



**Citation:** Antonelli F. (2023). *Benasso Sebastiano, Benvenga Luca, Trap!: Suoni, segni e soggettività nella scena italiana. Saitta Pietro, Violenta speranza. Trap e riproduzione del “panico morale” in Italia*, in «Cambio. Rivista sulle trasformazioni sociali», Vol. 13, n. 26: 259-262. doi: 10.36253/cambio-16236

**Copyright:** ©2023 Antonelli F. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/cambio>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

## Book Review - Debates

Benasso Sebastiano, Benvenga Luca  
*Trap!: Suoni, segni e soggettività nella scena italiana*  
Novalogos, Aprilia 2024, ISBN: 9788831392358

Saitta Pietro  
*Violenta speranza. Trap e riproduzione del “panico morale” in Italia*  
Ombre Corte, Verona 2023, ISBN: 9788869482557

Perché la musica *trap* sta attirando l'attenzione di sociologi, studiosi di media e antropologi?

Due libri provano a fare il punto sull'interesse che questo stile musicale può rivestire all'interno di una analisi sulle produzioni culturali dei giovani o rivolte ai giovani e sui loro impatti nella costruzione del discorso sociale a partire da diversi punti di osservazione. Entrambi i volumi si concentrano sul panorama della musica *trap* italiana osservandone le influenze statunitensi e cercando di analizzare continuità e discontinuità con il retroterra culturale dell'hip hop ma, a parte alcuni riferimenti teorici comuni alle teorie sulle sottoculture, le loro argomentazioni e le piste di analisi sono tra loro piuttosto diverse.

Nel libro di Saitta la *trap* è soprattutto un “pretesto” per analizzare i processi di criminalizzazione di alcune espressioni culturali giovanili e per rifunzionalizzare il concetto di “panico morale” che viene definito come «un sentimento di reazione che necessita per esistere di: notizie; di strumenti per la messa in circolazione delle notizie; di professionisti della notizia; di un'aspettativa sociale di disgrazia e decadimento, ovvero di un'ideologia relativa alle condizioni del mondo; di un pubblico e di una lingua, ovvero uno stile narrativo che sia immediatamente comprensibile al pubblico e ne soddisfi alcuni bisogni. Il panico morale è pertanto anche connesso alle funzioni del racconto, ossia ai motivi per cui esiste un bisogno pressoché universale di apprendere storie e raccontarle. Il panico morale è perciò un fatto di sentimenti attivati sì da narratori, ma anche attivamente ricercati da un pubblico» (Saitta 2023: 14). Nel suo saggio quindi il panico morale viene analizzato nei termini di una narrativa mediatica stigmatizzante che si contrappone a quella presente all'interno di certi prodotti culturali musicali caratterizzati dalla fascinazione per la vita “criminale” e i simboli della ricchezza che essa sembra promettere. L'autore suggerisce linee di continuità tematiche tra la musica neomelodica e la musica *trap*. L'accostamento è però piuttosto audace e poco si dice degli autori, degli stilemi artistici e dei rimandi che ci sarebbero fra i due generi, le cui vicende e modalità pro-

duttive e di ascolto, i tipi di pubblico e le geografie di diffusione nel mercato musicale nazionale sono così distanti da dare l'impressione di un paragone un po' forzato, anche per l'attenzione dedicata a un singolo autore, Niko Pandetta, dalla traiettoria artistica e personale particolare e non emblematica all'interno della scena *trap*.

Comune ai due generi è un certo effetto di realismo dei testi, la tendenza a raccontare scene di vita quotidiana, così come i luoghi di vita di un proletariato precario che non si rappresenta come classe ma piuttosto come una comunità fatta di pratiche, sentimenti e visioni del mondo. D'altro canto però nella *trap* è molto più accentuata la marca generazionale dei protagonisti che canta, le attività criminali sono narrate più come "epoee" di imprenditoria individuale nelle economie della strada che come mondi morali o destini e traiettorie iscritte nei modi di vita delle classi popolari. La rappresentazione dei soggetti che affrontano il confronto con le agenzie dell'ordine pubblico ha un tono inoltre molto meno vittimista e viene semmai narrato come un gioco a guardie e ladri, una sfida di strada.

Analizzare la musica *trap* nei termini di una sottocultura non è sempre appropriato viste le molte commistioni e i progressivi intrecci della *trap* e i suoi stili con altri generi musicali, soprattutto con la musica pop e la musica elettronica contemporanea. Si potrebbe meglio inserire la *trap* all'interno di uno spettro musicale che va dal rap al pop e in cui, al crescere dell'età dei cantanti, al crescere del loro successo e dell'impatto di questo sulla loro vita materiale, al distanziarsi dai loro quartieri di origine e dalle piccole economie clandestine dello spaccio di cui alcuni sono manovalanza spicciola, corrisponde il decrescere della loro fedeltà al genere musicale di partenza e ai suoi tratti distintivi, e l'aumento della loro agibilità nel mondo dello spettacolo dominante e della loro de-stigmatizzazione nel discorso pubblico mediatico.

È lo stesso autore a sollevare il dubbio che si possa parlare di una vera e propria sottocultura giovanile, ciò che viene più analizzato è il discorso sulla *trap* sia nella sua dimensione di prodotto del mercato musicale, ascrivibile al genere delle narrative esotizzanti sulla malavita, sia sul piano dei fantasmi sociali che sembra evocare. Nel saggio si mantiene uno sguardo esterno al fenomeno, che viene interrogato da costrutti come quello della identità di classe che lo rendono inevitabilmente un oggetto sfuggente essendo essa stessa una categoria in cui posizione economica, identità soggettiva, identificazioni collettive, consumi culturali, terreni di politicizzazione e lavoro appaiono sempre di più esperienze disallineate più che tratti che permettono di individuare il gruppo sociale di riferimento di questo stile musicale. La disgiunzione volontaria delle generazioni giovani – di cui la *trap* è prodotto e oggetto di consumo – dalle forme più compatte di identificazione sociale e politica che avevano caratterizzato le sottoculture giovanili del dopoguerra analizzate attraverso le categorie sviluppate dalla Scuola di Birmingham è forse un segnale non tanto dell'obsolescenza degli approcci degli studi culturali, ma della necessità di riformulare alcune sue domande di fondo: si tratta ancora di forme di resistenza attraverso i rituali o l'alterità di valori e stili di vita a cui sembra alludere la *trap* è un dato più estetico che etico? Che rapporto ha con il potere e le rappresentazioni delle classi dominanti? Quali vissuti materiali specifici delle giovani generazioni producono le narrative ricorrenti della *trap*? Se l'impianto teorico della scuola di Birmingham è stato criticato dagli studiosi successivi per una sorta di cecità rispetto ad altre lenti che non fossero quelle della classe e per la scarsa attenzione accordata a questioni come il genere e l'origine culturale, per una certa rigidità nella lettura dei rapporti fra produzioni culturali spontanee e discorso dei media dominanti e per la tendenza a politicizzare in modo troppo meccanico gli stili contrappositivi che caratterizzano le sottoculture giovanili sul piano della resistenza e del contropotere, ciò che rimane ancora fertile in questo approccio è l'applicazione del metodo etnografico a questi campi.

Analizzare i testi e gli immaginari prodotti da questo genere musicale, osservare e intervistarne i soggetti produttori al di là dei loro canali promozionali e delle loro strategie di messa in scena mediatica e soprattutto interrogare i giovanissimi che di questa scena sono i più forti sostenitori e ascoltatori può forse aprire a nuove analisi oggi su come si formano, si diffondono ed evolvono stili e consumi culturali.

Il libro curato da Benasso e Benvenga frutto di uno sforzo collettivo che vede quattordici ricercatori coinvolti nella scrittura dei diversi saggi tenta una analisi più dall'interno della scena *trap*. Essa viene scomposta e indagata attraverso una molteplicità di fuochi di osservazione. Fra questi come nella *trap* vengano rappresentate le soggettività marginali e la messa a valore di questa rappresentazione nell'industria musicale; come, non potendo effettivamente parlare di una sottocultura giovanile in senso proprio vista la fluidità e la frammentazione delle identità che essa chiama in causa, sia possibile però trovare alcune regolarità ricorrenti nelle forme di narrazione delle esperienze

che collegano – attraverso le reti lasche della scena musicale – le aspirazioni, le mentalità e i vissuti di giovani accomunati dall’esperienza di esclusione socio-spaziale, culturale ed economica nelle periferie delle grandi città non solo europee. In diversi saggi del libro si pone l’attenzione anche sui dispositivi e sulle piattaforme digitali di produzione, diffusione e consumo della *trap* analizzandoli come prodotti transmediali – la *trap* è infatti una “musica che si guarda” – che ad un consumo/ascolto a fruizione prevalentemente solipsistica fa però corrispondere una diffusione *social* intensiva e identitaria.

Se per la *trap* si volesse impiegare lo schema interpretativo di *encoding-decoding* formulato da Stuart Hall e che delinea i passaggi di produzione-codifica/riproduzione-decodifica dei prodotti mediali, forse l’analisi sviluppata in entrambi i volumi si potrebbe spingere più avanti. Le tecnologie oggi disponibili all’uso di massa permetterebbero – e permettono – infatti a molti adolescenti un terzo passaggio che potremmo chiamare di *recoding-rimodellamento*: la musica prodotta dalle case di produzione discografica (una *trap* che passa prevalentemente nei circuiti delle produzioni cosiddette *overground*, ovvero di piccole case di produzione specializzate in nuovi generi musicali in espansione, diverse dalle grandi case discografiche dominanti che capitalizzano nel *mainstream* un successo già maturo degli artisti), decodificata da ascoltatori spesso adolescenti e rimodellata nei propri mondi culturali quotidiani (ascoltata a scuola, nelle strade, negli spostamenti nella città, nelle proprie abitazioni, raramente nei locali), può venire facilmente spezzata, rallentata, velocizzata, campionata, trasformata in un sottofondo per un nuovo video, essere impiegata come suoneria telefonica, come tappeto musicale di una Instagram story, subendo così un processo non solo di risignificazione personale, ma anche di reimmissione nel campo dei consumi *social* in una forma ricontestualizzata. Queste manipolazioni per i giovanissimi aspiranti *trapper* sono una vera e propria palestra di esercizio allo stile, passaggi intermedi per arrivare a elaborare produzioni proprie, giochi di appropriazione, quasi dei *travestimenti* in cerca della propria identità espressiva.

Anche nel libro curato da Benasso e Benvenga una certa attenzione viene dedicata al panico morale generato dalla *trap* così come ai processi mediatici e politici che costruiscono i giovanissimi che esprimono comportamenti sociali non conformi ai valori dominanti come dei *folk devil*. In realtà nel caso di questo genere musicale il punto non è la non conformità dei giovani che lo praticano o lo ascoltano ai valori dominanti della società capitalistica – il successo, il denaro, l’imprenditorialità, la velocità, la competizione, il possesso dei simboli di status come certi marchi di moda, la performatività sessuale sono tutti valori dominanti – ma quanto al contrario essa, nei testi e negli stili “visivi” e nei modelli comportamentali che produce, compie una iperbolica celebrazione di questi valori. È la franca confessione del lato oscuro della rapace e amorale economia del successo a disturbare la morale comune, poiché mostra sfrontatamente i suoi costi e il suo scandaloso rimosso collettivo, diventando oggetto di istinti repressivi da parte delle istituzioni del controllo sociale che deve negare tale rimosso per salvarne la sostanza in modo presentabile.

Un capitolo del volume è dedicato alle artiste protagoniste del genere e alle loro rappresentazioni, mentre agevolmente lungo i vari capitoli vengono fatti accenni alle origini culturali dei cantanti e al racconto dell’esperienza della migrazione presenti nelle canzoni. Su questi aspetti rispetto alla *trap* italiana il lavoro di analisi da fare è ancora all’inizio: lo sguardo rimane spesso centrato su un raffronto con gli Stati Uniti e con le espressioni culturali di tipo musicale delle minoranze afroamericane, mentre poco considerato è l’apporto nella *trap* dei figli dell’immigrazione, delle vicende coloniali europee e di una circolazione narrativa fra periferie europee (Francia, Belgio ma anche Germania e Svizzera) e periferie di paesi come il Marocco, l’Algeria, la Tunisia.

Entrambi i libri offrono un interessante accesso all’analisi delle produzioni culturali musicali e in particolare della scena *trap*. Un limite però caratterizza entrambi, o meglio, caratterizza in generale un certo approccio dei *cultural studies* contemporanei a questi temi. La *trap* è una narrazione impura: non è realistica, non canta etnograficamente ma canta simbolicamente le condizioni di una classe, le sue irriflesse frizioni rispetto alle disuguaglianze sociali, le pratiche di vita quotidiana tra sopravvivenza e sete di emergere dei suoi protagonisti. Leggere gli aspetti simbolici come aspetti realistici significa sostanzialmente negarne la dimensione artistica, lettura causata dal pregiudizio di classe e di generazione verso il suo linguaggio, le immagini e il repertorio di metafore e simboli considerati grossolani che essa utilizza.

La *trap* non è nemmeno una narrazione che può essere letta attraverso le dicotomie di commerciale/autentico: non è una mera costruzione dell'industria musicale, né una forma di resistenza, in essa immaginari dominanti, sogni di liberazione e desideri di sostituirsi da posizioni subalterne ai dominanti si intrecciano. Potremmo però leggere la *trap* come una rappresentazione sintomatica della contemporaneità, inquadrata da una generazione che, nel mondo delle produzioni culturali e dell'intrattenimento, parla di fenomeni sociali lontani dai regimi della visibilità pubblica: periferie e processi di segregazione territoriale, comunità minorili, migrazioni, carceri minorili, droghe, economie clandestine, assistenti sociali, abbandoni familiari, lavori precari e mal pagati, autolesionismo, depressione, aborti, esclusioni scolastiche, architetture urbane dell'abbandono.

Una generazione intrappolata in questi luoghi ed esperienze dà spazio al desiderio di una fuga spettacolare, a una trionfale evasione: individuale o di piccolo gruppo, poiché il tempo dei grandi movimenti collettivi e delle grandi speranze è, per ora, decisamente terminato.

Se nella *trap* è allora vano cercare di leggere azioni di resistenza dei giovanissimi, potremmo però prenderla sul serio e piuttosto che interrogarci sulla sua identità, politicità o purezza, scavare con la ricerca dove questa narrazione indica delle linee di margine. E allora la domanda sarebbe: qual è la cultura dominante nelle comunità minorili, nei luoghi dell'internamento dell'adolescenza "disadattata"? Qual è il modello di presa in carico e il modello educativo di una istituzione penale minorile? Quali sono i luoghi per le autoproduzioni artistiche autonome dei giovani dentro i quartieri periferici? Che differenza c'è tra l'essere minori nati in Italia da genitori stranieri, essere minori stranieri non accompagnati, essere minori in condizione di vulnerabilità a scuola o di fronte al servizio sociale? A cosa forma ed educa la scuola?

Per tutte queste domande c'è una canzone *trap* che ai discorsi delle istituzioni contrappone, tra le rime, i vissuti dei soggetti.

*Fulvia Antonelli*