela le condizioni materiali che hanno reso necessaria la creazione di “Paky” come strumento di sopravvivenza, ed esplicita il prezzo che questa creazione comporta.

La canzone si apre con la dichiarazione di una distanza: «ho preso casa a Milano, ma ricordo che prima vivevo a Napoli / stavo nel Monterosa in un cesso con due locali». La traiettoria spaziale Sud-Nord viene subito qualificata dalla condizione abitativa di partenza: non Napoli in astratto, ma il Monterosa a Secondigliano, un appartamento in un quartiere popolare definito dalla sua ristrettezza. La barra successiva introduce una seconda distanza, questa volta temporale: «ora che il mio conto è roseo anche se ho pochi vocaboli / non son bravo coi verbi e fatico a coniugarli». Il disagio linguistico viene pronunciato in un testo che è, per definizione, un atto linguistico. Paky usa la lingua per dichiarare di non saperla usare, e in questo scarto risiede già un certo grado di complessità del personaggio.

Nella vita di cui racconta l'artista, la coscienza di classe emerge precocemente attraverso lo spazio scolastico, in un momento in cui il personaggio Paky non esiste ancora ed è un bambino a leggere la propria condizione per contrasto con quella altrui. «In classe coi figli del centro capii che non siamo uguali / quando il compagno di banco ha qualcosa che tu non hai / la mia merenda a scuola aveva sempre nomi strani / durante il cambio dell'ora guardavo dentro agli zaini»: il dettaglio della merenda da supermercato-discount (con «nomi strani») e l'atto di guardare negli zaini dei compagni rappresentano la forma micro-locale in cui la disuguaglianza strutturale si manifesta quotidianamente. Quest'ultimo gesto si configura come un impulso che precede qualsiasi consapevolezza, spingendo Paky a scrutare nelle borse prima ancora di comprendere cosa significhi desiderare ciò che non si possiede, fino all'ammissione: «ed è lì che realizzai, ero diverso dagli altri». La figura della professoressa che dice «tu sei bravo, se solo un po' ti applicassi» completa il quadro e dimostra come l'istituzione scolastica trasformi un problema strutturale in una mancanza individuale (cfr. par. 1.1.2). Un processo che,

incrociato ai versi «mia madre avrebbe voluto, invece, che mi diplomassi / perché lei lavava i cessi, mio padre disoccupato», palesa le condizioni materiali ignorate dal sistema educativo e al contempo, grazie all'emersione operata dal testo, le normalizza.

La precarietà si estende oltre la scuola in quattro barre che la rendono sistemica: «casa l'abbiamo occupata, la luce era staccata / ci mancava l'acqua calda, non andava la caldaia / lo stipendio non bastava mai per ricomprarne un'altra / quando poi aggiusti una cosa, si romperà qualcos'altro». La precisione dell'elenco («la luce», «la caldaia», «l'acqua calda») costruisce un'immagine di instabilità economica in cui ogni problema risolto ne genera un altro. L'abitazione occupata inserisce la dimensione dello sfratto come un trauma che Paky richiama regolarmente nella propria discografia e storia di vita (cfr. par. 2.4.4). Queste condizioni sono esperienze condivise dall'intera comunità delle periferie popolari, dettagli che chi ascolta riconosce immediatamente come propri (cfr. par. 2.4.4) e che sanciscono l'appartenenza di classe prima ancora che la narrazione arrivi alla strada.

Il testo procede per avanzamenti e ritorni tra il passato e il presente. «Dicono che so' cambiato, anch'io me lo domando / mentre sto cambiando auto e vesto in un altro abito»: il dubbio sull'identità in cambiamento introduce il rischio del «deimbarbarimento» (Yousfi, 2023, p. 75; cfr. par. 2.4.4), la paura di perdere la propria realtà nel successo. Paky lo risolve con: «prima mi vestivo Alcott, mo' investo in un altro Stato / penso che è andato tutto ok se ripenso a come stavo». Il bene di consumo accessibile diventa la misura della distanza percorsa e indica un bilancio positivo misurato non sull'entità del guadagno in sé, ma sulle difficoltà della condizione di partenza.

Uno dei nodi centrali nella canzone è la barra che nomina il personaggio in terza persona: «ricordo, non c'era nessuno a fianco / quando non c'era Paky e dopo scuola non pranzavo». La distinzione tra la persona e il personaggio viene formulata in termini di sopravvivenza materiale. Il personaggio nasce come risposta a una necessità biografica, una rivelazione più radicale della semplice rivendicazione dell'identità artistica. L'affermazione si rovescia nel verso successivo: «ora che vogliono tutti mangiar dal mio piatto», il cibo come metafora della dipendenza dal successo (che tornerà in *Cattivo esempio*).

La frase «ora che i miei pianti diventano d'oro e platino» spiega come il disagio provato sia la materia prima che l'industria discografica trasforma in certificazioni di

vendita – esattamente quella capitalizzazione del vissuto marginale che Stuart (2020; cfr. par. 2.4.3) individua come motore dell'economia dell'attenzione.

La consapevolezza è lucida e disillusa, e viene subito seguita da un'equivalenza tra le più dense del corpus: «ho un patto con il diavolo, un altro con Jacopo Pesce / uno che mi fa immortale, l'altro che il mio conto cresce». Jacopo Pesce è il direttore della divisione italiana di Island Records (Universal), l'etichetta con cui Paky è sotto contratto. Qui il mercato musicale e la dannazione eterna vengono messi sullo stesso piano e vendersi al sistema è inteso metaforicamente come prezzo necessario per sfuggire alla miseria. Il passo delinea quindi l'idea di doversi sacrificare per la propria comunità d'appartenenza, accettando la dannazione pur di garantirne il riscatto (cfr. par. 2.4.4). L'emancipazione economica trova infatti il suo senso nel provvedere a chi della famiglia è rimasto per strada: «non spendo soldi in collane se mio fratello non riesce / a far mangiare il figlio ed arrivare a fine mese / perché troppe le spese, preferisco portargli a casa la spesa». I soldi non servono all'edonismo individuale ma a spezzare la catena del determinismo sociale per chi è rimasto indietro. Si tratta della massima espressione della famiglia simbolica come comunità verso cui ci si sente responsabili (cfr. par. 2.4.4). Le ultime barre chiudono il cerchio: «prima che faccia qualcosa, qualcosa di cui si pentirà / prima che vada incontro a una sorte che non si merita, penserà». Il successo di Paky diventa la prova di un'alternativa esistente, non per sé stesso, che ha già fatto il patto col diavolo, ma per il fratello che può ancora scegliere.

3.3 *Perdono* – Simba la Rue ft. Paky (2024)

[Strofa 1: Simba la Rue & Paky]
Mi-Mi-Mi sveglio la mattina incazzato
Accendo l'ultima Marlboro Gold del pacco
Questa vita, kho, c'ha consumato
Mamma mi comprava i vestiti all'usato
L'ho-L'ho trovata, kho, scandalizzata
Quando m'ha sgamato i contanti in camera
Die-Die-Dieci K chiusi con gli elastici
Soldi m'han insegnato la matematica
Se vuoi, ti insegno a smontare un AK
Se vuoi, ti insegno a rubare una macchina
Oppure come si taglia la bamba
Non avrei voluto viver quell'infanzia
Le-Le-Lecco city sembrava Nicaragua
Spacciatore e qualche Jeffrey Dahmer
Ti entravo in casa solo per due gambe
Per questo che ero da tener chiuso in carcere
Fr-Frega un cazzo di sporcarmi l'immagine

Mamma prega quando esco di casa
Perché lei sa di cosa sono capace
A s-A suon di tritolo come a Capaci
Bilal e Mounir riposano in pace
Spero che Dio perdoni i nostri peccati

[Ritornello: Paky & Simba la Rue]
Spero che Dio mi perdonerà (Lo spero)
Ma so bene che non lo farà
Tanto siamo già stati all'inferno (Ammò)
Affitto bilocale, appartamento (Ammò)
Non tiene arredamento (Ammò, ammmò)
Solo per tenerci i ferri e droga dentro (Ammò)
La merda l'ho mangiata davvero (Ammò)
La morte l'ho venduta davvero (Ammò)
Sbaglia e ti sparo per davvero (Ammò)
Ammò, c'ho il dito nel grilletto (Ammò)
Non ho ancora fatto buchi in testa
Ma tu potresti essere il prescelto (Ammò)

[Strofa 2: Paky]
Mi sveglio la mattina incazzato
Vado a dormire incazzato
Vengo da dove Dio non ci vede
Il suo sguardo è nascosto da un grosso palazzo
'sti fottuti soldi non mi hanno cambiato
Stronzo, 'sti soldi mi stanno calmando
La prima volta che ho sparato
L'ho fatto guardando in alto
Se vuoi, ti insegno a stare in strada
Se vuoi, ti insegno a stare in piazza
Se vuoi il beef, ti compro un SH
Ti do quattro sberle, poi ti metto a vendere
Al primo avviso scoppiamo la macchina
Al secondo ti entriamo dentro casa
La nostra vita è già una condanna
Qua si spara per niente, si muore per niente

Se *Intro* definiva le coordinate della sopravvivenza individuale di Paky, *Perdono* allarga l'orizzonte unendo la sua voce a quella di Simba la Rue. Il brano sposta la narrazione su un fatalismo condiviso in cui l'esclusione spaziale, il rifiuto dell'integrazione e l'assenza di salvezza divina diventano un destino collettivo. Anche questa canzone si apre con un'immagine di esaurimento che si contrappone alla crudezza con cui Simba la Rue imposta vocalmente il testo: «mi sveglio la mattina incazzato / accendo l'ultima Marlboro Gold del pacco / questa vita, *kho*, c'ha consumato». Il termine arabo *kho* (fratello) inserito nella frase italiana prima ancora che la canzone inizi, funge da dichiarazione di appartenenza che precede lo sviluppo dei temi del brano. L'autore si rivolge infatti direttamente a un interlocutore che condivide lo stesso codice e lo stesso spazio di vita, accorciando le distanze e spiegandogli le cose in prima persona. La

condizione di povertà che segue («mamma mi comprava i vestiti all'usato») apre, sempre con una funzione antecedente al resto della narrazione, alla pedagogia della strada come unico apprendimento disponibile: «se vuoi, ti insegno a smontare un AK / se vuoi, ti insegno a rubare una macchina / oppure come si taglia la bamba». Da un lato questa triplice offerta certifica la *realness* di chi parla, dimostrando la conoscenza pratica dei codici appresi in strada; dall'altro, l'ammissione «non avrei voluto viver quell'infanzia» sposta però la responsabilità dal soggetto alle condizioni che lo hanno prodotto attraverso il condizionale passato, incrinando per un momento la postura da duro e rivelando una fragilità che la canzone richiude subito dopo. La vita del luogo da cui proviene, coerentemente con la costruzione della cartografia di Forman (1997; cfr. par. 2.4.1), si costruisce per iperbole con frasi come «Lecco city sembrava Nicaragua / spacciatore e qualche Jeffrey Dahmer». L'accostamento tra la città e il conflitto armato trasforma la provincia lombarda in una zona di guerra civile, mostrando lo spazio di margine come un ecosistema denso di un significato brutale e desolato. La violenza è concreta e quotidiana al punto che Simba dice di entrare nelle case altrui per una cifra irrisoria («due gambe»³⁹) e che «per questo che ero da tener chiuso in carcere», ovvero una validazione rassegnata dell'unica strada percorribile. Nella strofa di Paky il Luogo subisce una torsione ulteriore: «Vengo da dove Dio non ci vede / il suo sguardo è nascosto da un grosso palazzo». Qui l'architettura del quartiere popolare è l'agente attivo dell'invisibilità subita. Dio, inteso come garante morale e sguardo onnisciente, c'è ma non vede e la sua non è un'assenza, ma un impedimento visivo. Questa differenza sposta l'accusa dall'entità divina alla struttura fisica che la occulta, cioè all'urbanistica popolare. Per Paky, Dio è un interlocutore continuo.

Il rifiuto dell'integrazione si manifesta nel ritornello dove Simba la Rue canta «affitto bilocale, appartamento / non tiene arredamento / solo per tenerci i ferri e droga dentro». I soldi non servono a cambiare la condizione di vita, rappresentata dall'arredare casa, ma a nascondere le armi e le sostanze dalle perquisizioni. L'utilizzo strumentale del denaro fa da ponte diretto alla condizione del restare «fottuto a vita» descritta da Yousfi (2023, p. 77; cfr. par. 2.4.4) per cui il successo e la fama non cambiano l'artista, che rimane visceralmente ancorato alle logiche della strada. Tale condizione significa non solo certificare la propria realtà, ma anche non tradire la propria comunità, e questa lealtà

³⁹ In questo tipo di *slang* milanese due gambe equivalgono a 200 euro.

è inseparabile dall'estetica del reale, i cui simboli materiali per eccellenza tornano a essere proprio le armi e la droga. Allo stesso modo, Paky ribalta il cliché secondo cui il denaro non fa la felicità; l'artista svuota i soldi di qualsiasi valore edonistico, consapevole che per chi vive in povertà assoluta non portano gioia, ma ammette che sono l'unica cosa in grado di «calmarlo». Come Simba aveva aperto con la spiegazione della pratica imparata in strada, Paky ribadisce simmetricamente che «se vuoi, ti insegno a stare in strada / se vuoi, ti insegno a stare in piazza». A questo aggiunge, per chi cerca lo scontro (*beef*), una degradazione gerarchica imponendo la sua supremazia artistica e la sua autenticità: «se vuoi il beef, ti compro un SH / ti do quattro sberle, poi ti metto a vendere», componente che si lega teoricamente alle inversioni di status e alla postura da duro teorizzate da Rose (1994; cfr. par. 2.4.2). Il motorino (SH) e le sberle rappresentano l'iniziazione simbolica al rango più basso della catena dello spaccio, costringendo l'interlocutore a vivere fisicamente quello che Paky ha già vissuto, sottostando alla sua autorità. «Qua si spara per niente, si muore per niente» chiude la strofa senza fascinazione né glorificazione, ma solo con la registrazione rassegnata di come stanno le cose.

L'infrastruttura collettiva riemerge nel momento in cui la canzone nomina i morti. «Bilal e Mounir riposano in pace / spero che Dio perdoni i nostri peccati» sono versi in cui i nomi vengono pronunciati con il presupposto che chi ascolta li conosca già. La nominazione diretta dei fratelli scomparsi compie quella pratica di famiglia simbolica e al contempo anche l'iper-locale con cui ci si ancora alla propria realtà. La richiesta di perdono nel ritornello è simultaneamente teologica e collettiva: «spero che Dio mi perdonerà». Il sapere è più forte della speranza, e il plurale («i nostri peccati») include nell'assoluzione richiesta l'intera comunità di chi ha vissuto quella vita. La tensione si chiude però bruscamente con l'ammissione «ma so bene che non lo farà/tanto siamo già stati all'inferno» che riporta il testo sulla nuda realtà, segnalando una sorta di fatalismo; in questo modo il rapper riafferma la propria postura persino di fronte al giudizio divino, poiché l'esistenza terrena li ha già ampiamente preparati all'inferno. La fragilità nascosta sotto la postura emerge in particolare nel verso «la prima volta che ho sparato / l'ho fatto guardando in alto». L'estetica violenta (aver sparato) viene decostruita dall'interno attraverso il dettaglio del gesto, poiché guardare in alto in quell'istante significa che il corpo esegue un'azione che la mente rifiuta. Il divario rivela la «sensibilità straripante» che Yousfi (2023, p. 70; cfr. par. 2.4.4) individua sotto la maschera del mostro, tipica di

chi, pur portando a termine l'unica drammatica scelta a sua disposizione, ne subisce intimamente tutto il peso.

La prova linguistica dell'identità translocale risiede nell'*adlib*⁴⁰ «ammò», ripetuta come se i due rapper stessero conversando. Questo termine di provenienza partenopea, introdotto da Paky e ripreso da Simba nella sua parte («ammò, c'ho il dito nel grilletto»), viaggia tra i due artisti come un codice condiviso che unisce le rispettive geografie toccandosi in quella sola parola, confermando il «mistilinguismo» come infrastruttura dell'identità translocale (Sarti, 2025, p. 100; cfr. par. 2.4.4). La convergenza tra i due si conferma già nell'apertura della strofa di Paky con i versi «mi sveglio la mattina incazzato / vado a dormire incazzato». È la stessa condizione permanente di rabbia e sfinimento con cui Simba apre la canzone, a indicare che le due biografie distinte determinano il medesimo stato esistenziale e condividono la stessa consolidata attitudine di strada.

3.4 *Un'ora d'aria* – Paky (2025)

[Strofa 1]

Mi guardo sempre dietro perché non so bene di chi fidarmi
Perché a tradirti sarà sempre chi prima ha provato a abbracciarti
Oh, mamma, mamma, non sai per questo quanti ne ho fatti di pianti
Non porto addosso diamanti, pietre di coca soltanto
Vestivo seconda mano, me li prestavano gli altri
Guardavo vetrine a Milano, adesso mi veste uno stylist
Ho più di un paio di Jordan
Più di un mio amico qua non arriva a fine giornata
Perché uno stipendio non basta
E gli fa paura farne un'altra
Il figlio vuole un'altra scarpa
L'ha vista al compagno di classe, ma
Lui c'ha solo quelle paia
Cammina sempre con le stesse
Ricordo quando finalmente alla fine del mese mi portò da Treesse
Feci una figura di merda, avevo due calze diverse

[Ritornello]

Mamma, mamma, mi serve un'ora d'aria
C'ho poco tra le mani, solo una busta e un SH
Quanto manca per bere un sorso d'acqua?
Per fare un'ora d'aria? (Soltanto un'ora d'aria)

[Strofa 2]

Per fare un'ora d'aria, non so quanto mi manca
Chi è in cielo quanto mi manca, chi è dentro quanto gli manca

⁴⁰ Con il termine *adlib* (note anche gergalmente come “sporche”) si indicano nel rap le vocalizzazioni, le interiezioni, i versi o le singole parole registrate in sottofondo rispetto alla traccia vocale principale.

Sai, io dalla vita ho capito niente, dalla strada ho capito che
Guarda bene chi ti vuol bene, tienitelo vicino a te
Col tempo lo farà lui per te, mando un pacco in via Filangieri
A chi è stato con me fino a ieri, ne conto solo fino a dieci
Ne conto solo fino a dieci mentre sto riempiendo i bicchieri
A quelli veri e a quelli non veri, tanto c'è per tutti da bere

Se in *Perdono* il fatalismo diventava collettivo, *Un'ora d'aria* mostra come quella collettività si costruisca narrativamente all'interno di un quartiere vissuto come prigione a cielo aperto, una condizione che il testo abita sia nel titolo che attraverso l'ambiguità del soggetto narrante, in continua oscillazione tra il sé e gli altri senza annunciarlo per moltiplicare le biografie.

La prima strofa costruisce questa fluidità compiendo una transizione progressiva in cui Paky apre con la propria diffidenza («mi guardo sempre dietro perché non so bene di chi fidarmi / perché a tradirti sarà sempre chi prima ha provato a abbracciarti»), rivelando che la paranoia è esperienza sedimentata nella strada come nella fama.

Nelle barre successive è presente la tecnica più sofisticata della canzone, una cifra stilistica che tornerà in *Dio non c'è* con la figura di Martina. Paky apre parlando di sé («guardavo vetrine a Milano, adesso mi veste uno stylist»), poi scivola senza segnali netti verso un amico anonimo che non vuole più fare la vita di strada: «più di un mio amico qua non arriva a fine giornata / perché uno stipendio non basta / e gli fa paura farne un'altra». Il verso esprime la fragilità di chi vuole uscire («gli fa paura farne un'altra», probabilmente a intendere una rapina), ma non riesce a trovare una via d'uscita dalla propria vita di quartiere. La barra successiva mostra infatti che il figlio dell'amico vorrebbe una scarpa nuova vista addosso al compagno di scuola (un richiamo alla propria condizione scoperta per sottrazione in *Intro*), pur possedendo solo quel paio. La pressione economica della generazione che segue ricade esattamente su chi stava cercando di fermarsi. Il testo torna infine, sempre in modo fluido, a Paky con un ricordo preciso: «feci una figura di merda, avevo due calze diverse». Se le vite dell'amico, del figlio e di Paky bambino sono narrativamente indistinguibili, è perché sono strutturalmente identiche. La traiettoria di vita costruisce un rapporto comunitario in cui le biografie si sovrappongono, la stessa scarpa rotta, la stessa vita di strada, la stessa vergogna di classe, la stessa deprivazione che si replica da una generazione all'altra; come in *Intro*, dove il successo non spezza la responsabilità verso il fratello, anche qui la catena non si rompe nel tempo (cfr. par. 2.4.4). Il testo non cambia soggetto, ma lo moltiplica impostando narrativamente

quella «comunità di destino» descritta da Yousfi (2023, p. 73). Anche il rifiuto del lusso («non porto addosso diamanti, pietre di coca soltanto») conferma che il successo non ha rimosso il dolore, poiché le pietre, cioè le scaglie di cocaina pura, sostituiscono i diamanti che il riscatto economico avrebbe dovuto portare, certificando che la realtà di strada non si lascia alle spalle.

Il ritornello sposta il registro dalla narrazione collettiva alla regressione individuale: «mamma, mamma, mi serve un'ora d'aria». L'immagine dell'ora d'aria, il momento carcerario per uscire nel cortile, reitera il quartiere come struttura detentiva. Il rapper, nell'invocare la madre, dismette la postura e regredisce a una condizione infantile in cui chiede aiuto alla sola figura a cui può permettersi di mostrarsi vulnerabile (cfr. par. 2.4.4).

«C'ho poco tra le mani, solo una busta e un SH» completa il quadro della trappola dove il motorino è insieme lo strumento dello spaccio (la busta e l'SH) e un'illusione di mobilità dato che con un cinquantino si gira soltanto dentro il perimetro da cui si vuole fuggire. La sete che chiude il ritornello («quanto manca per bere un sorso d'acqua?») è la metafora di esaurimento: il corpo esausto rappresenta un'esperienza vissuta in apnea permanente che chiede solo una tregua.

La seconda strofa sposta esplicitamente la riflessione sul destino collettivo. «Chi è in cielo quanto mi manca, chi è dentro quanto gli manca»: un unico verso che racchiude l'intero orizzonte esistenziale di chi cresce in contesti di marginalità, dove la morte e il carcere si impongono come gli unici sbocchi possibili, rendendo il lutto e l'assenza una condizione perenne. Il parallelismo tra «mi manca» e «gli manca», quasi identici nell'assonanza vocale, fa coincidere il dolore del rapper con quello dei compagni, annullando la distanza tra chi è fuori e chi è dentro. La lealtà come unica bussola sopravvissuta emerge nella massima: «guarda bene chi ti vuol bene, tienitelo vicino a te», cioè una regola operativa estratta dalla strada, non un sentimento. La solidarietà si fa materiale attraverso un dettaglio geografico: «mando un pacco in via Filangieri», cioè l'indirizzo del carcere di San Vittore a Milano. Mandare vestiti, soldi e cibo al compagno carcerato è la forma materiale della lealtà, l'applicazione concreta del mutuo soccorso verso quella comunità di cui ci si sente responsabili (cfr. par. 2.4.4), un legame esplicitato tramite un dettaglio iper-locale (cfr. par. 2.4.1).

Il testo chiude con un gesto di rassegnata apertura verso «quelli veri e a quelli non veri, tanto c'è per tutti da bere». Paky sa distinguere chi è fedele da chi non lo è, ma sceglie di non farne una questione. È la normalizzazione di chi, avendo visto la stessa vita da ogni angolazione, non si concede il lusso del giudizio, e i finti e i veri siedono alla stessa tavola perché, in fondo, anche lui avrebbe potuto essere al loro posto.

3.5 *Dio non c'è* – Paky ft. Alessandra Amoroso (2025)

[Strofa 1: Paky & Alessandra Amoroso]
Mentre il mondo si appiattisce, scrivo un'altra storia triste
Tra le luci dei balconi e l'ombra delle palazzine
A Rozzano in inverno si allagano le cantine
E i pezzi di intonaco cadono dalle soffitte
Tossico, mettiti in fila, veniamo da via Lilla
Dove la cocaina costa quindici a pallina
Dove marito e moglie si fanno insieme in cucina
Di prima mattina sua figlia Martina
Guarda tutto con gli occhi di chi è ancora bambina
Gli occhi di chi non ha via d'uscita
Appena è cresciuta, ha conosciuto la malizia
Si è messa il rossetto, tacchi, gonna e dopo è uscita
Nasce e muore dentro ad una ALER uno come me
Deve correre se squilla il cell perché Dio non c'è
Mio fratello da dentro una cella sta fissando il cielo
Guarda volare un aereo

[Ritornello: Alessandra Amoroso & Paky]
[...]
Un rumore, un rimbombo del buio profondo, l'odore dei guai
Dove metto questo male?
Troppo grande per lasciarlo andare
Sarà un brutto sogno, lo scrivo su un foglio
Ma in fondo lo so che Dio non c'è qua

[Strofa 2: Paky & Alessandra Amoroso]
Se parli di gangsta rap, devi morderti la lingua
Se ti vuoi imparare a farlo, nella bio trovi il mio link
[...]
La vita ci ha condannato a morir di morte lenta
Ho rubato, ho venduto e visto la merda vera
Sai quanto mi fotte, stronzo, se ti ascoltano in America
A me mi ascoltano in galera, fra'
“Buongiorno” e “Buonasera”
Quando entro in Banca Intesa
Mi parlano col “lei” perché già sanno quanto entra
Che devono far presto perché son sempre di fretta
Srl azienda, c'è un meeting che mi aspetta
Un milione sul contratto, ma voglio alzare l'offerta
[...]
Sono figlio di umili: operaio e cameriera
Quando tutto qui andava in tilt, dimmi Dio dov'era
Il diavolo mi parlerà nell'orecchio anche stasera

A bassa voce mi dirà qualcosa che mi sconcerta
Stronzo, son sempre arrabbiato e forse lo sarò in eterno
Sono un cattivo esempio, devo marcire all'inferno
Sappiamo che c'è qua, ma non sappiamo che c'è sopra
Prima chiediamo il perdono, dopo pecciamo ancora

In *Dio non c'è*, Paky riprende e sviluppa il tema teologico già introdotto in *Perdono* portandolo alle sue conseguenze più ampie. Il testo si divide in due movimenti: il primo mappa lo spazio popolare abbandonato e lo amplia tramite la tecnica della soggettività fluida vista in *Un'ora d'aria*, aggiungendo questa volta la dimensione di genere; il secondo risignifica quella stessa condizione con ritmo e aggressività verbale crescenti, convertendo la miseria in autenticità.

La prima strofa avanza per dettagli iper-locali («a Rozzano in inverno si allagano le cantine / e i pezzi di intonaco cadono dalle soffitte»), dove le cantine e l'intonaco sono la materialità del proprio spazio fisico marginale. La specificità si spinge fino al mercato illegale di quartiere: «tossico, mettiti in fila, veniamo da via Lilla / dove la cocaina costa quindici a pallina». L'indirizzo e il prezzo della sostanza al dettaglio sono la cartografia dell'economia informale di sussistenza, l'iper-territorializzazione (cfr. par. 2.4.1) applicata al punto più basso della catena dello spaccio rappresentato dal costo bassissimo della sostanza. È lo stesso spazio di cui in *Perdono* Paky aveva detto che Dio non li vede; qui, però, quella condizione viene scritta metro per metro, senza metafore.

Paky parte da un altro dettaglio locale di Rozzano («dove marito e moglie si fanno insieme in cucina») e scivola verso la figlia Martina, che da bambina osserva quella realtà con gli occhi del destino già scritto e da adulta trova l'unica risposta disponibile: «appena è cresciuta ha conosciuto la malizia/ si è messa il rossetto, tacchi, gonna e dopo è uscita». Il testo non giudica né oggettivizza Martina, la descrive. La sua uscita di casa corrisponde esattamente, nel codice del quartiere e narrativamente, all'uscita di Paky verso la strada: sono le due uniche traiettorie che lo spazio mette a disposizione ai due generi concessi. La barra centrale compie la sintesi: «nasce e muore dentro ad una ALER / uno come me». Anche in questo caso la costruzione narrativa è deliberatamente ambigua: «nasce e muore» sembra ancora riferirsi a Martina, poi «uno come me» rivela che è Paky a parlare di sé. L'ALER contiene entrambi nella stessa frase. Il testo spiega e normalizza i ruoli di genere, l'ipersessualizzazione precoce per lei, il crimine per lui, non come scelte, ma come le uniche uscite speculari che il quartiere offre. La scelta di una narrazione fluida genera un forte senso di appartenenza comunitaria, rivolgendosi a chi proviene dalle case

popolari e ne condivide le prospettive, permettendo a queste soggettività di riconoscersi e identificarsi reciprocamente, a prescindere dal genere (cfr. par. 2.4.4). Il terzo soggetto aggiunge l'ultima variante di vita nel quartiere («mio fratello da dentro una cella sta fissando il cielo / guarda volare un aereo»), con il carcere come scenario fisico e letterale e il cielo visibile solo attraverso le sbarre.

Il ritornello porta un'operazione stilistica di contrasto con la voce di Alessandra Amoroso. Paky aveva scritto della condizione materiale (le cantine, l'intonaco, via Lilla, Martina), la Amoroso prende quel paesaggio fisico e lo interiorizza: «un rumore, un rimbombo del buio profondo, l'odore dei guai / dove metto questo male? Troppo grande per lasciarlo andare». Le condizioni materiali diventano il buio profondo, l'abbandono edilizio diventa un odore, il trauma di quartiere diventa un peso senza nome. Il passaggio dall'esterno all'interno non ammorbidisce, amplifica. La voce pop funge da megafono emotivo che universalizza ciò che la prima strofa aveva iper-localizzato.

La seconda strofa ribalta il registro in modo netto: il ritmo accelera, l'aggressività aumenta, la narrazione collettiva cede alla *realness* personale. «Se parli di gangsta rap, devi morderti la lingua / se ti vuoi imparare a farlo, nella bio trovi il mio link». Come in *Intro*, qui l'artista certifica la propria autenticità vendendola letteralmente al pubblico, quasi offrisse lezioni a pagamento su Instagram. In questa strofa la miseria subita viene capitalizzata economicamente e il dolore si trasforma nell'unico metro per valutare chi è reale e chi non lo è, convertendo l'etichettamento sociale in un marchio di esclusività e capitale economico (cfr. par. 2.4.3).

La realtà, in questa logica, non si misura attraverso valori discografici tradizionali, ma si fonda esclusivamente su chi ascolta: «sai quanto mi fotte, stronzo, se ti ascoltano in America / a me mi ascoltano in galera». Questo passaggio si configura come uno specifico confronto interno alla scena rap: presumibilmente un *dissing* rivolto a esponenti come Rondodasosa, legati a un immaginario e a un discreto successo di stampo internazionale. Paky certifica la propria realtà in opposizione a un soggetto percepito come *fake*⁴¹, svalutando i grandi numeri internazionali per rivendicare l'inversione dell'etichetta (cfr. par. 2.4.2) per cui la vera gloria consiste nell'essere validati da chi vive all'estremo del margine sociale, il carcere.

⁴¹ Nel gergo hip hop, il termine *fake* identifica un artista che si appropria di un'estetica o di una narrazione di strada senza averne l'effettiva esperienza materiale, risultando quindi privo di *street credibility*.

L'escalation economica segue una logica parallela con la nomina di «Banca Intesa», «Srl azienda», «un milione sul contratto», «Universal». Paky costruisce un accostamento tra l'economia illegale della prima strofa e il profitto discografico della seconda. Il suo salto di scala è reale, ma la struttura rimane la stessa: in entrambi i casi si tratta di vendere qualcosa di sé per sopravvivere. Tramite questo processo l'artista compie un processo di normalizzazione delle economie informali accostandole a quelle dell'industria discografica. «Sono figlio di umili: operaio e cameriera» chiude il cerchio biografico. La distanza tra la sua crescita e Universal è misurabile, ma l'origine dei propri mali non si cancella con l'ascesa economica (cfr. par. 2.4.4): «son sempre arrabbiato e forse lo sarò in eterno».

La chiusura teologica dà al testo il suo titolo. Se in *Perdono* Dio era impedito da un palazzo, qui la risposta è più definitiva: «quando tutto qui andava in tilt, dimmi Dio dov'era? / il diavolo mi parlerà nell'orecchio anche stasera». Il bene è assente, il male è una presenza quotidiana e intima. «Prima chiediamo il perdono, dopo pecciamo ancora» chiude il loop: non c'è redenzione, solo il ciclo che si ripete, lo stesso di «nasce e muore dentro a una ALER» della prima strofa, declinato adesso sul piano spirituale.

3.6 *Beccaria San Vittore* – Simba la Rue ft. Baby Gang (2024)

[Ritornello: Simba la Rue]

I-I-Inizio al Beccaria, finisco a San Vittore

Inizio al Beccaria, finisco a San Vittore

Inizio al Beccaria, finisco a San Vittore

Inizio al Beccaria, finisco a San Vittore

Inizio al Beccari-, finisco a San Vittore

Inizio al Beccaria, finisco a San Vittore

Inizio al Beccaria, finisco a San Vittore

Inizio al Beccaria, finisco a San Vittore

[Strofa 1: Simba la Rue & *Baby Gang*]

Vi-Vita di strada crudele, tiratela di meno

Scanno sopra un Mercedes, raro che tocco il freno

Fanculo il tuo gin lemon, scolo tutto il Jack Daniel's

Ho-Ho visto la morte più volte e sono ancora intero

Fai davvero? (Fai davvero?)

Ho-ho visto cose, non immagini nemmeno

Non le, non le dico che è meglio, la gente non comprende

La sofferenza che ho passato io da minorenne

Naha e Zizou che impennano, ve-vendo droga in inverno

Così poi l'estate me la posso fare sereno

No, non sono sereno se in tasca non ho euro

Di problemi sono pieno, di pazienza sempre meno

Non fare il boss, ah, frèro, c'ho il dossier pieno, tu parla di meno

C'hai la bocca larga col conto a zero
Io no parla tanto col conto pieno
Inizio al Beccaria

[Strofa 2: Baby Gang]
Inizio al Beccaria, finisco a San Vittore
Da un cesso di una cella ho scritto la prima canzone
Da un cesso di una cella ho fatto il mio primo milione
Da un cesso di una cella, non so per quale ragione
Mi dicono: “Ragiona”, senza avere ragione
Grazie a Dio ho solamente la mia religione
Che non permette di sparare in testa a ogni coglione
Matricolato, chiamato col nome e cognome
Sotto le scale caffettiere e lame
Due coltellate all'infame, nessuno vede, 'mbare
Nessuno sente e parla, nessuno parla e sente
Noi vediamo sempre tutto, ma non vede l'assistente

[Ritornello: Simba la Rue]
[...]

In *Beccaria San Vittore*, il carcere passa dall'essere metafora del quartiere al luogo concreto in cui la traiettoria di vita dei subalterni si compie. Le biografie di Simba la Rue e Baby Gang convergono in questo senso dove il Beccaria (carcere minorile di Milano) è il punto di partenza e San Vittore (il carcere per adulti) è il punto di arrivo.

La canzone si apre con il ritornello che dà la forma all'intero brano: «inizio al Beccaria, finisco a San Vittore», ripetuto otto volte senza variazione tramite un'anafora che trasmette un forte senso di inevitabilità. Ogni volta che il verso torna, conferma che non esiste uscita. Nella canzone la questione rieducativa del minorile viene resa esplicita, poiché il Beccaria invece di interrompere la vita di strada la istituzionalizza, diventando una tappa che conduce naturalmente all'età adulta e trasformando la detenzione in un percorso formativo complementare alla strada.

La prima strofa di Simba definisce subito l'atteggiamento del personaggio. L'abuso di superalcolici (il whiskey Jack Daniel's opposto al più innocuo e “da centro” gin lemon) e la velocità non servono per ostentare il lusso, ma sono solo palliativi per una «vita di strada crudele». L'unica vera prova di autenticità, usata contro chi finge di venire dal basso, è la semplice sopravvivenza fisica, ovvero aver sfiorato la morte ed esserne usciti interi. Inserendo i versi «Ho visto cose, non immagini nemmeno / non le dico che è meglio, la gente non comprende / la sofferenza che ho passato io da minorenne» l'autore affida al silenzio una doppia funzione. Da un lato protegge la fragilità dell'individuo nascosta dal personaggio (cfr. par. 2.4.4), dall'altro conferma quanto quella sofferenza sia

reale. Il fatto stesso che parlarne porterebbe conseguenze peggiori dimostra infatti che quel vissuto esiste davvero, e la postura da duro si conferma come protezione (Rose, 1994, p. 11; cfr. par. 2.4.2) non contro la violenza fisica, ma contro lo sguardo esterno.

La dichiarazione di vulnerabilità innesca nel testo un'oscillazione continua tra il passato di strada e il presente. Come in *Perdono*, la memoria emerge rievocando la famiglia simbolica tramite la nominazione iper-locale del passato con i versi «Naha e Zizou che impennano, vendo droga in inverno». Anche qui il verso si muove su un doppio binario e racchiude in sé due dimensioni contrastanti: da un lato quella affettiva del legame di fratellanza, dall'altro quella negativa legata alla narrazione dell'economia di sussistenza. Vendere in inverno, quando la domanda è alta e le condizioni sono più dure serve a potersi «fare sereno» l'estate, periodo “di magra” per il piccolo spaccio. Come in *Perdono*, la gestione del lavoro con le sue logiche produttive viene subito riconnessa da Simba alla propria condizione attuale, spiegando l'origine della sua ossessione per i soldi. L'ammissione «no, non sono sereno se in tasca non ho euro» riporta infatti la traccia sul presente e chiarisce che i soldi non sono un desiderio ma un requisito necessario a regolare il proprio stato emotivo negativo (cfr. par. 2.4.4).

Nella strofa di Simba, l'autenticità e il senso di appartenenza collettiva si esplicitano per contrasto attraverso i versi «Non fare il boss, ah, frèro, c'ho il dossier pieno, tu parla di meno / C'hai la bocca larga col conto a zero / io no parla tanto col conto pieno». L'artista rivendica il proprio «dossier pieno» (la fedina penale) quale certificazione della sua caratura criminale (cfr. par. 2.4.2). A questo oppone un interlocutore che sminuisce come chiacchierone («bocca larga») e per di più privo di disponibilità economiche («conto a zero»). Simba stabilisce in questo modo una connessione diretta tra il successo economico, il vissuto reale e la scelta di non esporsi verbalmente. Questa attitudine si condensa in *NPT (No Parla Tanto)*, sigla che oltre a dare il nome all'etichetta discografica impone la regola etica fondamentale nel gruppo. Si concretizza in questi versi quell'infrastruttura che Rose (1994, p. 99) definisce «*collective hidden transcript*», ovvero il codice di comunicazione protettivo della marginalità usato per riconoscersi e operare al riparo dallo sguardo istituzionale. All'interno di questo perimetro non ci si spiega e non ci si giustifica, lasciando che solo chi possiede gli strumenti della strada possa accedere al senso reale del discorso (cfr. par. 2.4.4), questione che viene ripresa nella conclusione.

Il legame col carcere si esplicita nella strofa di Baby Gang attraverso un'altra triplice anafora: «da un cesso di una cella ho scritto la prima canzone / da un cesso di una cella ho fatto il mio primo milione / da un cesso di una cella, non so per quale ragione». Il «cesso» della cella subisce la stessa operazione spaziale già vista con *Dio non c'è*, poiché lo spazio marginale e degradato viene trasformato in un sito di produzione culturale ed economica (cfr. par. 2.4.1). Il milione guadagnato durante la carcerazione conferma inoltre la condizione del restare «fottuto a vita» (Yousfi, 2023, p. 77; cfr. par. 2.4.4), dimostrando come il successo coesista con la detenzione senza affatto annullarla. L'ammissione finale su «non so per quale ragione» sposta infine, ancora una volta, la responsabilità dal singolo individuo alle condizioni strutturali che ne hanno determinato il percorso.

Rispetto ai testi precedenti, in cui il divino era un'entità cieca che non rispondeva al disagio, la strofa di Baby Gang si differenzia tramite i versi «grazie a Dio ho solamente la mia religione / che non permette di sparare in testa a ogni coglione». Lo scarto risiede probabilmente nel passaggio semantico e concettuale da Dio, inteso come interlocutore esterno e distante che elude le aspettative, alla religione, intesa invece come sistema di credenze, valori e criterio pratico per la presa di decisioni. La fede è qui uno strumento operativo, poiché la propria definizione di Islam per Baby Gang agisce come un dispositivo di autoregolazione che pone un limite etico all'uso della violenza. Lì dove le istituzioni risultano estranee, è la grammatica religiosa a fornire una morale alternativa e funzionale (Sarti, 2025). Questo passaggio, inoltre, sottintende la risignificazione del rapporto tra religione e strada, trasformato nel fondamento di una comunità capace di riconoscersi in un codice etico condiviso e solido (Sarti, 2025; cfr. par. 2.4.4).

Come la fede, anche il mistilinguismo compie in questo brano un passo ulteriore. Non si limita a unire a livello translocale (come avveniva in *Perdono*), ma intreccia tre specifici bacini linguistici: lo slang dal Nord-Africa, il francese *banlieusard* («frèro») e il dialetto del Sud Italia («'mbare»⁴²). Ogni termine porta con sé la specifica marginalità che rappresenta e la loro coesistenza all'interno della stessa barra genera identità collettiva. Il mistilinguismo qui collega i giovani a livello transnazionale e translocale in quanto accomunati dalla medesima esperienza espressa nello *slang* (cfr. par. 2.4.4).

⁴² 'Mbare è la forma contratta di compare tipica del palermitano e del catanese (Cfr. par. 2.4.4 per il rapporto translocale di Baby Gang con il Sud Italia).

La chiusura della strofa («nessuno sente e parla, nessuno parla e sente / noi vediamo sempre tutto, ma non vede l'assistente») rappresenta l'ennesimo ribaltamento simbolico dell'invisibilità istituzionale che attraversa l'intero corpus. La professoressa che non vede il trauma di classe in *Intro*, Dio che non vede dietro il palazzo in *Perdono*, l'assistente sociale che non vede sotto al Beccaria. L'autorità è fisicamente presente ma strutturalmente incapace di leggere i codici di chi sorveglia, sia per volontà, sia perché quei codici sono costruiti per non essere leggibili. Il chiasmo «sente e parla / parla e sente» prepara stilisticamente l'inversione prima che il contenuto la realizzi. La chiusa spiega che chi ha accesso alla vera realtà del minorile non sono le istituzioni preposte al controllo, ma i ragazzi che la abitano (cfr. par. 2.4.1, 2.4.2).

3.7 *Levante* – Simba la Rue ft. Paky (2024)

[Strofa 1: Simba la Rue]

[...]

Mai fatto il lavapiatti, ma-mai riscaldato un piatto

[...]

Dici solo cazzate, la tua vita è una cazzata

S-S-Sono in strada

Ma-ma-mangio pasta come un italiano

Faccio latitanza in Calabria, Su-Su-Sud Italia

Piccolo Vallanzasca, son qui che conto condanne

Co-Co-Con chi sfogo la mia rabbia?

[Strofa 2: Paky]

Ah

Glory NPT ti fa come LSD (Ah, ah, Glory)

Vuoi la gangsta shit? Comprati il nuovo CD (CD)

Crimi', crimi', crimi', crimi', mi trovi su un Lamborghini

Coi ferri sotto i sedili, scanno sui rettilinei (Uahn, uahn, uahn)

Collezionando crimini (Crimini), aggiorno ogni giorno il curriculum

Se in zona ci son gli sbirri, scappiamo tutti dentro i cunicoli

Non ho mai avuto la testa, stronzo, sono tutto testicoli

[Strofa 3: Simba la Rue & Paky]

Caricatore AK, due K per una giacca

Giri con una Panda e mi chiami maranza

Sì, sono un maranza, se voglio, ti compro casa

[...]

Mio padre è ignorante, mia madre è badante

Voglio comprarle un attico

Morirò ricco, ho la tattica

[...]

Io non scendo a patti, faccio il cazzo che voglio

Se in *Beccaria San Vittore* il carcere veniva richiamato come punto di arrivo concreto della traiettoria di vita, *Levante* sposta il fuoco sull'estetica che quella traiettoria produce, attraverso il dispiegamento esplicito della postura da duro, in cui il ribaltamento sistematico delle etichette imposte diventa allo stesso tempo atto identitario e strategia di mercato.

La strofa di Simba la Rue si apre con un doppio rifiuto. Il primo è professionale: «mai fatto il lavapiatti, ma-mai riscaldato un piatto», dove il lavoro salariato viene escluso come opzione non solo in quanto economicamente insufficiente, ma proprio come incompatibile con la realtà raccontata (cfr. par. 2.4.3). Il secondo è di status: «dici solo cazzate, la tua vita è una cazzata / S-S-Sono in strada». Simba traccia una linea netta tra sé e i propri rivali (rapper o semplici detrattori) accusando l'interlocutore di essersi costruito un personaggio finto. La balbuzie voluta, tratto stilistico importato dalla drill britannica e francese, dà ritmo sincopato all'affermazione trasformandola da una dichiarazione a un atto di sfida.

L'identità territoriale si articola in tre barre successive. La prima è quotidiana: «ma-ma-mangio pasta come un italiano». Simba ha origini tunisine ma è cresciuto in Italia, questa barra rivendica un'appartenenza acquisita nel vissuto quotidiano esplicitata con spavalderia, non di integrazione, ma come affermazione di radicamento fisico nel territorio. La seconda è geografica e criminale: «faccio latitanza in Calabria, Su-Su-Sud Italia». Il richiamo alla Calabria evoca, nell'immaginario collettivo, il topos dell'Aspromonte come luogo per eccellenza dell'inaccessibilità e roccaforte della criminalità organizzata. Simba sfrutta tale geografia per esaltare il proprio status di ricercato (cfr. par. 2.4.3), costruendo un'estetica fuorilegge che unifica Nord e Sud in un unico spazio subalterno translocale. La terza mossa è storica e locale: «piccolo Vallanzasca, son qui che conto condanne». Renato Vallanzasca, leader della Banda della Comasina, diventa il termine di paragone attraverso cui Simba si iscrive in una genealogia criminale autoctona e lombarda, saldando il radicamento quotidiano nel territorio alla dimensione storico-criminale (cfr. par. 2.4.1).

Il «conto condanne» e la barra successiva («collezionando crimini, aggiorno ogni giorno il curriculum») formano un sistema coerente di ribaltamento. La fedina penale è un curriculum professionale dove ogni crimine è una competenza acquisita, ogni condanna un motivo di esibizione come prova di autenticità (cfr. par. 2.4.2). Il lessico del

mercato del lavoro (curriculum, aggiornare, competenze) viene svuotato del suo contesto e riempito di contenuto criminale, invertendo l'asse di valore su cui si misura il successo (cfr. par. 2.4.3).

Nella strofa di Paky, l'unità tra i due artisti viene dichiarata esplicitamente: «Glory NPT ti fa come LSD». *Glory* è il collettivo di Paky, *NPT* quello di Simba, legati in una sola sigla come destino comune. Segue immediatamente: «vuoi la gangsta shit? Comprati il nuovo CD» in cui Paky non offre i propri testi solo come prodotto di intrattenimento, ma li vende come unico accesso a una realtà (cfr. par. 2.4.3) che l'interlocutore non ha mai visto e non potrà mai capire davvero. La maggior parte delle persone che lo ascoltano non sanno cosa sia la postura da *gangster*, e il disco è l'unico biglietto d'ingresso disponibile. La provocazione e l'atto commerciale coincidono⁴³.

Gli status richiamati nelle barre «mi trovi su un Lamborghini / coi ferri sotto i sedili, scanno sui rettilinei» esplicitano la coesistenza di lusso e violenza come condizione permanente. Qui si spiega come il successo economico non abbia prodotto «deimbarbarimento» e la ricchezza non abbia modificato il rapporto con la violenza. La pistola non sparisce con l'auto di lusso, viene soltanto nascosta sotto il sedile. La fuga rimane necessaria anche dalla macchina più costosa: «se in zona ci son gli sbirri, scappiamo tutti dentro i cunicoli». I cunicoli (i vicoli, i passaggi nascosti dei palazzi di quartiere) certificano la conoscenza intima del proprio locale dove solo chi ha vissuto davvero in quei palazzi sa dove nascondersi. L'espressione «scappiamo tutti» sancisce la dimensione collettiva, descrivendo un contesto in cui il gruppo si muove insieme e condivide le stesse coordinate di fuga. «Non ho mai avuto la testa, stronzo, sono tutto testicoli» chiude la seconda strofa con un'affermazione di iper-mascolinità come postura estetica, secondo cui l'istinto sostituisce il calcolo e l'impulsività è la prova di chi non ha mai potuto permettersi di aspettare. Tali rivendicazioni si impostano come questioni identitarie e operano secondo la stessa logica con cui il soggetto marginalizzato si fa scudo contro il sistema che lo vorrebbe addomesticare, configurando l'esasperazione della virilità come guscio protettivo (cfr. par. 2.4.2).

Il momento in cui le categorizzazioni devianti vengono sfruttate in modo più evidente arriva nella terza strofa: «giri con una Panda e mi chiami maranza / sì, sono un

⁴³ Una dinamica che tornerà esplicitamente nell'album con il singolo *Gangsta shit*, sempre scritto con Simba la Rue, a certificare anche la reciproca validazione di realtà.

maranza, se voglio ti compro casa». L'etichetta *maranza* viene assorbita e messa a profitto simbolicamente («sì, sono un maranza») ed economicamente («se voglio ti compro casa»). Qui opera il meccanismo speculare rispetto a quello descritto in *Intro*: se la propria condizione si apprende per sottrazione guardando chi ha di più, l'identità si costruisce per ribaltamento di ciò che quegli stessi sguardi classificano come mancanza. Avere meno, venire da meno, essere stati marchiati con quell'etichetta, diventa l'unico indicatore credibile di autenticità, ciò che nessuno può comprarsi o imitare. È l'inversione delle gerarchie di status teorizzata da Rose (cfr. par. 2.4.2) in una forma concreta. Subito prima, «caricatore AK, due K per una giacca» esplicitava, come la barra di Paky, la coesistenza di violenza e lusso come tratti dello stesso corpo, unendo nello stesso verso l'arma da guerra e il capo di alta moda per evidenziare il legame indissolubile tra il benessere attuale e la propria realtà di strada.

Nella parte finale la maschera si abbassa per un momento: «mio padre è ignorante, mia madre è badante / voglio comprarle un attico». In questo passaggio le traiettorie di Simba e Paky si fondono in un comune vissuto di subalternità lavorativa dei genitori. La convergenza biografica viene esplicitata sia sul piano formale attraverso l'esecuzione condivisa dell'ultima strofa; sia su quello tematico anticipando un parallelismo tra il lavoro domestico e umile delle madri e l'illegalità di sussistenza dei figli che ricorrerà in modo speculare nel prosieguo dell'analisi. Come già in *Intro*, il riscatto economico trova la propria giustificazione non nell'edonismo individuale ma nella famiglia, in questo caso rappresentata dalla madre (cfr. par. 2.4.4). La dichiarazione finale («io non scendo a patti, faccio il cazzo che voglio») chiude il testo nella stessa postura con cui si era aperto, ovvero rivendicando l'indipendenza morale come unica risposta possibile a un sistema che ha già deciso chi sei.

3.8 *Mi piacciono le armi* – Simba la Rue (2024)

[Intro]
 Raccoglievo le lattine al mio Paese
 Le rivendevo a un tizio solo per pochi centesimi (Come un barbone)
 Io davvero non avevo niente di niente
 Nonna non aveva i denti, pensi che sia stato divertente?
 I soldi fanno la felicità e chi dice il contrario mente
 (È un bugiardo, non gli credere) (È un bugiardo)
 Tieni a mente: nulla rimarrà per sempre
 Devo uscire dal tunnel, ma sto bene nelle tenebre

[Ritornello]
Dal bus di scuola passo alla camionetta
La penitenziaria ci fa le foto con le manette
Si ciapponano ogni giorno giù da me
Ta-Taglio al d-d la plaquette e taglio al d-d la panetta
Ci ho provato pure a fare palestra
Ma mi piacciono le armi, ti piace la mia Beretta?
Mi piace quando vado nel bosco e la testo
Vado matto per le armi (Uoh), mi mandan fuori di testa

[Strofa 1]
[...]

[Ritornello]
[...]
Ci ho provato pure a fare palestra
Ma mi piacciono le armi, ti piace la mia Beretta? (Ti piacciono i gangsta)
[...]

[Strofa 2]
Tagliavo fumo con la lametta
Stavo sul cazzo a quella puttana della maestra
Pensava diventassi un barbone, invece nique ta mère (Invece nique ta mère)
Ferrari rouge, uso palette
Per sentire il V12 schiaccio la vitesse
Fino in fondo, sa mère, schianto RS 7
[...]

In *Mi piacciono le armi*, singolo “di punta” dell'album, Simba la Rue radicalizza il movimento avviato in *Levante*. L'estetica violenta non certifica solo la propria autenticità, ma viene abbracciata come stile di vita totale, sfruttando il disgusto e la paura come strumenti per respingere chi non appartiene a quel mondo, cioè ciò che Yousfi (2023, pp. 68-69; cfr. par. 2.4.4) definisce «abbruttimento volontario e decadenza autoindotta volta a disgustare l'ascoltatore non gradito».

Le prime quattro barre costruiscono la premessa: «raccoglievo le lattine al mio paese / le rivendevo a un tizio solo per pochi centesimi / io davvero non avevo niente di niente / nonna non aveva i denti». Prima ancora di procedere, Simba stabilisce le condizioni materiali che giustificano tutto ciò che verrà, affidandosi a immagini concrete e degradanti (lattine, pochi centesimi, la nonna senza denti) senza romanticizzare il passato. Il riferimento al «mio paese» ancora queste condizioni all'esperienza migratoria tunisina e impone di leggere la successiva normalizzazione della violenza non come un fenomeno nato nel vuoto, ma all'interno di quella specifica traiettoria, trasformandola in un punto di riconoscimento per chi ha vissuto una condizione analoga (cfr. par. 2.4.4). La

domanda retorica «pensi che sia stato divertente?» è il momento di maggiore fragilità del testo, cioè quella «sensibilità straripante» che Yousfi (2023, p. 70; cfr. par. 2.4.4) individua sotto la maschera criminale, la stessa già vista nel guardare in alto mentre si spara per la prima volta in *Perdono*. Il testo permette per un istante di avvicinarsi, poi la richiude immediatamente nel ritornello e al contempo configura la domanda come un attacco diretto a chi ascolta da fuori.

Il postulato che segue («i soldi fanno la felicità e chi dice il contrario mente») ribadisce quanto già detto, dimostrando ancora una volta che, per chi ha vissuto quel tipo di povertà, il denaro non è un desiderio ma una questione obbligatoria.

Il ritornello segna il cambio di registro dalla narrazione alla performance estetica. «Dal bus di scuola passo alla camionetta» comprime in un'immagine sola la traiettoria già descritta in *Beccaria San Vittore*, tracciando il passaggio dall'infanzia ordinaria al furgone della polizia penitenziaria. «Si ciapponano ogni giorno giù da me»⁴⁴ normalizza la violenza come dato quotidiano e si unisce a «Taglio al d-d la plaquette e taglio al d-d la panetta», introducendo sé stesso nell'ambiente descritto tramite i termini tecnici dello spaccio mutuati dal gergo francese e italiano, attuando la stessa contaminazione translocale già vista in *Beccaria San Vittore* (cfr. par. 2.4.4). La domanda «ti piace la mia Beretta?» e l'*adlib* del secondo ritornello «ti piacciono i gangsta» fanno lo stesso movimento già visto in canzoni precedenti (*Levante* e *Dio non c'è*) volto a certificare la *realness* e al contempo venderla (cfr. par. 2.4.3). Emerge come, in questi testi che radicalizzano maggiormente l'estetica della strada, la sfida all'interlocutore e la mercificazione del proprio vissuto tendano a coincidere nella loro massima intensità.

La barra più significativa del ritornello è: «ci ho provato pure a fare palestra / ma mi piacciono le armi». La palestra rappresenta la via dell'integrazione disciplinata, il miglioramento personale secondo le regole della società civile. Le armi sono il suo esatto opposto. Il verso si connette alla barra introduttiva («devo uscire dal tunnel, ma sto bene nelle tenebre») e trova la sua concretizzazione nell'apertura della seconda strofa, dove la maestra che lo aveva già etichettato come fallito rappresenta il sistema da cui rifiuta di farsi pacificare. Restare nelle tenebre significa rifiutare quell'addomesticamento (cfr. par. 2.4.4), scegliendo di mantenere lo status di soggetto pericoloso come unica forma di autodeterminazione disponibile a chi è stato classificato come deviante fin dall'infanzia

⁴⁴ *Ciapponano* è il verbo in *slang* milanese per accoltellare.

(cfr. par. 2.4.2). La palestra viene respinta perché appartiene a un mondo che non ha mai fatto spazio a Simba e l'arma da fuoco è il linguaggio simbolico con cui risponde a quel rifiuto.

Il ritornello e la seconda strofa si muovono entrambi sul piano della rivalsa. «Stavo sul cazzo a quella puttana della maestra / pensava diventassi un barbone, invece nique ta mère». La figura della maestra si conferma coerente con quanto osservato nei due movimenti precedenti: da un lato, come istituzione che trasforma la criticità strutturale in una mancanza del singolo (come in *Intro*); dall'altro, come autorità che fallisce nel leggere i codici e la condizione di chi ha di fronte (da *Beccaria San Vittore*). La risposta adotta un registro iper-maschile che nella logica della postura da duro funziona come inversione del rapporto di potere subito, in cui l'insulto sessualizzato non è solo rabbia individuale ma la riappropriazione di un'autorità negata, che usa la mascolinità aggressiva e la degradazione come strumento di inversione gerarchica (cfr. par. 2.4.2). Il successo economico non è riparazione di un torto, è una forma di vendetta.

Le barre in francese («Ferrari rouge», «vitesse», «sa mère») confermano come il riferimento culturale di questa musica siano le *banlieue* parigine e marsigliesi, una connessione che si intreccia con la traiettoria migratoria evocata precedentemente (cfr. par. 2.4.4). L'accostamento tra «tagliavo fumo con la lametta» e «Ferrari rouge» ripropone inoltre la stessa polarità passato/presente già vista nelle analisi precedenti dove il lusso attuale non sostituisce la strada, la porta con sé come prova (cfr. par. 2.4.4).

Il testo nel suo complesso è probabilmente uno degli esempi più espliciti tra quelli analizzati di quello che Yousfi (2023; cfr. par. 2.4.2) teorizza come interiorizzazione della figura del mostro, dal momento che la società ha etichettato Simba come criminale fin dai tempi di scuola lui, non risponde difendendosi, ma abbracciando l'etichetta fino in fondo. È una dichiarazione di non riconciliazione; un atto con cui l'artista non cerca di rendersi accettabile per il mercato, anzi ne certifica l'opposto.

3.9 *Cattivo esempio* – Paky (2025)

[Parte I]
Vendiam morte nelle bustine
Facciam sport con le rapine
Siamo in fissa con il crimine
Per soldi e le auto sportive
Vengo da dove non esiste

Pace per chi in guerra ci vive
24h attivo (Attivo)
Forse mi hai visto in TV
Paky è un esempio cattivo
Sia per te che il frocio di tuo figlio
Se proprio vuoi un mio consiglio
Ascoltati roba di altro tipo
La mia merda non fa per ricchi
Né per gente che legge i libri
I miei fan son figli di killer
O di chi vede i chili su chili
Mi spari, spari, ma che film hai visto?
Prime o Netflix, com'era il titolo?
Sto su un jetski, isole Mauritius
Mentre in Ita esce il tuo nuovo EP
Mia mamma faceva i servizi
Mentre io vendevo il servizio
Ho sentito il tuo ultimo singolo
Parli solo del tuo nuovo AP
RS Audi ABT
X-ADV, Africa Twin
Se per caso vogliono aprire il beef
Telefono-casa come E.T.
Stronzo, vuoi la gangsta shit?
Comprati il nuovo CD
[..]

[Parte II]

[...]

St-St-St-Stronzo, fatti i cazzi tuoi
Sto contando più di centomila
[...]
Sono diventato ancora più chiatto
Ho raddoppiato il piatto, poi ho quadruplicato
Stavo parlando di armi e di droga
Quando tutti parlavano di moda
Scemo, vuoi esser come me?
Tu riprova, riprova, riprova, riprova che
Paky è Paky e agli altri non puoi paragonarlo
Forse mi sa che hai frainteso il personaggio
A me fotte un cazzo di passare in radio (In radio)
A me fotte un cazzo di andare a Sanremo
Non ho mai chiesto di darmi una mano
E non ho mai leccato il culo a Amadeus
Ho ancora addosso la puzza di strada
Perciò non vado alla fashion week
Fanculo quella merda di sfilata
Quando ho voglia, svuoto la boutique
Fanculo tu e pure il tuo nuovo outfit
Vi brucerei tutti come ad Auschwitz

Se in *Mi piacciono le armi* era Simba a radicalizzare l'estetica, in *Cattivo esempio* è Paky a compiere la stessa operazione assumendo l'etichetta istituzionale come dato di

fatto e trasformando l'accusa in un'autodefinizione orgogliosa che il testo percorre fino alle sue conseguenze più estreme.

La prima strofa si apre in modo diretto: «vendiam morte nelle bustine / facciamo sport con le rapine / siamo in fissa con il crimine / per soldi e le auto sportive». La rapina viene equiparata a un'attività agonistica, andando a occupare quello spazio di socialità e competizione che in altri contesti avrebbe la normale pratica sportiva. Non c'è glorificazione né vergogna, solo l'espressione di un ecosistema in cui il crimine e lo status consumista sono gli unici orizzonti rilevanti.

La coppia di versi che segue («vengo da dove non esiste / pace per chi in guerra ci vive») si articola su due livelli sovrapposti. Il primo consiste in una constatazione spaziale («vengo da dove non esiste / pace»), ribadendo la concezione del quartiere come zona di guerra permanente già codificata da Simba la Rue in *Perdono* e vissuta come paranoia in *Un'ora d'aria*. Il secondo trasforma «pace» in un augurio riservato esclusivamente a chi abita quella zona («pace per chi in guerra ci vive»). Paky non estende la sua solidarietà all'esterno, ma la rivolge solo alla propria comunità (cfr. par. 2.4.1, 2.4.4).

Le barre successive sfruttano la stessa doppiezza: «24h attivo» nello *slang* di strada contenuto nel rap (*to be active*) significa essere sempre operativi nei crimini e contro i rivali, ma in questo caso allude contemporaneamente all'iper-produttività musicale. Allo stesso modo, «Forse mi hai visto in TV» non specifica se per un videoclip o per la cronaca nera di un telegiornale. Questa sovrapposizione tra la fama e l'essere finiti al notiziario per i reati è un topos ricorrente nel rap di strada, utilizzato per confondere i confini tra l'intrattenimento e l'illecito reale, oltre che per mantenere la propria *realness* (cfr. par. 2.4.4).

In questo punto il *flow*⁴⁵ accelera, si fa più secco e culmina nel rifiuto che dà il titolo al brano: «Paky è un esempio cattivo / sia per te che il frocio di tuo figlio». L'insulto omofobo non è solo espressione di iper-mascolinità, ma uno strumento mirato a suscitare disgusto (come in *Mi piacciono le armi*); serve a respingere il pubblico e, paradossalmente, a rendersi più attrattivo sul mercato discografico proprio grazie a questa natura culturalmente inappropriata (cfr. par. 2.4.3). Con la stessa intransigenza, il confine

⁴⁵ Nel rap, il *flow* indica il ritmo, la cadenza e la metrica con cui l'artista usa le parole e le rime sulla base musicale.

si sposta su un piano di classe: «la mia merda non fa per ricchi / né per gente che legge i libri». L'anti-intellettualismo è un vanto, sebbene generi un paradosso evidente dato che Paky respinge un certo tipo di pubblico e rifiuta la forma artistica, ma lo fa proprio all'interno di una canzone, un prodotto creativo destinato alla vendita. Quando afferma «i miei fan son figli di killer / o di chi vede i chili su chili», sa di utilizzare un'iperbole, ma serve per identificare il suo pubblico ideale e svalutare l'ascoltatore che consuma la sua musica solo per provare il brivido del crimine a distanza (cfr. par. 2.4.2).

Anche qui l'identità dell'artista viene strutturata per contrasto, definendosi in opposizione agli altri rapper e alle logiche dello *star system*. L'autenticità del vissuto viene usata come arma: «Mi spari, spari, ma che film hai visto? / Prime o Netflix, com'era il titolo?». L'avversario che minaccia violenza viene degradato a un attore di fiction. La critica investe anche gli status symbol classici del genere: «Ho sentito il tuo ultimo singolo / Parli solo del tuo nuovo AP [Audemars Piguet]». Paky sminuisce chi costruisce la propria credibilità sugli orologi di lusso e la contrappone alla sua ricchezza reale perché costruita su un vissuto veritiero: «sto su un jetski, isole Mauritius / mentre in ita esce il tuo nuovo EP».

In «mia mamma faceva i servizi / mentre io vendevo il servizio», la stessa radice racchiude due mondi apparentemente opposti. I «servizi» sono le faccende domestiche e le pulizie, un chiaro richiamo alla subalternità lavorativa genitoriale già affrontata in *Intro* («lei lavava i cessi») e in *Levante* («mia madre è badante»). Il «servizio» è lo *slang* per lo spaccio di cocaina. La logica è causale: poiché la madre si è “spezzata la schiena” in un lavoro subordinato e sottopagato che non l'ha salvata dalla miseria, lui rifiuta quel destino e sceglie la via illegale. Subito dopo, infatti, attacca: «stronzo, vuoi la gangsta shit? / Comprati il nuovo CD». Paky autocita la sua barra di *Levante* e di *Gangsta shit*, insultando il cliente per poi vendergli il biglietto d'ingresso, trasformando il proprio vissuto in prodotto commerciale (cfr. par. 2.4.3).

La seconda parte del brano inaugura la narrazione del successo attraverso il corpo. «Chiatto»⁴⁶ porta tre significati sovrapposti: il peso corporeo acquisito letteralmente, la prova visibile che il corpo è cambiato da quando ci sono i soldi (rappresentati dal «piatto»), e l'essere diventato carico in senso di capitale. Inoltre, se in *Intro* il rapper confessava «quando non c'era Paky e dopo scuola non pranzavo», il corpo ingrassato e il

⁴⁶ Nel dialetto campano, il termine *chiatto* indica una persona di costituzione grassa o corpulenta.

piatto quadruplicato sono il ribaltamento di quella privazione tramite uno status rivendicato.

La dicotomia con il resto della scena torna nel verso: «stavo parlando di armi e di droga / quando tutti parlavano di moda», dove richiama il rap italiano tra il 2016 e il 2019 e la dominazione dell'estetica dei brand di lusso. Anche qui l'identità di Paky si costruisce per ribaltamento rispetto agli altri artisti. Il vero status lo dà il non aver mai cambiato linea quando tutto intorno andava in un'altra direzione. Nella barra «Riprova, riprova, riprova, riprova» la ripetizione serve a ribadire l'inutilità di sforzarsi per essere ciò che non si è. Si può copiare il *flow* o imitare l'estetica, ma non si può simulare ciò su cui si fonda quell'identità, un marchio corporeo e viscerale che Paky tradurrà esplicitamente poco dopo come «puzza di strada». Da qui la barra metanarrativa «forse mi sa che hai frainteso il personaggio», dove Paky chiarisce che il personaggio musicale e la sua persona coincidono. Paky non è un alter ego per intrattenere. Non sta recitando la parte del cattivo: la introietta e la estremizza, facendo coincidere perfettamente l'individuo e l'artista. All'interno di questo rifiuto, il verso «non ho mai chiesto di darmi una mano» inserisce una matrice di iper-individualismo, cioè una rivendicazione di totale indipendenza in cui l'assenza di supporto è una condizione esibita con fierezza per non dover scendere a compromessi con l'esterno. «Ho ancora addosso la puzza di strada / perciò non vado alla fashion week» esprime un'incompatibilità strutturale prima ancora che estetica o comportamentale, l'appartenenza di classe è vissuta come un *imprinting* genetico incancellabile. I soldi non lavano via né la provenienza né la coscienza (cfr. par. 2.4.4). L'unico rapporto possibile con il lusso è di natura predatoria: «quando ho voglia, svuoto la boutique». Il rapper entra simbolicamente e materialmente nel centro cittadino solo per estrarne risorse, non per farsi assimilare.

La chiusura del brano è l'apoteosi del nichilismo: «vi brucerei tutti come ad Auschwitz». Il riferimento all'Olocausto, da intendere come totalmente privo di intenti ideologici o antisemiti, rappresenta la massima e più estrema applicazione di quell'«abbruttimento volontario e decadenza autoindotta», teorizzata da Yousfi (2023, pp. 68-69; cfr. par. 2.4.4) e già incontrata in *Mi piacciono le armi*. Inserendo un insulto moralmente intollerabile, Paky si assicura strutturalmente, in modo irreversibile, di non poter mai essere pacificato, digerito o trasmesso dalle istituzioni musicali *mainstream*. L'abbruttimento non è un effetto collaterale della canzone, bensì la sua esatta funzione.

3.10 *Free Esco Free Baby* – Simba la Rue (2024)

E-Ero il moccioso in mezzo ai grandi
Ho imparato da loro a comportarmi
Voglio tutto, mica campare d'avanzi
Quella vita l'ho fatta per troppi anni
Mamma, guardami
Spendo cinquemila euro per outfit
Non guardo più il prezzo, non faccio più i calcoli
Borsa Burberry, ci infilo dentro i contanti
Voglio quattro Audi 4x4 con tanti cavalli
Qualche Ducati, C.P. smanicato
C.P. Company pure il mio avvocato
Ho uno zio, è morto perché era un tossico
Per questo quella merda non la tocco
Per-per questo quella merda non la tocco
Sto tutto in para, wAllah, Wily désolé, ma guapa
Spostavo chili, non sono del centro
Ghetto boy con i miei amici i-in brutti giri
Ta-Ta-Tagli in faccia, son più bello di prima
Se non faccio milli, la faccio finita
Voglio un milli o torno a fare rapine
(Vo-Voglio un milli o torno a fare rapine)
Grr, dégage bénéfice, no haram, legal
Non voglio colleghi, ho solo fratelli
Désolé, bebe, nuoto nei problemi
Dé-Dégage bénéfice, no haram legal
Non voglio colleghi, ho solo fratelli (Free Esco, free Baby)
Dé-Désolé, bebe, nuoto nei problemi
O-Odio e rabbia per i carabinieri
Perquisita in casa, c'è mia madre che sclera
Grey Goose, Jack Daniel's, finisco Belvedere
Dommage, ma bella, resto con i miei negri
Sono del ghetto, mica ville a schiera
Bevevo Jack Da' in cortile con Medy
Pulivo bossoli in casa con Baby
Tapparelle basse con le luci accese
Sese, paranoico kho per le sirene
[...]

In *Free Esco Free Baby*, la famiglia diventa la ragione esplicita del testo. Fin dal titolo, il brano si configura come un appello diretto per la liberazione dei suoi fratelli di vita Escomar e Baby Gang. La canzone rifiuta le logiche dell'industria discografica (i *featuring* come capitale sociale, il *music business* come orizzonte di vita), per riaffermare un patto di lealtà verso la propria comunità che precede e supera qualsiasi logica professionale.

L'apertura chiarisce subito l'origine della sua formazione: «ero il moccioso in mezzo ai grandi / ho imparato da loro a comportarmi». La strada e i grandi si sostituiscono

alla famiglia biologica, fornendo l'unica pedagogia e l'unico codice di condotta disponibili. L'accumulo di ricchezza che segue («spendo cinquemila euro per outfit» e «borsa Burberry, ci infilo dentro i contanti») viene rivolto alla madre («mamma, guardami») come misuratore temporale ed esistenziale della distanza percorsa dalla povertà infantile tramite dei marcatori iper-individuali. I marchi, tipici dell'estetica *banlieusard* e *maranza* come C.P. Company, diventano un codice identitario talmente pervasivo da essere applicato persino al proprio difensore legale nella barra «C.P. Company pure il mio avvocato». In questo verso si opera un ribaltamento dell'etichetta che apre a una duplice lettura: da un lato l'influenza di Simba è tale da imporre il proprio codice visivo al professionista, costringendo l'istituzione a adeguarsi esteticamente; dall'altro suggerisce una contiguità d'estrazione tra i due, come se l'avvocato condividesse lo stesso retroterra socioculturale del suo assistito.

Affrontando il trauma familiare per la morte dello zio per tossicodipendenza, il verso «ho uno zio, è morto perché era un tossico» introduce un cortocircuito morale tipico della vita di strada. Simba ripudia la sostanza come consumatore avendone vissuto gli effetti distruttivi in casa, ma parallelamente confessa poco dopo «spostavo chili», ammettendo di venderla ad altri senza remore. Qui la compassione e il dolore per il lutto si scontrano e coesistono con l'esigenza materiale di sopravvivenza.

Il pezzo di frase successivo e un'altra barra esplicitano l'appartenenza spaziale per sottrazione: «spostavo chili, non sono del centro» e «sono del ghetto, mica ville a schiera». L'ambiente popolare si definisce in riferimento agli altri contesti privilegiati, confermando lo stesso meccanismo visto precedentemente e legato al ribaltamento simbolico del Luogo (cfr. par. 2.4.1).

Il punto di massima radicalizzazione estetica risiede nell'esibizione del corpo attraverso le parole «ta-tagli in faccia, son più bello di prima». Il riferimento rimanda innanzitutto alla reale aggressione armata subita dall'artista, ma si estende simultaneamente a una dimensione metaforica dove l'aver vissuto una vita estremamente dura e violenta viene rivendicato con un'accezione del tutto positiva. Se socialmente una cicatrice in volto è uno sfregio o un difetto fisico da nascondere, nella sua estetica i valori vengono letteralmente capovolti. La ferita non cancellabile diventa un certificato di autenticità e accresce il carisma all'interno di quell'ecosistema, fondendo la pericolosità con la bellezza, fino a capitalizzare la violenza subita (cfr. par. 2.4.3) e a consacrarsi come

prova fisica, marcatamente iper-mascolina, di non essersi mai tirato indietro (cfr. par. 2.4.2).

La barra ripetuta due volte «voglio un milli o torno a fare rapine» esplicita, come nelle canzoni precedenti, che non esiste una terza via pacificata ma solo l'accumulo di capitale o il ritorno alla violenza di strada, il restare «fottuto a vita» (Yousfi, 2023, p. 77; cfr. par. 2.4.4) nella sua versione più diretta. La sequenza è però più cupa: «se non faccio milli, la faccio finita» aggiunge l'autodistruzione come terza opzione, rendendo il successo musicale non solo l'alternativa alla strada ma l'unica condizione di sopravvivenza possibile.

Nel verso, «non voglio colleghi, ho solo fratelli», Simba respinge le logiche del mercato musicale (i *featuring* come capitale sociale), in favore della lealtà verso chi condivide la stessa traiettoria, ribadendo che la sua unica infrastruttura relazionale è la famiglia simbolica (cfr. par. 2.4.4). Si tratta di una fratellanza radicata ben prima della fama, come dimostra il ricordo «Bevevo Jack Da' in cortile con Medy [altro *NPT*] / pulivo bossoli in casa con Baby», un'immagine potente che fonde la più intima quotidianità domestica con l'occultamento delle prove balistiche e radica la famiglia nel passato concreto, non nella fama. Come già in *Intro* e *Cattivo esempio* il successo si misura solo rispetto a chi ti ha visto partire da zero.

Nonostante i traguardi economici e il passaggio ai profitti puliti («dégagé bénéfique, no haram, legal»), la canzone si chiude con l'ammissione di una condizione psicologica ancora profondamente compromessa. Anche al raggiungimento degli oggetti di status l'ansia rimane intatta nei versi «tapparelle basse con le luci accese» e «paranoico kho per le sirene», i quali delineano una paranoia cronica legata al proprio passato. L'immagine delle tapparelle abbassate evoca simbolicamente, all'interno del linguaggio rap, l'immaginario della dipendenza da sostanze (in particolare il crack), richiamando proprio il grave stato paranoide che ne costituisce uno dei principali effetti collaterali. Unito al fatto che precedentemente Simba dichiarava di non fare uso di cocaina, l'utilizzo di questa metafora sembra implicare una normalizzazione dello stato di disagio ereditato dal passato. Che tale paranoia derivi dall'uso delle sostanze o dalla paura costante di chi compie crimini essa rappresenta un residuo pregresso che il successo economico non riesce in alcun modo a rimuovere. Il corpo si è arricchito, ma la psiche è rimasta nelle logiche e nelle paure del quartiere (cfr. par. 2.4.4).

L'intero brano, infine, è tenuto insieme da una fitta rete di mistilinguismo che mescola italiano, francese («désolé», «dégagé», «dommage»), arabo («wAllah», «haram», «kho») confermando come lo *slang* attui l'unificazione di più identità costruite attorno alla marginalità che si riconoscono nella stessa esperienza (cfr. par. 2.4.4).

3.11 *Flusso di coscienza* – Paky (2025)

[Intro]

Questo è il mio flusso di coscienza
Io che ho sempre vissuto senza, forse

[Strofa 1]

Forse avrei dovuto chiamarlo più “flusso di incoerenza”
Perché lo sono stato per tutta la mia esistenza
Sto correndo da un botto e sono al punto di partenza
E sotto a questa merda c'è ancora dell'altra merda
Abbiamo venduto la morte pure di fronte alla chiesa
Dio vende la stessa roba quando è finita la messa
Se non è la stessa cosa, spiegami la differenza
L'unica è che Lui è là sopra, a noi ci fermerà una Delta
E se questa fosse l'ultima notte su questa terra
La passerei in ginocchio aspettando la mia sentenza
Mi vedi al primo posto, dietro c'è la sofferenza (La sofferenza)
E anche la data di scadenza
Quindi svuota la cassa, prendi i soldi e poi scappa
Dopo brucia la macchina e vattene in fretta
Il tempo non è abbastanza, qua ci manca anche l'aria
Una vita non ci basta per tutto questo, per tutto questo

[Strofa 2]

E se devo essere onesto
Che grande cazzata ho detto in quel pezzo
Non voglio morire a Rozzano, chi cazzo vorrebbe farlo?
Il cielo è sempre grigio ed è tutt'uno con l'asfalto
E questa base fa sembrare tutto così astratto
Ho perso tutto quanto dentro a 'ste case d'amianto
Un po' come è successo il giorno che ci hanno sfrattato
E tutti questi platini non valgono un mio pianto
E tutti 'sti rapper non valgon una delle mie palle
Per tutto questo odio non bastano sedici barre
Devo pulirmi la bocca finito di registrare
Perché ho parlato sporco e troppo come un infame
Ho detto la verità dentro ognuna delle mie tracce
Stronzo, questa merda è gangsta, fottiti se non ti piace
Se fallisco col rap, torno a vendere oppiacei
Non è passato ancora chi mi doveva bucare
Tanto ci aspetterà a entrambi un altro girone di fiamme

[Outro]

Tanto andremo sotto terra come metropolitane
E i vermi si mangeranno quello che di noi rimane
Forse adesso è troppo tardi per iniziare a pregare
Tanto 'sta vita lo stesso è riuscita a farci piegare

Quale Dio per ascoltarti prima ti fa inginocchiare?
Ancor prima di camminare ti insegna come strisciare

In *Flusso di coscienza*, Paky articola una cruda introspezione strutturata nelle forme del rito confessionale, dove riconciliazione e penitenza convivono in una tensione irrisolta. Il titolo stesso è una dichiarazione d'intenti. Appropriandosi di un termine letterario, il rapper dimostra che il dolore e la complessità della periferia possiedono una propria dignità letteraria. In questo brano, l'artista smonta la superficie dello spettacolo per rivelare i cortocircuiti, il senso di colpa e il nichilismo derivati dalla mercificazione del proprio vissuto, il tutto accompagnato da una performance vocale quasi sussurrata che simula fisicamente l'intimità del confessionale e permette all'artista l'espressione maggiore delle proprie fragilità.

Il testo si apre con l'ammissione «Forse avrei dovuto chiamarlo più “flusso di incoerenza” / Perché lo sono stato per tutta la mia esistenza» tramite cui l'autore si dimostra consapevole rispetto alle proprie contraddizioni e di quanto le proprie origini stridano con il ruolo artistico attuale. C'è il dubbio angosciante di non meritare la catarsi, chiedendosi con quale autorità morale possa analizzarsi dopo aver trascorso la vita ad annullare la propria coscienza pur di sopravvivere. Il peso si traduce nella sensazione di impossibilità di redenzione nei versi «Sto correndo da un botto e sono al punto di partenza / E sotto a questa merda c'è ancora dell'altra merda», a conferma che, indipendentemente dalla velocità della corsa, il punto di origine non si cancella e la realtà si rivela costantemente peggiore di quanto creduto in precedenza, ribadendo ancora l'ineluttabilità del restare «fottuti a vita» e la propria condizione martirizzata (Yousfi, 2023; cfr. par. 2.4.4).

La riflessione si sposta subito sul piano teologico e nichilista, accostando le logiche dello spaccio a quelle della religione: «Abbiamo venduto la morte pure di fronte alla chiesa / Dio vende la stessa roba quando è finita la messa». Entrambe vendono un sollievo temporaneo dal dolore, un'illusione di salvezza. La differenza, in questa visione fatalista, risiede esclusivamente nell'impunità, non nel merito né nella morale. Dio è intoccabile, mentre i ragazzi di strada vengono inesorabilmente fermati dalla *Delta* (le auto delle forze dell'ordine). A questo aggiunge che, di fronte alla minaccia della fine, la reazione non è l'azione, ma la passività assoluta, un'attesa «in ginocchio» del proprio giudizio finale.

La mercificazione del trauma emerge qui in una forma fortemente disillusa: «Mi vedi al primo posto, dietro c'è la sofferenza / E anche la data di scadenza». Essere al primo posto in classifica significa che il pubblico si nutre del suo dolore, come secondo l'economia dell'attenzione descritta da Stuart (2020; cfr. par. 2.4.3). Paky riconosce che il mercato discografico lo stia usando e, conoscendo la ferocia dell'industria, sa di avere una scadenza imminente. In questo passaggio il testo compie uno scarto e assume una funzione pedagogica esplicitata attraverso il cambio di soggetto. Passa dalla constatazione in prima persona a una serie di imperativi diretti: «Quindi svuota la cassa, prendi i soldi e poi scappa / Dopo brucia la macchina e vattene in fretta». Così facendo il brano si rivolge a un interlocutore ipotetico, presumibilmente un altro ragazzo del quartiere destinato a seguire la sua stessa scia. Visto che il sistema musicale è finto e lo abbandonerà, lui lo tratta esattamente come l'obiettivo di una rapina e insegna a chi verrà dopo a fare lo stesso. La direttiva impone di comportarsi da predatori contro un'industria che preda, di estrarre quanto più profitto possibile, cancellare le tracce e prepararsi a sparire prima di finire irrimediabilmente assimilati, addomesticati o scartati dalle spietate logiche di consumo del mercato.

Nella seconda strofa, Paky decostruisce la narrazione legata al suo quartiere. Ribaltando l'iconico ritornello «nasco e muoio fratè a Rozzi», della canzone *Rozzi* che lo ha reso famoso, Paky ammette la contraddizione: «E se devo essere onesto / Che grande cazzata ho detto in quel pezzo / Non voglio morire a Rozzano, chi cazzo vorrebbe farlo?». Il legame con il territorio crolla sotto il peso del profondo desiderio di fuga. In questo modo lo spazio fisico si fonde con quello psicologico in un'immagine densa di claustrofobia, un orizzonte schiacciato in cui il cielo grigio «è tutt'uno con l'asfalto». La base malinconica, definita astratta dallo stesso rapper tramite una meta-narrazione, crea un cortocircuito con la miseria fisica delle «case d'amianto», simbolo di un avvelenamento silenzioso e lento, e il trauma insanabile dello sfratto, già citato in *Intro*. L'ammissione che «tutti questi platini non valgono un mio pianto» svuota il successo di ogni valore riparatorio, mentre il verso «tutti sti rapper non valgon una delle mie palle» riafferma, attraverso un registro iper-mascolino, la propria superiorità nella gerarchia della scena musicale, certificando la *realness* rispetto a chi non ha vissuto quella stessa traiettoria (cfr. par. 2.4.2).

I passaggi interiori si spingono fino a un paradosso innescato dal verso che dà il titolo all'intera tesi: «Per tutto questo odio non bastano sedici barre». Paky descrive una dinamica di dannazione perpetua, un martirio simbolico (Yousfi, 2023, p. 73; cfr. par. 2.4.4) in cui spiega iperbolicamente che nessun successo discografico potrà mai curare la sua storia di vita. La presa di coscienza prepara il terreno al verso successivo: «Devo pulirmi la bocca finito di registrare / Perché ho parlato sporco e troppo come un infame». Raccontare il dolore non solo non lo ha curato, ma ha anche esposto la sua fragilità. Nello *street code* l'infame è chi collabora con la polizia; qui, Paky sente di aver commesso un auto-tradimento raccontando la propria intimità in un microfono. Arrivare a paragonarsi alla peggiore delle soggettività previste da quel codice rappresenta un passaggio fortissimo a livello simbolico. È la consapevolezza che esporsi equivalga a rischiare ciò che Yousfi (2023, p. 71) descrive come «la perdita di credibilità nello zoo», la sensazione di aver ceduto al voyeurismo della società civile, di cui il sentirsi infame è la traduzione in quella cultura. La paura di essersi lasciati addomesticare dalla fama rappresenta la condizione più estrema del «deimbarbarimento» (Yousfi, 2023, p. 75; cfr. par. 2.4.4) nella sua espressione più precisa. Il paradosso è che lo sa, lo dice, e lo fa comunque. «Ho detto la verità dentro ognuna delle mie tracce» conferma che l'atto era autentico, il che rende la colpa ancora più reale. Eppure, è proprio nell'aver detto la scomoda e dolorosa verità che risiede la natura della sua estetica (cfr. par. 2.4.2): «Stronzo, questa merda è gangsta, fottiti se non ti piace». La *gangsta shit* più volte nominata è esplicitata in una realtà in cui l'unica alternativa lavorativa concreta al fallimento artistico è solo tornare «a vendere oppiacei», dinamica analoga a *Free Esco Free Baby* e *Mi piacciono le armi*.

La freddezza con cui attende chi lo «doveva bucare» (accoltellare/sparare) prepara il terreno per l'*outro*. Nell'immagine dei corpi divorati dai vermi sotto terra si consuma lo smantellamento dell'idea di divino che assume le sembianze di un padrone sadico: «Quale Dio per ascoltarti prima ti fa inginocchiare? / Ancor prima di camminare ti insegna come strisciare». Inginocchiarsi è il simbolo di una sottomissione forzata imposta a chi, nascendo nel margine, ha dovuto imparare a umiliarsi per sopravvivere ancor prima di imparare a vivere. La condizione è doppia. Da una parte Paky aspetta la sua condanna, sa qual è il suo destino, dall'altra detesta chi li ha obbligati a viverlo. Come emerge in più punti dei testi analizzati c'è una struttura ricorrente nella scrittura di Paky, che tiene volutamente sfocato il referente verso cui parla. Chi sia Dio, chi parli in prima persona,

chi sia la sua comunità, il suo quartiere e chi siano gli altri, resta sistematicamente ambiguo. Le sue narrazioni costruiscono così identità multiple e speculari, in cui il singolo si specchia in un noi, e la colpa individuale si normalizza e si dissolve in un destino condiviso, diventando, per quella stessa condivisione, non-colpa (cfr. par. 2.4.4). L'intero brano si poggia inoltre su un'architettura di continui contrasti linguistici: il vocabolario del music business (platini, rapper, sedici barre, registrare, tracce) si scontra metodicamente con quello della miseria e della criminalità (amianto, sfratto, infame, oppiacei, bucare). La dicotomia lessicale restituisce la scissione interiore dell'artista, bloccato a metà tra una redenzione impossibile tramite l'industria discografica e l'indelebilità delle proprie origini.

3.12 Considerazioni

Al di là della loro eterogeneità, i dieci brani analizzati condividono una grammatica narrativa coerente. Questa si articola in una normalizzazione iniziale, che presenta le condizioni del margine come orizzonte ordinario e non come colpa individuale, seguita da un'inversione di status in cui la violenza opera in modo funzionale, permettendo al soggetto di esplicitare la propria posizione. Il culmine di tale processo è una sfida permanente rivolta all'interlocutore, sia esso l'ascoltatore, la società civile o il mercato. Questa postura non si riduce però a violenza fine a sé stessa né a pura durezza, ma procede per alternanza; la maschera del duro si incrina di continuo, lasciando affiorare la fragilità che ne costituisce parte essenziale. Da qui scaturisce una condizione intrinsecamente ambivalente: nel momento in cui il vissuto viene narrato e messo in vendita si fa merce assimilabile, ma la carica conflittuale che la sfida mantiene verso chi ascolta impedisce agli artisti di pacificarsi del tutto. Le stesse tecniche narrative che producono questa ambivalenza (la soggettività fluida, l'iperbole, il ribaltamento di prospettiva) consentono ai testi di giustificare le traiettorie di vita come esiti possibili di condizioni date e di rivendicarle, simultaneamente, come posizioni scelte.

Su questo snodo si gioca il rapporto tra complicità con le logiche dell'economia, rivendicazione e resistenza. La subordinazione al mercato non annulla la carica conflittuale di queste produzioni, poiché tra il prodotto e chi lo consuma si interpone un'asimmetria di leggibilità. Il pubblico generalista ne consuma la superficie spettacolare (la violenza, l'eccesso, il trauma trasformato in merce) senza però accedere allo strato più

profondo e collettivo, quello in cui i rapper rendono reciprocamente leggibili le condizioni comuni del margine, costruendo linee di riconoscimento e legittimazione tra subalterni. Il mercato, in altri termini, acquista ciò che sa decodificare, e ciò che sa decodificare non coincide con tutto lo spessore e la complessità espressi nei testi. Gli artisti capitalizzano consapevolmente il proprio vissuto, mentre la stessa estetica che l'industria monetizza veicola, a sua insaputa, un discorso comune tra subalterni che le resta illeggibile. Si vendono mostrandosi autentici e, nel medesimo gesto, rifiutano il proprio vendersi; questa ambiguità irrisolta li tiene in una posizione interstiziale, mai del tutto dentro né del tutto fuori, e ne impedisce l'assimilazione totale.

Resta sullo sfondo un nodo che l'analisi non pretende di sciogliere, perché la sua natura stessa non è, né può essere, netta. Sfugge a una distinzione definita il confine tra l'individualità che prende voce nei testi e la collettività che essa sottende, così come sfugge il modo esatto in cui una molteplicità di soggettività marginali, ciascuna a sé, finisca per comporsi in un movimento unitario e riconoscibile. Non si tratta di una vera e propria falla dell'indagine; è anzi questa irriducibilità stessa a rappresentare l'esito più interessante del capitolo. Restituisce infatti l'immagine di una forma culturale che resiste per costituzione a ogni lettura nitida, rassicurante e conclusiva.

Conclusioni

Al termine di questo percorso è possibile tornare al paradosso da cui l'indagine ha preso le mosse, ovvero la contraddizione per cui il rap, divenuto la principale espressione culturale di un'intera generazione e prodotto di massa dell'industria dello spettacolo, vede al contempo i propri interpreti inquadrati come nemici interni alla nazione, una rappresentazione che legittima interventi punitivi volti a sorvegliarli, escluderli e processarli. La tesi ha cercato di dimostrare che tale contraddizione non è il sintomo di un'emergenza reale, ma il prodotto coerente di un preciso dispositivo di governo, interno alla razionalità del sistema neoliberale post-industriale. La criminalizzazione del rap più radicato nelle culture di strada (la matrice *gangsta*, e perciò la meno assimilabile) non risponde a un aumento oggettivo della violenza e del crimine, che le statistiche smentiscono, bensì alla necessità di gestire l'insicurezza sociale generata dal modello economico stesso, convertendo in problema di ordine pubblico una crisi strutturale di cui esso si nutre intrinsecamente (Wacquant, 2006). In questo processo il rapper diviene il capro espiatorio su cui convogliare l'ansia collettiva, attraverso un discorso che lo presenta come una minaccia morale per le nuove generazioni e che, così facendo, dissimula i fondamenti classisti e razzisti dell'operazione stessa, riducendo le soggettività subalterne e le loro produzioni culturali a una questione di sicurezza pubblica legata agli spazi urbani, e colpevolizzandole per le condizioni marginali in cui sono immerse.

Il primo movimento ricostruito dall'elaborato, di natura repressiva, ha messo in luce la complessità del fenomeno. Comprendere la criminalizzazione del rap impone di tenere insieme le relazioni interne al tessuto socio-economico in cui essa matura, le modalità transnazionali con cui una cultura legata alla subalternità viene sorvegliata e controllata, e il modo in cui tale controllo si radica assumendo una funzione specifica nel contesto locale. È in questa articolazione tra la dimensione transnazionale e quella locale che l'ipotesi della doppia genealogia, avanzata in apertura, ha trovato conferma. Il dispositivo italiano di criminalizzazione del rap si rivela infatti l'esito dell'incontro tra due lasciti distinti. Il primo è un modello repressivo sovranazionale, di matrice anglosassone e a vocazione tendenzialmente occidentale, che si sviluppa come un continuum nato negli Stati Uniti, con l'attacco al *gangsta rap*, e perfezionato nel Regno Unito con la trasformazione dei dispositivi di controllo e la loro estensione alla sfera digitale nel contrasto alla *drill*. Il secondo è una tradizione locale di condanna mediatica e giuridica

delle espressioni musicali legate al crimine, dalle canzoni di malavita alla scena neomelodica, storicamente intrecciata alla questione meridionale e al colonialismo interno ai confini italiani. Nell'innesto del primo modello su questo retroterra autoctono risiede la specificità del caso italiano, dove i daspo urbani, i fogli di via e l'uso giudiziario dei testi musicali traducono le logiche importate, in particolare quelle relative agli spazi digitali, riattualizzandole attraverso narrazioni già sedimentate sulla musica legata alle sottoculture criminali.

Il secondo movimento è quello della risignificazione, una pratica costitutiva della cultura hip hop fin dalle sue origini, seppur sempre declinata secondo le specificità del contesto locale. Osservarla ha permesso di ribaltare la prospettiva imposta dai processi di criminalizzazione, mostrando come la repressione non sia mai un atto unilaterale. La ricerca si è proposta in questo senso di analizzare anche il modo in cui i soggetti subalterni rispondono a tali processi, facendo del terreno artistico il sito di un conflitto egemonico sui confini, materiali e simbolici, imposti dall'alto (Rose, 1994; Forman, 1997). Laddove l'istituzione produce narrazioni e dispositivi penalistico-amministrativi volti a confinare e segregare i corpi subalterni e le loro produzioni, la pratica del rap mette in atto una serie di ribaltamenti, convertendo gli stessi marcatori della marginalità in risorse simboliche, economiche e identitarie. L'analisi testuale condotta nel terzo capitolo ha costituito la verifica empirica di questo assunto, compiendo l'operazione inversa rispetto a quella dei media e dei tribunali. Restituendo ai testi la complessità che l'apparato istituzionale cancella e semplifica, l'analisi ha mostrato come i tre assi della costruzione del Luogo, dell'estetica rivendicata e capitalizzata e della dimensione del collettivo si intreccino in una pratica che è al tempo stesso autorappresentazione, riappropriazione delle etichette e strategia di mercato.

Uno dei dati più rilevanti emersi riguarda proprio l'esito di questa traiettoria. Sebbene il rap di strada venga spesso liquidato come privo di carica conflittuale, in quanto ritenuto espressione di un individualismo esasperato e di una piena adesione ai valori del consumo, la lettura dei brani ha mostrato, al contrario, che l'emancipazione economica e l'ostentazione degli status conquistati custodiscono un sottotesto collettivo (Rose, 1994), tanto pervasivo quanto difficile da decifrare dall'esterno. Anche se il rap appare fortemente legato alle dinamiche del consumo, e per certi versi lo è, l'avvicinamento al mercato e la messa in vendita del proprio vissuto non producono né una pacificazione né

una totale assimilazione alle logiche capitaliste. Il successo continua a convivere con un'appartenenza collettiva marginale che agisce sul piano tanto culturale quanto identitario. I testi, dunque, non raccontano un'integrazione riuscita o un appiattimento sul sistema consumista e individualista, ma registrano la persistenza di un conflitto, al pari delle stagioni meno recenti del rap. La stessa esposizione mediatica e il successo, segni convenzionalmente positivi, vengono ribaltati in marcatori ambivalenti, percepiti più come imposti che come scelti ed esito di condizioni di partenza che il riscatto economico non cancella. È questo il significato condensato nel verso da cui la tesi trae il titolo, in cui nessun risultato economico e discografico riesce a sanare la storia di vita che lo ha prodotto.

Il contributo dell'elaborato risiede in questa inversione di prospettiva. Se il panico morale opera narrando una discontinuità (Marchi, 2014), la tesi ha scelto di evidenziare la continuità tra il coloniale e il controllo sulla musica contemporaneo, tra il gangsta rap statunitense e la trap delle periferie italiane, tra le marginalità del Sud e quelle del Nord, tra la teppa bianca e il *maranza* odierno. Leggere queste produzioni come strumenti di autorappresentazione, anziché tramite la lente della moralità, consente di riconoscere che la repressione del rap non protegge la città da una minaccia, ma contribuisce a occultare le cause strutturali delle disparità prodotte dall'assetto sociale (che si manifestano in particolare entro i confini urbani sotto forma di marginalità, discriminazione razziale e disuguaglianza di classe), preservando l'immagine di una città risanata da un ordine pubblico tanto evocato quanto illusorio. La questione, in definitiva, non è tanto musicale, quanto più riguarda un dispositivo che colpisce l'espressione della subalternità lasciando intatte le condizioni materiali che la producono.

Proprio la natura stratificata dell'oggetto indica però anche i limiti di questo lavoro e le direzioni in cui esso potrebbe estendersi. L'analisi ha tenuto insieme una pluralità di livelli (socio-economico, transnazionale, locale, spaziale, linguistico, identitario) la cui sovrapposizione, lungi dall'essere esaurita, richiederebbe una stratificazione ancora maggiore. Sul piano metodologico, l'analisi testuale qui condotta potrebbe essere integrata e irrobustita dagli strumenti della *Critical Discourse Analysis* (CDA), che consentirebbe di tenere insieme in un unico apparato il piano del panico morale, quello della costruzione sociale e mediatica delle narrazioni e quello dell'analisi dei testi. Restano inoltre aperte almeno quattro piste. La prima riguarda un approfondimento delle

linee di continuità e di discontinuità tra la matrice repressiva anglosassone e quella italiana, di cui la tesi ha tracciato la convergenza senza poterne misurare fino in fondo gli scarti. La seconda, che raccoglie una lacuna sociologico-storiografica segnalata in apertura (cfr. par. 1.2.3), chiamerebbe in causa l'eredità coloniale italiana, mettendo a fuoco il nesso tra il controllo delle espressioni culturali nei contesti coloniali e le pratiche creative dei colonizzati. La terza estenderebbe lo stesso sguardo all'asse interno Nord-Sud Italia, allargando lo spettro oltre le sole produzioni legate alla criminalità organizzata. La quarta concerne la dimensione di genere che, come dichiarato nella nota metodologica (cfr. par. 3.1), l'elaborato ha rinunciato a un esame sistematico del rapporto tra mascolinità egemonica e femminilità subalterna, una questione affiorata a più riprese e che meriterebbe un'indagine dedicata. A queste si aggiunge il carattere dichiaratamente situato e non statistico delle analisi, che fa di questa lettura non una ricostruzione neutra, ma una prospettiva di posizione.

Resta, da ultimo, una considerazione che eccede i confini di questo lavoro e ne costituisce forse la questione più profonda. Se la distanza tra la figura repressiva e quella che affiora dai testi segna il limite esterno di ogni lettura che pretenda di ridurre il rap entro categorie ed etichette prestabilite, è la coesistenza delle sue stesse contraddizioni a renderlo irriducibile nella sua grammatica interna. Il problema della leggibilità del rap, e insieme la ragione del suo interesse analitico, è che la sua illeggibilità non è solo il difetto di uno sguardo particolare, ma una proprietà costitutiva dell'oggetto. Nel rap si scontrano, senza sintesi, le sue qualità migliori e la sua parte peggiore, ed è proprio questa convivenza a doversi imporre come fulcro privilegiato dell'analisi. Mantenendo questo taglio, che lo legge nella complessità e come fatto sociale, è possibile osservare come al suo interno coabitino dimensioni che altrove vengono tenute rigorosamente separate, quali la mascolinità egemonica e la spinta tra inferiorizzazione e interiorizzazione della femminilità, la violenza messa in atto e la fragilità, la sofferenza psichica e l'iper-edonismo, l'iper-edonismo e la dimensione collettiva. Il rap assume questi tratti e, assumendoli, li normalizza.

La società civile, al contrario, lavora incessantemente per semplificarli e disconoscerli, liquidandoli come questioni a sé, estranee al sistema. Si tratta, per lo più, di aspetti negativi che essa rifiuta di riconoscere come propri, e quella stessa semplificazione è parte fondante di quanto essa occulta, trasformando in colpa individuale

ciò che è strutturale, anziché restituirne la natura stratificata. La visibilità che il rap permette compie il movimento inverso: non li risolve né li occulta, ma li tiene esposti e, così, li slega dalla colpa del singolo e li mostra come parti intrinseche dello spazio sociale ed economico che racconta, accettandone e legittimandone l'ambiguità invece di scioglierla. Il rap è insieme terreno di quelle tensioni, loro normalizzazione ed esposizione: è, in definitiva, il rimosso del sociale esposto e normalizzato, e in quanto tale, una volta indagato, restituisce l'estrema complessità del sistema stesso in cui è immerso. Per questo è facile parlare di rap ma è difficile restituirne l'intera portata, e quella complessità è sempre lì, disponibile a chiunque. Va letta, ci si deve sbattere la testa, si deve essere disposti a provarne vergogna; va decostruita senza dare mai nulla per scontato. È una delle evidenze più grandi e insieme più sfuggenti, la più disponibile e la meno disponibile, con cui si possa leggere la realtà della marginalità.

BIBLIOGRAFIA (Libri, Saggi, Articoli Accademici e Tesi)

- Alemanni, C. (2019). *Rap. Una storia, due americhe*. Minimum Fax.
- Aiello, G. (2007, 20 giugno). La comprensibile esistenza di una musica inaccettabile. *Sviluppozero*. <https://sviluppozero.noblogs.org/post/2007/06/20/la-comprensibile-esistenza-di-una-musica-inaccettabile/>
- Antonelli, F. (2020, 18 marzo). La Trap, gli adolescenti e gli adulti. *Gli Asini Rivista*. <https://gliasinirivista.org/la-trap-gli-adolescenti-e-gli-adulti/>
- Basile, L. (2014). Le organizzazioni di strada tra stigma e resistenza. Criminalizzazione, vita di strada e gangsta-rap in una “click” della Bolognina. *L'altro diritto: Rivista critica di filosofia del diritto (Adir)*. <http://www.adir.unifi.it/rivista/2014/basile/>
- Becker, H. S. (1963). *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. Free Press.
- Belotti, E. (2021). «Il cavallo di Troia con dentro gli altri»: Diseguaglianza socio-spaziale, marginalizzazione scolastica e lavoro nell'opera di Marracash. *Tracce Urbane*, 10, 195–207. <https://doi.org/10.13133/2532-6562/17575>
- Benvenga, L., & Rinaldi, C. (A cura di). (2020). *Devianza, conflitti e media. La scuola di Birmingham*. Mimesis.
- Bertoni, F., & De Vidovich, L. (2022). In piazza: Etnografia musicale delle piazze nel rap milanese. In F. Bertoni, A. Caroselli, & L. Sterchele (A cura di), *Le strade della teppa. Etnografia sociale e politica delle culture di strada* (pp. 69–86). Red Star Press.
- Bertoni, F., Caroselli, A., & Sterchele, L. (2023). Introduzione. In F. Bertoni, A. Caroselli, & L. Sterchele (A cura di), *Le strade della teppa. Etnografia sociale e politica delle culture di strada* (pp. 7-17). Red Star Press.
- Bourriaud, N. (2010). *Estetica relazionale*. Postmedia Books.
- Codrington, R. (2006). The Homegrown: Race, Rap and Class in London. In K. M. Clarke & D. A. Thomas (A cura di), *Globalization and Race: Transformations in the Cultural Production of Blackness* (pp. 299-315). Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822387596-015>
- Cohen, S. (1972). *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*. MacGibbon and Kee.
- Cornelli, R., Selmini, R., & Nobili, G. G. (2023). Thirty years of urban security policies in Italy: Some reflections from a criminological perspective. *Rassegna Italiana di Criminologia*, XVII(3), 156-167. <https://doi.org/10.7347/RIC-032023-p156>
- Critcher, C. (2003). *Moral Panics and the Media*. Open University Press.

- Critcher, C. (2008). Moral Panic Analysis: Past, Present and Future. *Sociology Compass*, 2(4), 1127-1144. <https://doi.org/10.1111/j.1751-9020.2008.00122.x>
- Crocitti, S., & Bozzetti, A. (2023). Youth deviance, urban security and 'moral panic': The case of Italy. *Rassegna Italiana di Criminologia*, XVII(3), 198-210. <https://ojs.pensamultimedia.it/index.php/ric/article/view/6971>
- Demirsu Di Biase, I., & Leonini, L. M. (2025). Translocational belonging in urban peripheries among the postmigrant generation: San Siro and the trap/drill subculture of Milan. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 51(7), 1789–1811. <https://doi.org/10.1080/1369183X.2024.2321264>
- Di Giovanni, A., & Paglino, V. (2021). La città, le politiche, i progetti e la musica trap. *Tracce Urbane*, 10, 208–230. <https://doi.org/10.13133/2532-6562/17578>
- Erikson, K. T. (1966). *Wayward Puritans: A Study in the Sociology of Deviance*. Wiley.
- Evans, J. (2020). 'We [mostly] carry guns for the internet': Visibility labour, social hacking and chasing digital clout by Black male youth in Chicago's drill rap scene. *Global Hip Hop Studies*, 1(2), 227–247. https://doi.org/10.1386/ghhs_00019_1
- Fatsis, L. (2019). Policing the beats: The criminalisation of UK drill and grime music by the London Metropolitan Police. *Sociological Review*, 67(6), 1300-1316. <https://doi.org/10.1177/0038026119842480>
- Fatsis, L. (2021). Sounds dangerous: Black music subcultures as victims of state regulation and social control. In N. Persak & A. Di Ronco (A cura di), *Harm and Disorder in the Urban Space: Social Control, Sense and Sensibility* (pp. 30-51). Routledge. <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/31397/>
- Fatsis, L. (2023). From Overseer to Officer: A Brief History of British Policing Through Afro-Diasporic Music Culture. In R. P. Cavalcanti, P. Squires, & Z. Waseem (A cura di), *Southern and Postcolonial Perspectives on Policing, Security and Social Order* (pp. 45-61). Policy Press. <https://doi.org/10.46692/9781529223699.003>
- Fatsis, L. (2024). Beat(s) for Blame: UK Drill Music, 'Race', and Criminal Justice. In P. Dale, P. Burnard, & R. Travis (A cura di), *Music for Inclusion and Healing in Schools and Beyond*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197692677.003.0002>
- Feixa, C. (2020). *Oltre le bande. Saggi sulle culture giovanili*. DeriveApprodi.
- Forman, M. W. (1997). *"The 'hood comes first": Race, space, and place in rap music and hip hop, 1978–1996* [Tesi di dottorato, McGill University]. National Library of Canada.
- Gilroy, P. (2019). *The Black Atlantic: L'identità nera tra modernità e doppia coscienza* (M. Mellino & L. Barberi, Trad.). Meltemi. (Opera originale pubblicata nel 2003)

- Giuliani, G. (2015). Mediterraneità e bianchezza. Il razzismo italiano tra fascismo e articolazioni contemporanee (1861-2015). *Iperstoria - Testi Letterature Linguaggi*, 6, 168-183.
- Giuliani, G., & Houbabi, W. (2021). Razza, nazione e musica. Comunità immaginata e voci discordanti. In L. Cippitelli & S. Frangi (A cura di), *Colonialità e culture visuali in Italia. Percorsi critici tra ricerca artistica, pratiche teoriche e sperimentazioni pedagogiche* (pp. 163–193). Mimesis.
- Goldberg, M. R. (2016). *The Shame of Cities: American Racism and the Destruction of the South Bronx* [Tesi di laurea]. Northwestern University.
https://www.academia.edu/attachments/45108565/download_file
- Grassi, P. (2023). Gangs of Milan: The 'Latin' street organizations' emergence and their 'imagined' criminalization. *Journal of Modern Italian Studies*, 28(4), 456-474.
<https://doi.org/10.1080/1354571X.2023.2215964>
- Hall, S., Critcher, C., Jefferson, T., Clarke, J., & Roberts, B. (1978). *Policing the Crisis: Mugging, the State, and Law and Order*. Macmillan.
- hooks, b. (1994). Sexism and misogyny: Who takes the rap? Misogyny, gangsta rap, and The Piano. *Z Magazine*.
- Ingram, I. D. (2021). *Capturing UK drill in its complexity: Critically assessing the justifications for the criminalisation and censorship of UK drill music and Black cultural expression* [Tesi di Master]. Canterbury Christ Church University.
<https://www.proquest.com/openview/cc47ced0f01628981a046dfb52256ccf/1?cbl=2026366&diss=y&pq-origsite=gscholar>
- Jones, D. M. (2013). *Fear of a Hip-Hop Planet: America's New Dilemma*. Praeger.
- Lemert, E. M. (1951). *Social Pathology*. McGraw-Hill.
- Marchi, V. (2004). *La sindrome di Andy Capp. Cultura di strada e conflitto giovanile*. NdA Press.
- Marchi, V. (2014). *Teppa. Storie del conflitto giovanile dal Rinascimento ai giorni nostri*. Red Star Press.
- Marchi, V. (2022). *SMV. La sindrome di Andy Capp. Lo stile maschio violento e i demoni del nostro tempo*. Red Star Press.
- Melossi, D. (2000). The cultural embeddedness of social control: Reflections on the comparison between the Italian and the North-American contexts. In D. Garland & R. Sparks (A cura di), *Criminology and Social Theory* (pp. 37-58). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1177/13624806010050040>

Mollenkopf, J., & Castells, M. (1991). *Dual City: Restructuring New York*. Russell Sage Foundation.

Morelli, S. (2023). Le gang giovanili. In Ministero dell'Interno (A cura di), *Report sulla criminalità e la sicurezza in Italia 2022* (pp. 63-68). Dipartimento della Pubblica Sicurezza. <https://www.interno.gov.it/>

Müller, T. (2017). “What's the position you hold?” Bourdieu and rap music. In C. Buschendorf (A cura di), *Power relations in Black lives: Reading African American literature and culture with Bourdieu and Elias* (pp. 165–182). transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839436608-009>

Oware, M. (2011). Decent daddy, imperfect daddy: Black male rap artists' views of fatherhood and the family. *Journal of African American Studies*, 15, 327–351. <https://doi.org/10.1007/s12111-010-9155-9>

Owusu-Bempah, A. (2022). The irrelevance of rap. *Criminal Law Review*, 2022(2), 130-151. <https://search.informit.org/doi/10.3316/agispt.20220131061222>

Perry, A. L. (2013). *From the McCarthy Era to “Gangsta Rap”: The Rhetoric of Popular Music and Moral Panic in the United States* [Tesi di dottorato]. The Pennsylvania State University. <https://etda.libraries.psu.edu/catalog/19541>

Perry, I. (2004). *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*. Duke University Press.

Pipitone, G. (2006). *Bigger than hip hop. Storie della nuova resistenza afroamericana*. Agenzia X.

Plastino, G. (2014). *Cosa Nostra Social Club: Mafia, malavita e musica in Italia*. il Saggiatore.

Pough, G. D. (2004). *Check it while I wreck it: Black womanhood, hip-hop culture, and the public sphere*. Northeastern University Press.

Quinn, E. (2024). Racist inferences and flawed data: Drill rap lyrics as criminal evidence in group prosecutions. *Race & Class*, 65(4), 3-25. <https://doi.org/10.1177/03063968241234539>

Ravveduto, M. (A cura di). (2025). *Le mafie nell'era digitale: Focus TikTok* (Secondo rapporto). Fondazione Magna Grecia.

Rosati, E. (2023). La santa teppa. Gioventù d'azione e fascismo “di strada” (1919-1925). In F. Bertoni, A. Caroselli, & L. Sterchele (A cura di), *Le strade della teppa. Etnografia sociale e politica delle culture di strada* (pp. 53-70). Red Star Press.

Rose, N. (1998). Governing risky individuals: The role of psychiatry in new regimes of control. *Psychiatry, Psychology and Law*, 5(2), 177-195.
<https://doi.org/10.1080/13218719809524933>

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

Saitta, P. (2023a). La “teppa” oltre la classe. Ordine ed evasione nell'età dell'incertezza strutturale. In F. Bertoni, A. Caroselli, & L. Sterchele (A cura di), *Le strade della teppa. Etnografia sociale e politica delle culture di strada* (pp. 19-33). Red Star Press.

Saitta, P. (2023b). *Violenta speranza. Trap e riproduzione del “panico morale” in Italia*. Ombre Corte.

Sanghavi, A. (2025). Giving rap a chance: The cultural policing and consequences of the suppression of rap music in England in the twenty-first century. *Journal of Law and Society*, 52(Articolo 2). <https://doi.org/10.1111/jols.12532>

Sarti, T. (2023, 30 gennaio). Dovete far suonare Baby... Free Baby. *Studi sulla questione criminale. Nuova serie dei delitti e delle pene*.
<https://studiquestionecriminale.wordpress.com/2023/01/30/dovete-far-suonare-baby-free-baby/>

Sarti, T. (2025). *Pisciare sulla metropoli. (T)rap, Islam e criminalizzazione dei maranza*. Machina – DeriveApprodi.

Selmini, R., & Nobili, G. G. (2008). La questione giovanile. Nuove forme di controllo nelle occasioni di divertimento. *Autonomie locali e servizi sociali*, V, 353-366.
<https://doi.org/10.1447/27911>

Stuart, F. (2020). *Ballad of the bullet: Gangs, drill music, and the power of online infamy*. Princeton University Press.

Tartari, M., & Lavorgna, A. (2024). *Il panico morale. Dalle origini alla contemporaneità*. Meltemi.

Tibbs, D. F., & Chauncey, S. (2016). From slavery to hip-hop: Punishing Black speech and what's “unconstitutional” about prosecuting young Black men through art. *Washington University Journal of Law & Policy*, 52(1), 33–65.
https://openscholarship.wustl.edu/law_journal_law_policy/vol52/iss1/9

Wacquant, L. (2006). *Punire i poveri: Il nuovo governo dell'insicurezza sociale* (R. Petrillo, Trad.). DeriveApprodi.

Walker, J. (2024). *Anti-Rap or Anti-Black?: A Critical Examination of White Moral Panic in Response to West Coast Gangsta Rap* [Tesi di Master]. Carleton University.
<https://hdl.handle.net/20.500.14718/43306>

Williams, E. (2024). Policing the Crisis in the 21st Century; the making of “knife crime youths” in Britain. *Crime, Law and Social Change*, 82, 799-820.
<https://doi.org/10.1007/s10611-023-10089-8>

Yousfi, L. (2023). *Restare barbari: I selvaggi all'assalto dell'impero*. DeriveApprodi.

Young, J. (1971). *The Drugtakers: The Social Meaning of Drug Use*. MacGibbon and Kee.

ARTICOLI DI GIORNALE E SITOGRAFIA

Accademia Della Crusca. (2023, 30 settembre). *Maranza - Parole nuove*.
<https://accademiadellacrusca.it/parole-nuove/maranza/23548>

Brocardi.it. (s.d.). *Canzoni trap e TikTok, in arrivo il divieto assoluto di esaltare i criminali: 3 anni di carcere e 10.000 euro di multa*. <https://www.brocardi.it/notizie-giuridiche/canzoni-trap-tiktok-arrivo-divieto-assoluto-esaltare-criminali-anni/6667.html>

Camera dei Deputati. (2025, 14 ottobre). *Introduzione dell'articolo 416-bis.2 del codice penale in materia di apologia e istigazione relative a fatti, metodi, principi o comportamenti propri delle associazioni criminali di tipo mafioso o di componenti delle medesime (Proposta di legge N. 2661)*. Atti Parlamentari – XIX Legislatura.
https://documenti.camera.it/apps/commonServices/getDocumento.ashx?sezione=lavori&tipoDoc=testo_pdl_pdf&idlegislatura=19&codice=leg.19.pdl.camera.2661.19PDL0165680

Corriere della Sera. (2022, 16 giugno). *È Simba La Rue il rapper accoltellato nella notte a Bergamo. Sui social la «rivendicazione» e lui replica*.
https://bergamo.corriere.it/notizie/cronaca/22_giugno_16/lite-parcheggio-treviolo-accoltellato-ragazzo-20-anni-grave-3e730f0c-ed3e-11ec-96f8-928391ee2cf6.shtml

Corriere della Sera. (2022, 17 giugno). *Simba La Rue vs Baby Touche: cosa c'è dietro la «faida» tra i due rapper*. https://www.corriere.it/cronache/22_giugno_16/samba-rue-vs-baby-touche-cosa-c-dietro-faida-due-rapper-2b00f5f0-ed71-11ec-96f8-928391ee2cf6.shtml

Corriere della Sera. (2022, 30 luglio). *Faida tra le gang di «Simba La Rue» e «Baby Touché»: nove arresti tra Como, Lecco e Bergamo, scattano gli agguati*.
https://milano.corriere.it/notizie/cronaca/22_luglio_29/faida-le-gang-simba-rue-baby-touche-nove-arresti-como-lecco-bergamo-81021110-0f03-11ed-ab90-1e61a5c98d2a.shtml

Corriere della Sera. (2022, 12 ottobre). *Rissa e spari in corso Como, la difesa dei trapper-soldati: «Temevamo agguati anche a Baby Gang»*.
https://milano.corriere.it/notizie/cronaca/22_ottobre_12/rissa-spari-corso-como-difesa-

trapper-soldati-temevamo-agguati-anche-baby-gang-5d2f6022-4a17-11ed-ade5-d730eb7b7faf.shtml

Corriere della Sera. (2022, 14 novembre). *Milano, la vita violenta dei trapper. Gambizzazioni, sequestri di persona, tentati omicidi.*
https://www.corriere.it/sette/attualita/22_novembre_13/milano-vita-violenta-trapper-92ad2e70-5ebf-11ed-8bc9-4c51e1976893.shtml

Corriere della Sera. (2025, 20 novembre). *Milano, la gang dei ragazzi «normali» che ha massacrato il 22enne in Corso Como: gli studi, le famiglie perbene, la trasferta da Monza.* https://milano.corriere.it/notizie/cronaca/25_novembre_19/milano-la-gang-di-ragazzi-normali-che-ha-massacrato-il-22enne-in-corso-como-gli-studi-le-famiglie-perbene-la-trasferta-da-monza-d4f949d5-e250-4054-a791-194dfe93cxlk.shtml

FanPage. (2022, 7 ottobre). *“L'importante è non macchiare l'auto di sangue”: l'intercettazione shock di Baby Gang e Simba La Rue.*
<https://www.fanpage.it/milano/limportante-e-non-macchiare-lauto-di-sangue-lintercettazione-shock-di-baby-gang-e-simba-la-rue/>

FanPage. (2025, 12 marzo). *Baby Gang condannato definitivamente a 2 anni e 9 mesi per la sparatoria in corso Como a Milano.* <https://www.fanpage.it/milano/baby-gang-condannato-definitivamente-a-2-anni-e-9-mesi-per-la-sparatoria-in-corso-como-a-milano/>

Giornale dei Navigli. (2021, 17 maggio). *Il ritorno di Shiva nella sua Corsico: i video del rapper girati al Lavagna.* <https://giornaledeinavigli.it/attualita/il-ritorno-shiva-corsico-video-rapper-girati-al-lavagna/>

Hot Block Radio. (2024, 12 luglio). *Il Ministro della cultura dichiara guerra ai testi rap.* <https://www.hotblockradio.it/2024/07/12/il-ministro-della-cultura-dichiara-guerra-ai-testi-rap/>

Il Fatto Quotidiano. (2022, 3 agosto). *Faida tra rapper, Simba La Rue: “Sono stato ferito gravemente, ho rischiato di perdere una gamba. Baby Touché? Ho vendicato l'aggressione a un amico.”* <https://www.ilfattoquotidiano.it/2022/08/03/faida-tra-rapper-simba-la-rue-sono-stato-ferito-gravemente-ho-rischiato-di-perdere-una-gamba-baby-touche-ho-vendicato-laggressione-a-un-amico/6751139/>

Il Fatto Quotidiano. (2024, 10 luglio). *“Un tavolo contro la violenza nei testi delle canzoni trap”: l'ultima idea di Sangiuliano.*
<https://www.ilfattoquotidiano.it/2024/07/10/un-tavolo-contro-la-violenza-nei-testi-delle-canzoni-trap-lultima-idea-di-sangiuliano/7619024/>

Il Fatto Quotidiano. (2024, 6 dicembre). *Veneto, minacce e insulti in Rete all'eurodeputata FdI Donazzan dopo le critiche ai testi di due trapper.*
<https://www.ilfattoquotidiano.it/2024/12/06/veneto-minacce-e-insulti-in-rete-alleurodeputata-fdi-donazzan-dopo-le-critiche-ai-testi-di-due-trapper/7794669/>

Il Giorno. (2024, 21 dicembre). *L'agguato a Simba La Rue: una vendetta eclatante della crew di Baby Touché*. <https://www.ilgiorno.it/bergamo/cronaca/crew-gup-bergamo-pestaggio-simba-la-rue-umt7zms4>

Il Giorno. (2025, 12 dicembre). *Rozzano, la notte di Paky. Concerto al quartiere Aler. Bagno di folla e polemiche: "Messaggi non condivisibili."*
<https://www.ilgiorno.it/milano/cronaca/rozzano-la-notte-di-paky-5c1003b3>

Il Resto del Carlino. (2021, 25 agosto). *Rapper Baby Gang, arriva il foglio di via: per tre anni non potrà tornare in Riviera*.
<https://www.ilrestodelcarlino.it/rimini/cronaca/rapper-baby-gang-ae010223>

La Legge per Tutti. (2026, 10 marzo). *Addio canzoni maranza con testi espliciti*.
https://www.laleggepertutti.it/784536_addio-canzone-maranza-con-testi-espliciti

La Repubblica. (2021, 1 settembre). *Baby Gang, foglio di via da Lecco per il rapper. Terzo caso dopo Milano e Riccione. E lui protesta*.
https://milano.repubblica.it/cronaca/2021/09/01/news/rapper_baby_gang_foglio_via_lecco_daspo_milano_riviera_romagnola-316123355/

La Repubblica. (2022, 29 luglio). *Simba La Rue-Baby Touché, aggressioni e sequestri nella faida tra i due gruppi di trapper: 9 arresti*.
https://milano.repubblica.it/cronaca/2022/07/29/news/simba_la_rue_baby_touche_faida_gruppi_trapper_rapper_arresti-359599810/

LeccoToday. (2021, 2 settembre). *Foglio di via da Lecco per Baby Gang: "Ora state esagerando."* <https://www.leccotoday.it/cronaca/baby-gang-foglio-via-lecco.html>

LeccoToday. (2025, 12 settembre). *AK-47 e pistole illegali: Baby Gang "tradito" dallo spaccio di droga*. <https://www.leccotoday.it/cronaca/arresto-baby-gang-droga-armi.html>

MilanoToday. (2020, 7 febbraio). *Grazie a Sfera Ebbasta Cross Radio diventa uno studio di registrazione per rap e trap*. <https://www.milanotoday.it/zone/cinisello-balsamo/studio-registrazione-rap-trap.html>

MilanoToday. (2021, 16 aprile). *Perquisizioni a San Siro dopo la sassaiola alla polizia. «Ma non criminalizziamo la musica»*. <https://www.milanotoday.it/attualita/sassaiola-video-rapper-perquisizioni-sansiro.html>

MilanoToday. (2022, 23 agosto). *Annullato il Daspo per Rondo da Sosa: "È trapper di spicco, deve potersi esibire."* <https://www.milanotoday.it/cronaca/daspo-rondo-da-sosa-annullato-perche.html>

MilanoToday. (2023, 20 settembre). *Sparatoria, il pm chiede di condannare Simba La Rue e Baby Gang*. <https://www.milanotoday.it/cronaca/sparatoria-corso-como-processo-baby-gang-simba-rue.html>

MilanoToday. (2024, 11 ottobre). *“Ha sparato contro uomini in fuga”: perché Shiva è stato condannato a 6 anni e mezzo*. <https://www.milanotoday.it/cronaca/condanna-shiva-motivazioni.html>

MilanoToday. (2025, 11 dicembre). *Paky nella sua Rozzano: in migliaia in piazza per ascoltare il nuovo album*. <https://www.milanotoday.it/attualita/listening-party-paky-rozzano.html>

Osservatorio Repressione. (2021, 28 agosto). *Milano: Daspo “Willy” per due rapper*. <https://www.osservatoriorepressione.info/milano-daspo-willy-due-rapper/>

RaiNews. (2025, 13 settembre). *Baby Gang resta in carcere: “L'arma mi serviva per proteggere mia collana da 200mila euro.”* <https://www.rainews.it/articoli/2025/09/baby-gang-resta-in-carcere-a-milano-gip-convalida-arresto-larma-mi-serviva-per-proteggere-mia-collana-da-200mila-euro-c96dc758-3fdd-4c55-9562-1d4cde8d2236.html>

RaiNews. (2026, 17 marzo). *Il trapper Niko Pandetta torna in carcere nel giorno del suo compleanno: troppi social*. <https://www.rainews.it/articoli/2026/03/il-trapper-niko-pandetta-torna-in-carcere-nel-giorno-del-suo-compleanno-troppi-social-e12b3297-abb3-445e-bd2b-fdcd5e358f9c.html>

RiminiToday. (2021, 25 agosto). *Foglio di via dalla Riviera romagnola per il rapper Baby Gang*. <https://www.riminitoday.it/cronaca/rapper-baby-gang-foglio-di-via-dalla-riviera-romagnola.html>

Rockol. (2023, 7 marzo). *Shiva, Milano Ovest riqualifica un campo da basket a Bareggio*. <https://musicbiz.rockol.it/news-735767/shiva-milano-ovest-riqualifica-un-campo-da-basket-a-bareggio>

Rolling Stone Italia. (2020, 15 novembre). *“L'ultimo a morire”, un estratto dal libro di Speranza*. <https://www.rollingstone.it/musica/lultimo-a-morire-leggi-un-estratto-dal-libro-di-speranza/539762/>

Rolling Stone Italia. (2021, 25 agosto). *Daspo Willy a Milano per Rondo da Sosa e Baby Gang*. <https://www.rollingstone.it/musica/news-musica/daspo-willy-a-milano-per-rondo-da-sosa-e-baby-gang/578575/>

Rolling Stone Italia. (2023, 18 novembre). *Filologia Maranza*. <https://www.rollingstone.it/musica/storie-musica/filologia-maranza/814162/>

Sky TG24. (2021, 16 aprile). *Milano, scontri con polizia dopo videoclip: indagati due rapper*. <https://tg24.sky.it/milano/2021/04/16/covid-milano-video-rap-neima-ezza-baby-gang>

DISCOGRAFIA

A.I.G. (1998). Bronx War Stories (feat. 120) [Canzone; scritta da Darkim Be Allah; prodotta da Darkim Be Allah e G. Hall]. In *The Swarm*.

Baby Gang. (2021). Marocchino [Canzone; scritta da Baby Gang e Forgotten, prodotta da Forgotten, mix e master di Bobo]. In *EP 1*. Warner Music Italia.

Baby Gang. (2022). *EP 2* [EP; scritto da Ambitiou\$, Baby Gang, Bené (FRA) e altri, prodotto da Ambitiou\$, Bobo, Higashi e altri, mix e master di Patrick "Wave" Carinci]. Warner Music Italy.

Baby Gang. (2023). Napoletano [Canzone; scritta da Baby Gang, Chef P e Fede2ndRoof; prodotta da 2nd Roof; mix di Patrick "Wave" Carinci e Luca De Gregorio, master di Patrick "Wave" Carinci]. In *INNOCENTE DELUXE EDITION*. No Parla Tanto Records.

Baby Gang. (2023). Napoletano RMX (feat. SLF) [Canzone; scritta da Baby Gang, Vale Lambo, Lele Blade, MV Killa, Yung Snapp, Chef P e Fede2ndRoof; prodotta da 2nd Roof; mix e master di Luca De Gregorio]. In *INNOCENTE DELUXE EDITION*. Baby Gang.

Baby Gang. (2024). Miez A Via (feat. Geolier) [Canzone; scritta da Baby Gang, Geolier, Fede2ndRoof e Chef P; prodotta e programmata da 2nd Roof; mix e master di Bobo e KC Sound]. In *L'Angelo del Male*. Baby Gang.

Body Count [Ice-T]. (1992). Cop Killer [Canzone]. In *Body Count* [Album]. Sire Records / Warner Bros. Records.

DJ Shocca. (2004). *60 Hz* [Album]. Unlimited Struggle.

Ice-T. (1987). Rhyme Pays [Canzone; scritta da Ice-T; prodotta da Ice-T e Afrika Islam; mix di Afrika Islam e Ice-T, master di José Rodriguez]. In *Rhyme Pays*. Sire Records.

Kid Yugi & Night Skinny. (2023). Massafghanistan [Canzone; scritta da Kid Yugi e Night Skinny, prodotta da Night Skinny]. In *Quarto di Bue - EP*. Virgin Records / Universal Music Italia.

Marracash. (2008). Chiedi alla polvere [Canzone; scritta da Marracash e Don Joe, prodotta da Don Joe, mix di Deleterio e Don Joe, master di Chris Athens]. In *Marracash - 10 Anni Dopo*. Universal Music Italia.

N.W.A. (1989). Fuck tha Police [Canzone; scritta da Dr. Dre, Harry Whitaker, Ice Cube, MC Ren, Young DA e The D.O.C.; prodotta da DJ Yella e Dr. Dre; mixato presso Audio Achievements, master di Brian Gardner, ingegneria del suono di Donovan "Tha Dirtbiker" Sound]. In *The N.W.A. Legacy, Vol. 1: 1988-1998*. Ruthless Records e Priority Records.

Niko Pandetta. (2017). Dedicata a te [Canzone; scritta da Emanuele Marcellino]. In *Si inizia da qui*. SeaMusica.

Paky. (2019). Rozzi [Canzone prodotta da Kermit]. Brioche Edizioni Musicali.

Paky. (2022). Intro [Canzone; scritta da Paky e Night Skinny, prodotta da Night Skinny]. In *Salvatore*. Island Records; Universal Music Italia.

Paky. (2025). Cattivo esempio [Canzone; testo di Paky, musica di Night Skinny e Federico Poppese, prodotta da Night Skinny, mix e master di Patrick “Wave” Carinci]. In *GLORIA*. Warner Music Italy; GLORY srls; Atlantic Records Italy.

Paky. (2025). Dio non c'è (feat. Alessandra Amoroso) [Canzone; testo di Paky, Alessandra Amoroso, Federica Abbate e Jacopo Et; musica di Night Skinny e Finesse; prodotta da Night Skinny; mix e master di Patrick “Wave” Carinci]. In *GLORIA*. Atlantic Records Italia.

Paky. (2025). Flusso di coscienza [Canzone]. In *GLORIA* [Album]. Atlantic Records.

Paky. (2025). Gangsta Shit (feat. Simba La Rue) [Canzone; testo di Paky e Simba La Rue; musica di Kermit, FT Kings e Maine (produttore); prodotta da Kermit e Maine (produttore); mix e master di Patrick "Wave" Carinci]. In *GLORIA*. Warner Music Italy; GLORY srls; Atlantic Records Italy.

Paky. (2025). Un'ora d'aria [Canzone; testo di Paky, musica di Chef P, Niki Defre e Kermit, prodotta da Chef P e Niki Defre, mix e master di Patrick “Wave” Carinci]. In *GLORIA*. Atlantic Records Italia.

Sacky. (2021). GENNARO & CIRO (feat. Lacrim & Baby Gang) [Canzone; scritta da NKO, Lacrim, Baby Gang e Sacky; prodotta da NKO; mix e master di Marco Zangirolami; registrazione di Ivan Maletto e Manny Troublez]. RM4E.

Simba La Rue. (2023). Levante (feat. Paky) [Canzone; scritta da Simba La Rue, Paky, gyard, Nicodeemi e Monstereal; prodotta da gyard, Nicodeemi e Monstereal; mix e master di KC Sound]. In *ESCI DAL TUNNEL*. No Parla Tanto Records.

Simba La Rue. (2024). Beccaria San Vittore (feat. Baby Gang) [Canzone; scritta da Simba La Rue, Baby Gang e FT Kings, prodotta da FT Kings, mix e master di KC Sound]. In *ESCI DAL TUNNEL*. No Parla Tanto Records.

Simba La Rue. (2024). Free Esco Free Baby [Canzone; scritta da Simba La Rue, AchProdd e Keram BeatZ, prodotta da AchProdd e Keram BeatZ, mix e master di KC Sound]. In *TUNNEL*. No Parla Tanto Records.

Simba La Rue. (2024). MI PIACCIONO LE ARMI [Canzone; scritta da FT Kings, Simba La Rue e Sick Luke; prodotta da FT Kings e Sick Luke; mix e master di FT Kings]. In *ESCI DAL TUNNEL*. Warner Music Italy e No Parla Tanto Records.

Simba La Rue. (2024). Perdonò (feat. Paky) [Canzone; scritta da FT Kings, Simba La Rue, Paky e MoneyTalks; prodotta da FT Kings e MoneyTalks; mix e master di FT Kings]. In *ESCI DAL TUNNEL*. Warner Music Italy; No Parla Tanto Records.

Speranza. (2018). Givova [Canzone; prodotta da simoo, mix e master di Frank Carozza]. Singolo. Canzone autoprodotta.

Speranza. (2020). CAMMINANTE (feat. Rocco Gitano) [Canzone; scritta da simoo, MAIOLE, Speranza e Rocco Gitano; prodotta da simoo e MAIOLE; mix e master di Andrea Suriani]. In *L'ULTIMO A MORIRE (DELUXE)*. Sugar Music; Universal Music Italia.

VIDEO

GONZO MEDIA. (2025, 17 aprile). *PAROLA DI CA\$H Difendere la Trap | con Niccolò Vecchioni, avvocato penalista* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=uvxy_M_P03k

Le Iene. (2025, 17 dicembre). *Paky: Il riscatto di Rozzano* [Video]. Mediaset. https://www.iene.mediaset.it/video/de-devitiis-paky-il-riscatto-di-rozzano_1426288.shtml

Noisey Italia. (2018, 5 dicembre). *La prima intervista di Speranza* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=SrDLNdpVM7k>

Noisey Italia. (2021, 18 febbraio). *Personal: la prima intervista di Baby Gang* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gxBotIsfzoA>