

OK boomer. La cultura trap tra immaginario neoliberale, autodeterminazione e distanza intergenerazionale

Abstract

L'articolo analizza la cultura trap come dispositivo simbolico capace di esprimere le tensioni tra autodeterminazione giovanile e razionalità neoliberale. Attraverso un'analisi delle pratiche di produzione, dei testi e delle rappresentazioni mediatiche, il contributo mostra come la trap italiana incarni il soggetto neoliberale – imprenditore di sé, competitivo e orientato al successo – ma venga contemporaneamente stigmatizzata dal discorso adulto. L'autore evidenzia come tale contraddizione rifletta un più ampio conflitto intergenerazionale e un processo di regolazione simbolica attraverso cui la televisione e le istituzioni culturali tentano di normalizzare l'alterità giovanile.

Parole chiave: Trap; neoliberismo; conflitti intergenerazionali; capitale umano; devianza; nativi digitali.

Abstract

The article examines trap culture as a symbolic device articulating the tension between youth self-determination and neoliberal rationality. Through an analysis of production practices, lyrics, and media representations, it shows how Italian trap embodies the neoliberal subject—self-entrepreneurial, competitive, and success-oriented—while simultaneously being stigmatized by adult discourse. This contradiction, the author argues, reveals a broader intergenerational conflict and a process of symbolic regulation through which television and cultural institutions attempt to normalize youth alterity within the boundaries of adult legitimacy.

Keywords: Trap music; Neoliberalism; Intergenerational conflicts; Human capital; Deviance; Digital natives.

1. Introduzione

Negli ultimi anni la cultura trap ha assunto un ruolo centrale nella definizione degli immaginari giovanili, diventando una delle pratiche culturali più influenti nella costruzione di linguaggi e visioni condivise dalla generazione Z in Italia. L'enorme successo in termini di ascolti, visualizzazioni e partecipazione sui social media testimonia non soltanto la portata di un fenomeno musicale, ma anche la sua funzione come spazio di produzione simbolica e di negoziazione identitaria. In questo senso, la trap non si presenta solo come un ge-

nere sonoro, ma come un dispositivo culturale capace di condensare e amplificare tensioni sociali, trasformazioni economiche e conflitti generazionali che caratterizzano il tempo presente. La rilevanza di questo fenomeno non può essere tuttavia compresa al di fuori del contesto storico e strutturale in cui si sviluppa. Le carriere di molti trapper prendono forma in maniera autonoma, grazie alla rivoluzione tecnologica che ha reso possibile la produzione, la distribuzione e la promozione di contenuti musicali senza la mediazione tradizionale delle etichette discografiche o dei talent scout. Questo spazio di autodeterminazione, anche se immediatamente reinserito nelle logiche del mercato mainstream, rappresenta per molti giovani una prima occasione di visibilità e affermazione, un terreno in cui sperimentare linguaggi e modalità di espressione non filtrate dalle agenzie tradizionali di socializzazione. La distanza intergenerazionale che si produce attorno a trap non è dunque solo un fatto estetico. Certo, i suoni ripetitivi, i testi diretti e i codici multilinguistici appaiono spesso indecifrabili alle orecchie degli adulti, generando sentimenti di incomprensione. Tuttavia, il vero punto di attrito risiede nella sostanza dei messaggi veicolati. La trap racconta in maniera cruda i processi di individualizzazione e la pressione alla competizione tipiche delle società neoliberali, dando voce a un immaginario in cui successo, denaro e autoaffermazione costituiscono i principali criteri di valore. In questo senso, la scena trap non rivendica un'opposizione radicale al sistema, ma ne interpreta piuttosto i codici, a volte esasperandoli. È un passaggio significativo rispetto alle culture giovanili precedenti, come il rap italiano degli anni Novanta, spesso legato a posture controculturali e a ideali collettivisti. In questo contesto, l'adesione all'etica neoliberale si intreccia con la condizione materiale dei giovani che producono questi generi musicali. La crisi del welfare, l'instabilità delle carriere, la precarietà diffusa e la marginalizzazione di ampie fasce giovanili rendono i percorsi di riscatto individuale più che mai difficili. In questo scenario, l'enfasi sul successo immediato e sull'autoimprenditorialità assume un carattere ambivalente: da un lato svela e assume le pressioni del capitalismo avanzato, dall'altro fornisce strumenti simbolici per reagire a una condizione di svantaggio strutturale. La narrazione trap diventa così una forma di par-

resia: un “parlare il vero” che, pur celebrando i feticci del mercato, espone anche le contraddizioni presenti delle relazioni intergenerazionali e la frustrazione per un futuro percepito come inafferrabile. Non è un caso che l’espressione “OK boomer”, diventata simbolo globale della distanza intergenerazionale, risuoni metaforicamente e potentemente anche in relazione alla trap.

Assunte queste premesse, la cultura trap appare come un laboratorio privilegiato per osservare i processi di trasformazione che investono le nuove generazioni e le relazioni intergenerazionali. È allo stesso tempo specchio e agente di cambiamento: riflette l’egemonia neoliberale e la crisi delle istituzioni tradizionali, ma consente anche la sperimentazione di nuove forme di espressione e di agency. La sua capacità di suscitare incomprensioni, paure e conflitti testimonia la profondità della frattura generazionale che attraversa la società contemporanea. Analizzarla significa dunque cogliere non solo i tratti di una moda musicale, ma le linee di tensione che definiscono il presente e orientano le possibilità del futuro.

2. *GenZ e musica trap: nativi digitali e “nativi neoliberali”*

Osservando le pratiche culturali delle nuove generazioni, la musica trap è forse uno dei principali ambiti in cui è possibile cogliere ed analizzare le profonde fratture epistemiche, esperienziali e valoriali tra le diverse generazioni che abitano oggi il nostro mondo (cfr. Benasso, Benvenga 2024). Tra dischi di platino, milioni di visualizzazioni online e un diffuso ordine del discorso volto a delegittimarne il protagonismo, gli e le artiste trap si presentano oggi come tra le più influenti celebrities capaci di determinare rappresentazioni e narrazioni delle (e sulle) giovani generazioni italiane (cfr. Bertin, Lecce 2021). Per comprendere questo fenomeno, dunque, risulta utile ricostruirne origini e dinamiche biopolitiche che hanno permesso a questo genere musicale di raccontare efficacemente le biografie dei e delle giovani che la producono e che la ascoltano.

Innanzitutto, come sostenuto da Tomatis (2021, p. 67), «la fase di diffusione e successo della musica trap in Italia può esse-

re messa in relazione con la definitiva affermazione del medium smartphone e dell'internet mobile nella seconda metà degli anni dieci». Come affermato dagli autori del documentario “L'anno della trap, 2016”, è in questo decennio che la musica trap diviene rapidamente quella più seguita dall'universo giovanile, imponendosi nel mainstream come un fenomeno non più trascurabile per raccontare della più generale relazione tra musica, giovani e società italiane (cfr. Belotti 2021). Non risulta dunque particolarmente sorprendente che a produrre ed ascoltare questo genere di musica siano esattamente i cosiddetti nativi digitali, quella generazione Z nata e vissuta in un mondo interconnesso attraverso le infrastrutture web. La trap, infatti, racconta di una rivoluzione che ha attraversato la scena musicale globale, sia dal punto di vista di chi la produce sia dal punto di vista del pubblico che la ascolta. Dal primo punto di vista, è in questo stesso periodo che si sono imposte tecnologie e software che permettevano a chiunque, con scarsi mezzi a disposizione, di confezionare canzoni con un taglio professionale, sorpassando e mettendo in discussione il ruolo che case discografiche e talent scout avevano tradizionalmente avuto nel definire quali soggetti e quale genere musicale potesse scalare le classifiche e diventare un fenomeno culturale di massa (cfr. Popolla, Benasso 2025). Allo stesso livello, in quella stessa fase storica si sono imposte le piattaforme digitali di streaming (Spotify, Youtube), che hanno in una qualche misura democraticizzato le possibilità di produzione, promozione e diffusione di musica autoprodotta, permettendo a chiunque di produrre e distribuire la propria musica senza la validazione e il sostegno degli istituti che storicamente hanno avuto un ruolo di mediazione con il mercato. Da questo punto di vista, un ruolo cardine lo hanno assunto i social network, in particolare Instagram, TikTok e Twitch, le piattaforme maggiormente utilizzate oggi dalle giovani generazioni italiane (cfr. Popolla, Benasso 2025). Uno degli elementi che caratterizza le strategie utilizzate da artiste e artisti trap per emergere è la cosiddetta pratica del *prosuming*, ovvero la strategia di rappresentare se stessi sia come produttori che come fruitori di

un bene o di un servizio, in questo caso della musica trap. Come sostengono Popolla e Benasso:

Figlia della contemporaneità iperconnessa, questa cultura si è modellata e (ri)contestualizzata in ambito italiano a partire da «impollinazioni» mediate dal web, ha decretato il successo di artisti e artiste che in rete hanno trovato occasioni di produzione e promozione autonome del proprio lavoro, ed è costantemente rielaborata attraverso pratiche di *prosuming*, che attraverso le interazioni sulle piattaforme sociali estendono il potenziale semantico dei suoi contenuti. Inoltre, la trap domina un mercato musicale nel quale la narrazione di sé attraverso la produzione artistica si intreccia inestricabilmente all'esposizione di aspetti della propria biografia, favorendo pratiche dialogiche con il proprio pubblico. (Popolla, Benasso 2025, p. 3)

Come vedremo successivamente, i nativi digitali navigano le possibilità offerte dal web in modo particolarmente competente e questo fatto genera tensioni e conflitti con le generazioni precedenti, riproducendo discorsi stigmatizzanti e fenomeni di panico morale paragonabili all'emergere ad esempio del punk, della tekno, o dell'hip hop in altri momenti storici (cfr. Saitta 2023). A prima vista, dunque, potrebbe sembrare che le tensioni intergenerazionali prodotte dalla diffusione di questo genere musicale riproducano nelle generazioni adulte le stesse reazioni disorientate di chi, in tempi diversi, aveva visto con astio, paura e rifiuto l'emergere di fenomeni musicali e culturali propri delle controculture. Tuttavia, nelle prossime righe, racconteremo il perché, invece, questo non sia uno sguardo analitico utile per comprendere le tensioni che la musica trap genera nel discorso pubblico adulto e mainstream.

Per comprendere questo passaggio, è necessario addentrarci nelle estetiche, nei linguaggi e nelle narrazioni che artisti e artiste trap promuovono nella loro musica.

Guardando all'insieme degli artisti e delle artiste trap italiane, è interessante notare che la maggior parte dei soggetti che sono riusciti a legittimarsi nel mainstream provengono da contesti metropolitani di periferia, dove le condizioni di vita e le dinamiche sociali raccontano spesso di povertà, criminalità e biografie segnate

da una complessiva marginalità sociale ed economica. Coerentemente con uno dei valori principali della cultura rap e hip hop fin dalle origini (cfr. Scholz 2004, Bazin 2019) – la *realness*¹ – le condizioni svantaggiate che questi/e giovani hanno affrontato nelle proprie vite diviene uno dei *core* delle narrazioni che è possibile intercettare nei testi delle canzoni che propongono. Raccontare di esperienze di spaccio attraversate o osservate, relazioni tossiche tra i generi, misoginia e santificazione delle armi fanno da compendio alla rappresentazione di biografie che dal margine, dalla periferia, sono riuscite ad uscire dal ghetto e riappropriarsi delle opportunità che il sistema sociale che vivono sembrava precludergli. L'idea del “farcia da solo” e della competizione con altri sono temi che attraversano e sostengono un'ampia produzione artistica dei e delle trapper, così come il successo economico individuale è uno degli stilemi che sembra essere egemonico tra i contenuti espressi da questo genere musicale. È qui che è possibile intravedere come temi, pratiche culturali e rappresentazioni pubbliche di questa generazione di artisti/e incontrino le retoriche e le pratiche governamentali proprie del neoliberismo. Da quando in ambito pubblico e accademico si è cominciato a discutere dell'esaurirsi del ciclo produttivo definito fordista, questo concetto si è diffuso nel dibattito filosofico, sociologico e politico. In particolare, Laval e Dardot (2015) ricostruiscono in chiave genealogica lo svilupparsi di quella che definiscono “razionalità neoliberale”. A partire dall'analisi delle tecniche di soggettivazione e assoggettamento che intervengono nelle forme di governo e di definizione dei soggetti contemporanei, gli autori propongono l'idea che sia possibile individuare una “fabbrica del soggetto neoliberista”. Questa oggi definisce l'individuo come un imprenditore di sé stesso che dovrebbe concentrarsi esclusivamente sulla valorizzazione del proprio capitale umano seguendo le prerogative del mercato, con i suoi paradigmi legati alla competizione e alla produttività (cfr. Boltansky, Chiapello 2014).

1 La *realness*, o *street credibility*, nella cultura hip hop è un concetto che valuta la credibilità dell'artista sulla base della sua capacità di mantenere aderenza al vissuto della strada e dei quartieri popolari, come espresso dalla formula “keep it real” (cfr. Belotti, 2021)

La pratica governamentale neoliberale, dunque, è rivolta alla definizione di una nuova antropologia e agisce attraverso dispositivi che tendono a concentrarsi sulle caratteristiche ontologiche e sulle strategie degli individui (cfr. Pedroni 2016; Coin 2017). Questa dinamica induce il soggetto a pensare alla propria esperienza biografica e professionale in termini radicalmente riflessivi, costringendolo ad assumere un atteggiamento strategico che colloca ogni sua scelta nell'ambito dell'accrescimento e della implementazione del proprio capitale umano (cfr. Beck, Giddens, Lash, 1999). In questo contesto, dunque, le scelte strategiche e i contenuti delle canzoni che propongono i/le trapper sembrano essere particolarmente coerenti con la prospettiva governamentale con cui vengono pensate le relazioni all'interno delle nostre società (cfr. Cuzzocrea, Benasso 2020). Infatti, i contenuti proposti dagli/dalle artisti/e trap raccontano di una sorta di ambivalenza tra adesione e critica al sistema neoliberale, in cui la narrazione delle periferie e delle sue dinamiche è la chiave per accedere a quella ricchezza che sembrava per loro inarrivabile. Al contrario delle controculture, la musica trap sembra voler rivendicare il proprio posto in questo mondo competitivo invece di contestare le dinamiche sociali e biopolitiche che hanno vissuto nelle loro biografie, segnando una differenza radicale con i fenomeni culturali giovanili che hanno caratterizzato il secolo scorso (cfr. Kaluža, 2018). È a questa altezza che è possibile individuare una contraddizione nella rappresentazione pubblica dei/delle trapper nei media mainstream e nell'ordine del discorso proposto dalle generazioni adulte. Se da un lato, infatti, le strategie professionali e la capacità di risultare vincenti nell'arena competitiva del mercato sembrano essere particolarmente coerenti con l'immagine neoliberale del self-made man, dall'altro la loro origine sociale, connessa inestricabilmente alle periferie e alle sue dinamiche, produce nel dibattito pubblico un discorso paternalista di matrice fordista, che sembra eludere la materialità delle relazioni sociali e politiche contemporanee. Le principali critiche che vengono rivolte loro, infatti, si legano alla facilità con cui hanno avuto accesso al successo e alla ricchezza economica, contestando l'assenza della cosiddetta "gavetta", che viene rappresentata come necessaria per

meritarsi una posizione sociale privilegiata. Tuttavia, come sostengono Cuzzocrea e Benasso, «la scarsa prevedibilità delle fluttuazioni del mercato del lavoro e la crescente precarizzazione delle carriere rendono infatti sempre meno sostenibile la prospettiva della posticipazione delle gratificazioni sulla quale si regge la retorica della «gavetta»» (Cuzzocrea, Benasso 2020, p. 350). Come vedremo, se le biografie e le scelte strategiche di questi/e giovani artisti/e sembrano incorporare nella forma più palese e visibile la prima definizione di capitale umano proposta dalla Scuola di Chicago – “esso è umano perché è incorporato nell’uomo ed è capitale perché è fonte di future soddisfazioni” (Schultz 1963, p. 48) – le critiche che vengono loro rivolte sembrano contraddire le principali categorie retoriche e biopolitiche che organizzano le società neoliberali contemporanee.

In estrema sintesi, dunque, i/le trapper sono nativi digitali, ma anche “nativi neoliberali”, avendo incorporato nelle proprie scelte e nelle proprie prospettive l’utilizzo dello spazio fornito dalla platform economy (cfr. Vecchi, 2020) per competere nell’arena competitiva del mercato globale. Allo stesso tempo, tuttavia, si presentano nel mainstream come soggetti che mettono in discussione assetti sociali ed economici che l’ordine del discorso governamentale neoliberale non aveva previsto, in particolare in Italia.

A partire da questa contestualizzazione analizzeremo nei prossimi paragrafi i discorsi e le rappresentazioni che le generazioni adulte propongono di questi soggetti, e come i/le trapper raccontano le altre generazioni e i conflitti intergenerazionali.

3. La rappresentazione della trap nella TV generalista: vecchi che parlano di giovani

Per analizzare e comprendere l’ordine del discorso che sostiene la rappresentazione pubblica della musica trap nelle generazioni adulte, ho deciso di concentrarmi nell’analisi di alcuni dei principali programmi televisivi generalisti italiani destinati ad un pubblico adulto. Innanzitutto, è importante sottolineare come questo

genere musicale – e lo stile di vita proposto dagli artisti e dalle artiste che lo performano – si sia conquistato un ruolo da protagonista nei dibattiti televisivi grazie alla sua capacità di intercettare un pubblico vasto ed eterogeneo, nonché di essere la più grande novità che la scena musicale italiana ha prodotto nel nuovo secolo. Tra le infinite puntate, servizi, format dedicati alla trap, ho scelto di analizzare tre casi a mio avviso emblematici, perché in grado di restituire con una certa chiarezza il dibattito adulto che ruota intorno a questo fenomeno. Si tratta di: *Domenica In* (puntata del 9 dicembre 2018²), *Non è l'Arena* (puntata del 2 febbraio 2020³) e *Porta a Porta* (puntata del 19 dicembre 2023⁴). Questi programmi, pur differendo per target e registro comunicativo, condividono l'appartenenza a quella che potremmo definire una sfera del discorso pubblico adulto, ovvero uno spazio mediale che, come sostiene Hall (1980), funziona come dispositivo di *encoding* ideologico e di normalizzazione culturale. L'analisi si concentra dunque non sul contenuto musicale o stilistico della trap, ma sulle cornici di senso attraverso cui essa viene tematizzata e resa intellegibile in rapporto al più ampio conflitto simbolico tra generazioni. In questo quadro, interessante notare come in tutte e tre le puntate i temi su cui viene organizzato il dibattito non riguardino in modo diretto la musica trap, ma come questa venga presa come simbolo per rappresentare la perdita di valori che attraverserebbe le biografie delle giovani generazioni. A *Domenica In*, va in scena un dibattito che muove i suoi passi a partire da quella che è definita come la “tragedia di Corinaldo”, quando ad un concerto del trapper Sferaebba in una discoteca le carenze del locale in termini di dispositivi di sicurezza hanno provocato sei decessi dovuti alla fuga improvvisa del pubblico presente. Nonostante l'inizio della trasmissione si concentri esattamente sulle responsabilità dei gestori del locale ri-

2 <https://www.raiplay.it/video/2018/12/La-Tragedia--nella-discoteca-di-Corinaldo-09122018-e706cc68-2712-45d4-acda-b5dc9baf82c5.html>

3 <https://www.la7.it/nonelarena/rivedila7/non-e-larena-puntata-del-26012020-26-01-2020-304169>

4 <https://www.raiplay.it/video/2023/12/Porta-a-Porta---Puntata-del-19122023-dabbb381-3a12-4df5-8c31-1ce835c87799.html>

spetto al grave evento accaduto, in brevissimo tempo l'attenzione viene portata sulla devianza culturale che rappresenterebbe questo genere musicale e sulla crisi educativa che attraverserebbe le giovani generazioni. In questo caso, il linguaggio televisivo assume una funzione pedagogica e paternalista rappresentando la trap come un sintomo capace di restituire una diagnosi sociale relativa alla categoria dei "giovani", che in questo caso vengono collocati in una fascia d'età compresa tra i dieci e i diciannove anni. Questo tipo di musica viene così trasformata in un sintomo del malessere giovanile, interpretata secondo una logica di semplificazione e contenimento tipica dei format domenicali rivolti alle famiglie.

Dinamiche analoghe emergono nella puntata di *Non è l'Arena* (2 febbraio 2020), dedicata alla controversia su Junior Cally, artista che scrive testi misogini e particolarmente violenti nei confronti del genere femminile⁵ e che era stato accettato come concorrente in gara al Festival di Sanremo di quell'anno, per poi esserne escluso a seguito delle pressioni politiche rivolte agli organizzatori dell'evento. Qui la trasmissione assume i tratti di un vero e proprio tribunale morale, in cui la libertà artistica viene posta in tensione con la responsabilità etica. Il conduttore Massimo Giletti struttura la discussione secondo opposizioni binarie — libertà contro decenza, arte contro morale — producendo una dinamica di *othering* (cfr. Grossberg, 1992) che marginalizza la cultura trap come estranea al codice valoriale dominante. La televisione, in questo caso, si configura come istituzione di autorità interpretativa che stabilisce i limiti del dicibile e del rappresentabile, depoliticizzando la trap e riducendola a semplice oggetto di scandalo. Infine, un atteggiamento solo apparentemente più dialogico si riscontra nella puntata di *Porta a Porta*, intitolata "Musica rap e trap tra violenza e poesia". Il dibattito, condotto da Bruno Vespa, si muove entro un frame dicotomico che oppone "violenza" e "poesia", "disagio" e "riscatto". Pur includendo artisti e critici, la trasmissione adotta categorie morali piuttosto che analitiche o

5 "Questa non sa cosa dice. Porca tro*ta, quanto ca**o chiacchiera? L'ho ammazzata, le ho strappato la borsa. C'ho rivestito la maschera" (Strega, Junior Cally, 2017).

musicologiche, operando una traduzione culturale che rende la trap compatibile con l'orizzonte cognitivo del pubblico adulto. In termini teorici, tale operazione rientra in quello che Hebdige (1979) definisce processo di "recupero" delle sottoculture: l'assimilazione dell'alterità giovanile entro forme simboliche accettabili per l'ordine culturale dominante. Da quest'ultimo punto di vista, tuttavia, è possibile sviluppare ulteriori analisi su quale sia effettivamente l'ordine culturale dominante.

L'immagine di sé stessi/e proposta dai/dalle trapper, come abbiamo sostenuto in precedenza, ci racconta infatti di un individuo che, in quanto imprenditore di sé stesso, trasforma ogni aspetto della propria biografia in capitale simbolico da spendere nell'arena del mercato. Sembra in questo senso incarnare le principali caratteristiche di quel soggetto neoliberale analizzato da Foucault (2005) prima e da Dardot e Laval (2015) poi, in cui l'artista si presenta come corpo-impresa (cfr. Deleuze 2002) capace, nella relazione intrinseca tra l'utilizzo strategico dei social network e la propria produzione musicale, di trarre profitto esattamente dalla soggettività che vuole essere rappresentata. Nelle trasmissioni televisive analizzate, quelle che generalmente vengono rappresentate come qualità – autonomia, ambizione, competizione – diventano invece nella trap segnali di devianza e superficialità. Questa contraddizione mostra come il dispositivo televisivo operi una distinzione di classe e di capitale culturale (cfr. Bourdieu, 2001): il modello neoliberale è accettato se incarnato da soggetti legittimi ma è stigmatizzato quando emerge nei corpi e nei linguaggi dei soggetti subalterni. In tal senso, il discorso adulto sulla trap non vuole contestare l'etica neoliberale, ma regolarne l'accesso simbolico, riaffermando chi può rappresentare il successo e chi deve esserne moralmente escluso. La televisione agisce come filtro generazionale, traducendo l'incomprensibilità del linguaggio e dell'immagine trap in un racconto morale che riafferma la propria funzione di sorveglianza simbolica. Questa dinamica, riconducibile a un meccanismo di egemonia culturale (cfr. Gramsci, 1975; Hall, 1980), trasforma la differenza generazionale in narrazione

pedagogica, rendendo l'alterità giovanile un fenomeno da spiegare e rieducare piuttosto che da ascoltare.

In conclusione, la narrazione della trap nei talk show generalisti italiani si configura come dispositivo di mediazione intergenerazionale che riafferma la posizione dominante del mondo adulto nella sfera pubblica. La trap non è rappresentata come linguaggio musicale, ma come rischio da gestire o devianza da contenere. La sua presenza televisiva non mira alla comprensione, bensì alla normalizzazione: un tentativo di ricomporre la frattura tra generazioni entro una grammatica di ordine e controllo. In tal senso, la rappresentazione della trap nel discorso televisivo adulto rivela non tanto la realtà del genere, quanto l'incapacità della televisione generalista di accogliere la pluralità dei linguaggi culturali contemporanei e la legittimità espressiva dei giovani che li producono.

4. Lo scontro intergenerazionale nella musica trap italiana

Dall'analisi presentata, risulta evidente come la trap italiana rappresenti un fenomeno culturale particolarmente significativo per comprendere le tensioni intergenerazionali che innervano il presente. Questo genere musicale sembra restituire voce alle nuove generazioni, tradendo le aspettative di invisibilità che le generazioni adulte rivolgevano loro in ambito italiano (cfr. Diamanti 1999). L'ostilità che il genere ha suscitato fin dai suoi esordi (cfr. Benasso, Benvenga 2024) – spesso tradotta in espressioni di disgusto estetico e morale – rivela in realtà un conflitto più profondo: quello tra un mondo adulto che rifiuta di comprenderne i codici comunicativi e una generazione che costruisce la propria identità al di fuori dei canali legittimi del riconoscimento sociale. Tuttavia, è proprio in questa distanza che si manifesta il portato distintivo e identitario della trap: una musica che rifiuta il consenso degli adulti, si nutre della loro disapprovazione e costruisce la propria autenticità attraverso la trasgressione delle aspettative. I giovani che la producono e la ascoltano non cercano di imitare, ma nemmeno di sovvertire, i modelli culturali esistenti. Questi tentano piuttosto

di riappropriarsene attraverso un sistema di segni, suoni e gesti che appartiene esclusivamente al loro orizzonte esperienziale. In questo senso, la trap diventa una forma di autoaffermazione, un territorio simbolico in cui le giovani generazioni si emancipano dal giudizio dei padri («*non puoi parlare dei miei contenuti, fra', non hai l'età*» (Sferaebasta, TRAN TRAN)).

È in questo quadro che risulta dunque interessante analizzare i testi delle canzoni trap che si riferiscono in modo più o meno diretto ai conflitti, alle differenze e alla distanza tra generazioni differenti. Concentrandoci sulla crasi che abbiamo individuato tra l'espressione di quell'ethos neoliberale che molti degli/delle artisti/e trap esprimono nella loro musica e le condanne morali che questi ricevono dal mondo adulto, gli elementi che emergono sono molteplici. In primo luogo, uno degli aspetti che generano maggiore allarme morale nelle rappresentazioni degli adulti riguardano i contenuti espressi da questo genere musicale. La trap parla infatti di soldi, di successo, di consumo e di visibilità, elementi che molti adulti interpretano come segno di decadenza morale, soprattutto in relazione alla scarsa propensione al sacrificio che i giovani dimostrerebbero di esprimere. Tuttavia, in un contesto in cui i percorsi tradizionali di realizzazione personale – studio, lavoro stabile, mobilità sociale – appaiono sempre più inaccessibili, in particolare per chi abita le periferie, l'ostentazione della ricchezza diventa l'unico simbolo tangibile di emancipazione. Il desiderio di «*fare i conti*», di «*diventare un conte*», come recita Sferaebasta in una delle sue liriche più note, sembra rappresentare l'adesione assoluta all'idea del mercato come unica istituzione in grado di regolare le relazioni sociali e produttive contemporanee.

Nuova generazione che piscia in culo ai più grandi
Nuova generazione, da poveri a milionari
Nuova generazione, ci abbiamo messo due anni
(*BabyGang, seconda generazione*)

Da questo punto di vista, la conquista di una ricchezza economica immediata risulta essere uno degli elementi di riconoscimento

maggiormente espresso nelle canzoni trap. A fronte della standardizzazione dei tempi di vita (cfr. Benasso 2013), della precarietà esistenziale (cfr. Coin, Giorgi, Murgia 2017) e delle continue sollecitazioni all'investire sulla strutturazione del proprio capitale umano (cfr. Filippi 2024a), i/le cantanti trap rivendicano di aver saputo sfruttare al meglio le potenzialità del capitalismo digitale e di aver interpretato efficacemente l'esortazione a divenire imprenditori di sé stessi. Questa dimensione ricorre in moltissime strofe, associando queste dimensioni alla loro provenienza da contesti urbani e sociali svantaggiati e viene messa a confronto con le esperienze biografiche delle generazioni precedenti, le quali non sono riuscite a emanciparsi dalla vulnerabilità che accompagna le vite dei soggetti subalterni.

Non ho mai chiesto niente a nessuno
Mai a nessuno, no, lo giuro, mai a nessuno
Dentro questo tran tran, fra', colpo grosso
Tu invece sei sopra a un tapis roulant, corri sul posto
Quindi corri, corri, corri, corri, corri
(TRAN TRAN, Sferaebasta)

Questa narrazione si accompagna al fatto che le biografie dei/delle trapper sono spesso segnate da esperienze connesse all'economia di strada, allo spaccio di sostanze stupefacenti e a pratiche criminali che gli hanno permesso di uscire dalla condizione di povertà che definisce chi vive in periferia. Vi è qui un ribaltamento di segno sul significato di queste pratiche, le quali da azioni criminali divengono virtuose proprio perché permettono ai soggetti che le performano di uscire da una dimensione di marginalità. Non è questo il luogo in cui valutare e pesare la *realness* di queste narrazioni, quel che qui interessa è rimanere sulle rappresentazioni fornite e di come queste mostrino la distanza generazionale che è possibile cogliere nei testi delle canzoni trap italiane.

Quando andavo a ballare coi raga' in una serata
Tornavo col doppio dello stipendio di mio papa
(Senza regole, ZEFE)

Piccoli e grandi, la prendevo al due e la vendevo al venti
Cinquecentomila euro in cinque assegni
Non abbiamo un capo, siamo capo di noi stessi
Ti hanno scavallato perché hai fatto troppo flexing
E non hai mai aiutato chi ha bisogno e non ha i mezzi
Ho fatto più soldi in droga che quelli fatti in concerti
(Blocco, Babygang)

La frattura tra generazioni è resa evidente anche dalle modalità di produzione e diffusione della trap. Mentre la musica delle generazioni precedenti era mediata da etichette, studi di registrazione e logiche professionali, la trap nasce nel contesto digitale, dove bastano un computer, un software e una connessione per produrre e diffondere un brano. Questa democratizzazione dei mezzi di produzione, che per molti adulti coincide con una perdita di qualità e di competenza, viene invece vissuta dai giovani come un atto di libertà. L'autonomia tecnologica diventa la nuova forma di sapere, e la padronanza delle piattaforme digitali sostituisce la conoscenza tecnica tradizionale. E, nuovamente, la distanza tecnologica riflette la distanza intergenerazionale in termini di linguaggi e competenze. Il conflitto, dunque, non riguarda soltanto la musica, ma il controllo del linguaggio e dei mezzi di espressione: chi ha imparato a comunicare in un mondo analogico si trova improvvisamente espropriato del potere di definire cosa sia arte, gusto o talento.

L'estetica della trap, con il suo uso massiccio dell'Auto-Tune, dei bassi distorti e dei ritornelli ossessivi, amplifica questa rottura anche all'interno dell'universo Rap, di cui la TRAP è figlia legittima (Belotti 2021). Ciò che per i rapper adulti appare come un difetto – la voce artificiale, la monotonia dei suoni, la mancanza di metrica – è in realtà un gesto deliberato di disobbedienza. L'artificio tecnologico non è un errore, ma un modo per esibire la condizione postumana di una generazione cresciuta nell'interfaccia continua con il digitale. In questo senso, il suono distorto della trap non è soltanto estetica, ma metafora di una percezione del mondo deformata dalla precarietà, dalla velocità e dall'iperconnessione.

La S, la F, la E, la R, la A
Non far finta di niente
Hai sentito parlarne nella tua città, ehi
Non mi frega di niente
Non c'entro col rap, no
Con quello e con l'altro
No, scusa, no hablo tù lingua
Ma sicuro piace a tua figlia
(TRAN TRAN, Sferaebbasta)

5. Conclusioni

L'analisi della cultura trap in Italia permette di cogliere in modo esemplare le dinamiche socioculturali e biopolitiche che attraversano le giovani generazioni nel contesto neoliberale contemporaneo. Lungi dal poter essere ridotta a una mera espressione musicale o a un fenomeno di costume, la trap si rivela un linguaggio complesso, capace di articolare le tensioni tra autodeterminazione e subordinazione, visibilità e marginalità, emancipazione e conformismo al mercato. Essa agisce, al contempo, come forma di rappresentazione e come pratica di soggettivazione, offrendo ai giovani uno spazio in cui sperimentare modalità alternative di narrazione di sé e di relazione con il mondo.

Nel quadro delineato, la trap si configura come un prodotto e una risposta alle trasformazioni economiche e sociali che hanno ridefinito le traiettorie biografiche delle nuove generazioni. L'autonomia produttiva garantita dalle piattaforme digitali, la possibilità di bypassare i canali tradizionali dell'industria culturale e l'uso strategico dei social network come strumenti di autopromozione e monetizzazione delineano un orizzonte in cui l'artista diviene imprenditore di sé stesso. Tale figura incarna, con particolare evidenza, la razionalità neoliberale descritta da Foucault (2005) e da Dardot e Laval (2015): un soggetto che si auto-organizza secondo logiche di valorizzazione del proprio capitale umano, interiorizzando i principi di efficienza, competitività e self-branding (cfr. Pedroni 2016) con i quali viene descritto il soggetto neoliberale.

In tale prospettiva, la distanza intergenerazionale che emerge attorno alla trap non si riduce a un problema estetico o morale, ma riflette una frattura epistemica più profonda. Le generazioni adulte, abituate a concepire il successo come risultato di percorsi lineari, faticano a riconoscere la legittimità di forme di autoaffermazione che si sviluppano al di fuori dei canoni istituzionali. La reazione dei media generalisti, come evidenziato dall'analisi delle trasmissioni televisive, traduce questa difficoltà in un discorso di delegittimazione, in cui la cultura trap viene rappresentata come devianza, superficialità o perdita di valori. Tale rappresentazione opera una doppia funzione: da un lato, mantiene il controllo simbolico del mondo adulto sulla narrazione del presente; dall'altro, conferma la difficoltà delle istituzioni culturali tradizionali ad accogliere la pluralità dei linguaggi emergenti. Il risultato è un meccanismo di recupero e normalizzazione dell'alterità giovanile, attraverso il quale la differenza viene neutralizzata e reinserita in un ordine discorsivo rassicurante. La forza culturale della trap risiede proprio nella sua capacità di mettere in scena questa tensione. I suoi protagonisti incarnano le contraddizioni del neoliberismo: soggetti imprevisi che, pur utilizzando strategicamente le regole del mercato e agendo quella competizione raccontata come un valore, non saranno mai completamente liberati dalla loro condizione subalterna che nasce dai luoghi in cui sono cresciuti, dalle esperienze devianti che hanno vissuto e osservato e, in molti casi, dal colore della loro pelle (Filippi 2024b).

In conclusione, la cultura trap costituisce un laboratorio privilegiato per comprendere le nuove forme di soggettività giovanile e i processi di ridefinizione dei rapporti tra generazioni, cultura e potere. Essa riflette e, al tempo stesso, produce mutamenti profondi nella percezione del lavoro, del successo e dell'identità. La sua analisi non solo consente di decifrare le tensioni del presente, ma offre una chiave interpretativa per interrogare il futuro delle culture giovanili in un mondo sempre più regolato dal culto dell'individuo e dalla digitalizzazione della vita.

Riferimenti bibliografici

Bazin, H.

2019, *La cultura hip hop*, Besa, Milano.

Beck, U., Giddens, A., Lash, S.

1999, *Modernizzazione riflessiva*, Asterios, Trieste.

Belotti, E.

2021, *Birds in the trap. Classi subalterne e industria culturale in Italia*, Bordeaux Edizioni, Roma.

Benasso, S.

2013, *Generazione Shuffle. Traiettorie biografiche tra reversibilità e progetto*, Aracne, Roma.

Benasso, S., Benvenga, L. (a cura di)

2024, *Trap! Suoni, segni e soggettività nella scena italiana*, Novalogos, Roma.

Bertin, F., Lecce, S.

2021, *Generazione trap. Nuova musica per nuovi adolescenti*, Mimesis, Milano.

Boltanski, L., Chiapello, E.

2014, *Il nuovo spirito del capitalismo*, Mimesis, Milano.

Bourdieu, P.

2012, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna.

Coin, F.

2017, *On quitting*, in Butler, N., Delaney, H., Śliwa, M. (a cura di), *The labour of academia*, «Ephemera», 17(3).

Coin, F., Giorgi, A., Murgia, A. (a cura di)

2017, *In/disciplinate. Soggettività precarie nell'università italiana*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia.

Cuzzocrea, V., Benasso, S.

2020, *Fatti strada e fatti furbo: generazione Z, musica trap e influencer*, «Studi Culturali», 3, pp. 335–356.

Dardot, P., Laval, C.

2015, *La nuova ragione del mondo. Critica della razionalità neoliberista*, DeriveApprodi, Roma.

Deleuze, G.

2002, *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli.

Diamanti, I. (a cura di)

1999, *La generazione invisibile. Inchiesta sui giovani del nostro tempo*, Il Sole 24 Ore, Milano.

Filippi, D.

2024a, *Vita curriculi. Università neoliberale, meritocrazia e la rincorsa al CV*, Rosenberg & Sellier, Torino.

2024b, A me fra non mi stava bene, che io non avevo e tu avevi. La musica trap delle seconde generazioni tra autodeterminazione e identità liminali, in Benasso, S., Benvenga, L. (a cura di), *Trap! Suoni, segni e soggettività nella scena italiana*, Novalogos, Roma.

Foucault, M.

2005, *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France (1978–1979)*, Feltrinelli, Milano.

Gramsci, A.

1975, *Quaderni del carcere*, Einaudi, Torino.

Grossberg, L.

1992, *We Gotta Get Out of This Place. Popular Conservatism and Postmodern Culture*, Routledge, New York.

Hall, S.

1980, *Encoding/decoding*, in Hall, S., Hobson, D., Lowe, A., Willis, P. (a cura di), *Culture, Media, Language*, Hutchinson, London, pp. 128–138.

Hebdige, D.

1979, *Subculture. The Meaning of Style*, Routledge, London.

Kaluža, J.

2018, *Reality of Trap: Trap Music and its Emancipatory Potential*, in IAFOR Journal of Media, Communication & Film, 5(1), pp. 23–42.

Pedroni, M.

2016, *Le dimensioni della precarietà e la resistenza all'università come industria culturale*, in Pellegrino, V. (a cura di), *R/esistenze precarie. Lavoratori universitari e capitalismo cognitivo*, OmbreCorte, Verona.

Popolla, M., Benasso, S.

2025, *Miss Impossible: negoziare modelli di genere per la Gen Z, tra musica trap e social platform. Il caso di Anna Pepe*, in Cambio. Rivista sulle trasformazioni sociali, doi: 10.36253/cambio-17531.

Saitta, P.

2023, *Violenta speranza. Trap e riproduzione del "panico morale" in Italia*, Ombre Corte, Verona.

Scholz, A.

2004, *Subcultura e lingua giovanile in Italia. Hip hop e dintorni*, Aracne, Roma.

Schultz, T.W.

1963, *The Economic Value of Education*, Columbia University Press, New York.

Tomatis, J.

2021, *La popular music in una prospettiva transmediale: il caso della trap in Italia*, in Chigiana. Journal of Musicological Studies, vol. 51, p. 44.

Vecchi, B.

2020, *Il capitalismo delle piattaforme*, Manifestolibri, Roma.