



HAL
open science

Immaginari e rappresentazioni della transculturalità attraverso le voci trap/rap dei nuovi italiani

Cecilia Ridani

► **To cite this version:**

Cecilia Ridani. Immaginari e rappresentazioni della transculturalità attraverso le voci trap/rap dei nuovi italiani. ATeM Archives of Text and Music Studies, 2023. hal-04422355

HAL Id: hal-04422355

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04422355v1>

Submitted on 29 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Immaginari e rappresentazioni della transculturalità attraverso le voci rap/trap dei ‘nuovi italiani’

Cecilia RIDANI (Paris)¹

Summary

The aim of this study is to analyze the different ways how the rap/trap production of artists born or raised in Italy by foreign parents leads to questioning and describing contemporary society in the light of the dynamics of globalization. The hybrid nature and the ideological complexity which are at the basis of the rap and trap genre, collects, on one hand the legacy of colonialism and migration, and, on the other hand, it shows an innovative scenario in which sound and cultural diversity are an integral part of a transnational and transcultural process. By favoring an approach that transcends national boundaries, the analysis of the lyrics of these artists leads us to reflect on at least four points: the relationship between the trans/post-colonial condition and identity, linguistic syncretism as a reflection of trans-culture, the depiction of the foreigner between stereotypes and false representations, the proximity between the different ‘South’ present on the Italian territory.

I cambiamenti sociopolitici contemporanei, conseguenza dei fenomeni della mondializzazione e della de-nazionalizzazione, oltre a mettere in discussione il concetto di identità hanno visto anche l’affermarsi di tendenze critiche verso l’idea di ‘fissità’ culturale.

In Italia, a partire dalla fine degli anni Ottanta del Novecento, si sono succedute diverse ondate migratorie che hanno dato luogo a nuove strategie di riconfigurazione sociale, politica, demografica e culturale, influenzando forme artistiche quali letteratura e musica. Accanto alla diffusione di romanzi e racconti-testimonianza, scritti da migranti di prima e seconda generazione², si sono sviluppate sonorità e linguaggi musicali in grado di incrociare elementi culturali differenziali. Nonostante la medesima capacità della produzione musicale e letteraria nel costruire una rete comunicativa in grado di far interagire creatività, questioni identitarie, e politiche sociali, è pur vero che in passato la musica si è posta come strumento di sfida nei confronti delle concezioni dominanti del pensiero occidentale in cui la scrittura e il linguaggio venivano presentati come principali forme d’espressione della coscienza umana.

Come fa notare Paul Gilroy (2003, 147), nel contesto della schiavitù nera nelle piantagioni americane, essendo negato l’accesso alla scrittura, lo sviluppo di una controcultura musicale

orale rappresentava la sola opportunità di riscatto. Non è un caso se nel corso del tempo, la musica abbia agito per la comunità nera e più in generale per ogni comunità diasporica, come spazio di comunicazione civile e rivendicazione sociopolitica.

Sulla scia delle disseminazioni globali della *black music*, il rap, figlio della cultura hip hop³ degli anni Settanta rappresenta uno dei tentativi artistici più efficienti per esplorare le intersezioni tra razza e subalternità. Sviluppatosi negli anni '70 nelle periferie newyorkesi, nel suo *transfert* in Europa, il rap subisce un visibile cambiamento e quando negli anni Ottanta si diffonde in Italia tenta di adattarsi nell'estetica e nei contenuti alle differenti realtà della Penisola.

A partire dal 2016, questo genere musicale sta vivendo un'ulteriore fase evolutiva che è sfociata nella *trap music*⁴, un sottogenere del rap nato ad Atalanta negli anni '90, in un contesto di profondo disagio sociale (cf. Zukar 2017; Bertolucci 2020; Caruso 2020; Lecce/Bertin 2021). Paola Zukar ci spiega meglio come sia avvenuto in Italia questo passaggio dal rap alla trap:

Il successo del rap, della sua forte componente innovativa e 'contro' che porta con sé, si manifesta ancora una volta prepotentemente nel 2016 con la versione italiana della trap [...]. La trap modifica per l'ennesima volta le metriche tradizionali per renderle più musicali, ipnotiche, lisergiche, oniriche, arrivando talvolta a stravolgere persino il concetto di tempo. Le voci vengono nuovamente immerse nell'autotune [...]. Il rap con la trap si impone di essere ultra-cool e proiettato più sull'immagine, sulla fama, sul disimpegno, il nichilismo, con un piede sulla strada e l'altro verso la via d'uscita. (Zukar 2017, 262-263)

Sebbene la trap promuova comportamenti immorali e argomenti come droga e denaro, in alcuni casi riesce ad aprirsi anche a temi più impegnati come la decostruzione identitaria e l'affermazione di un'etica della differenza.

Fatte queste premesse, tenteremo di analizzare la complicata relazione che il rap/trap italiano intrattiene con la contemporaneità, soffermandoci nello specifico sull'uso politico e sociale che ne fanno giovani artisti, figli di stranieri e di coppie miste, ormai naturalizzati italiani.

Lungi da ogni pretesa di esaustività, la nostra attenzione si concentrerà sull'analisi degli estratti di alcuni brani di Ghali, italo-tunisino cresciuto nella periferia milanese, Maruego, italo-marocchino, arrivato da bambino nella Penisola, brani della crew italo-africana The RRR Mob, composta da Laioung, Isi Noice, Momoney e Hichy Bangz e infine su un testo di Tommy Kutu, nato in Nigeria e cresciuto in Italia⁵. Si tenga presente che gli artisti sopra citati sono solo alcuni tra gli esponenti della musica trap e rap italiana attualmente proiettata verso una prospettiva di transculturalità⁶, laddove con tale termine si fa riferimento ad un sistema di ibridazione generatore di forme creole e imprevedibili (Gnisci 2009).

Ciò detto, nella scelta del corpus si è tenuto conto di alcune premesse essenziali che riteniamo possano rilevare le modalità attraverso cui la produzione di tali rapper/trapper

esprime quella tensione tra centro e periferia, tra dominio e resistenza, scompigliando e interrompendo il senso dell'appartenenza. Tra queste, l'esperienza della migrazione e della diaspora, il ritrovarsi in bilico tra Africa e Europa, lo sradicamento e la subalternità. In questi termini, cercheremo di comprendere come la musica di questi cantanti si offra quale forma di conoscenza e presa critica nei confronti della società, utile a registrare oltre che conservare le tracce dei flussi migratori e dei percorsi postcoloniali che attraversano la Penisola.

Privilegiando un approccio al reale che trascende i confini nazionali, l'analisi dei testi dei giovani trapper e rapper ci porta a riflettere su almeno quattro aspetti: il rapporto tra condizione trans/postcoloniale e identità, il sincretismo linguistico come riflesso di transcultura, l'immagine dello straniero tra stereotipi e false rappresentazioni, la prossimità tra i diversi 'Sud' presenti sul territorio italiano.

Identità e trans/postcolonialità italiana

Nell'Italia contemporanea stanno emergendo nuove voci trap e rap, espressioni della profonda tensione identitaria che investe giovani artisti nati o cresciuti nella Penisola da genitori stranieri. Il primo passo per comprendere la natura sincretica e la complessità del posizionamento veicolato dai loro testi è quello di riconoscere come la dimensione postnazionale e migratoria rappresenti una delle componenti essenziali della condizione postcoloniale italiana (Lombardi-Diop/Romeo 2014, 14).

Le pratiche sociali e le produzioni culturali dell'Italia postcoloniale non sono solo la conseguenza del colonialismo ma il risultato di un processo storico che dall'Unità agli anni Duemila, ingloba in sé diversi fenomeni: flussi migratori interni e esterni, questione meridionale, dinamiche politiche globali (Contarini 2019, 70). Pertanto diventa indispensabile orientare la nostra riflessione verso una prospettiva in cui i prefissi 'trans' e 'post' risultino legati tra loro, in modo da poter rileggere l'eredità culturale della Penisola alla luce delle relazioni sia post/coloniali, sia trans/mediterranee.

L'Italia oggi si trova in una condizione di 'postcolonialità indiretta' nella misura in cui la maggior parte degli stranieri presenti sul territorio provengono da paesi colonizzati da altre potenze europee (Lombardi-Diop/Romeo 2014, 5). È così che alla fine degli anni Ottanta molte famiglie originarie del Nord Africa o dell'Est Europa, si sono stabilite nelle periferie delle metropoli italiane, modificandone la geografia culturale, antropologica e relazionale.

Gli spazi metropolitani sono diventati 'zone di contatto' tra italiani e 'nuovi italiani', e città come Napoli, Roma, Milano si sono trasformate in centri di intersezioni, incontri e contaminazioni eterogenee. A tal riguardo Chambers ci spiega: "La città, la metropoli contemporanea, è per molti la metafora preferita dell'esperienza del mondo moderno. Con i suoi dettagli quotidiani, il suo misto di storie, lingue e culture, il suo insieme di tendenze globali e distinzioni locali, la figura della città, come luogo sia reale sia immaginario, sembra costituire una mappa di pronta lettura, interpretazione e comprensione" (Chambers 2003,

105). È proprio nelle periferie diseredate delle metropoli che occorre ricercare i codici espressivi delle nuove costruzioni identitarie, ma non solo; questi spazi urbani sono luoghi di migrazione e rifugio, di provvisorietà e miseria, ma soprattutto di lotta e sopravvivenza.

Nell'hinterland milanese è nato Ghali, rapper/trapper di origini tunisine, nella cui musica racconta la propria personale condizione transnazionale, mescolando ai temi originali della trap forme di romanticismo e impegno sociale. La sua produzione è strutturata attorno a una riflessione identitaria in cui interroga la frammentarietà dell'autenticità culturale e celebra l'incontro con l'Altro da Sé, partecipando attivamente a una nuova costruzione discorsiva del mondo.

Nel 2016 esce "Ninna nanna", titolo che fa riferimento alla cantilena italiana dal ritmo monotono e cadenzato con la quale si cullano i bambini e che Ghali rivisita per raccontare la sua vita: "Uoh uoh-uh, bella! / Sono uscito dalla melma / Da una stalla a una stella / Compro una villa alla mamma / E poi penserò all'Africa / Figlio di una bidella / con papà in una cella / Non è per soldi, giuro, wallah [...] Ninna nanna, ninna ninna, oh, uoh-oh-oh / Questo flow a chi lo do?" Questi versi risultano interessanti per il fatto che una canzone italiana che fa parte del background culturale dell'artista viene riadattata in un'ottica 'soft-trap' con un giuramento in nome di Allah.

Già si percepisce la problematicità del rapporto che Ghali intrattiene con il concetto di 'nazionalità' e che verrà meglio esplicitato in "Cara Italia" (2018) in cui canta "sono ancora un bambino un po' italiano, un po' tunisino". Da qui l'esigenza di creare attraverso la musica uno spazio 'intermedio' tra due Paesi, quello di origine dei genitori, la Tunisia, e quello in cui è nato, l'Italia, al fine di definire la propria posizionalità come sintesi di esperienze migratorie transnazionali. Come suggerisce lo studioso postcoloniale Homi Bhabha: "Questi spazi intermedi costituiscono il terreno per l'elaborazione di strategie di sé – singoli o gruppo – che danno il via a nuovi segni di identità e luoghi innovativi in cui sviluppare la collaborazione e contestazione nell'atto stesso in cui si definisce l'idea di società." (Bhabha 2006, 12)

Nel caso di Ghali è proprio in questo *in-between* che viene messa in discussione la 'fissità' dell'identità ed è qui che si instaura un dialogo dislocato con l'alterità che implica un ripensamento delle frontiere e un superamento della concezione essenzialista della cultura. Ascoltiamo ancora "Cara Italia": "Oh eh oh, quando mi dicono 'Va a casa' / Oh eh oh, rispondo 'Sono già qua' / Oh eh oh, io T.V.B. cara Italia / Oh eh oh, sei la mia dolce metà." Il rapper/trapper attraverso l'abbreviazione "TVB" (Ti Voglio Bene) tipica del linguaggio giovanile, dimostra il suo affetto verso un Paese che spesso si dimostra restio ad accogliere 'i nuovi italiani', i quali a volte non si sentono riconosciuti da uno Stato di cui invece si condividono cultura e valori.

Ed è qualche anno più tardi che in "Flashback" (2020), il cantante italo-tunisino coglie l'occasione per sollevare una delle più controverse questioni in materia di cittadinanza: "Intervistatori mi chiedono, Ius soli? / Credo soltanto che siamo più soli." La politica della Penisola, infatti, non prevede che la cittadinanza italiana venga acquisita da coloro che nascono sul territorio dello Stato da genitori stranieri. Ciò ci induce a riflettere ancor di più

sul significato dell'appartenenza che dovrebbe definirsi nella condivisione di esperienze e pratiche di partecipazione al sistema educativo del Paese, utilizzando la lingua nazionale in modo dinamico (Lombardi-Diop/Romeo 2014, 14).

Anche Oussama Laanbi, nome d'arte Maruego, nato in Marocco e cresciuto a Milano, affronta la questione identitaria in tutta la sua complessità. In "La vie en rose" (2020) canta "e quando andavo a scuola da bambino / La gente della classe mi chiamava marocchino"⁸. Versi incisivi che esprimono un conflitto interiore tra un'anima italiana che tenta di affermarsi per non sentirsi esclusa, e una araba che diventa invece il suo tratto distintivo su cui si costruisce la relazione con i compagni di scuola italiani. La sua posizione si afferma nelle strofe successive: "Fumo per Milano come fosse mia / O bella Madunina, lo sai, te quiero mucho", una dichiarazione d'amore verso una città che non gli appartiene totalmente ma verso cui nutre un sentimento di affetto e riconoscenza come quello che si prova per chi accoglie senza chiedere nulla in cambio. Interessante il gioco di parole attraverso cui nella stessa canzone, Maruego scompone la parola 'marocchino': "Da marucchin, kho, a Maru il king", una scelta stilistica che esprime un tentativo di decostruzione identitaria, a testimonianza di come i 'nuovi italiani' intrattengano con la nazionalità un rapporto in continua evoluzione e definizione.

Un altro esponente del mondo rap italiano, la cui musica è diventata un manifesto contro il nazionalismo e l'immobilismo culturale è Tommy Kuti, originario della Nigeria e sbarcato nella Penisola da piccolissimo. Nella sua canzone "#Afroitaliano" (2018), oltre a cantare la sua 'doppia' anima, esprime un deciso rifiuto verso quegli sterili tentativi di definizione identitaria e alla domanda "Ma lei si sente più africano o si sente più italiano?" risponde con i seguenti versi: "Afroitaliano, perché sono stufo di sentirmi dire cosa sono o cosa non sono / Sono troppo africano per essere solo italiano e troppo italiano per essere solo africano / Afroitaliano, perché il mondo è cambiato."

Il rapper celebra poi la mescolanza e l'ibridità e recita: "Ho la pelle scura, l'accento bresciano / un cognome straniero e comunque italiano" a dimostrazione di come non esistano categorie culturali prestabilite in grado di determinare il senso della propria appartenenza (cf. Clò/Zammarchi 2021). L'artista considera possibile l'intersezione tra nerezza e italianità e mette in discussione un modello identitario monolitico fondato sulla corrispondenza tra territorio, lingua, colore della pelle. A partire dalla propria esperienza personale, Kuti presenta un nuovo prototipo di 'italiano' che rivendica un posto all'interno di uno spazio nazionale da sempre regolato dalla norma cromatica della bianchezza. Proporre una nuova rappresentazione dell'italianità, non più omogenea e autoreferenziale, è importante per ridefinire i contorni di una società in cui i diversi processi di ibridismo conducono alla formazione di nuove identità culturali.

Nel brano di Kuti, come del resto in quelli sopra presi in esame, viene celebrata un'identità 'fluida' e decentrata, nonché la dimensione plurale della 'dimora'; si percepisce inoltre un'intenzionalità estetica, politica e etica, tipica del pensiero trans/postcoloniale, in cui la "freccia del tempo, della linearità, della nazione e dell'identità, insieme al 'progresso' della storia occidentale, viene deviata verso spazi diversi che scompigliano il singolo racconto

durante il suo svolgimento, introducendovi una molteplicità di siti di lingua, racconto e storie” (Chambers 2003, 89).

Il sincretismo linguistico come riflesso di transcultura

La strategia discorsiva della musica prodotta da questi artisti nasce proprio dal *mélange* di differenti melodie, lingue e esperienze, nell’urgenza di decostruire schemi di riconoscimento basati sull’appartenenza nazionale. Il rap/trap transculturale diventa un luogo di negoziazione tra diversi linguaggi e suoni, nonché un mezzo immediato e accessibile teso all’affermazione di un’identità plurima.

In altri termini la condizione ibrida di questi cantanti è espressa tramite parole e sonorità diasporiche, che sintetizzano differenze culturali, linguistiche e sonore incrociandole, rielaborandole, e superando convenzioni estetiche, sociali e geografiche. Detto ciò, il rap/trap, al di là del contesto transnazionale in cui viene impiegato, presenta delle precise caratteristiche estetiche e stilistiche: l’uso di uno slang che fa riferimento al mondo digitale, della moda, e della droga, abbreviazioni, parole inglesi talvolta italianizzate e del gergo giovanile. Un linguaggio sperimentale, innovatore ma anche provocatorio e violento che, nel caso degli artisti che fanno parte del nostro corpus, si arricchisce di espressioni straniere che li ricongiungono al loro paese di origine o a quello dei genitori.

La questione linguistica viene sollevata nei primi versi di “Good Times” (2020) in cui Ghali canta: “Mi chiedono in che lingua sogno, che domanda”; è chiaro che la lingua dell’artista sia l’italiano ma è pur vero che in molti suoi testi si fondono lessici diversi, specchio della sua identità plurale. In “Cara Italia”, ad esempio, l’italiano si combina a parole portoghesi come “mas que nada” e a termini spagnoli come “dinero”, “un, dos, tres”, mentre in altri testi come “Wily Wily” (2016), la lingua ‘madre’ si mescola al francese, e intere frasi sono cantate in arabo e parafrasate in italiano nello stesso verso:

As-salam alaykum, As-salam alaykum, son venuto in pace
 Questa guerra, questa merda giuro, wallah, frà non mi piace
 [...]
 Amman amman
 Habibi
 Ya nor l3in
 Ndir Ihala sans pitié
 Fratello ma 3la balich
 En ma vie ho visto bezaf
 Quindi adesso rehma lah

Così come Ghali, anche Maruego dimostra abilità nell'uso e nella manipolazione della lingua italiana mescolandola al francese, allo spagnolo, all'arabo ma anche ai parlari gergali giovanili e trap come ne "La vie en rose":

Bye, mon amigo (bye, mon amigo)
 Addio vida locos, mi fa uscire loco
 Come un décolleté, te, eh (el cabròn)
 [...]
 Contento te se pensi che ti bastasse l'autotune
 E dammi un beat che ti lascio in peace
 Che li manda in tilt
 Senti un click, baby, è la mia Bic
 Io il Mujahideen
 Questo flow che non conosce stop

La scelta della lingua dei genitori potrebbe essere interpretata per i trapper di seconda generazione come una forma di resistenza culturale; è vero che fino ad ora abbiamo parlato di identità decentrata, di culture in movimento, di processi di creolizzazione linguistica, ma l'uso di espressioni arabe va letto come un atto per affermare una singolarità culturale che non scompare nel contatto con la lingua dominante. Prendiamo qui in prestito la nozione di opacità elaborata da Eduard Glissant, a sottolineare la singolarità non riducibile di una data cultura e quindi l'affermazione della propria differenza, nel tentativo di preservare la diversità, sfidando il principio tradizionalmente eurocentrico della trasparenza in rapporto alla trasposizione di un messaggio da una lingua ad un'altra (Glissant 1996).

Un ulteriore esempio di ibridazione linguistica lo ritroviamo poi in "Don't call me" (2017) della crew The RRR Mob, dove inglese, italiano e spagnolo si fondono in strofe tipicamente trap: "Don't call me / Vámonos, vámonos, vámonos / Sempre in after come a Mykonos [...] Hamdullah, va bene, ma può andare meglio." Se da una parte la parola "Hamdullah", che in italiano può essere tradotta con "Se Dio vuole", evidenzia l'influenza che la cultura musulmana esercita sui membri della crew, dall'altra parte l'incrocio di idiomi differenti genera un linguaggio innovativo e de-territorializzato.

Come ultima considerazione colpisce l'uso sistematico delle lingue della mondializzazione, inglese, francese e spagnolo, indicativo della cultura globale dominante di cui sono tributari questi artisti; gli idiomi che conoscono e che di conseguenza utilizzano sono dunque quelli che circolano maggiormente. Si riconosca inoltre come le lingue 'minori' come italiano e arabo rappresentino invece i linguaggi dei paesi del Mediterraneo in cui hanno transitato questi artisti o i loro genitori.

Quelli sopracitati sono solo alcuni esempi in cui i cantanti giocano con la lingua e con la loro storia in una serie di scontri e convergenze, senza voler spiegare tutto, lasciando all'ascoltatore uno spazio di elaborazione proprio e cosciente. Certo è che la diversità, così come l'ibridità, si manifestano anche mediante un circuito di interazioni, dove sonorità

africane, europee e arabe entrano in contatto in una sorta di movimento trasversale che attraversa il Mediterraneo, da sempre crocevia di popoli e culture, fino a raggiungere le grandi metropoli dell'Europa.

L'immagine dello straniero tra stereotipi e false rappresentazioni

I cicli migratori che hanno visto come destinazione la Penisola, oltre a contribuire allo sviluppo di una forte coscienza dell'altro in un contesto sempre più cosmopolita e delocalizzato, rappresentano uno dei fattori più significativi nella diffusione di razzismo e di sentimenti nazionalistici. È vero, l'Italia si trasforma, ma in tale processo si dimostra spesso restia ad accettare un cambiamento che mina alle fondamenta la staticità dei concetti di identità e cultura nazionale. L'Altro da sé, rappresentato come una minaccia, viene confinato ai margini della società che diventano i luoghi da perlustrare e al contempo il punto da cui partire per ricostruire i diversi livelli di subalternità di cui sono vittime gli stranieri.

In questa prospettiva, i giovani trapper/rapper ritrovano nell'estetica transculturale della loro musica la possibilità di trasmettere un messaggio mirato a denunciare le discriminazioni socio-identitarie e razziali di cui spesso sono vittime gli 'italiani a metà'. Percorrendo un itinerario che parte dalle periferie del mondo e raggiunge i confini delle città italiane, gli artisti presi in analisi intendono decostruire un modello di 'italianità' basato su specifiche categorie. Come abbiamo già detto, la bianchezza, ad esempio, ha da sempre conferito normatività alle rappresentazioni degli italiani e di conseguenza la nerezza è diventata una categoria oppositiva attraverso cui costruire l'identità nazionale (cf. almeno Giuliani/Lombardi-Diop 2013; Giuliani 2015, 2019).

Maruego in "La vie en rose" canta: "Negro, vu cumprà, torna da dove sei venuto"⁹, insulto che il cantante subisce tra i banchi di scuola e che merita attenzione per due ragioni. Innanzitutto il termine 'negro' usato in senso dispregiativo ad indicare un individuo dalla pelle scura è qui riferito ad un ragazzo di origini marocchine, la cui nerezza viene intesa non tanto a livello fenotipico quanto come segnale di subordinazione culturale e sociale rispetto all'italiano bianco. Così come l'espressione 'vu cumprà', epiteto offensivo che si regge sulla convinzione diffusa secondo cui tutti gli stranieri arrivati sulla Penisola lavorerebbero come venditori ambulanti. In questo caso bianchezza e nerezza devono essere analizzate nella loro intersezione con la classe sociale e la cittadinanza, con l'obiettivo di ribadire come la razza non costituisca un dato biologico ma una finzione sociale.

Riprendendo quanto affermato da Cristina Lombardi-Diop, possiamo considerare l'Italia di oggi una società post-razziale, termine che indica come le categorie razziali operino in modalità nuove e implicite.

Nell'Italia di oggi, la razza è sempre mobile, sempre attribuita a qualcun altro; essa attraversa, definendola, la concezione dell'alterità, diventando uno strumento attraverso il quale esercitare il controllo di tutti coloro che risultano estranei all'italianità definita

in termini rigorosamente fenotipici. Per gli italiani, la razza è solamente nerezza e la nerezza si definisce dall'altro da sé. L'eccezionalità della nerezza corrisponde ad una distinzione che richiede una serie di riconfigurazioni e di adattamenti sociali. (Lombardi-Diop 2014, 165)

La questione razziale è sollevata anche da Tommy Kuti nei versi di “#Afroitaliano” in cui, rivolgendosi a un ipotetico ascoltatore xenofobo, canta:

Mi dai del negro, dell'immigrato.
 Il tuo pensiero è un po' limitato
 Il mondo è cambiato, non è complicato
 'Afroitaliano' per te è un rompicapo
 Non sanno chi siamo in questo Stato
 Mi vuoi lontano, ho letto il tuo stato
 Chi non ci vuole vede solo il colore
 La nostra nazione sta scritta nel cuore.

In questa strofa viene condannata quell'Italia impreparata al confronto con l'Altro, incapace di interagire con lo 'straniero' e in cui il colore della pelle esprime i conflitti e le contraddizioni di cui è impregnata la costruzione dell'italianità. La presenza di un italiano 'nero' diventa un elemento perturbante che mette in crisi assunti identitari ormai consolidati e svela la natura irrisolta del prefisso 'post' nelle dinamiche postcoloniali italiane. Di fronte ad un'Italia che cambia, l'artista utilizza la sua musica per smuovere le coscienze di chi si mostra ancora diffidente verso coloro che, lontani dall'ideale epidermico nazionale, rappresentano una nuova e diversa sfumatura dell'identità del Paese.

Lo scontro tra bianchi e neri raggiunge anche i versi di “Familia” (2017), canzone della crew The RRR Mob: “A dodici anni stando dietro i bianchi / Alle elementari sempre in classe / Guerra negri contro bianchi.” È il riflesso di un'Italia in cui la bianchezza si offre quale strumento discorsivo e ideologico di identificazione nazionale, cosicché il 'nero' diventa il nemico da combattere.

Siamo di fronte a rappresentazioni falsate o semplificate dell'alterità che generano stereotipi come quelli di cui parla Ghali in “Wily Wily”: “Tu pensi che l'Islam sia l'ISIS [...] Io sono un negro terrorista, culo bianco, ladro bangla, muso giallo.” Si rintraccia qui la fragilità di un sistema che si regge su idee precostituite, e percezioni sullo straniero che rafforzano l'idea di nazione come risultato di un processo di stratificazione di significati generati per contrasto con le molteplici forme dell'alterità. La costruzione di una visione negativa e demonizzata degli stranieri produce dunque conoscenze non verificate e pregiudizi preconfezionati che sfociano nell'esclusione sociale di queste persone, talvolta segregate nelle periferie e denigrate attraverso la stampa e la televisione.

Tutto ciò viene denunciato da Ghali in “Cara Italia”, in cui canta: “C'è chi ha la mente chiusa ed è rimasto indietro, come al Medioevo / Il giornale ne abusa, parla dello straniero

come fosse un alieno / Senza passaporto, in cerca di denaro.” Prende forma in queste righe una critica anche alle istituzioni e dunque alla stampa che, alimentata da sentimenti nazionalistici, diffonde messaggi xenofobi, proponendo un’immagine dello straniero ridotta a individuo senza soldi e documenti.

L’accusa alla classe politica continua nei versi successivi: “Qual è la differenza tra sinistra e destra? Cambiano i ministri ma non la minestra”, ad indicare uno Stato assente nelle periferie e incapace di confrontarsi con un Paese in trasformazione e sempre più pluriculturale.

Speranza e rassegnazione scandiscono invece i versi di “Wily Wily” in cui l’attenzione di Ghali si sposta sugli angoli bui della città e sulla miseria che li investe:

Trasformo Baggio in un posto più bello, questa pioggia è uno sballo
 Spero solo che questa oscurità non sia un abbaglio
 Ti prego dimmi chi ci difende da chi dovrebbe farlo
 [...]
 Il popolo italiano che si fa bere
 Mamma che guarda la tele
 Uno stato che cambia il presidente
 Il presidente che non cambia il quartiere.

Molto spesso l’accusa di questi trapper/rapper è rivolta a partiti politici e ai loro esponenti, in particolare al leader della Lega¹⁰ Matteo Salvini, sostenitore di idee differenzialiste basate sul distanziamento degli stranieri/italiani a metà dagli ‘italianissimi’.

I The RRR Mob, nei loro testi, citano più volte la figura di Salvini in un’ottica ironica e provocatoria che gioca sul ridicolizzare ed esasperare i luoghi comuni sugli stranieri, ad esempio in “Arabi e Neri” (2017) si legge: “Fumo verde tu chiama Salvini perché fa fumo più dei miei marocchini / Spendo il suo verde su chiama Salvini che coi suoi no grammi farò Lamborghini.”

Sulla base di quanto detto risulta evidente come nei brani dei ‘nuovi italiani’ trapper e rapper, convergano differenti tematiche che incrociano diversi livelli di subalternità, permettendoci di osservare da vicino uno spazio sociale in cui razzismo e processi di esclusione agiscono ancora come strumenti di resistenza identitaria e culturale e dove l’accostamento tra ‘nero’ e ‘italiano’ rappresenta tuttora un ossimoro.

Sguardi sul ‘doppio Sud’

La riflessione sulla trans/postcolonialità dell’Italia non deve trascurare la questione meridionale che si trascina nel tempo sin dall’Unità e oggi si riattualizza se inserita nella prospettiva del Sud globale, prospettiva che permette di riallacciare la condizione dei meridionali a quella dei migranti che scelgono come destinazione la Penisola (cf. almeno Cassano 1996; Verdicchio 1997; Chambers 2007). Seppur vero che il Risorgimento coincise

con la riterritorializzazione dell'Italia, da un punto di vista socioeconomico esso non riuscì a incorporare a pieno gli italiani del Sud all'interno della nazione, costruendo una linea sempre più marcata tra Settentrione egemone e Meridione subalterno. Si aggiunga che una buona parte della popolazione del Sud, data l'arretratezza e la povertà in cui versava la zona meridionale, emigrò fuori o verso il Nord del Paese per cercare fortuna.

Proprio in questa cornice vennero sperimentate forme di discriminazione razziale tra settentrionali e meridionali, le quali a loro volta si svilupparono sotto il governo fascista verso le popolazioni locali nelle colonie d'Africa, fino a raggiungere il presente proiettandosi oggi sugli stranieri e sugli italiani di seconda generazione. Si apre qui una problematica molto vasta, rispetto alla quale ci limiteremo a evidenziare solo come la questione della razza sin dal Risorgimento, passando per il colonialismo, fino all'immigrazione, sia ancora ben radicata nell'Italia contemporanea.

Ne consegue che l'identità italiana sia stata costruita sulla base della presunta alterità razziale dei meridionali e sulla base della definizione del Sud come una parte di territorio africano ai confini dell'Europa (cf. Wong 2006). Se nel periodo postunitario l'esclusione del Meridione dall'idea di nazione corroborava una visione restrittiva di appartenenza nazionale ottenuta per contrasto con l'Altro, cioè il 'nero interno', durante il fascismo avvenne uno 'sbiancamento' discorsivo che intendeva occultare la convinzione che l'Italia fosse il 'Meridione d'Europa'. La 'nerezza' interna alla Penisola veniva proiettata nell'altrove coloniale ai fini di una rivalutazione del meridionale italiano (cf. Giuliani 2011).

Sulla base di quanto detto, ci si domanda se esiste una comunanza di tematiche, interessi e sensibilità nella musica prodotta dai 'nuovi italiani' e quella degli esponenti della scena rap o trap originari del Sud Italia. Alcuni studi sembrano confermare questa ipotesi, e in effetti, se pensiamo a gruppi appartenenti alla scena rap/raggamuffin napoletana degli anni Novanta come gli Almamegretta, i Bisca99Posse o il più recente rapper/trapper Liberato, appare evidente come la loro musica si costruisca in una miscela di melodie e linguaggi creolizzati che talvolta veicolano messaggi di integrazione e mescolanza, talvolta denunciano la subalternità di cui sono vittime tanto i meridionali quanto i migranti (cf. Fuchs 2018a; Scarparo/Stevenson 2018; Scalet 2019; Valentino 2019; Clò/Zammarchi 2021).

In questa sede non entreremo nel merito di un'analisi approfondita dei testi e della musica di questi artisti provenienti dal meridione italiano, ma ci appoggeremo proprio sul valido lavoro di studiosi che si sono interessati all'argomento per rilevare come le problematiche con cui dialogano tali produzioni avvicininno le diverse prospettive di 'Sud' presenti sul territorio della Penisola.

Prendiamo l'esempio significativo degli Almamegretta: nel testo di "Black Athena" (1998), in una commistione tra il dialetto napoletano e l'inglese del rapper Dre Love, si esprime la convinzione di una discendenza africana della popolazione europea, mentre in "Sanghe e Anima" (1993) si allude al sangue comune che scorre nelle vene di tutti coloro che abitano il Sud. In tempi più recenti, in "On the run" (2016), la band partenopea, mescola di nuovo inglese e napoletano per raccontare la condizione di chi è costretto a migrare dal meridione verso il Nord, descrivendo sensazioni che vanno dalla nostalgia alla sofferenza:

Me arricordo ancora comm'era
 Dint"e suonne belle d'ajere
 Addo songo nato e crisciuto
 Nun ce so turnato cchiu'
 Passa 'o tiempo e me aggio scurdato
 Songo muorto e risuscitato
 Me penzavo e sta bbuono cca'
 But I have to run run run.

L'idea di accostare i trapper/rapper di seconda generazione che costituiscono il nostro corpus e il gruppo napoletano trova terreno fertile anche nella proposta avanzata da Gerhild Fuchs in un suo contributo dal titolo "Strategie di 'ibridazione mediterranea' nel rap/raggamuffin napoletano sull'esempio degli Almamegretta" in cui si può leggere:

Gli artisti di cui il gruppo degli Almamegretta si compone certo non si trovano, nel senso proprio della parola, in una condizione di migranti; ma non dimentichiamo che essi si appellano a uno stato migratorio già con il nome stesso del gruppo, traducibile con lo stesso motto programmatico che è servito come titolo al loro primo album, cioè "anima migrante". Si tratterebbe allora dell'appello ad un'identità di migrante costituitasi indipendentemente da un'effettiva situazione migratoria. O, forse, possiamo perfino congetturare che a potersi sentire parte di una situazione e di un'identità tali, è chi vive in quel Mezzogiorno così spesso considerato estraneo alla mentalità economica e culturale del cosiddetto 'Occidente'. (Fuchs 2018a, 63-64)

Sebbene l'identità degli Almamegretta affondi le proprie radici tanto a Napoli, quanto nel Sud in generale, concepito come metafora e luogo immaginario posto al margine, l'ibridazione della lingua e dei suoni appare come dato inconfutabile della loro natura transculturale.

Un discorso simile lo si potrebbe fare per il giovane trapper/rapper Liberato, originario del capoluogo campano, la cui identità resta tutt'oggi anonima. Al di là delle problematiche che l'artista propone nella sua musica, molto distanti da quelle affrontate nei testi dei 'nuovi italiani', ciò che ci interessa è soffermarci sull'abile utilizzo che fa della lingua e dei generi musicali.

In un articolo dal titolo "Napoli It's Me and You. Costruzione e diffusione del brand musicale Liberato attraverso i videoclip di Francesco Lettieri", Antonella De Blasio e Marco Teti fanno notare:

[...] la musica di Liberato gioca su una commistione di generi da riconoscere; inoltre se consideriamo le singole canzoni possiamo individuare numerosi riferimenti intertestuali che attingono alle invarianti linguistiche e narrative della tradizione canora napoletana: nella logica della citazione omaggio viene proposto un collage che mette insieme i canti popolari (in *9 Maggio* viene ripresa ad esempio una strofa da la *Tammurriata nera* del

1944), le canzoni d'amore classiche (*Je te voglio bene assaje* omaggia il brano del 1930 *Dicitencello vuje*), fino ai successi di artisti come Pino Daniele, Nino D'Angelo o gli Almamegretta, per citarne alcuni. (De Blasio/Teti 2019, 124)

Nelle canzoni di Liberato, il legame con la città di Napoli diventa ancora più evidente attraverso l'uso del dialetto che diventa la lingua predominante, mescolandosi soprattutto all'inglese, ma anche al francese, allo spagnolo e al gergo tipico della trap. Emblematico in questo senso è il brano "We come from Napoli" (2020), in cui canta:

Miezz'a via, miezz'a a via
 This is where I wanna be
 But I always have no fear
 Boy, we come from Napoli
 Terra mia, terra mia
 [...]
 C'est la vie, c'est la vie
 There's a war inside of me
 Neh, ma chi sfacimma si'.

Inevitabile il rimando agli artisti italiani di seconda generazione che incrociano nei loro testi varie lingue come segno di un'appartenenza fluida e transnazionale. Il dialetto napoletano, nel caso del rapper partenopeo, potrebbe invece assumere la stessa valenza discorsiva e ideologica che l'arabo occupa nei testi di Maruego o di Ghali, e di molti altri che, trascinati nel flusso della mondializzazione, individuano nella lingua uno strumento di resistenza.

In questo senso, molto interessante è anche la riflessione di Simone Barco e Francesca Marrà che in un recente contributo dal titolo "We come from Napoli: il dialetto nelle canzoni di Liberato come tratto identitario" dichiarano:

Il dialetto può essere indipendente dalla 'morsa' dell'italiano e, attraverso l'incontro con altre lingue, mantenere la sua fisicità e il suo fascino, difendendosi dall'esclusione dal processo di globalizzazione e anzi partecipandovi attivamente. Il dialetto locale, mostrando la propria capacità di parlare una lingua giovane, gioca un ruolo centrale, dunque, nella formazione di un'identità globale. (Barco/Marrà 2021, 96)

Per finire, ci preme segnalare la recentissima collaborazione tra Ghali, J Lord e Liberato nel brano "Chiagne ancora" (2021), un prodotto trap in cui l'accostamento tra lo slang tipico del genere, l'inglese e il dialetto di Napoli, restituisce all'ascoltatore la giusta dimensione della contaminazione che scandisce ogni contatto, ogni scambio, ogni spostamento.

Conclusione

Come abbiamo osservato all'inizio della nostra indagine, la produzione rap/trap di artisti nati o cresciuti in Italia da genitori stranieri, affronta le problematiche della modernità, interrogando e al contempo de-essenzializzando identità, lingua e cultura. Per comprendere le scelte stilistiche e tematiche di questi cantanti è stato necessario intendere la condizione trans/postcoloniale italiana, non come diretta conseguenza del colonialismo ma come risultato dei vari processi di globalizzazione. Da qui l'esigenza di riformulare in termini più ampi i concetti di nazione e appartenenza, ma anche di bianchezza, in una società spesso xenofoba e impreparata al confronto con l'Altro da Sé.

In conclusione della nostra disamina abbiamo inoltre rilevato come caratteristiche simili si possano riscontrare anche nella produzione rap/raggamuffin e trap di alcuni esponenti del panorama musicale napoletano i quali condividono con i 'nuovi italiani' l'esperienza migratoria da un Sud verso Nord, la lingua ibrida e una maggiore apertura verso tematiche identitarie e razziali, riflesso della loro collocazione periferica sia geografica che economica.

Figli della diaspora, anime *in fieri*, gli artisti su cui ci siamo concentrati, sia italiani meridionali che italiani di seconda generazione, respingono il falso universalismo del monolinguisimo e della purezza, concependo la cultura e l'identità non come sostantivi ma come verbi iterativi. Ecco che, il loro successo risiede proprio nella loro predisposizione allo scambio, al rimescolamento della lingua, alla creazione di sonorità diasporiche, che filtrano le trasformazioni della nazione, svuotando di senso il concetto di autenticità. Riconoscendo la presenza di diversi 'Sud' all'interno del territorio nazionale, nonché una forma di empatia artistica tra meridionali e coloro che possiamo definire 'figli dell'immigrazione', si noti come la musica e i testi analizzati, si pongono l'obiettivo di 'smarginare i margini'. In questo modo contribuiscono ad un dibattito che impone una revisione del progetto di costruzione dell'italianità alla luce di una nuova coscienza transnazionale, transculturale e transcoloniale.

Note

- 1 Cecilia Ridani è dottoranda in Études Romanes (Italien) presso l'Université Paris Nanterre.
- 2 Con il termine 'seconda generazione' si intendono coloro che sono nati in Italia da genitori stranieri o che sono arrivati da piccoli nella Penisola. Come suggerisce Clarissa Clò: "Confrontarsi con le seconde generazioni e prestare attenzione al loro lavoro è indispensabile per capire non solo la situazione, ma anche la società italiana attuale nel suo complesso, coi suoi cambiamenti demografici e identitari." (Clò 2014, 252)
- 3 Secondo la definizione data dalla Treccani, hip hop sarebbe il movimento "nato alla fine degli anni Settanta del Novecento negli Usa tra i giovani delle comunità afroamericane e portoricane, che persegue una politica basata sulla non violenza, tramite la pratica di forme d'arte come graffiti, il rap, la break dance". Sono proprio lo *mc-ing*, il *dj-ing*, il *b-boying* e il *writing* gli elementi stilistici che definiscono tale movimento.

- Il rap rimane dunque un'espressione dell'hip hop, caratterizzato da un fraseggio sincopato, quasi parlato, e che diventa lo strumento attraverso cui i giovani afroamericani del South Bronx di New York condannano processi di esclusione, discriminazione e marginalizzazione razziale. Si noti che in italiano vengono utilizzati in maniera indistinta le parole 'rap' e 'hip hop', dando l'idea scorretta che i termini possano essere intercambiabili.
- 4 Il nome 'trap' deriva dalle *trap houses*, case di periferia di Atlanta in cui venivano organizzate feste a ritmo musica per promuovere il traffico di stupefacenti.
 - 5 Ghali Amdouni, nome d'arte Ghali, è nato a Milano nel 1993 da genitori tunisini ed è cresciuto nel quartiere milanese di Baggio. La madre lavorava come bidella e il padre è stato in carcere in Italia finché non è tornato in Tunisia e ha interrotto i rapporti con la famiglia in Italia. Oussama Laanbi, nome d'arte Maruego, è nato 1992 a Berrechid in Marocco da genitori marocchini, ed è cresciuto a Milano dove ha vissuto un'infanzia molto problematica. La The BBB Mob, è composta da Laioung, nato a Bruxelles nel 1992 da madre sierraleonese e padre pugliese, Isi Noice, nato nel 1991 a Casablanca e arrivato a Torino nel 2001, Momoney nato a Torino nel 1989 da padre senegalese e madre italiana, e Hichy Bangz, nato in Marocco nel 1994 e cresciuto tra Spagna e Italia. Infine, Tommy Kuti, il cui vero nome è Tolulope Olabode Kuti, è nato in Nigeria nel 1989 ed è arrivato in Italia insieme ai suoi genitori quando aveva due anni.
 - 6 Il primo a introdurre il concetto di 'transculturazione' è stato negli anni Quaranta Fernando Ortiz che lo adoperò nel contesto di uno studio sulla cultura afrocubana, nel tentativo di rimpiazzare i termini 'acculturazione' e 'deculturazione'. L'antropologo utilizzò questo neologismo nell'opera *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) proprio ad indicare il fenomeno della convergenza e della fusione di culture differenti nella complessa realtà di Cuba. La parola 'transculturazione', oggi sostituita dai termini 'transculturalismo' e 'transculturalità', è adoperata come riferimento ad ogni modello di scambio in cui più elementi differenziali interagiscono tra loro.
 - 7 Per *ius soli* intendiamo il principio del diritto per cui la cittadinanza si acquisisce automaticamente per il fatto di essere nati nel territorio di un determinato Stato. Quella italiana è una cittadinanza basata sul principio dello *ius sanguinis*, tanto che i figli nati sul territorio italiano da immigrati sono considerati per legge immigrati a loro volta. In Italia, si è parlato più volte di una possibile riforma della cittadinanza, nonostante ciò, rimane una questione ancora molto controversa non riesce ad accordare le varie parti politiche del Paese.
 - 8 Si tratta di una citazione indiretta a "Lo straniero" dei Sangue Misto, brano del 1994, fondamentale nella storia dell'hip-hop italiano. Il gruppo era formato dal romagnolo Deda, dal campano Neffa e dal sardo Dj Gruff, tre rapper e beatmaker provenienti dall'Isola Posse All Star, storica crew bolognese. Nel testo della canzone si leggono i seguenti versi: "Io quando andavo a scuola da bambino / La gente nella mia classe mi chiamava marocchino / Terrone 'Muto'!". Come hanno fatto notare Clò e Zammarchi: "identified as a *terrone*, and associated with North Africans, Neffa is subsequently insulted because of his Southern origin, revealing how the divisions and hierarchy between different regional populations within Italy are still very acute." (Clò/Zammarchi 2021, 27)
 - 9 Il tema del 'torna da dove sei venuto' era già fortemente presente in "Lo straniero" dei Sangue Misto. Allo stesso modo, il fatto che questo insulto prenda forma nel contesto scolastico dimostra

come sia proprio tra i banchi di scuola che si riflettono i cambiamenti che attraversano la società e come il riconoscimento dell'Altro da Sé possa essere talvolta un processo molto complesso. Tale aspetto emerge in altri artisti e soprattutto in alcuni video clip, come ad esempio in "Afroitaliano" di Tommy Kuti ma anche in "Ius Music", brano del 2014 dell'italo-egiziano Amir Issaa.

- 10 La Lega Nord è un movimento politico italiano nato nel 1989 dall'aggregazione di alcune formazioni regionali autonomiste; ha posto tra le sue priorità l'organizzazione federale dello Stato e una maggiore autonomia politico-amministrativa delle Regioni. La Lega ha costruito la propria retorica sulla contrapposizione e la denigrazione dell'Altro, meridionale o dello straniero, proponendone rappresentazioni discriminatorie e stereotipate e rafforzando negli anni la sua vocazione xenofoba. Alla Lega Nord è collegato un partito parallelo, la "Lega per Salvini Premier", fondato nel 2018, le cui strutture coincidono con quelle del primo partito leghista.

Bibliografia

- Barcella, Paolo / Bonfanti, Angelo: "L'immigrazione nella canzone italiana (1991-2018)". In: Beltrami, Gabriele (ed.): *La musica e i migranti. Musica e inserimento urbano*. Numero speciale di *Studi emigrazione* LV,210 (aprile-giugno 2018), 245-269.
- Barco, Simone / Marrà, Francesca: "We come from Napoli: il dialetto nelle canzoni di Liberato come tratto identitario". In: Galkowski, Arthur / Cola, Ilario / Ozimska, Joanna (ed.): *Sperimentare ed esprimere l'italianità. Aspetti linguistici e glottodidattici*. Łódź-Kraków: WUL-Agent PR, 2021, 83-99.
- Bazin, Hugues: *La cultura hip hop*. Nardò: Besa, 1999.
- Bertolucci, Andrea: *Trap game. I sei comandamenti del nuovo hip hop*. Milano: Hoepli, 2020.
- Bhabha, Homi: *I luoghi della cultura*. Roma: Meltemi, 2006.
- Caruso, Christian: *Dal Rap alla Trap: L'evoluzione del genere dal 1990 ai giorni nostri*. Independently Published, 2020.
- Cassano, Franco: *Il pensiero meridiano*. Bari: Laterza, 1996.
- Chambers, Iain: *Paesaggi migratori: cultura e identità nell'epoca postcoloniale*. Roma: Meltemi, 2003.
- Chambers, Iain: *Le molte voci del Mediterraneo*. Milano: Raffaello Cortina, 2007.
- Clò, Clarissa: "Hip hop all'italiana. L'immaginazione postcoloniale delle seconde generazioni". In: Lombardi-Diop, Cristina / Romeo, Caterina (ed.): *L'Italia postcoloniale*. Firenze: Le Monnier, 2014, 249-261.
- Clò, Clarissa / Zammarchi, Enrico: "'Stran(i)ero nella mia nazione': Hip-Hop from Southern Alie-Nation to Afro-Italian Nation-Hood". In: Orton, Marie / Parati, Graziella / Kubati, Ron (ed.): *Contemporary Italian Diversity in Critical and Fictional Narratives*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2021, 23-41.
- Contarini, Silvia: *Scrivere al tempo della globalizzazione. Narrativa italiana dei primi anni Duemila*. Firenze: Cesati, 2019.

- De Blasio, Antonella / Teti, Marco: "Napoli It's Me and You. Costruzione e diffusione del brand musicale Liberato attraverso i videoclip di Francesco Lettieri". In: *L'Avventura* 5,1 (gennaio-giugno 2019), 115-130.
- Di Quarto, Andrea: *La storia del rap: l'hip hop americano dalle origini alle faide del gangsta rap 1973-1997*. Milano: Tsunami, 2017.
- Fuchs, Gerhild: "Strategie di 'ibridazione mediterranea' nel rap/raggamuffin napoletano sull'esempio degli Almamegretta". In: *Vox Popular* 2,1-2 (2018a), 54-65.
- Fuchs, Gerhild: "Sunnu li me frati': espressioni di affinità e fratellanza tra profughi/immigrati e italiani del sud nella *popular music* del Meridione". In: *ATeM* 3,1 (2018b), 1-16.
- Gilroy, Paul: *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*. Roma: Meltemi, 2003.
- Giuliani, Gaia: "Il bianco negro. La 'bianchezza' in Italia dall'Unità al fascismo". In: *Il Mulino* 4 (2011), 615-621.
- Giuliani, Gaia: *Il colore della nazione*. Firenze: Le Monnier, 2015.
- Giuliani, Gaia: *Race, Nation and Gender in Modern Italy: Intersectional Representations in Visual Culture*. London: Palgrave Macmillan, 2019.
- Giuliani, Gaia / Lombardi-Diop, Cristina: *Bianco e nero: storia dell'identità razziale degli italiani*. Firenze: Le Monnier, 2013.
- Glissant, Édouard: *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996.
- Glissant, Édouard: *Philosophie de la relation*. Paris: Gallimard, 2009.
- Gnisci, Armando (ed.): *Nuovo planetario italiano. Geografia e Antologia della Letteratura della Migrazione in Italia e in Europa*. Troina: Città Aperta Edizioni, 2006.
- Lecce, Silvestro / Bertin, Federica: *Generazione trap: nuova musica per nuovi adolescenti*. Milano: Mimesis, 2021.
- Lombardi-Diop, Cristina: "Postcoloniale/Postrazziale. Riflessioni sulla bianchezza degli italiani". In: Lombardi-Diop, Cristina / Romeo, Caterina (ed.): *L'Italia postcoloniale*. Firenze: Le Monnier, 2014, 165-177.
- Lombardi-Diop, Cristina / Romeo, Caterina: "Il postcoloniale italiano. Costruzione di un paradigma". In: Lombardi-Diop, Cristina / Romeo, Caterina (ed.): *L'Italia postcoloniale*. Firenze: Le Monnier, 2014, 1-38.
- Mellino, Miguel: *Cittadinanze postcoloniali. Appartenenze, razza e razzismo in Italia e in Europa*. Roma: Carocci, 2012.
- Mezzadra, Sandro: *La condizione postcoloniale. Storia e politica nel presente globale*. Verona: Ombre corte, 2008.
- Portelli, Alessandro: "'Roma forestiera'. Musiche migranti e nuova musica popolare urbana". In: Lombardi-Diop, Cristina / Romeo, Caterina (ed.): *L'Italia postcoloniale*. Firenze: Le Monnier, 2014, 239-261.
- Scalet, Corinna: "'Concerto senza frontiere': il Sud del mondo si ritrova a Napoli. Integrazione e transculturalità nella canzone napoletana odierna". In: *ATeM* 4,2 (2019), 1-20.
- Scarparo, Susanna / Sutherland Stevenson, Mathias: *Reggae and Hip Hop in Southern Italy. Politics, Languages, and Multiple Marginalities*. London: Palgrave Macmillan, 2018.

- UFPT: *Trap: storie distopiche di un futuro assente*. Milano: Agenzia X, 2020.
- Valentino, Vittorio: “Musica e coscienza nella Napoli dagli anni Novanta a oggi: dub, reggae e rap precursori delle nuove dinamiche di migrazione e transculturalità”. In: *ATEM* 4,2 (2019), 1-18.
- Verdicchio, Pasquale: *Bound by Distance: Rethinking Nationalism by Italian Diaspora*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1997.
- Wong, Aliza: *Race and the Nation in Liberal Italy, 1861-1911: Meridionalism, Empire and Diaspora*. New York: Palgrave MacMillan, 2006.
- Zukar, Paola: *Rap. Una storia italiana*. Milano: Baldini & Castoldi, 2017.

Discografia

- Almamegretta: “Sanghe e anema”. In: <https://www.youtube.com/watch?v=2bgJiuTUFVo> (consultazione 10.02.2022).
- Almamegretta: “Black Athena”. In: <https://www.youtube.com/watch?v=Ov7wnPb-XJs> (consultazione 10.02.2022).
- Almamegretta: “On the run”. In: https://www.youtube.com/watch?v=YY_2qIfOIvo (consultazione 10.02.2022).
- Ghali: “Cara Italia”. In: <https://www.youtube.com/watch?v=z3UCQj8EFGk> (consultazione 10.02.2022).
- Ghali feat Liberato “Chiagne ancora”. In: <https://www.youtube.com/watch?v=E4ryxFah2IY> (consultazione 10.02.2022).
- Ghali “Wily Wily”. In: <https://www.youtube.com/watch?v=QqbJt1qnXTQ> (consultazione 10.02.2022).
- Ghali “Flashback”. In: <https://www.youtube.com/watch?v=qENIW7-3jXw> (consultazione 10.02.2022).
- Ghali: “Lacrime”. In: <https://www.youtube.com/watch?v=GZsfgRAVSc8> (consultazione 10.02.2022).
- Liberato: “Nove maggio”. In: https://www.youtube.com/watch?v=73Ns52Cb7_A (consultazione 10.02.2022).
- Liberato: “Je te voglio bene assaje”. In: <https://www.youtube.com/watch?v=tB0ApQWQTLs> (consultazione 10.02.2022).
- Liberato: “We come from Napoli”. In: https://www.youtube.com/watch?v=xJosXQQ_6Ws (consultazione 10.02.2022).
- Maruego: “La vie en rose”. In: <https://www.youtube.com/watch?v=ptjhUZqEQB0> (consultazione 10.02.2022).
- The RRR Mob “Arabi e neri”. In: <https://www.youtube.com/watch?v=zMHzhNgZgu4> (consultazione 10.02.2022).
- The RRR Mob “Don't call me”. In: <https://www.youtube.com/watch?v=CXQ2f9wyOOk> (consultazione 10.02.2022).

Tommy Kuti “#Afroitaliano”. In: <https://www.youtube.com/watch?v=C-WhDMUmYMc>
(consultazione 10.02.2022).

