

RAP/TRAP/(NEO)MELODICA/URBAN.
TECNOLOGIE DEL SUONO E IDENTITÀ CULTURALE NEL SUD URBANO CONTEMPORANEO

Simona Frasca, Luca De Gregorio

L'articolo esplora la trap napoletana come fenomeno estetico, sociale e tecnologico, analizzandone i legami con la tradizione neomelodica e con la cultura globale dell'hip hop. Attraverso un approccio interdisciplinare che intreccia musicologia, etnografia, studi culturali e pratiche di produzione digitale, il contributo indaga la costruzione di un'identità sonora "da Sud", in cui la melodia e il dialetto agiscono come dispositivi di autenticità e appartenenza. La trap partenopea emerge così come laboratorio di ibridazione, in cui la voce si fa strumento e segno, e il beat diventa archivio acustico del presente. Le testimonianze dirette di artisti come 'Nto, Nicola Siciliano e Vale Lambo mostrano come la tecnologia, lungi dall'essere semplice mezzo, si configuri come agente culturale e produttore di senso. Il risultato è una nuova geografia affettiva della canzone napoletana, che fonde la dimensione orale con quella digitale, l'intimità melodica con la ruvidezza del suono trap, ridefinendo i confini tra autenticità e artificio, locale e globale.

Parole chiave

Trap/Neomelodico; Napoli; Identità sonora; Cultura digitale; Autenticità.

RAP/TRAP/(NEO)MELODIC/URBAN.
SOUND TECHNOLOGIES AND CULTURAL IDENTITY IN THE CONTEMPORARY URBAN SOUTH

This article examines Neapolitan trap as an aesthetic, social, and technological phenomenon, focusing on its relationship with both the neomelodic tradition and the global culture of hip hop. Through an interdisciplinary approach combining musicology, ethnography, cultural studies, and digital production practices, the essay investigates the construction of a "Southern" sonic identity in which melody and dialect operate as devices of authenticity and belonging. Neapolitan trap emerges as a site of hybridization where the voice becomes both instrument and sign, and the beat functions as an acoustic archive of the present. The direct testimonies of artists such as 'Nto, Nicola Siciliano, and Vale Lambo reveal how technology, far from being a mere tool, acts as a cultural agent and producer of meaning. The result is a new affective geography of Neapolitan song—one that fuses oral and digital dimensions, melodic intimacy and the roughness of trap sound—thus redefining the boundaries between authenticity and artifice, the local and the global.

Keywords

Trap/Neomelodic; Naples; Sonic identity; Digital culture; Authenticity.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/23794>

RAP/TRAP/(NEO)MELODICA/URBAN

TECNOLOGIE DEL SUONO E IDENTITÀ CULTURALE NEL SUD URBANO CONTEMPORANEO

Simona Frasca, Luca De Gregorio¹

Qualche riflessione introduttiva

Nella macroarea dell'hip hop, tra i sottogeneri riconducibili a questa cultura, si è affermata la musica trap, tanto da soppiantare il rap tout court, o almeno sfumarne i contorni, ed essere considerata come genere a sé stante. Dal punto di vista musicale, il segreto del successo, per così dire, sembra risiedere nella preponderanza dell'elemento melodico. Prima dell'affermazione della trap, infatti, le linee melodiche vocali appaiono relegate agli incisi, se non addirittura assenti, e in ogni caso si tratta di inserti sotto forma di collaborazione (*featuring*) o di campionamenti citazionistici spesso affidati a cantanti o band di estrazione pop. Celebre resta il caso di *I'll Be Missing You*, la canzone tributo del 1997, che campiona il riff di chitarra di *Every Breath You Take* dei Police, interpretata da Puff Daddy e Faith Evans, cantautrice e attrice statunitense, scritta in seguito all'uccisione di Notorious B.I.G., marito della Evans. Per enfatizzare il carattere di trenodia nella sezione finale eseguita dagli archi, Faith Evans cita l'attacco di *I'll Fly Away* di Albert E. Brumley – in particolare il verso «Some glad morning when this life is over» – un brano della tradizione devozionale gospel composto nel 1929 ed eseguito durante le funzioni religiose a New Orleans per accompagnare i funerali dal ritmo brioso in contrapposizione alla solennità dell'occasione, come è tipico nel repertorio di brass band di quella città (Braud 2011)².

¹ Nello specifico, Simona Frasca è autrice dei paragrafi *Qualche riflessione introduttiva, Essere e mostrarsi: identità e performance nella trap italiana* e *La trap napoletana e il neomelodico deregionalizzato* con i tre relativi sotto paragrafi. Luca De Gregorio è autore del paragrafo *Il suono trap: estetica, tecnica e soundscape urbano*. Le conclusioni sono a firma di ambedue gli studiosi. I contributi multimediali sono stati ideati e raccolti da Luca De Gregorio sulla base di domande formulate dai due autori. Il montaggio delle interviste è a cura di Raffaele Aiello.

² Puff Daddy importa nel brano il riff della chitarra con il caratteristico *palm mute*, lo smorzamento di suono della corda con la pressione del palmo della mano, della canzone originale dei Police e compie un adattamento del testo nell'inciso; per questa appropriazione in seguito dovrà riconoscere a Sting, autore unico

Il campionamento è un elemento formale scaturito dalla cultura postmoderna, sostanziale nel rap e nei suoi derivati; quando è un'appropriazione indebita diventa decisamente divisivo agli occhi di certi analisti impegnati nell'ermeneutica della cultura hip hop³. Come spiegano Foster-Wallace e Costello nel loro classico saggio sul rap come cultura afro-descendente (2019), campionare il preesistente è la via più tecnologicamente avanzata per far saltare i confini musicali e politici del soul e del funk. Nella lettura in chiave socio-politica che i due autori propongono di questa musica è interessante riportare quanto segue:

I critici affermati della musica pop vedono ancora questa storia dei campionamenti solo per quello che è: un elemento piuttosto forte di ipocrisia e pigrizia (e quanto la odiamo, la loro pigrizia...) nei rapper neri di successo, che ora usano tecnologia all'avanguardia che non hanno inventato loro per tagliare e incollare pezzi di musica che non hanno creato loro – nonché numerosi grumi di cultura pop bianca che loro hanno assorbito altrettanto passivamente quanto noi – per realizzare quel genere di pretenziose rivendicazioni cui erano soliti riferirsi in termini vaghi e compiaciuti gli pseudo artisti degli anni Sessanta che tiravano manciate di vernice sulla tela come palle da baseball. (*Ivi*,122)

La possibilità di legittimarsi artisticamente attraverso un impedimento ad acquistare, ascoltare e riprodurre diventa «una via di fuga», continuano i due, per costruire un riscatto sul piano estetico prima ancora che sociale. D'altronde è noto che il rap costituì una risposta creativa ad una condizione di enorme smarrimento sociale negli anni Settanta, uno degli ultimi momenti in cui la musica ha fatto sentire la sua forza emancipante attraverso un ottimistico slancio collettivo, almeno agli inizi di questo fenomeno.

Di fatto, il rapper non ha nessuna legittimazione artistica: non “crea”, si limita a rigurgitare l'arte e i prodotti pop che il suo mondo ha assunto, o che al suo mondo sono stati imposti, come unica parte visibile dell'identità personale. Molti critici, attraverso quel supremo disprezzo che è il silenzio, dirigono contro i rapper la stessa distanziante massima con cui i critici stroncavano la letteratura post-beat e postmoderna fitta di «campionamenti» negli anni

del brano, il 100% dei diritti della canzone [Simona Frasca desidera ringraziare Lorena Gargiulo e Jacopo Nazzaro per questa e altre informazioni contenute nel presente contributo].

³ In ambito giurisprudenziale americano la dottrina del *fair use*, l'uso di contenuti protetti senza l'autorizzazione del titolare dei diritti d'autore, invita a riflettere su come la legge provi a bilanciare la tutela dei diritti economici con il riconoscimento della trasformazione culturale in un'epoca come quella attuale in cui l'appropriazione sonora è parte integrante dei processi creativi soprattutto per quanto riguarda i generi afro-descendenti-diasporici (Johnson 1993).

Sessanta, quando il rap sembrava una scintilla, destinata a esaurirsi spontaneamente nell'occhio del funk. (*Ibidem*)

Nella trap l'elemento melodico è diventato distintivo fino al punto che alle orecchie degli ascoltatori più giovani e meno avvezzi al rap è passata una differenza di forma semplice ma sostanziale: il rap è fare le rime scandendo il tempo, la trap è creare melodie con le rime. La presenza della melodia ha contribuito a diffondere ma anche a trasformare la cultura rap originaria; comprendere il testo denso di forme gergali, neologismi, metafore del quotidiano, capirne le rime e gli incastri di suono e di senso in alcuni paesi non anglofoni come il nostro è assai complesso, e sono richieste competenze linguistiche avanzate. Anche se, come scrive Cozzitorto (2024, 58) analizzando un campione di artisti italiani nati tra il 1997 e il 2012, la presenza degli anglicismi è assai diffusa, soprattutto in quattro principali aree semantiche: la strada, la droga, il denaro e gli affetti.

Tra le altre componenti, in Italia la formalizzazione della trap è stata compiuta attraverso il predominio della tradizione della canzone melodica che abbinata alle pratiche compositivo/esecutive proprie del rap ha dato vita a forme ibride, incluse sotto il più ampio concetto ombrello di musica urban. Fermo restando la descrizione in soggettiva della vita del ghetto o di periferia e il ricorrere al patrimonio criminogeno, linguaggio e comportamento, come a una qualità intrinseca del gruppo che pratica e condivide questa musica, gli elementi di innovazione della trap sembrano essere innanzitutto di natura tecnica. A Dj Toomp si devono le sperimentazioni con la drum-machine Roland TR-808 per campionare i suoni che diventeranno specifici della trap, così come le chitarre distorte tipizzarono il suono grunge degli anni Novanta.

Il suono trap: estetica, tecnica e soundscape urbano

L'identità sonora della trap nasce da una convergenza tra innovazione tecnologica e trasformazione percettiva: una musica costruita dentro la macchina, ma capace di evocare spazi e simboli reali. L'ambiente digitale non è soltanto un

mezzo produttivo immediato ed accessibile ma può rappresentare una dimensione estetica in cui il suono diventa paesaggio, narrazione cruda traducendo il vissuto urbano in materia sonica.

Diversamente dal rap classico, la trap sposta il baricentro dalla verbalizzazione all'utilizzo della voce, elettronicamente trattata, come suono caratterizzato dalle "sporche" o "ad libs", voci che poste nel terzo piano sonoro, dopo le *leads* e le *backing*, propongono singole parole come fotogrammi di una pellicola. Più avanti in questo articolo 'Nto parla di un ambiente "foggy" proprio in riferimento a quanto appena descritto.

La tecnologia nella produzione urban non è un mero accessorio ma rappresenta un linguaggio, un elemento che partecipa alla definizione stessa del genere. Le Digital Audio Workstation (DAW) costituiscono gli strumenti di produzione primaria. Nello studio digitale In The Box (ITB) il neofita può, esattamente come il professionista, ottenere suoni di alto livello tecnico e manipolarli secondo i modelli del genere. Non è un caso che anche negli altri generi popolari come il reggaeton, la techno e l'urban in generale, esistano communities basate sull'uso delle DAW e dei "tricks", come nuove tribù riunite intorno alla luce degli schermi in un falò digitale.

Le DAW più utilizzate – FL Studio, Logic Pro, Ableton Live, Pro Tools – definiscono il flusso operativo e spesso anche l'estetica sonora, non nel suono *per sé* ma per il *workflow* che definisce il modello di riferimento. Il *workflow* di produzione urban che spesso si basa sull'uso dei sample, dopo una limitazione di carattere legale dovuta ai diritti connessi alle registrazioni, ha sviluppato un mercato di costruzione di campioni royalty-free a fronte di un abbonamento (splice.com), consentendo così a milioni di piccoli produttori di attivarsi in un percorso con strumenti già pronti all'uso. Questo approccio, diversamente dalla composizione tout court, trova un ambiente ideale in FL Studio per la sua immediatezza e per il *piano roll* intuitivo, gestuale. Il producer disegna il beat come una forma visiva, il *piano roll* rappresenta una trasposizione grafica della sequenza di tasti premuti nel tempo permettendo, anche dopo la performance, di correggere e modificare quanto prodotto.

Logic Pro e Pro Tools rappresentano la dimensione professionale dello studio, dove il suono viene rifinito con processori dinamici e creativi, come compressori, EQ, MultiFX e Delay. Ableton Live, molto diffuso in ambito di musica elettronica contemporanea soprattutto dance, destrutta la linearità del tempo, permettendo una scrittura musicale fluida, basata sul loop e sull'improvvisazione.

Il passaggio dalle macchine hardware – la già citata Roland TR-808, SP-1200, MPC Akai – alle workstation digitali ha mantenuto intatta la grammatica della ripetizione ma ne ha amplificato la percezione. Il suono della 808, con la sua timbrica profonda, resta il cardine del genere: un basso che si sente più con il corpo che con l'orecchio, una vibrazione fisica che definisce il paesaggio acustico urbano. L'808 produce il suono di basso caratteristico della trap, nient'altro che un tamburo trasportato in un registro estremamente grave.

La voce, come *punctum* barthesiano della composizione, diviene, attraverso l'uso dell'Auto-Tune, dei plug-in di *formant shifting* e dei *vocal synth*, uno strumento timbrico che va oltre il dato della parola. Da semplice correttore d'intonazione, l'Auto-Tune diventa medium estetico, una membrana sonora che disumanizza e amplifica al tempo stesso. La voce si fa “macchina”, prediligendo la tessitura sonora alla funzione narrativa.

Nel contesto napoletano, che costituisce lo specifico di questo contributo, questa tecnica si intreccia con la tradizione neomelodica, generando un cortocircuito fra melodia emotiva e artificio digitale. L'effetto è un canto ibrido, dove la vulnerabilità melodica si fonde con l'imperturbabilità del processore, restituendo una nuova forma di umanità mediata. La trap napoletana elabora un'identità sonora distinta, fondata su una sintesi fra linguaggio globale e sensibilità locale. Rispetto al modello americano, basato su beat essenziali e spazi vuoti, quella partenopea preferisce *texture* dense e armonie melodiche più espansive, coerenti con la tradizione lirica della città. I produttori napoletani tendono a utilizzare campioni provenienti dalla canzone neomelodica, ma anche frammenti di classici della canzone d'autore e del repertorio pop italiano. Campionare un inciso di Mario Merola o la voce di Maria Nazionale, riverberata e rallentata, non è solo un gesto tecnico: è un atto di

rilettura culturale, una forma di archeologia sonora che reintroduce la memoria affettiva del Sud nel linguaggio digitale.

Questi frammenti vengono spesso manipolati tramite processori digitali che modificano il contenuto in termini di ritmo, contenuto timbrico ed inviluppo, creando elementi melodici che convivono con l'808 distorto e denso, ed un contraltare di squillanti *hi-hat* rapidissimi. Il risultato è un equilibrio tra pathos e saturazione, tra malinconia e rumore controllato, che costituisce gran parte della cifra timbrica della trap napoletana.

L'uso del dialetto, al pari di uno slang caratteristico, agisce come un ulteriore filtro fonico: la musicalità interna, l'uso costante delle troncature, le vocali aperte e le consonanti sonore arricchiscono lo spettro acustico e contribuiscono alla riconoscibilità del suono. La lingua diventa così un convertitore culturale, capace di colorare e deformare la materia sonora digitale.

Un tratto fondamentale della genesi e dell'evoluzione del fenomeno è la diffusione delle procedure di pre-produzione casalinga, spesso realizzate con mezzi economici ma risultati professionali. In molti casi, il processo creativo avviene in home studio ricavati in camere o piccoli ambienti trattati acusticamente in modo minimo, così da superare l'ostacolo del costo iniziale di uno studio di registrazione e permettere una produzione significativa in termini quantitativi e spesso qualitativi.

Le registrazioni vocali vengono effettuate con microfoni *entry-level* collegati a schede audio economiche, iconica la Scarlett della Focusrite, e monitorate in cuffia, spesso senza casse. I beat nascono direttamente all'interno delle DAW, con l'uso di *sample pack* scaricati online o creati su misura nelle produzioni con budget, per poi essere inviati al *mixing/mastering engineer* che ne cura la versione finale. Questa modalità di produzione decentralizzata consente una grande rapidità e una continuità dialogica tra producer, artista e team: la canzone evolve in tempo reale, spesso attraverso file condivisi o sessioni cloud. La home production diventa così un'estensione del vissuto urbano, uno spazio protetto dove la musica prende forma prima ancora di entrare nello studio professionale. Nel linguaggio produttivo trap, i plug-in, piccoli programmi di modifica del suono che girano all'interno delle DAW e

vengono applicati a singole sorgenti sonore, sono un vero e proprio vocabolario estetico. La scelta di determinati riverberi, *delay*, equalizzatori e compressori costruisce la tavolozza dei colori che permette di attribuire profondità e ambientazione emotiva al brano. Alcuni plug-in di generazione sonora, come Arcade o Serum, danno un incipit creativo partendo da alcuni campioni melodici trasformabili all'interno dello stesso plug, così da permettere una semplice ma immediata modifica sartoriale del suono iniziale e stimolare la quota creativa dell'artista. Le basse frequenze, spesso affidate alla cassa o alla 808 e trattate con saturazione e dinamica impattano fisicamente l'ascoltatore, mentre gli *hi-hat* sincopati, spesso in terzine, creano un senso di instabilità controllata, una nervosa tensione che richiama una metafora della vita di strada.

La produzione trap dimostra che la tecnologia è da considerare come un agente culturale dove la DAW non è soltanto un ambiente operativo, ma un luogo dove la memoria, singola e collettiva, si traduce in panorama acustico. Il suono indefinito delle nuvole riverberate di voce rappresenta una forma di oralità digitale: la memoria del suono sopravvive nel codice digitale. Questo paradosso avvicina il producer contemporaneo al cantore popolare: entrambi traducono l'esperienza in suono, anche se con strumenti diversi.

Essere e mostrarsi: identità e performance nella trap italiana

Negli ultimi due decenni, il rap e la trap in Italia si sono imposti come spazi di elaborazione identitaria e di negoziazione culturale, veri e propri laboratori in cui si ridefiniscono le relazioni tra lingua, territorio e appartenenza. Come sottolinea Ardizzone (2020), l'hip-hop italiano costituisce un dispositivo di riscrittura del sé in chiave postcoloniale, in cui ritmo e parola agiscono come strumenti di rappresentazione e di resistenza. Il ricorso al dialetto, ai gerghi e alle lingue ibride diventa un gesto politico: un modo per decentrarsi rispetto alla norma linguistica nazionale e affermare la legittimità di soggettività marginali, diasporiche o subalterne. La voce rap, nella sua fisicità e urgenza performativa, produce una

poetica del reale che traduce in suono le contraddizioni di un paese attraversato da tensioni postnazionali e memorie coloniali.

In questa cornice, la trap rappresenta una trasformazione estetica e tecnologica dell'hip-hop, che sposta l'accento dalla protesta collettiva all'autorappresentazione individuale senza perdere la dimensione territoriale. Come propongono Clò e Zammarchi (2021), il concetto di "Southern Alie-Nation" descrive una forma di alterità interna all'Italia, legata alla marginalità meridionale e ai processi di razzializzazione che investono le nuove soggettività afro-italiane. Questa prospettiva permette di leggere l'hip-hop — e, per estensione, la trap — come uno spazio di rinegoziazione simbolica fra centro e periferia, Nord e Sud, bianco e nero, in cui si sperimentano nuove configurazioni culturali e linguistiche.

Su un piano più mediale e generazionale, come mostrano Marino e Tomatis (2019), la trap italiana rappresenta un osservatorio privilegiato della mutazione delle identità nell'ecosistema digitale. Le *digital identities* dei *trap boys* — costruite tra social network, videoclip e performance — mostrano che l'autenticità, valore fondativo dell'hip-hop sul quale torneremo più avanti, si trasforma in una pratica di rappresentazione instabile, oscillante tra sincerità e strategia comunicativa. Il paradosso — «non sono stato me stesso mai» — diventa emblema di una soggettività che esiste solo nel flusso della visibilità: il sé *trapper* è un prodotto relazionale, continuamente rimodulato dall'interazione con il pubblico e con gli algoritmi della rete. La verità del sé non risiede più solo nella biografia, ma nella coerenza estetica del personaggio. L'autenticità, da valore etico, diventa così un gesto stilistico e relazionale, specchio di un mondo in cui l'identità è sempre più un montaggio sonoro e visivo, continuamente aggiornato e condiviso.

In questo quadro rap e trap emergono come pratiche discorsive che ridefiniscono l'immaginario nazionale: articolano un'Italia postcoloniale e postnazionale, sonora e diasporica, dove la lingua, la tecnologia e il corpo sono strumenti di riscrittura del reale. In questo senso, la musica urban italiana contemporanea produce nuove forme di cittadinanza simbolica e di appartenenza mediatizzata. Rap e trap, nel loro intreccio di oralità, tecnologia e rappresentazione,

configurano un campo di tensione fra reale e mediale, fra identità vissuta e identità esibita e raccontano il presente italiano come spazio di contraddizione, ma anche di possibilità: un paese sonoro, in cui la costruzione del sé passa attraverso il beat, la voce e la rete.

La trap napoletana e il neomelodico deregionalizzato

Nel rap e in particolare nella trap, Auto-Tune ha creato effetti sorprendenti e inediti tanto da diventare uno «style-flag», per dirla con Philip Tagg (2012, 522), ovvero un indicatore di stile e, di conseguenza, un marcitore di sineddochì di genere⁴. Tecnologia a parte, la trap italiana appare come una musica profondamente ibridata. Nel caso di Napoli l'elemento regionale è consegnato alla matrice neomelodica, nel tempo deregionalizzata e riterritorializzata a misura del paese intero, che si manifesta in uno stile vocale peculiare e nell'uso del dialetto. Il punto di contatto è rappresentato dal ricorso ai suoni elettronici, la canzone neomelodica presenta un blando intervento di strumenti reali, prevale l'uso di tastiere in linea con la fascinazione che il pop latino esercita sul genere. Negli anni si è assistito a un uso sempre più pervasivo di soluzioni elettroniche, così come raccomandato dalle tendenze del mercato musicale. Questo ha consentito un naturale avvicinamento al rap nella sua declinazione trap che, come illustrato, nella maggior parte dei casi fa ricorso ai suoni digitali⁵.

Le riflessioni che seguono scaturiscono da un'indagine in corso condotta dagli autori di questo articolo e che si interroga sul valore e sulle specificità della

⁴ Come osserva Tomatis (2019, 65) anche i significati connessi alla provenienza geografica e alla nazionalità di una musica possono essere ricondotti efficacemente al costrutto individuato da Tagg.

⁵ Chambers (2012) ha messo in relazione il concetto di deterritorializzazione e riterritorializzazione con quello di casa, qualcosa di fluido e in continua trasformazione; i suoni liberi di diffondersi, e con esso i generi, ridisegnano continuamente la “casa” come spazio sicuro di socialità. Dunque, il neomelodico che si nazionalizza perde l'identità locale a vantaggio di una dimensione extra regionale. Il pittoresco in una forma aggiornata con la sostituzione di oggetti e luoghi simbolici con altri desunti dalla contemporaneità, il mandolino e Posillipo sostituiti dalle mitragliatrici e Scampia, assume un valore intrinseco continuando a essere la categoria estetica di riferimento. Se l'Italia nel contesto musicale di massa tende ad andare verso l'uso del dialetto, con una preferenza per il napoletano, il locale si globalizza determinando cambi di rotta e indicando prospettive di analisi assai intriganti per lo studioso delle pratiche musicali urbane del XXI secolo. Sul tema si veda Frasca, *Nocturna(poli), musica, città e potere del nostro contemporaneo* (in corso di pubblicazione).

musica trap nel contesto metropolitano di Napoli. Abbiamo rivolto alcune domande a Nicola Siciliano e Vale Lambo, due giovani *trapper* che Luca segue come ingegnere del suono, e a Ntò, membro del duo Co'Sang e figura di riferimento del rap italiano a partire dai primi anni del 2000⁶. I temi affrontati riguardano il rapporto con la tradizione in dialetto, l'identità e il linguaggio che si modella spesso sugli attributi e sugli stereotipi narrativi connessi alla violenza urbana⁷.

L'idea che soggiace a queste pagine si colloca nella prospettiva dell'*urban ethnomusicology*, che invita a osservare le pratiche musicali nei loro contesti urbani concreti, combinando l'analisi testuale e sonora con interviste, osservazioni dirette e mappature dei luoghi di interesse musicale. Questa metodologia, come sottolineano alcuni autori, in particolare Turino (2008) e Reyes (2012), riconosce alla città il ruolo di laboratorio sonoro e di spazio d'interazione sociale, dove la musica agisce come pratica di costruzione comunitaria e politica. In questa direzione, l'uso delle interviste ha assunto un valore centrale nella nostra ricerca, poiché le fonti orali consentono di delineare una storia sociale della trap italiana dall'interno, restituendo il punto di vista di chi ne abita quotidianamente i processi. Come osservano Brioni, Polezzi e Sinopoli (2023), la contemporaneità italiana richiede un nuovo framework

⁶ Nicola Siciliano (Napoli, 2002) è un rapper, autore e produttore della nuova scena urban italiana. Originario del quartiere di Secondigliano, con Geolier realizza *P Secondigliano* nel 2018 imponendosi come una delle voci più significative del panorama napoletano. Nel 2020 pubblica il suo album d'esordio *Napoli 51*, che unisce sonorità trap e melodie partenopee, consolidando un linguaggio personale e innovativo. Autore e produttore delle proprie tracce, Nicola si distingue per la capacità di fondere introspezione, ritmo e identità territoriale.

Vale Lambo (Napoli, 1992) è un rapper e autore italiano, tra i protagonisti della scena urban partenopea. Cresciuto nel quartiere di Secondigliano, inizia la sua carriera con il collettivo Le Scimmie e si afferma come solista, fondendo sonorità trap e influenze neomelodiche. Il suo album d'esordio *Angelo* (2018) riceve ampio consenso, così come *Medusa*, il singolo dell'anno precedente; nel 2020 *Come il mare* conferma la sua cifra artistica. Le sue liriche raccontano la periferia, l'amicizia e il riscatto sociale, rendendolo una delle voci più riconoscibili della nuova scena napoletana.

Ntò, al secolo Antonio Riccardi (Napoli, 1982), forma con Luchè (Luca Imprudente) nel 1997 il duo hip hop Co'Sang. Dopo aver partecipato alla compilation *Napolizm: a Fresh Collection of Neapolitan Rap* (2005) nello stesso anno pubblicano l'album *Chi more pe' mme* contribuendo in modo decisivo all'avvio dell'importante stagione del rap in napoletano con un approccio hardcore hip hop/gangsta rap e riagganciandosi all'imprescindibile lezione de La Famiglia, dei 99 Posse e ancor prima all'esperienza ska rock dei Bisca. I Co'Sang si sciolgono nel 2012 scegliendo ciascuno la carriera solistica per poi riunirsi brevemente nel 2024.

⁷ Rinviamo ai contributi video pubblicati a margine di questo articolo per alcuni estratti dalle interviste integrali e ringraziamo i musicisti che con spirito di collaborazione e amicizia ci hanno concesso il loro tempo.

interpretativo, capace di accogliere le molteplici forme espressive e artistiche come strumenti di lettura più coerenti con la realtà di una società in trasformazione.

La possibilità di inserirsi nei flussi di lavoro e di relazione dei musicisti ha permesso di cogliere il carattere intenzionale e riflessivo delle testimonianze, qui raccolte in forma di video-interviste. Le voci che presentiamo aprono uno spazio metodologico in cui etnografia e storia orale si incontrano: le interviste diventano luoghi di produzione di senso, in cui la pratica dell'ascolto – non solo musicale – stimola la dimensione dialogica e la consapevolezza dei protagonisti. In più occasioni, l'incontro fra noi e i nostri interlocutori ha generato processi di autoriflessione, trasformando il testimone in biografo di sé stesso. Il fatto che le interviste siano state condotte da Luca, che collabora abitualmente con i tre musicisti coinvolti, ha favorito un rapporto di fiducia e di scambio, consentendo di affrontare temi personali con naturalezza. Da questa trama di relazioni, la narrazione della trap napoletana prende forma all'incrocio fra pubblico e privato, fra esposizione dei fatti e costruzione di identità.

L'uso delle fonti orali diventa così uno strumento privilegiato per comprendere come la visione personale degli artisti illumini processi sociali più ampi. La trascrizione dei materiali audio e video ha rappresentato un momento critico, poiché la trasformazione in scrittura richiede inevitabili adattamenti di linguaggio e sintassi. Questo ci ha convinti a includere nel testo alcuni estratti integrali delle interviste, preservandone la voce viva e la dinamica dialogica. Se, come ricorda Contini (2003), nella memoria orale si conserva il desiderio di trattenere un mondo in via di sparizione, nel caso della trap agisce piuttosto la volontà di partecipare alla nascita di una storia in divenire. È questa consapevolezza – la percezione di essere parte di un racconto collettivo ancora aperto – a dare valore alle testimonianze che seguono.

Il racconto di Nicola Siciliano

Nicola e Vale Lambo pongono l'accento sull'importanza del rap italiano nel loro training come ascoltatori prima di cominciare la carriera professionale. Nicola

individua nel suo percorso uno slittamento di generi assai interessante: gli orizzonti del suo rap si mescolano al neomelodico attraverso la musica di Patrizio, Alessio e Raffaello, come ispiratori lasciando emergere la specificità dell'elemento melodico autoctono sul modello formale di importazione anglosassone⁸. Nelle sue parole i due generi del neomelodico e del rap sono accomunati dal rispecchiamento in una sofferenza esistenziale prima ancora che sociale attraverso una restituzione in prima persona. A questa modalità poetico-esecutiva Nicola si attiene quando passa dalla condizione di fruitore a quella di cantautore trasformandosi in narratore del reale.

Nel documentario *La nuova scena genovese* (2002), Ivano Fossati afferma che la forza dei *rapper/trapper* è di non nutrire timori reverenziali dal momento che si esprimono al di fuori della cultura musicale codificata. Questa osservazione pone la questione nei termini di una vera e propria sperimentazione musicale e poetica che mette in crisi le competenze e le conoscenze codificate. Il grado di accentuata fluidità di questa musica, la sua qualità opaca e sfuggente si presta a una lettura politica del fenomeno, come se l'ambiguità e l'assoluta novità di questa esperienza fossero intimamente connesse a una nuova idea di cultura musicale. Non c'è dubbio che i suoni urbani diventino materiale compositivo in questo ambito. Come osserva

⁸ Patrizio Esposito, noto con il solo nome di battesimo, incide a quindici anni le prime canzoni che gli fanno guadagnare notorietà in città, resta attivo dal 1975 al 1984. Il suo repertorio è in linea con la canzone napoletana di quegli anni, canzone classica, sceneggiata, disco pop. A diciotto anni è riconosciuto come uno dei principali esponenti di questo repertorio, interpreta testi che restituiscono storie vissute in forma ravvicinata, proprio come i trapper di cui parliamo qui: criminalità, pene d'amore, ingiustizie sociali e personali. Muore a 24 anni in circostanze misteriose che contribuirono a renderlo una figura di spicco dell'ultima stagione della canzone drammatico-melodica napoletana.

Alessio, il cui vero nome è Gaetano Carluccio, nasce a Ponticelli, un quartiere alla periferia di Napoli, nel 1983. Debutta all'età di 19 anni con l'album *Questione d'amore*, pubblicato dalla Zeus Record. Nel 2006 incide la canzone *Ma si vene stasera* (*Emozioni della nostra età*, Zeus Record), brano incluso nella colonna sonora del film *Gomorra*, diretto da Matteo Garrone e tratto dall'omonimo libro di Roberto Saviano che gli darà grande visibilità. Da quel momento in poi si esibisce dal vivo e realizza dischi in forma solistica e in duo; in particolare con Raffaello incide nel 2005 *Ce Suoffre ancora* incluso nell'album *Qualcosa da dirvi*. Raffaele Migliaccio, in arte Raffaello, nasce anche lui nella periferia industriale dismessa di Napoli, a Casoria nel 1987, debutta a 12 anni con l'album *Figli di strada* [*Figlie da strada*, ERS, 1999]. Con Alessio condivide la presenza di un suo brano *La nostra storia* nella colonna sonora di *Gomorra* di Garrone. È stato arrestato almeno quattro volte per reati di vario tipo (violenza a pubblico ufficiale, istigazione alla corruzione, uso di armi).

Il fatto che molti cantanti napoletani esordiscano da giovani potrebbe essere l'eredità di un costume diffuso tra la fine dell'Ottocento e gli anni Trenta del Novecento quando si registra un'alta percentuale di cantanti al debutto tra i sette e i dieci anni nei teatri di periferia e nei cosiddetti concertini, interventi musicali di piccoli complessi (chitarra, voce e mandolino) durante occasioni di festa quali battesimi, onomastici e matrimoni. I celebri fratelli Luisella e Raffaele Viviani così come Nino Taranto, che inaugurerà la sua carriera a 12 anni come melodista di temi patetici fanno parte di questa schiera di performer-bambini.

Attali (1977) il rumore non è mai solo un semplice disturbo, ma si configura come categoria politica ed economica, piuttosto un segnale di trasformazioni sociali, una forza che sovverte l'ordine, le retoriche di armonie imposte dalla storia prima ancora che dal potere.

Anche Nicola usa la parola sperimentazione. La trap è per lui «un flusso di energia», una cultura da studiare che a volte suona selvaggia altre più intima ma comunque sempre cruda, per quel suo carattere di immediatezza narrativa. La trap consente di raccontare il territorio con uno spiccato senso di appartenenza (*street credibility*) perché il parlare in rima rivela questa qualità peculiare di scattare l'istantanea del vivere quotidiano.

Questo aspetto è in contraddizione con la tradizione del canto classico napoletano più lirico e intimista, identificabile con la produzione di autori di estrazione borghese del primo Novecento, in qualche modo veicolato anche nella matrice neomelodica. È questa l'apparente dissonanza che Nicola evidenzia rispetto alla sua personale esperienza di cantautore quando rivendica idealmente il peso del quale si sente investito nel tenere insieme il neomelodico con il rap. La stessa cosa sembra accadere con i giovani rapper genovesi Sayf, Wild Bandana, Zero Vicious, Guesan che accolgono l'imponente tradizione dei cantautori genovesi (Fabrizio De Andrè, Gino Paoli, Luigi Tenco, Bruno Lauzi, Umberto Bindi, Ivano Fossati) consapevoli dell'assunzione di responsabilità.

Garageband e FL sono gli strumenti principali con cui Nicola compone i suoi pezzi. Per lui la riconoscibilità della trap risiede nei suoni, per lo più sintetici, e nei battiti per minuto (bpm): «Il rap gira tra gli 84 e i 96 mentre la trap arriva a 130, anche 145 bpm. Nel rap è intoccabile la voce, perché a lei è affidato il racconto e rappresenta il carattere, la personalità di un artista. Invece nella trap la voce è un suono, uno strumento, lo puoi modificare come vuoi, anzi questa forse è la differenza principale tra rap e trap».

La musica per Nicola ha una qualità sinestetico-sensoriale, legata all'odore, al sapore, ma anche al gesto. «Campiono i sample anche se la trap non nasce con i sample perché mi piace fare cose non regolamentari, non amo le cose lineari,

preferisco mescolare come quando campionai la voce di Maria Nazionale sul mio pezzo *Freestyle # 5* [nell'album *Freestyle Pack*, N.d.A.] in pratica un approccio *old school* su un brano *drill*⁹. La programmazione dei suoni nella trap è affidata ai file MIDI, una tecnologia che contiene le istruzioni per generare musica, non la registrazione del suono. Quando si preme un tasto su una tastiera MIDI - si compie cioè il gesto che dà l'avvio al processo - vengono generate specifiche come il *pitch* (l'altezza della nota), la durata, l'intensità e altri dettagli. Il concetto di gesto al quale si fa qui riferimento riguarda un applicativo funzionale all'interno della pratica musicale mentre esiste una importante riflessione sul gesto come drammatizzazione e codice esplicativo in assenza del parlato - pensiamo alla ricca e "loquace" gestualità di Pulcinella - in ambito etnomusicale compiuta da alcuni studiosi a partire dal XIX secolo (in particolare Carpitella 1981).

Il racconto di Vale Lambo

Valerio Apice è introverso e laconico, sceglie l'identità di Vale Lambo che invece è esuberante e tagliente. Vale e Valerio hanno imparato a conoscersi dopo la fase più "sporca" di Vale all'epoca di brani quali *È meglio Pe Loro, Arò Stat E Cas* [nell'album *Angelo*, N.d.A.], *Famm Sta tranquill* [in *Eldorado*, N.d.A.], brani trap molto *street*, ovvero realistici e scabrosi, in un'epoca in cui il genere era in una fase germinale con Sfera e basta e pochi altri in Italia.

Il suo stile suona più introspettivo e con lui affrontiamo il tema delle origini e il rapporto con la famiglia, il motore generatore della fortuna sociale, che in questo come in altri contesti legati alla tradizione napoletana appare talvolta l'avamposto nel quale si esercita il beneficio del gruppo in mancanza di un valore comunitario più ampio¹⁰. «Mio padre era elettrauto e faceva le gare di impianti hi-fi nelle auto,

⁹ Maria Nazionale è una delle principali esponenti della canzone napoletana contemporanea. Debutta nel 1986 a 17 anni e da allora è attiva sia come cantante che come attrice, è apparsa nel già citato *Gomorra, 7 minuti* di Michele Placido, *La tenerezza* di Gianni Amelio, *Qui rido io* di Mario Martone; annovera collaborazioni con Nino D'angelo, Francesco De Gregori, Ambrogio Sparagna e Cristiano Malgoglio.

¹⁰ L'espressione di "familismo morale" coniata da Edward Banfield negli anni Cinquanta nel suo celebre studio *The Moral Basis of a Backward Society* (1958) [*Le basi morali di una società arretrata*, 2010] risuona qui con tutto il dibattito suscitato teso a confutare l'idea dell'autore americano, impegnato nel voler trovare le ragioni dell'arretratezza del Sud Italia, che l'avversione - ma noi preferiamo dire la mancanza - di uno spirito

quindi ascoltava di tutto, soprattutto la musica classica e il funky. Mia madre ascoltava il pop italiano Renato Zero, Julio Iglesias e i Pooh di cui io stesso sono grande fan. Mi piace la psicologia dietro le storie raccontate nelle canzoni. La trap racconta la strada e quando dici trap intendi uno stile di fare rap ancora più sporco, quello della vita pericolosa, con un suono che è quello della 808 ma distorto. Mi sento più napoletano che italiano. La canzone napoletana melodica è la nostra tradizione e nessuno ce la può portare via, come in America con il rap. Esiste una scuola di trap napoletana che è cantata ovunque, prendi Geolier che riempie i palazzetti al Nord come al Sud. Il napoletano ha una vena romantica, poetica che è nostra e che io personalmente non voglio perdere perché a me piace che la gente che si immedesimi nelle storie che racconto che non sono solo mie ma anche di amici. Certo incide molto dove abiti e non è un caso che la trap nasca ad Atlanta, una città di grandi conflitti sociali. Prima questi racconti non entravano nella musica, bisognava tenerla in un'altra dimensione pulita e lontana da tutto questo¹¹. All'inizio la trap era un gioco di stile, senza concetti profondi. Se ascolti Chief Keef il suo era solo un borbottare cose incomprensibili¹². Fortunatamente adesso si sono portati i concetti nella trap e quindi i due generi camminano di pari passo».

di comunità, avrebbe indotto alla cooperazione all'interno dello schema familiare nucleare per il proprio vantaggio. Tuttavia, numerosi studiosi contemporanei hanno messo in discussione questa lettura, giudicandola non solo riduttiva ma intrisa di pregiudizi coloniali e di un paradigma moralistico calato dall'esterno. Carmine Conelli (2022) ribalta il quadro interpretativo mostrando come il cosiddetto “familismo amorale” sia piuttosto l'effetto, e non la causa, di processi storici di marginalizzazione economica e simbolica del Sud. In questa prospettiva, la rete di solidarietà familiare e comunitaria appare come una risposta resiliente alle disuguaglianze strutturali prodotte dallo Stato unitario e dai modelli di sviluppo centrati sul Nord. A questo proposito, in relazione con la cultura hip hop ricordiamo che una delle prime *crew* napoletane di risonanza internazionale scelse di chiamarsi La Famiglia: un gesto che come riappropriazione semantica rovescia ironicamente l'etichetta stigmatizzante di Banfield, trasformandola in simbolo di appartenenza e creatività collettiva.

¹¹ Passando al vaglio fonti dell'Ottocento tra le quali Charles Dickens (1846), Massimo Privitera (2023, 243) ha messo in evidenza come l'attitudine al sentimentalismo, al nostalgico “piccolo mondo antico” sia qualcosa di estremamente radicato, un tentativo riuscito di sublimare in un limbo pittoresco le reali condizioni di povertà e privazioni della popolazione di Napoli fin dal XIX secolo: «Gaiety in Neapolitan society appears as the other side of deprivation: the former does not exist without the latter. Fondness for singing and dancing appears as an answer to – or sublimation of – suffering».

In questa prospettiva la trap napoletana potrebbe rappresentare in continuità con la tradizione della canzone drammatica napoletana nelle forme della canzone di giacca e della canzone sceneggiata, un capovolgimento di questa costruzione ideale che smaschera e rivela i contorni di una realtà di stridenti frizioni sociali presenti nel contesto urbano allora come oggi. Sul tema si veda Frasca 2022.

¹² Rapper e produttore discografico americano nato a Chicago nel 1995 e indicato come uno dei maggiori innovatori del rap nella sua declinazione trap.

Con Vale affrontiamo il tema dei referenti cinematografici come retroterra culturale. Ci chiarisce che l'eroe di questo mondo è l'hustler («Non Tony Montana [il protagonista di *Scarface* (1983), interpretato da Al Pacino] ma Alejandro Sosa, quello che ce l'ha fatta!») colui che supera il gap socio familiare – facendo il rap o realizzando qualsiasi altro lavoro – e crea il suo proprio beneficio economico. In quest'ottica Vale è anche imprenditore di moda con il marchio Angelo World. È appassionato di gioielli e con il suo gruppo produce felpe, maglie e pantaloncini.

Il racconto di Ntò

Ntò prende la metro, le persone sono abituate a vederlo come un uomo comune, è il nipote di Enzo Avitabile, figlio della borghesia napoletana nasce da padre medico e madre insegnante, non vuole apparire un individuo intoccabile e questo gli ha consentito di avere una vita privata più libera. «Sono sempre stato molto concentrato sul mio progetto musicale e meno sull'aspetto esteriore. Mi rendo conto che anche il mio modo di vestire o di apparire influenzano il gossip e i *rumors* ma ricordiamoci che noi siamo musicisti e di quello viviamo. A volte il personaggio diventa il tuo strumento. Il fascino verso la musica è arrivato da mio zio ma poi si è indirizzato verso un genere completamente diverso da quello popolare. Ho sempre sentito il potere comunicativo della musica e questa è la predisposizione naturale del rap. Ma nonostante la sua natura *rough* [cruda, ruvida, N.d.A.] emergeva anche la sua poeticità, un'intimità sofferta che, per esempio, ritrovo nel rock dei Doors o di Sid Vicious ma anche nel soul, penso a *What's going on* di Marvin Gaye (1971), uno dei primi esempi di concept album che elabora un tema musicale comune come una reminiscenza di ogni canzone nell'altra. Sugli ascolti mi ci hanno messo le persone che ho frequentato nel tempo, la cultura musicale è una cosa molto personale ma sei tu che te la costruisci.

Grazie all'hip hop sono andato a ritroso e ho scoperto l'ampio corso della musica black. Ho ascoltato il roots reggae, l'inizio dell'era digitale e quindi il passaggio dalle mega produzioni in studio alla dimensione del digitale. Rallentando il bpm dello ska è nato il reggae. L'espressione “rude boy” molto usata nel reggae viene dal contesto dello ska inglese e Mick Jagger ha dato un impulso fortissimo alla

nascita e alla diffusione del reggae. L'Inghilterra bianca ha influenzato il reggae e lo stesso Bob Marley si sentiva in difetto perché era figlio di un capitano di lungo corso giamaicano di pelle bianca. L'aneddoto mi ha portato a scoprire in profondità i collegamenti e le radici della musica che amo. La trap è una manifestazione di un momento cronologico preciso, dal 2010 in poi e secondo me è una narrazione sbagliata considerarla come un genere. È nata nella grande famiglia hip hop ed è legata all'avvento dei social, è più un modo di fare hip hop e molto in continuità con esso, negli States infatti non è assolutamente considerata fuori da questo contesto.

La trap è una risposta sociale a dei momenti particolari, è un principio di libertà di espressione senza più etichette e discografici che sono arrivati dopo, a cose quasi già fatte. Le *label* arrivano a prendere ciò che già esiste, un meccanismo inverso rispetto al passato quando era il manager a costruire un'identità e un'immagine. Il successo degli streaming viene dal tentativo di controllare dall'esterno questo fenomeno. Anche il principio della *crew*, del gruppo solidale è una cosa imposta a Napoli, secondo me. Da noi vedo piuttosto un estremo individualismo nel voler raccontare solo i successi laddove la vita, e anche quella di un artista, è fatta di cadute oltre che di vittorie. Quando abbiamo cominciato non c'era questa volontà di primeggiare a discapito di altri, c'era il senso della competizione ma oggi siamo oltre ed è una forma mentis imposta dai social anche nella trap. Questo cozza con la filosofia del mettiamoci insieme e facciamo qualcosa che è la base dell'hip hop. Il successo di un artista è da sempre frutto di un lavoro di team. È uno stereotipo quello di parlare di gang che si scontra con i legami deboli che contraddistingue questa epoca, non è autentico».

La questione dell'autenticità ricorre nelle interviste presentate e, più in generale, è fondante del rapporto dell'individuo con la musica. È un concetto certamente divisivo, stabilisce il valore di una musica ma è assai oscillante nel tempo e nelle distinte geografie del mondo. Fa i conti con altri principi come quello di mimetismo (Bhabha 1994) a sua volta riecheggiante il vecchio concetto di esotismo, secondo il quale per l'ascoltatore occidentale non è necessario comprendere nel profondo il contesto culturale di provenienza di una musica, quanto piuttosto essere

in grado di identificarla come “diversa” e avere così la sensazione di partecipare a una rappresentazione di respiro internazionale. Di conseguenza la capacità di evocare qualcosa che suoni intatto, “puro”, autentico nei contesti contemporanei di consumo musicale spesso è ridotta a una costruzione simbolica e semplificata. In molti casi, infatti, è sufficiente l’inserimento di un elemento sonoro percepito come originario per legittimare una musica come culturalmente autentica anche se attraverso questo trattamento essa suoni fortemente stilizzata con una tendenza caricaturale delle alterità musicali (Taylor 2012).

Come sottolinea Nettl (2005), il principio di autenticità si colora perfino di ridicolo quando ad esso associamo la nozione di giusto, corretto e immutabile per eseguire una musica laddove oggi più che mai riconosciamo il predominio di stili musicali, generi, eventi e funzioni misti dal punto di vista culturale e sociale. Il rispetto dei principi di autenticità sembrerebbe indurre atteggiamenti dogmatici o arbitrari giudizi di qualità. Ma il fatto che essi giochino un ruolo importante in molte culture e in campi separati di attività musicali indica che la loro comprensione è fondamentale per interpretare la cultura musicale. Essi sono basilari per la nozione, diffusa trasversalmente, che vi siano modi giusti, sbagliati e intermedi di produrre musica. Tutto questo ci dà la misura di quanto sia un concetto da considerare sempre ma nella prospettiva della sua natura cangiante, come cangiante è spesso l’applicazione degli stessi sistemi di scrittura notazionale che propongono modelli di memorizzazione della musica più che di rigida esecuzione essendo connessi con le pratiche orali e interpretative, come per esempio il sistema dei melekket, realizzato nel XVI secolo in Etiopia in ambito liturgico o la scrittura neumatica elaborata nel Medioevo in Europa.

Non vi è dubbio che l’autenticità in musica, favorita dalla prossimità ad una certa cultura, sia un mezzo di legittimazione. Se l’hip hop americano, inizialmente dominio del popolo afro-descendente, ha visto nascere una imponente corrente “bianca”, da Eminem in poi, è perché frequentare un quartiere o musicisti neri conferisce quasi per emanazione la legittimazione a fare hip hop in una maniera “autentica” secondo quel meccanismo di *passing* (farsi passare per un individuo di

un'altra cultura o etnia lasciando credere di essere ciò che non si è in origine) che suona in contraddizione con la nozione di autenticità¹³.

Nel contesto del quale ci occupiamo il concetto di autentico per prossimità entra in crisi; infatti, il *trapper* napoletano non può esserlo per distanza geografica e culturale dal suo omologo americano, ma il suo rap può assumere questa specificità valoriale se guarda al suo “vicino”, ovvero la canzone dialettale che conferisce gli attributi di autenticità perché si esprime in una lingua che è propria di chi ne fa uso.

A ‘Nto lasciamo l’ultima parola nel definire gli attributi formali della trap: «È un modo di cantare più dilatato rispetto all’r’n’b moderno, quello di R. Kelly e al rap. I *trapper* si sono spogliati del beat alla maniera rap. Le produzioni sono molto smokey, foggy, larghe con strumenti suonati ma non in sezioni definite, strofa/bridge/ritornello con vari *claim* [affermazioni slogan, *N.d.A.*] melodici che vengono ripresi. Con la trap il tempo musicale del beat è riempito diversamente, ci sono l’Auto-Tune e i *vocal feedback* molto più ariosi dovuti anche al consumo di sostanze come la *lean* [sciroppo dal colore viola contenente codeina e prometazina usato nella comunità hip hop americana degli anni Novanta e poi in quella trap italiana, *N.d.A.*]. In definitiva oggi la trap mi sembra un’onda un po’ superata, piuttosto siamo di fronte a un ritorno al rap arricchito di questa esperienza trap. Restano le sensazioni più che l’espressione della musica».

Conclusioni

Nella trap la tecnica non rappresenta un mero strumento operativo, bensì la condizione costitutiva stessa del processo creativo: ogni scelta timbrica o dinamica assume il valore di un gesto estetico e culturale, oltre che tecnico. Ogni produzione trap elabora così un micromondo sonoro autonomo, capace di restituire in forma

¹³ Un esempio emblematico è la figura di Michael Jackson, per il quale si parlò di una rara malattia della pelle per giustificare in parte lo sbiancamento al quale l’artista nero si sottopose chirurgicamente e ancora, per restare nell’ambito dell’hip hop, il caso di Michael Eugene Archer, polistrumentista, cantante e produttore afro-americano, da poco scomparso, che ha adottato lo pseudonimo di D’Angelo, di origine italiana, una scelta che sembra andare in risonanza con il tentativo di superare le barriere etnico-culturali imposte alle minoranze radicate in America. Una interessante disamina sul concetto di *passing* è in Stefano Zenni (2016).

sensibile il paesaggio urbano da cui trae origine. Le basse frequenze evocano il frastuono del traffico metropolitano, gli *hi-hat* riproducono il frinire elettrico delle insegne al neon, mentre i *pad* atmosferici rimandano al respiro notturno dei quartieri popolari. In questa prospettiva, la trap si configura come un vero e proprio archivio sonoro del presente: una modalità di documentazione emozionale e, in senso lato, politica del vivere contemporaneo.

All'interno di questo quadro, l'approccio etnografico si è rivelato determinante per comprendere la trap napoletana non solo come genere musicale ma come pratica sociale e relazionale. L'osservazione diretta, l'ascolto e l'uso delle fonti orali hanno permesso di coglierne la dimensione processuale: un linguaggio che si costruisce nei luoghi e attraverso le voci. Le testimonianze di 'Nto, Nicola Siciliano e Vale Lambo mostrano che la trap non è un prodotto finito, ma un'esperienza collettiva in cui il suono diventa racconto, e il racconto, a sua volta, diventa identità. È in questa materia effimera, non scritta, fatta di voci e gesti, che la cultura si manifesta nella sua forma più viva e lo specifico di questa musica può dare il suo contributo determinante.

Il rap e la trap music, dunque, costituiscono «un tentativo di parlare», come osservò Carla Locatelli (1996) citando un'espressione di Ice-T; sono arti comunicative che pur integrate nei circuiti del consumo di massa — i quali tendono a fissare e omologare la rappresentazione del reale —, mantengono una forma di metamorfosi interna. Queste pratiche musicali si distinguono per la capacità di rendere condivisibili le esperienze emotive e sensoriali delle proprie comunità di riferimento, preservando così la loro funzione espressiva originaria.

In ultima analisi, la trap attualizza il modello comunicativo del rap, traducendolo in una forma di enunciazione in divenire, capace di rinnovarsi costantemente e di costituire una delle tradizioni musicali più efficaci nel dialogo con il presente del mondo euroamericano e Napoli, grazie alla sua tradizione (neo)melodica e alla potenza espressiva del dialetto, contribuisce a fornire a tale linguaggio una nuova geografia affettiva, un luogo di mediazione tra canto e beat, tra voce e software, tra eredità orale e dimensione digitale.

Bibliografia

- Ardizzoni, Michela (2020), *On Rhythms and Rhymes: Poetics of Identity in Postcolonial Italy*, «Communication, Culture and Critique», vol. 13, n. 1, pp. 1-16, <https://doi.org/10.1093/ccc/tcz049>.
- Ascione, Gennaro (2025), *Napoli Balla. Dancefloor e sottoculture nella città postcoloniale*, Napoli, Tamu.
- Attali, Jacques (1977), *Bruits : Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Banfield, Edward (2010), *Le basi morali di una società arretrata* [1958], Bologna, Il Mulino.
- Bazin, Hugues (2019), *La cultura hip hop* [1995], trad. di Fabrizio Versienti, Lecce, Besa Muci.
- Bertolucci, Andrea (2020), *Trap Game. I sei comandamenti del nuovo hip hop*, Milano, Hoepli.
- Bhabha, Homi K. (1994), *The Location of Culture*, London-New York, Routledge.
- Bonomo, Bruno (2013), *Voci della memoria. L'uso delle fonti orali nella ricerca storica*, Roma, Carocci.
- Brioni, Simone, Polezzi, Loredana, Sinopoli, Franca (2023), *Creatività diasporiche. Dialoghi transnazionali tra teoria e arti*, Milano-Udine, Mimesis.
- Carpitella, Diego (1981), *Napoli. Il linguaggio del corpo e le tradizioni popolari: codici democinesici e ricerca cinematografica*, «La Ricerca Folklorica», n. 3, pp. 61-70.
- Chambers, Iain (2012), *Mediterraneo Blues, Musiche, Malinconia postcoloniale e pensieri marittimi*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Clò, Clarissa, Zammarchi, Enrico (2021), *Stran(i)ero nella nazione: Hip-hop from Southern Alie-Nation to Afro-Italian Nation-Hood*, in Mark Orton, Graziella Parati, Rovena Kubati (a cura di), *Contemporary Italian Diversity in Critical and Fictional Narratives*, Lanham MA, Fairleigh Dickinson University Press, pp. 23-42.
- Conelli, Carmine (2022), *Il rovescio della nazione*, Napoli, Tamu.
- Contini, Giovanni (2003), *Il problema storiografico delle fonti orali e il ruolo dell'intervistatore*, «Archivi per la storia. Rivista dell'Associazione Nazionale Archivistica Italiana», gennaio-giugno, Modena, Mucchi Editore, pp. 23-24.
- Costello, Mark, Foster Wallace, David (2019), *Il rap spiegato ai bianchi* [1990], trad. di Christian Raimo e Martina Testa, Roma, Minimum Fax.

- Cozzitorto, Francesca (2024), *Moolah, opps e shawty nel bando: gli anglicismi nella trap italiana*, in Luca Bellone, Virginia Pulcini (a cura di), *The Language of Youth and Anglophilia in Italian, French and Spanish*, «Quadri» – Quaderni di RiCOGNIZIONI, vol. XVIII, pp. 53-64, <https://doi.org/10.13135/2420-7969/18>.
- Dickens, Charles (1846), *Pictures of Italy*, London, Bradbury & Evans.
- Fabbri, Franco (2002), *Il suono in cui viviamo*. Roma, ArcanaMusica.
- Frasca, Simona (2022), *Zumpate, speranza e lacrime. La canzone popolare napoletana sul grande schermo*, in Paolo Spagnuolo, Paolo Speranza (a cura di), *Napoli calibro 35 mm*, Milano, Milieu, pp. 268-288.
- Frasca, Simona [in corso di pubblicazione], *Nocturna(poli), musica, città e potere del nostro contemporaneo*, in Riccardo Donati, Luca Ferraro, Antonio Perrone (a cura di) *Sirene di mare e di terra. Sentire, vedere Napoli dal dopoguerra a oggi*, atti del convegno *La costruzione dell'immagine di Napoli dal Dopoguerra a oggi: Soundscape e Landscape* (Napoli 13-14 giugno 2024), Napoli, Editoriale Scientifica.
- Gayraud, Agnès (2019), *Dialectic of Pop*, London, Urbanomic.
- Johnson, Dean A. (1993), *Music Copyrights: The Need for an Appropriate Fair Use Analysis in Digital Sampling Infringement Suits*, «Florida State University Law Review», vol. 21, n. 1, pp. 135-165.
- Katz, Mark (2004), *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, Oakland, University of California Press.
- Locatelli, Carla (1996), *Musica e società nella storia del rap: non un tentativo di vendita; è un tentativo di presa di parola*, in Rossana Dalmonte (a cura di), *Analisi e canzoni*, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, pp. 103-124.
- Maes, Jan, Vercammen, Marc (2002), *Manuale di tecnologia audio digitale*, Milano, Hoepli.
- Marino, Gabriele, Tomatis, Jacopo (2019), «Non sono stato me stesso mai»: rappresentazione, autenticità e racconto del sé nelle digital identities dei trap boys italiani, «La Valle dell'Eden. Semestrale di cinema e audiovisivi», n. 35, pp. 93-102.
- Nettl, Bruno (2005), *Autenticità della musica occidentale e non occidentale*, in *Enciclopedia della musica*, vol. V, Torino, Einaudi, pp. 1105-1115.
- Piccinini, Alberto, Robertini, Giovanni (2025), *Maxi-rissa. I diari della trap*, Milano, Nottetempo.
- Privitera, Massimo (2023), *Naples, City of Sounds: Representing the Phonosphere of a Romantic Capital*, in Simone Caputo, Franco Piperno, Emanuele Senici (a cura di), *Music, Place, and Identity in Italian Urban Soundscapes circa 1550-1860*, London-New York, Routledge, pp. 241-265.
- Reyes, Adelaida (2012), *Urban Ethnomusicology: A Brief History of an Idea*, «Urban People / Lidé m□ sta», vol. 14, n. 2, pp. 193-206.

- Tagg, Philip (2012), *Music's Meanings, a modern musicology for non-musos*, New York, Mass Media Music Scholars' Press.
- Taylor, Timothy D. (2012), *World Music Today* in Bob W. White (a cura di), *Music and Globalization: Critical Encounters*, Bloomington, Indiana University Press, pp. 221-238.
- Tomatis, Jacopo (2019), *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, Il Saggiatore.
- Turino, Thomas (2008), *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago, University of Chicago Press.
- Zenni, Stefano (2016), *Che razza di musica*, Torino, EDT.

Discografia

- AA. VV. (2005), *Napolizm: a Fresh Collection of Neapolitan Rap*, POLEMICS Recordings
- AA. VV. (2008), *Gomorra - La colonna sonora*, Radio Fandango.
- Alessio (2002), *Questione d'amore*, Zeus Record.
- Alessio (2006), *Emozioni della nostra età*, Zeus Record.
- Co'Sang (2005), *Chi more pe' mme*, Relief.
- Gaye, Marvin (1971), *What's going on*, Motown Records/UMG Recordings.
- Geolier (2018), *P Secondigliano* feat. Nicola Siciliano, Planet Records.
- Lambo, Vale (2018), *Angelo*, Dogozilla Empire/Universal Music Italia.
- Lambo, Vale (2017, singolo) *Medusa*, Universal Music Italia.
- Lambo, Vale (2020) *Come il mare*, Virgin/Universal Music Italia.
- Le Scimmie (Vale Lambo, Lele Blade, Yung Snapp) feat. Clementino (2016), *Eldorado*, Universal Music Italia.
- Raffaello (1999), *Figlie da strada*, ERS.
- Raffaello (2005), *Qualcosa da dirvi*, Zeus Record.
- Siciliano, Nicola (2020), *Napoli 51*, RCA/Sony Music Italia.
- Siciliano, Nicola (2022), *Freestyle Pack*, Columbia/Sony Music Italia.

Filmografia

- Amelio, Gianni (2017), *La tenerezza*, Italia.
- De Palma, Brian (1983), *Scarface*, USA.
- Della Casa, Yuri, Fossati Paolo (2002), *La nuova scena genovese*, Italia.
- Garrone, Matteo (2008), *Gomorra*, Italia.
- Martone, Mario (2021), *Qui rido io*, Italia.
- Placido, Michele (2016), *7 minuti*, Italia.

Sitografia

Braud, Mark (2011), *Background and performance tips on I'll Fly away*, «The Preservation Hall Foundation», www.preshallfoundation.org/illflyaway, (ultimo accesso 22/09/2025).

FL studio - <https://www.image-line.com/>

Focusrite scarlett - <https://focusrite.com/scarlett>

Logic pro - <https://www.apple.com/it/logic-pro/>

Pro Tools - <https://www.aviditalia.it/prodotti/pro-tools/>

Nota biografica

Simona Frasca insegna Etnomusicologia (Università Federico II, Napoli). Membro della Fondazione Roberto Murolo/Centro Studi Canzone Napoletana e del comitato artistico dell'Associazione Alessandro Scarlatti di Napoli. Si interessa di diaspora italiana e di mercati informali della musica riprodotta. Tra le sue pubblicazioni *Birds Of Passage, the Diaspora of Neapolitan Musicians in New York* [New York, Palgrave-MacMillan, 2014]; *Mixed by Ery* [Napoli, Ad Est dell'Equatore, 2023] da cui è tratto il film omonimo [Rai Cinema/Netflix]. Attualmente lavora a *Silent Frame Italia*, un progetto di sonorizzazione e recupero delle pellicole del cinema muto napoletano di inizio Novecento. Conduce attività divulgativa come critico musicale per alcune riviste italiane.

simona.frasca@unina.it

Nota biografica

Luca De Gregorio è ingegnere del suono e producer multiplatino. Fondatore di Noon Lab, dirige uno dei centri italiani di riferimento per la produzione, il mixing e il mastering in Dolby Atmos, collaborando con le principali major discografiche (Universal Music, Sony Music, Warner). Formatosi alla University of Bedfordshire (UK), dal 2022 collabora con l'Università Federico II, tiene corsi e master in Italia e all'estero (Nut Academy, Sound Tribe, Formed). Ha lavorato come recordist, sound designer e mixer per produzioni RAI, SKY, Discovery, BBC, Ferrari. Appassionato di innovazione e divulgazione scientifica, esplora il rapporto tra suono, tecnologia e percezione indagando come l'evoluzione digitale stia ridefinendo la memoria sonora.

luca.deggregorio@gmail.com

Come citare questo articolo

Frasca, Simona, De Gregorio, Luca (2025), *Rap/Trap/(Neo)Melodica/Urban. Tecnologie del suono e identità culturale nel Sud urbano contemporaneo*, «Scritture Migranti», a cura di Valentina Carbonara Daniele Comberiati, Chiara Mengozzi, Borbala Samu, n. 19, pp. 109-135.

Informativa sul Copyright

La rivista segue una politica di “open access” per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l’autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License.

Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista; tuttavia, si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d’autore.