

## **Introduzione alla sociologia del Rap. L'esplicitazione del conflitto attraverso le "barre" di strada e militanti**

Luca Benvenga

### **Introduction to rap sociology. Explanation of the conflict by the "slash" street and militants.**

*The work aims to ask about the co-articulations of rap music in its variety in order to decrease any approximation of the phenomenon; to that end, the hip-hop culture (in the form of rap) is supposed to be the protean clarification of biographical mappings within scenarios which helped to corroborate a tendency to the reorganization of the social conflict, which can be found in both street poetry and the "engaged bars". The article will be preceded by a brief introduction on the reproduction of a conscious action that restores some regularities of behaviors and values conflicting with the settled living conditions; that's why they are responsible for a tension that goes through, and is typical of the main social relations which will restore an idealistic and empirical contiguity with the subjectivities involved in the object of our study. The business economics will deliberately exclude all marketing dynamics of popular culture, which will be indifferent to the capture messages of the capitalist system.*

**Keywords:** Music, Rap, Suburbs, Metropolis, Society, Conflict, Subjectivity

È stato empiricamente osservato come le sottoculture giovanili abbiano dei limiti temporali marginali, o se ne ricordi solo l'immagine extra-identitaria una volta inglobate nei meccanismi della cultura di massa. Per rendere giustizia a una cultura di strada è bene osservare il fenomeno nella sua fase *innovativa* ed *egemonizzante*, periodizzazione nella quale un gruppo si afferma come *Storia* perché *antistoria*.

Nel 1996 l'antropologo Roberto De Angelis, in "la città di Ozee Kid", scriveva al riguardo:

Le culture di strada, si sa, hanno vita breve; ma l'hip-hop sta ancora conoscendo una grande espansione in tutta Italia, nonostante la sua apparizione da più di dieci anni. In particolare continua a moltiplicarsi la pratica di realizzare graffiti illegali da parte di gruppi di giovanissimi. Invece il rap negli stessi centri sociali comincia ad essere affiancato ad altre pratiche espressive musicali. Questa esplosione riguarda tutta la penisola, non solo i centri urbani, ma miriadi di luoghi di provincia (De Angelis 1996, p. 234).

Impegnato nell'osservare le forme dell'agire degli attori sociali (maggiormente dei graffitari) da una prospettiva antropologica, il merito del ricercatore romano è stato quello di studiare e immaginare il carattere fluido e

longevo di un processo connettivo generazionale, palesato con dei codici normativi e simbolici del tutto nuovi, il cui obiettivo epistemologico è stato proporre un'*etnografia approfondita* dei quartieri popolari della cinta urbana dell'aria romana, nel tentativo di prefigurare tipologie utili a complicare le semplificazioni correnti su *chi sono* certe soggettività che confliggono nelle disarticolate dimensioni spazio-temporali, e quale sia, pur con garanzia di non completezza, il significato sociale delle loro azioni.

Con ogni probabilità, chi studia le forme di resistenza, sia passiva che attiva nelle relazioni di potere che attraversano le esistenze private e le dinamiche pubbliche (Saitta 2015), ha avuto modo di osservare un conflitto che si esprime nella sua multilateralità, dirimente nel conciliare interessi personali, opposti modi di pensare o di integrare sistemi differenziati di esistenze individuali, ergendosi, tuttavia, il più delle volte, a pura manifestazione di ribellione contro l'autorità e l'antico ordine costituito, o anche semplice valvola di sfogo ludico-vandalica dal sapore premoderno: se è vero che per Eraclito il "Polemos" asseriva "essere la madre di tutte le cose", per il piccolo Davide nella lotta contro il gigante Golia confluire è stato provvidenziale per la sua sopravvivenza; qualche secolo più avanti, per i Luddisti, il malcontento si tradusse in una distruzione cieca delle macchine, gesto funzionale ad esprimere la difesa di una specificità della classe operaia che si contrapponeva alla rovinosa ascesa della tecnologia industriale (Benvenga 2017, p. 15).

In una traiettoria longitudinale, senza fare il novero delle infinite declinazioni del conflitto, sociale e politico, caratterizzanti l'epoca moderna fino alla prima metà del XX secolo, a partire dagli anni '70, nell'Occidente capitalistico, è possibile rintracciare un'azione comportamentale inserita nella dialettica dello spazio vissuto (cfr Lefebvre 1974) che si dota di codici impolitici ma anche politici (non necessariamente ideologici, da ricercare nel Punk, nell'Hip-Hop, nei *riot* di periferia) come causa/effetto della radicalizzazione dello scontro sociale che travolge flussi di aggregati giovanili esclusi dal ciclo di produzione, il cui confluire accostato al più ampio fattore territoriale, risulta essere un indice di correlazione tra la formazione dell'identità e l'opposizione crescente nel tessuto metropolitano.

A partire da questa premessa l'ipotesi è che il rap, sorto proprio in quegli anni (in alcuni casi come azione solipsistica seppur tuttavia condizionata da forze collettive), segni l'avvento di una reazione alla disgregazione del sistema in qualche suo punto (ovvero, all'impossibilità di rispondere alla costante e reiterata domanda di ridefinire i canoni dei rapporti di comando in un sistema economico-politico tendenzialmente mutevole, richiesta sbandierata da sacche di giovani della classe subalterna). Tale reazione perdura nel tempo ed è tale per via dell'esistenza di una società dominata da un regime di accumulazione che si legittima su pratiche di esproprio, di fisiologiche sperequazioni (salariali, culturali, materiali e immateriali di vita), di polarizzazioni nella distribuzione dell'occupazione e della ricchezza interna al mondo del lavoro ed altrettanti deprimenti misure di welfare pubblico, che hanno delle ricadute segnatamente sui meno garantiti. Esse si riflettono non solo in cicliche cartografie liminari, ma anche in forme spaziali di riappropriazione dei quartieri e in una resilienza sociale tradotta nella grammatica di strada, dispositivi esistenziali attenti a soddisfare le richieste lasciate inevase dalle agenzie secondarie.

Il presente contributo vuole essere una chiave di lettura interpretativa, ma non esaustiva della musica rap, sulla base dell'ascolto di alcune canzoni, scritte e proposte dai membri del collettivo di rapper che ruotano attorno all'Odei Roma Clan (la cui scelta è motivata dallo stile di vita di borgata, prerequisito funzionale per le mie teorizzazioni) e dal rapper politico Acero Moretti di Rozzano, le cui connotazioni spaziali delle loro biografie sono decisive nel tracciare una rigida discriminante oggettiva, e dunque anche soggettiva per un ricercatore, tra una identità eteroattribuita come "marginale", ovvero che occupa geograficamente le appendici delle aree urbane, le zone di periferia, ed una autoattribuita come tale ma che nella realtà restituirebbe un falso storico se gli stili di vita dei rapper in questione echeggiassero nei circuiti carrieristici della cultura pop, con conseguente svalutazione del proprio super-io e decontestualizzazione della matrice originaria del genere musicale (legittimando, tuttavia, la condizione secondo la quale "è giusto che si faccia dell'arte una autorevole fonte di guadagno", ma che per il sottoscritto non rappresenta una asserzione passibile di verifica).

Il presente articolo di prefigge l'obiettivo di erodere eventuali approssimazioni ontologiche, ipotizzando l'individuazione di una associazione esistente all'interno della cultura hip-hop (nella forma cantata del rap) tra l'espressione di una posizione egoica per gli *underclass*, riscontrabile nella prosa popolare e formalizzata nella trasformazione di una serie di stigmi di inferiorità in segni destinali di successo (parafrasando Benlisma, il solo atto simbolico di assumere un nuovo nome esprime una valorizzazione dell'identità e conferimento di status ad esempio), e una pratica di movimento ermetica alla cooptazione da parte di una società fondata su valori adiafori, rinvenibile nei testi militanti: qui, si ridefinisce il tessuto materiale del conflitto in uno spazio eteroclitico sottratto all'ordine fissato dal capitale e dallo Stato, direbbe Lefebvre, lo spazio all'interno del quale il soggetto gioca a suo vantaggio la tensione che contraddistingue la relazione individuo/società, traendo linfa per le eventuali strategie di emersione di un blocco corporativo alla ricerca del possibile ventaglio di opzioni d'azione micrologiche, praticabili nel quotidiano e dalle finalità eterogenee.

Per una codificata schedulazione, ritengo precipuo collocare la musica rap oggetto di osservazione, all'interno di un costante *processo di espulsione (in)volontaria* dai modelli canonici dello star system. Seppur condividendo l'utilizzo della stessa metrica e la chiusura in 16 barre a strofa, da consuetudine sui quattro quarti, climax, iperboli, allitterazioni, sono pronunciate da connotazioni etnografiche dissimili, e pertanto l'enfaticizzazione del vissuto oralizzato poggia su equazioni simili nella metrica ma differenti nella contenutistica. Corollario del contributo è che la musica rap sia la traduzione codificata socialmente di regolarità esistenziali "di confine", una variabile di natura esplicativa per comprendere il sorgere di un "luogo espositivo" a cui la generazione di giovani delle periferie e degli spazi liberati proposti da Hakim Bey, hanno affidato la dialettica del proprio stato d'animo, una cultura metropolitana che non è da associare ad una vera e propria ribellione di strada, spettacolarizzata e normativizzata in buona parte dal sistema commerciale – come lo è stato per il Modernismo e gli Skinheads, e per tutte quelle formazioni che fanno dell'estetizzazione il fondamento del loro schema comportamentale e/o perlopiù legate a temi musicali (tecno-dancer e glam-rock per citare alcuni esempi

contemporanei), le cui tendenze sono anche qui, di continuo, risucchiate dai processi di produzione del Capitale, che all'uopo si serve dei meccanismi creativi della personalità per incentivare l'innovazione e di riflesso controllare, con una tolleranza repressiva, le irregolarità –, bensì con il rap si tratta di un esercizio quotidiano di narrare il tempo individuale collettivizzato, di dibattere sulle asimmetrie e ricercare i possibili luoghi (mentali e fisici) di resistenza.

Nella sua autobiografia *Muori, schifoso negro, muori!*, Rap Brown, ministro della giustizia delle Black Panthers Party, scriveva che

è nella strada che i ragazzi si fanno un'istruzione. Io ho imparato a parlare per la strada, non leggendo sul sillabario le storie di Dick e Jane che vanno allo zoo e tutta quella merda idiota. Tutte le settimane la maestra ci faceva i test per vedere quante parole sapevamo, ma noi sapevamo tutte le parole che ci servivano. Ci insegnavano l'aritmetica per esercitarci la mente, ma noi la mente la esercitavamo giocando ai dozens (Rap Brown 1971, p. 55).

In una trasposizione storica e contenutistica (dagli anni Sessanta agli anni Duemila) i rapper protagonisti della prima sezione del presente studio "allenanano" la mente, a Tor Pignattara, Tor Bella Monaca, riportando a pubblica attenzione gli archetipi venatori e le ostilità di quartiere, molto spesso confinate all'obnubilazione storica, o più semplicemente traducono in chiave narrativa delle soggettive percezioni o le proprie aspirazioni ascensionali nelle gerarchie di dominio (soprattutto nelle strade, tra bande nemiche o organizzazioni politiche antitetiche, come nel caso di studio successivo). Le strofe sono uno snodo tra passato e presente che investono lo spazio privato che tracima in opera di dominio pubblico, di interesse "politico", in cui è possibile cogliere un contrasto con le attribuzioni generali di senso che avvolge acriticamente fasce di popolazione deprivata e dal comune destino, nel tentativo di "rovesciare con le strofe", abilitando in tal caso la sovversione del discorso normativo imperante, parallelamente al "paradigma all'azione territoriale", il comando tra produzione della ricchezza e produzione dei bisogni sociali, con il testo di una canzone che, non di rado, assurge a manifesto di una avanguardia in perenne ricerca del cambiamento, postulato da un esercito di persone che sostiene la bandiera della "domanda selvaggia di vita quotidiana degna di essere vissuta" si diceva decenni

addietro, sottraendosi alla massima machiavelliana del fine giustificatore dei mezzi.

Tuttavia, il richiamo ai *Dozens* di Rap Brown, appare oggi a noi più vicino ai “contest” tra rapper nelle aree interstiziali dei quartieri popolari (con la tendenza a strutturare queste sfide attraverso alcuni format, ultimo tra tutti quello di “Spit” su *Mtv* di un paio di anni fa, ma anche altri lontani dalle luci del *mainstream*, come il “2thebeat” e “Tecniche perfette” di qualche anno prima), in cui si evidenzia esclusivamente un confronto sulle abilità metriche e gli incastri in barre.

Basandosi sull’asserzione secondo cui i giovani, attraverso la musica, strutturano le loro biografie e creano occasioni di svago, volendo entrare nel merito della distinzione, il rap di strada si avviluppa nelle arterie poliedriche di mappature di individui lontani coscientemente dalle linee di mobilità sociale verticale, inseriti all’interno di scenari periferici tendenzialmente inclini ad una generale propensione al mutamento urbano al quale si sottraggono, creando delle crepe nella fabbrica delle soggettività prodotte in guisa di merce di scarto, conseguenza di una correatà tra le loro pulsioni vitali e la struttura storicossociale, dalla cui commistione si genera un individuo “sprogrammato”, occupante gli spazi urbani estranei alle logiche del controllo orwelliano, mosso da nuove leggi fisiche e morali. A caratterizzare il rap di strada, a differenza dal *militant rap* e di qualunque altra sottocultura spettacolare moderna, come quella Skinheads in precedenza citata, sono tanto gli interessi quanto i modelli concettuali: com’è vero che gli Skinheads, già dalla loro comparsa in terra anglosassone, racchiudevano un modo di abbigliarsi incarnato nell’ideologia operaia (boots, fisicità), coltivavano il sogno di recuperare la solidarietà interna alla classe, la quale assumeva una significativa funzione di Totem, i rapper popolari in questione possiamo dire che dallo Skin britannico hanno ereditato il costante esercizio di difesa del territorio (e la ricerca di una soggettività resistente interna ai processi di valorizzazione del capitale, aggiungerei), con l’Odei Roma Clan che si presenta come una organizzazione che tendenzialmente riproduce i valori culturali del corpo, in contrapposizione con l’erosione della mascolinità; ad esempio, ed ugualmente, la possiamo considerare più simile al giovane Vittoriano, in quanto

tende ad aggregarsi in bande di strada (ed ecco la desinenza finale in Clan richiamante una cultura tribale, a differenza della "Brigata Internazionale" cui fa parte Acero Moretti, che restituisce la ricerca di un'azione partigiana di liberazione dall'invasore coevo), e segue un percorso simile a quello proposto da Frederick Tresher nel suo studio sulla *Sporca dozzina di Chicago* (Rauti 1999, pp.153-156), escludendo tuttavia la componente della monoetnicità, dominante proprio nella Sporka Dozzina, ovvero l'aggregarsi subordinato non solo alla sfera comportamentale ma anche alla provenienza geografica in aree eterogenee (caratteristica che è tutt'oggi alla base anche del meticcio di gruppi hip-hop, come osserva uno dei membri dell'Odei, Er Gitano, quando parla di "Bianchi, Neri tutti seri", nella canzone "Roma-Bolo" di Ion feat. Mopashà, Lama Islam, Nabil Rai, Ali G e lo stesso Er Gitano).

In definitiva, per questi rapper la posta in gioco come "soggetto resistente" è data dal rovesciamento delle disuguaglianze in una prospettiva antropologica di tipo egoistico. Subordinati e non specializzati il più dei casi, incentivati a ricoprire un lavoro sottopagato in luogo di una scontata disoccupazione permanente, essi danno forma ad una precisa definizione della soggettività mediante una indisciplinata codificazione del bisogno di auto-realizzazione: la turbolenza della semantica, la violenza verbale e fisica sono da interpretare come motivo di visibilità sociale, un necessario anelito per documentarizzare il personale percorso nella società alla ricerca della conquista di una posizione egemone. Infatti, il rap di strada proposto dall'Odei non mira alla "liberazione sociale della classe" (virtù più comune nei rapper militanti), ma ad un'azione simbolica in cui status e prestigio sono espressi da indicatori quali il mito della fierezza tribale saldato all'autocelebrazione e alla solidarietà sociale, quest'ultima determinata dal funzionamento del sistema politico-economico che determina nuove relazioni tra persone che non producono valore capitalistico (cfr. Agodi, Boccia Artieri, Borrelli, 2013).

Mettendo alle spalle il rap popolare e spostando lo sguardo sull'altro versante, quello del rap militante, quest'ultimo al contrario ci restituisce un *modus operandi* che avalla l'osservazione tipica della sociologia marxista, attenta a studiare la composizione di classe nei movimenti sociali e orientata a cogliere la

configurazione della progressiva autonomizzazione di un gruppo attraverso l'affermazione storica della "classe per sé", anche se nel nostro caso è più corretto parlare "dell'agire consapevole per sé", il sé declinato come soggetto collettivo che assume come volontà di comando una posizione critica e autoriflessiva della propria e altrui condizione, più vicino al cosiddetto "comiziare in rima" di cui lo stesso Rap Brown è stato senza dubbio l'antesignano.

L'espulsione coatta, la gestione algoritmica di masse sempre più grandi di lavoratori, *l'incapacitazione* di uomini e donne in preda alla deregolamentazione economica (Wacquant 2004) e la subordinazione muscolare di microaree delle metropoli all'ordine sociale e politico emergente, è l'effetto straordinario delle politiche internazionali del capitalismo neoliberista, che funziona con dispositivi di ambivalenza, producendo un'azione illusoria di autonomia dell'individuo (soggettivazione autonomizzata), al contempo assoggettato perché deprimente proprio il valore della soggettività (Chicchi, 2015), e la cui invalidazione di tale meccanismo passa dai vari "andy Capp" (come ci ricordava Valerio Marchi), dalla costruzione politica di un blocco antagonista, la cui identità è da ricercare nelle piazze, nelle strade, nei quartieri, con le istanze radicali, oltre che impolitiche (come nel caso e delle banlieu parigine e londinesi degli ultimi anni), è anche politicizzata e polarizzata tra le classi subalterne (gli eterni *outsiders*) e la classe media proletarizzata, enfatizzata specificatamente in determinati stili sottoculturali, come quello hip hop dalle venature comunicative accese, da sempre voce narrante delle rivolte. Si pensi alla Los Angeles del 1992 e agli States del presidente Trump, il quale ai Grammy Awards nel mese di Febbraio scorso è stato associato, dal cantante rapper Busta Rhymes, al defoliante *Agent Orange*, il nome in codice dato dall'esercito statunitense a un prodotto chimico che fu ampiamente irrorato su tutto il Vietnam del Sud.

Contrastando con la privatizzazione dei bisogni culturali, l'autocensura del conflitto sociale, *leitmotiv* del modo di produzione tardocapitalista, la parcellizzazione dell'azione collettiva come deriva di una percettiva solidarietà dei processi sociali, e la frammentazione dell'identità in una società porosa nelle intenzioni ma che difende i confini dell'ingroup con processi comunicativi che generano degli stati emozionali diffusi e omologanti, il rap politico attraverso le



sue strofe è capace di proporre una visibilità mediatica ad una conflittualità formalizzata nelle occupazioni ludico-ricreative, nei cortei di movimento, nella dirittura morale, nel verbo della strada, nell'antifascismo. Seguono questa direzione la canzone di Acero Moretti "16 Marzo", scritta in memoria di un compagno, Davide Cesare, ucciso nel 2003 dai fascisti o anche "Antagonista a vita", con il testo di una canzone che, non di rado, diventa simbolo generazionale con annessi postulati di proposte comportamentali. Per questo è possibile ascoltare barre di questo genere:

Ragazzo vai piano, tira il freno a mano, almeno sul lavoro pensala come un anziano, fischia un motivetto, riprenditi il tuo tempo, a lavoro il cambiamento lo faccio se rallento. É una questione di ritmo e cassa, la produzione e l'operaio massa, un lavoro che può fare anche una scimmia, catena di montaggio trasmissione e cinghia, il vecchio che ti dice giovane vai piano perché la schiena è una e il lavoro è disumano, per quanto vai veloce non puoi stare dietro al capo, e quello che fai oggi domani è triplicato. É in questo che consiste il precariato, la speranza di assunzione serve solo a far fruttare il fatturato. La chiamano la mano del mercato e colui che non la bacia domani è licenziato" (*Whistle while you work*, Emsi Caserio feat. DD e Acero Moretti).

Brani simili sono l'evidenza di una componente prettamente culturale del conflitto esterna alla cornice parlamentare del canonico dibattito politico-ideologico, sprovvisto delle relative appartenenze e fortemente segnato dalla moderazione del livello di aspettative individuali-generazionali, generate da una discrepanza tra forza-lavoro istruita e non (soprattutto tra i giovani) e una domanda sempre e comunque dequalificata in una economia a zero innovazione tecnologica; una tipologia di resistenza alla "valorizzazione commerciale" dell'individuo, alla ricerca di una collettivizzazione di mezzi e risorse, intellettuali e fisici, faglie attraverso cui ricercare le speranze di un futuro migliore, che in questo caso si traduce nel rifiuto di un salario (dove c'è) agganciato alla produttività, milieu che spazzerebbe via l'odio generazionale (fisiologico in una società divisa, sia nello spazio percepito che vissuto, tra immigrati, pensionati e precari), e istituirebbe un tessuto cooperativo funzionale alla riproduzione sociale quale punto di partenza tra soggettività disomogenee (per età ed esperienza) e multitudinali.

Osservandolo da un'altra prospettiva, quello che è certo è che il rap in generale si configura come la risultante dell'imponderabilità dei destini occupazionali ed esistenziali in epoca contemporanea, e la sua sempre più ampia diffusione è una spia di criticità, un modello di autoregolazione energetica che produce una sottocultura metropolitana autoreferenziale e massificata, determinata a mezzo di una scollatura tra risorse di dominio e il loro insufficiente utilizzo nei processi produttivi; per i più fortunati si rivelerà un "ufficio di collocamento" dagli effetti terapeutici che propone un rinnovamento morale e sociale mediante la costruzione di una identità soddisfacente, in aree in cui l'ordine morale di Park è ancora difficile per via di una *labelling theory* di quartiere.

Ulteriormente, possiamo affermare che, in entrambi i casi, di strada e militante, nel rapporto spazio privato/spazio pubblico a prevalere è esclusivamente una dimensione *allargata* dell'essere, con un indeterminismo ideologico, la compresenza di soggetti meno garantiti, la cui unione in collettivi costituisce una *gang*, caratterizzata da unità territoriale, solidarietà etnica, variabilità dia-generazionale del linguaggio e della comunicazione, le cosiddette *tags*, che tuttavia caratterizza solo i rapper di strada (le affinità per le crew sono solo affettive), in opposizione ad un dogmatismo flessibile e ad una enclave ermetica dei rapper militanti (giustificata da una posizione scomoda perché eteroattribuita come "antisociale"). Lello Voce in *Dubito e l'archeologia del futuro*, osserva come

Ogni testo, ogni poesia, ogni *bridge* e ogni *chorus*, è un tentativo di mappatura esistenziale, pezzi del quale possono però trasferirsi senza colpo e ferire in un'altra mappa, disegnata da una prospettiva diversa, in un altro testo [...], mappe biografiche che si collocano all'interno di dimensioni a cerchi concentrici, scenari attraversati da crisi produttivo-occupazionale che ha contribuito a corroborare una generale tendenza alla riorganizzazione del conflitto e alla sua esposizione proteiforme (p. 20).

Concludendo, gli adepti dell'hip-hop sono una sommatoria di frammenti di una eccelsa "moratoria psico-sociale", la cui nascita, ascesa e declino della condizione autogratificante accompagna la storia biografica dell'individuo, la sua nascita, la sua ascesa e il suo declino. Riteniamo in tal senso che la musica rap

nella sua multivettoriale natura (e con i dovuti distinguo) si basi sul principio di consapevolezza boudleriana dell'artista e sulla strutturazione del tempo sociale; come l'*Urlo di Alain Ginsberg*, il rap è la dichiarazione pubblica di una generazione cresciuta soprattutto in aree di periferia che si scontra con i caratteri del tempo e trasfigura, in forze soggettive, multiple parcelle di vita quotidiana all'origine non valorizzanti, in cui l'eterno confluire, e con esso il vincere le sfide, si alza a ruolo di compensazione nel complesso mondo delle autorappresentazioni e delle occasioni di riuscita socio-occupazionale, specie in un presente-futuro senza lavoro, la cui gratificazione va ricercata nell'acquisizione di mezzi e accessori per godere del sempre maggior tempo libero di cui si dispone, con l'intento di trasformare questo spazio soggettivo in un potenziale trampolino di lancio per un futuro migliore, o quantomeno di culminare in una immaginazione che proietti la vita oltre i confini della propria collocazione, anche se in più dei casi a cambiare è solo il nome e non la condizione o la considerazione sociale ad ampio raggio (cfr. S. Benasso 2012).

### **Riferimenti bibliografici**

- Agodi M.C., Boccia Artieri G., Borrelli D., 2013, *Emergenze del presente prospettive di futuro*, Egea, Milano.
- Bandirali L., 2013, *Nuovo rap italiano. La rinascita*, Stampa Alternativa, Roma.
- Benasso S., <http://www.laboratoriosociologiavisuale.it/lab/?tag=hip-hop>, accesso in data 20/2/2017.
- Benvenga L., 2017, *Dal Ted al Punk*, Edizioni Milella, Lecce.
- Bey H., 1993, *Taz. Zone Temporaneamente Autonome*, Shake edizioni underground, Milano.
- Borelli G., 2012, *Immagini di città*, Mondadori, Milano.
- Chang J., 2009, *Can't stop won't stop. L'incredibile storia sociale dell'hip-hop*, Shake, Milano.
- Chicchi F., 2015, *Sui processi di soggettivazione*, in «Sud Comune», n.0, pp. 58-63.
- Costello M., Wallace D. F., 2014, *Il rap spiegato ai bianchi*, Minimum Fax, Roma.
- De Angelis R., 1996, "La città di Ozee Kid", in *Culture del conflitto*, (a cura di) M. Canevacci, R. De Angelis, F. Mazzi, Costa&Nolan, Genova.
- Lapassade G., Rousselot P., 2009, *Rap il furore del dire*, Bepress, Lecce.
- Lefebvre, H., 1976, *La produzione dello spazio*, Moizzi, Milano.
- Petrillo A., 1996, *Città e spazio pubblico*, in M. Canevacci, R. De Angelis, F. Mazzi, (a cura di), *Culture del conflitto*, Costa&Nolan, Genova, pp. 31-40.

- Rap Brown, 1971, *Muori, schifoso negro, muori!*, Loganesi, Milano.
- Rauti P., (a cura di), 1999, *Società e Metropoli. La scuola sociologica di Chicago*, Donzelli, Roma.
- Saitta, P., 2015, *Resistenze. Pratiche e margini del conflitto quotidiano*, Ombre Corte, Verona.
- Toop D., 1992, *Rap. Storia di una musica nera*, EDT, Torino.
- Voce L., 2015, “Dubito e l’archeologia del futuro” in *Periferie arrugginite*, (a cura di) Philopat M., Voce L., Agenzia X., Milano.
- Wacquant L., 2004, *Punire i poveri*, Derive e Approdi, Roma.