

Hate speech e rap

Adriano Bertolini

Università della Calabria
adr.bertolini@gmail.com

Abstract In what follows I try to show the connections between hate speech and rap music. The main thesis of this article is twofold: on one hand I claim that hate speech is a useful way to better understand rap music. On the other hand, the use of the hate speech made by the rappers of the so called Golden age helps us to show some aspects of the intricate relationship between violence and language. The most prominent of which is the ambivalence of aggressive speech.

Keywords: Hate Speech, Rap, Language and Violence, Speech Acts

Received 05/04/2020; accepted 08/07/2020.

0. Introduzione

Negli ultimi anni è fiorita nel mondo occidentale la discussione sull'*hate speech*¹. A differenza di altre questioni filosofiche di cui si interessano esclusivamente gli specialisti, il discorso d'odio è un tema penetrato all'interno del dibattito pubblico delle democrazie liberali, occupando pagine di giornali e dando luogo a numerosi appelli che vi si oppongono. Ma oltre a sottrarsi alla netta divisione tra accademia e discorso pubblico generalista, l'*hate speech* oltrepassa anche lo steccato tra discipline e orizzonti di ricerca: a studiarlo sono principalmente giuristi e filosofi, dunque ricercatori appartenenti a settori tra loro distinti. I primi sono interessati a capire se e come sia giusto limitare la libertà di espressione per proteggere i soggetti più deboli². I secondi sono principalmente studiosi di filosofia del linguaggio che si occupano della pragmatica del discorso d'odio.

Uno dei testi che hanno avuto maggiore impatto e risonanza è *Parole che provocano* (*Excitable Speech. A Politics of the Performative*) di Judith Butler (1997). Nel corso del libro, l'autrice cita in alcune occasioni la musica rap come genere letterario in cui è riscontrabile un riuso dell'*hate speech* da parte di membri della comunità afroamericana³. Si

¹ Cito qui a titolo di esempio alcuni dei lavori più significativi: MacKinnon (1993); Matsuda, Lawrence III, Delgado, Crenshaw (1993); Butler (1997); Hare, Weinstein (2009); Herz, Molnar (2012); Maitra, McGowan (2012); Waldron (2012); McGowan (2019).

² Questo problema giuridico è presente soprattutto negli Stati Uniti, dove un'interpretazione particolarmente rigida e conservatrice del Primo emendamento della Costituzione a tutela della libertà di espressione ha finora condotto alla sostanziale impunità dei discorsi ingiuriosi e discriminatori nei confronti delle componenti più fragili della popolazione, come afroamericani, donne, omosessuali, immigrati. Per una storia dell'interpretazione del Primo emendamento da parte della Corte suprema cfr. Walker (1994).

³ Butler (1997, trad. it.: 18-19; 32-33; 105-106; 141-143).

tratta tuttavia di menzioni estemporanee, o di casi citati a titolo di esempio, preziosi accenni di linee di ricerca potenziali, più che effettivi affondi teorici. In questo articolo proverò a raccogliere il suggerimento di Butler e a esplorare più in profondità la connessione tra l'uso linguistico e il genere letterario. La domanda di fondo a cui cercherò di rispondere è la seguente: cosa ci dice la musica rap sull'*hate speech*? C'è qualche aspetto del discorso d'odio che viene messo in risalto da questo particolare tipo di musica nera?

1. Definizioni

Il primo problema che si pone a chi voglia approfondire l'*hate speech* è la sua definizione. Non c'è infatti tra gli studiosi unanimità su cosa si debba intendere, come denunciano alcuni di essi⁴. Il termine '*hate*', per esempio, non è perspicuo. Al di là della sua stessa definizione, di per sé problematica ma su cui si dibatte poco, non è chiaro se l'odio debba andare ricercato nel mittente o nel destinatario dell'atto linguistico⁵. Se sia un sentimento presente nel locutore e da questi espresso a parole, o un effetto perlocutorio sul destinatario di enunciati denigratori. In altri termini, c'è disaccordo se l'odio sia nel politico che fa un comizio razzista o nel suo uditorio, che, a causa delle parole che ascolta comincia a nutrire il sentimento nei confronti di qualcuno⁶.

Tuttavia, ciò che pone più problemi a una definizione non è tanto l'*hate* quanto lo *speech*. Non bisogna farsi ingannare dal fatto che il principale significato di '*speech*' sia 'discorso' e che la parola derivi da '*to speak*', 'parlare'. In realtà, molti dei testi più importanti sull'argomento trattano come *speech* qualsiasi forma di espressione, anche non verbale. In uno studio sull'istoria dell'*hate speech*, per esempio, si dichiara fin da subito che «"speech" is generally used as a convenient shorthand for all forms of communication, verbal and nonverbal, and will be so used here. [...] In this book "speech" includes all forms of communication» (Walker 1994: 8). A questo proposito, è emblematico il fatto che uno dei grandi bersagli del dibattito sia la pornografia, considerata da alcuni come un genere che in quanto tale è un *hate speech*, cioè una forma di discriminazione e sottomissione delle donne⁷. Oppure che uno dei casi di cronaca più dibattuti sia il cosiddetto *R.A.V. contro St. Paul* (è il nome del processo che a cui fa riferimento l'evento in questione; cfr. Butler 1997, trad. it.: 61 sgg.). In quel caso il discorso d'odio consisteva, in pieno stile Ku Klux Klan, nel dare fuoco a una croce (*cross burning*) di fronte alla casa di una famiglia nera da parte di un adolescente bianco⁸. Il mio sospetto è che la piega non verbale dell'*hate speech* sia dovuta al fatto che buona parte del dibattito ruota attorno al Primo emendamento della Costituzione americana, che protegge la libertà di espressione e non solo la libertà di parola. Ma al di là dell'origine di questo particolare uso di '*speech*', resta il fatto che esso non è ristretto al campo linguistico, o comunque non lo è da tutti gli studiosi (la restrizione, per esempio, potrebbe non essere funzionale a un giurista che volesse sostenere la punibilità di atti come il *cross burning*).

⁴ Per esempio Walker (1994: 8); Yong (2011); Waldron (2012: 8-9); Gelber (2017: 619); Weinstein (2017).

⁵ Waldron (2012: 34-36) è per esempio dell'idea che l'odio sia un effetto perlocutorio dell'*hate speech* nell'ascoltatore. Di avviso opposto Hornsby (2003: 297)

⁶ Un'originale interpretazione pragmatica del rapporto tra l'*hate speech* pronunciato pubblicamente da un politico e il suo uditorio si può trovare in Fumagalli (2019).

⁷ Sulla pornografia come *hate speech* cfr. per esempio MacKinnon (1993); Langton (1993).

⁸ Un altro celebre caso di *hatespeech* non linguistico che è spesso citato in letteratura è il tentativo, nel biennio 1977-78, da parte del partito nazionalsocialista americano di sfilare per le strade della città di Skokie, Illinois (luogo di residenza di alcuni sopravvissuti all'olocausto). Cfr. Matsuda (1993); MacKinnon (1993).

Viste le difficoltà che pone un campo di indagine ampio e dai confini poco netti, per prima cosa propongo di circoscrivere l'*hate speech* agli enunciati, escludendo le forme di espressione non verbale. Se è vero che qualsiasi attività umana implica in qualche modo l'uso del linguaggio, non per questo ogni cosa che facciamo è uno *speech*. Soprattutto da una prospettiva di filosofia del linguaggio potrebbe essere utile limitarsi all'analisi degli atti verbali, senza nulla togliere alle riflessioni, spesso importanti e significative, di chi invece adotta la strategia opposta. Dunque, in quanto segue si tratteranno gli *hate speech* come enunciati aggressivi e discriminatori nei confronti di un gruppo di persone più deboli e che vengono mantenute in condizione di subalternità da quegli stessi enunciati. L'*hate speech* è insomma indagato in quanto particolare forma di violenza verbale che, per usare le parole di Butler (1997, trad. it.: 27) costituisce «il soggetto in posizione di subordinazione»⁹.

2. La posta in gioco

L'*hate speech* è un fenomeno particolarmente adatto allo studio di un aspetto fondamentale del linguaggio, la sua performatività. Tutto il dibattito si fonda infatti sull'idea che le parole non siano semplicemente il vestito esteriore del pensiero, ma che con esse si faccia qualcosa. Il discorso non è solo una risorsa con la quale possiamo comunicare, ma anche una componente fondamentale del nostro fare, della prassi: si agisce parlando e parlando si agisce (cfr. Virno 2003). Per dirlo in altri termini: la discussione sull'*hate speech* si fonda sul fatto che il parlare prevede un piano *perlocutorio* (oltre che ovviamente locutorio e illocutorio): usando il linguaggio si producono effetti. Questa idea, che non era estranea al pensiero greco¹⁰, trova nella filosofia del Novecento il suo eroe eponimo in John Austin, che proprio a *Come fare cose con le parole* dedica il suo lavoro più celebre (1962). Tuttavia, come fa notare Butler (1997), il filosofo inglese aveva forse trascurato di soffermarsi diffusamente su di un elemento significativo nell'analisi degli enunciati performativi, e cioè sulle circostanze esterne al discorso stesso che ne garantiscono l'efficacia, condizioni extralinguistiche senza le quali le parole non fanno niente¹¹. Austin menziona le circostanze esterne come vincoli alla felicità degli enunciati performativi, ma non si sofferma nell'approfondire i rapporti di potere che esse implicano. Il dibattito sull'*hate speech* ha il merito di gettare luce su questo dato un po' in ombra nella trattazione austiniana: sul tema dell'autorità di chi parla, cioè sulle relazioni sociali di forza all'interno di una comunità di parlanti¹². Per usare un esempio dello stesso Austin: se in *How to do things with words* (1962, trad. it.: 15-23; 26) ci si limita a sostenere che per battezzare una nave devo avere l'autorità sociale per farlo, l'*hate speech* obbliga a chiedersi come abbia avuto quella autorità e quali conseguenze implichi il suo esercizio nella comunità dei parlanti di cui faccio parte.

Il discorso d'odio mette in luce alcuni aspetti della parola performativa. Innanzitutto il fatto che con gli enunciati si possa fare violenza, cioè arrecare dolore. Non a caso il dolore (*harm*) è considerato in alcuni studi come ciò in base a cui si può riconoscere

⁹ Sempre Butler (1997, trad. it.: 26-27): «le parole non solo *riflettono* una situazione di dominazione; le parole *mettono in atto* la dominazione divenendo il veicolo attraverso cui quella struttura sociale viene ripristinata».

¹⁰ La *Retorica* di Aristotele si fonda su questo presupposto. Cfr. Piazza (2008).

¹¹ *Parole che provocano* è quasi interamente dedicato al tentativo di correggere questo difetto austiniano, per cui risulta difficile indicare un luogo preciso della critica ad Austin. Si faccia comunque riferimento a Butler (1997, trad. it.: 1-99).

¹² Sul problema dell'autorità dei parlanti chiamato in causa dall'*hate speech* si è molto dibattuto. Cfr. per esempio McGowan (2003); Maitra (2012); Langton (2014); Bianchi (2017). In quanto segue si adotterà tuttavia un approccio leggermente diverso da quello pragmatico che domina la letteratura.

*l'hate speech*¹³, un atto di discriminazione e sottomissione di soggetti più deboli che sono per questo sottoposti a una qualche forma di sofferenza. Oltre al dolore, un altro nodo teorico significativo che emerge è il rapporto tra linguaggio e passioni. Come suggerisce la stessa dicitura, *l'hate speech* chiama in causa *l'hate*. Se è vero che non in tutti i casi l'odio è considerato un elemento dirimente nella definizione del fenomeno e anzi, di fatto viene spesso trascurato¹⁴, non si può negare che l'impatto emotivo – perlocutorio – della parola sul destinatario degli *hate speech* è sempre al centro della scena. Il discorso d'odio è una potente risorsa in mano ai parlanti in una posizione di forza, che la usano con violenza nei confronti di soggetti più fragili, provocando in loro passioni dolorose. Esistono dunque diversi livelli di analisi che, per una eventuale ricerca futura, sarà opportuno provare a distinguere (performatività del linguaggio; rapporto linguaggio e violenza¹⁵; rapporto linguaggio e passioni). In questa sede può forse essere utile saggiare il tema attraverso una sonda in grado di esplorare, in modo trasversale, il rapporto tra linguaggio e dominio.

3. Un genere ambivalente

Nato negli anni '70 come genere di nicchia delle comunità afroamericane, nei decenni successivi il rap da *underground* è diventato *mainstream*. In quanto segue non potrò tener conto di tutti gli sviluppi che ha avuto sia nel corso del tempo, che nei differenti luoghi in cui ha preso piede. Mi soffermerò invece sul rap delle origini, sulla musica nera che dava voce ai ghetti delle metropoli statunitensi. Per citare alcuni artisti: Boogie Down Productions, Schoolly D, Slick Rick, Salt-N-Pepa, 2 Live Crew, NWA, Public Enemy, LL Cool J. Per dare dei riferimenti spazio-temporali: non andrò oltre il '92 e tratterò esclusivamente il rap americano, la cosiddetta *Golden age*. Il metodo è sineddochico: soffermarsi su una parte nell'auspicio che si possano acquisire degli elementi vevoli per il tutto, per il genere in quanto tale, fermo restando che ci sono eccezioni e che, per dirla con Aristotele, la verità propria delle cose umane è per lo più.

Il rap è un genere profondamente ambivalente¹⁶. Per un verso è la prosecuzione della tradizione orale premoderna della musica nera, per un altro è una forma espressiva postmoderna (Rose 1994: 21). È allo stesso tempo rivendicazione delle radici africane¹⁷ e rilancio del sogno americano¹⁸, forma di resistenza musicale *underground* nei confronti dell'industria discografica¹⁹, ma anche ambizione pop alla grande distribuzione. Narrazione comunitaria, di testimonianza e a volte di denuncia della condizione dei ghetti neri delle metropoli statunitensi, ma anche elogio dell'individuo che riesce a farsi largo malgrado – se non a scapito – degli altri.

Lo stesso termine che dà il nome al genere suggerisce quasi per caso un'ambivalenza di fondo. «*Rap*» significa «*to stike with a sharp blow, to utter suddenly and forcibly*; » (Merriam-Webster). Un modo di esprimersi che colpisce come un urto, potente e incisivo, e che sostituisce il cantato del resto della musica: i rapper parlano. Ma «*rap*» ha anche una prossimità con «*represent*» (che è tra l'altro il titolo di una iconica canzone di uno dei

¹³ E difatti secondo per esempio Gelber (2017) *l'harm* è l'elemento dirimente che bisogna tenere in considerazione quando si parla di *hate speech*.

¹⁴ Un'eccezione è Waldron (2012: 34-37).

¹⁵ Su questo punto specifico rimando ai recenti lavori di Mazzeo (2017); Piazza (2019); Serra (2020).

¹⁶Cfr. Rose (1994: XI-XVI); Wallace, Costello (1990, trad. it.: 70-71; 188; 226).

¹⁷Cfr. *Why is that?* e *You must learn* dei Boogie Down Productions.

¹⁸ LL Cool J rappresenta molto bene il rapper nero che ha realizzato il sogno americano. Molte delle sue canzoni sono dedicate a raccontare di come lui ce l'abbia fatta in virtù del suo talento lirico. Cfr. ad esempio *Cheesyrat blues*. All'*American dream* si rifanno praticamente tutti i rapper. Un altro esempio è *Paid in full* di Erik B. & Rakim, mentre una versione più cruda si può trovare in *Gangsta gangsta* degli NWA.

¹⁹Cfr. *Hip hop rules* e *Ghetto music* dei Boogie Down Productions.

dischi più importanti della storia del rap, *Illmatic* di Nas) e il concetto di rappresentazione è particolarmente adatto a spiegare una movenza di questo genere letterario. Rappresentare fa da un lato riferimento all'idea di riportare fedelmente, di trasporre qualcosa su un altro piano mantenendola intatta. Per esempio, i rappresentanti del popolo sono i soggetti preposti a farsi carico della volontà degli elettori e a riportarla in parlamento. Allo stesso tempo, la rappresentazione è anche una messa in scena, dunque un prodotto della fantasia, un atto creativo di invenzione. Il rap si muove proprio tra questi due poli, si fa carico di tutta l'ampiezza semantica della rappresentazione.

Quasi esclusivamente alla prima persona singolare, i testi parlano di chi canta. Il rapper racconta di sé, esprime la propria individualità in versi, testimonia. La canzone è sempre anche autorappresentazione, per dirla con KRS-One «reality song»²⁰. Nel rappresentarsi bisogna essere credibili²¹, mantenere un ancoraggio con la realtà: non sono ammissibili narrazioni oniriche o puramente fantastiche, storie solo di invenzione, ma è necessario che ci si riferisca sempre anche a qualcosa che si vive in prima persona nel proprio quotidiano. Da questo punto di vista, non sembra casuale che il modo di usare la voce non si distacchi molto dal parlato. Ma il rap è anche il genere dell'esagerazione, dell'iperbole, dello *storytelling*. Autori come Slick Rick o Schoolly D, ma anche gli stessi NWA e Public Enemy, si esibiscono in distorsioni della realtà, a volte a scopo satirico e di denuncia²², ma anche semplicemente autocelebrativo. Si trasfigurano le cose per elogiare sé stessi oppure per mostrarne qualche aspetto che a uno sguardo ordinario potrebbe sfuggire. Per esempio, *Jack of Spades* dei Boogie Down Production è la narrazione della storia di una sorta di supereroe del ghetto che combatte la diffusione delle sostanze stupefacenti che sta distruggendo la comunità²³. Ma anche *Bo! Bo! Bo!* dello stesso gruppo racconta una versione esagerata dei soprusi che un nero della periferia poteva subire da parte della polizia. Sulla stessa linea si colloca *Fuckthapolice* degli NWA, in cui vengono messi in scena atti di violenza nei confronti delle forze dell'ordine, che tuttavia non vengono perpetrati realmente. Come ha ammesso Ice Cube, membro degli NWA, si tratta di «revenge fantasies» (Rose 1994: 128), che tuttavia hanno l'effetto di testimoniare la posizione sociale dei cantanti e degli ascoltatori che in loro si riconoscono. Si dà voce a chi si vorrebbe essere o a cosa si vorrebbe fare e allo stesso tempo si dà conto di chi si è e di dove ci si trova. È in questa oscillazione che si colloca la musica rap, tra invenzione e testimonianza, realismo e satira, con l'idea che anche una cosa reale va inscenata.

Una precisazione. Ogni genere letterario ambisce a dire qualcosa di vero o di reale sulla vita dei potenziali fruitori, non soltanto il rap. E ogni atto creativo fa uso della rappresentazione e della messa in scena, ma, in ultima istanza, punta a mettere in luce aspetti della realtà – per così dire – esterna al palcoscenico. In questo il rap non si distingue dagli altri generi. Tuttavia, in questo tipo di musica è esclusa la pura invenzione, la narrazione per la narrazione, il gusto della storia in quanto tale. Ciò che voglio dire è che nel rap sono impensabili un'ambientazione e una narrazione puramente inventate, una rappresentazione che non sia anche messa in scena di chi parla e una testimonianza della sua vita. In altri termini: perfino quando il rapper parla del suo personaggio, del suo alter ego narrativo (si guardi per esempio a Slick Rick), sta sempre anche raccontando della sua persona, tratto caratteristico – mi pare – solo di

²⁰ *Boogie down productions*, Ghetto music.

²¹ Una delle parole d'ordine del rap è la «*street credibility*», che si guadagna mantenendo un'aderenza tra ciò che si vive e ciò che si racconta.

²² Cfr. ad esempio *The night of the living bassheads* dei Public Enemy, canzone di satira e denuncia sociale, con un videoclip iconico.

²³ Allo stesso tema è dedicata proprio la già citata *The night of the living bassheads*.

questo genere. In altri termini ancora: i Public Enemy non avrebbero mai potuto scrivere *Bocca di rosa* di Fabrizio De André o *Hurricane* di Bob Dylan. La prima persona trionfa sulla terza.

4. Violenza ambivalente

Il rap ci mostra che la violenza (verbale) è ambivalente. Che la parola può essere utilizzata come mezzo d'*emancipazione* ma anche per perpetrare una situazione di *dominio*²⁴. Per un verso nel rap assistiamo a un tentativo di sovvertire le strutture di potere in virtù delle quali è all'ordine del giorno l'*hate speech* nei confronti della comunità nera. A un tentativo di ribaltamento dei rapporti sociali che consentono ad alcuni – e solo a essi – di prendere la parola da una posizione di forza. Per un altro verso le strutture oppressive socio-politiche tramite cui si riduce al silenzio una componente più debole della popolazione sono pienamente in opera all'interno di questo genere letterario, e anzi, sembrano addirittura esserne un tratto costitutivo.

4.1 *Hate speech* e dominio

Nel rap la misoginia è all'ordine del giorno. L'utilizzo di espressioni ed epiteti denigratori è ripetuto in continuazione, la riduzione della donna a oggetto ornamentale di cui si fregia il rapper realizzato è un tratto non occasionale tramite cui gli MC²⁵ maschi costituiscono la narrazione di sé stessi. L'*hate speech* nei confronti del genere femminile è un vero e proprio *topos* nell'autorappresentazione dei rapper, un ingrediente spesso fondamentale alla delineazione del loro personaggio.

Ci sono varie gradazioni di misoginia. Nella forma più blanda, la donna non è oggetto di violenza verbale diretta ma è vista come un trofeo, alla stregua di una macchina costosa o di qualsiasi altro bene di lusso che soltanto chi è realizzato – dunque ricco – può permettersi. È un possesso da esibire come un Rolex o una collana, non un agente che a sua volta può costituirsi mediante un processo di soggettivazione. È per esempio il caso di alcune canzoni del newyorkese LL Cool J, che in *The boomin' system* descrive la potenza del *soundsystem* della macchina con cui si aggira per il quartiere attirando l'attenzione di tutti, comprese le ragazze che proprio a causa dell'ostentata ricchezza fanno a gara per accaparrarselo («the girls be on myjock 'cause mysystem'sfly»)²⁶.

Sempre LL Cool J mostra una gradazione più aggressiva di *hate speech* nei confronti delle donne. Nel medesimo disco (in cui c'è anche una canzone – *Mr. Goodbar*²⁷ – di velata autoesaltazione delle dimensioni del suo membro, tema non estraneo ad altri rapper, come ad esempio Schoolly D²⁸) si cimenta in un altro *topos* del rap, l'autocelebrazione²⁹.

²⁴ Una posizione analoga sul carattere performativo del linguaggio è sostenuta da Butler (1997, trad. it.: 34), secondo la quale «i punti di vista che aderiscono al modello del performativo efficace sia nelle sue forme illocutorie sia in quelle perlocutorie possono essere femministi e antifemministi, razzisti e antirazzisti, omofobici e antiomofobici». Il rap mostra proprio questo tratto ambivalente della parola performativa.

²⁵ «MC», letteralmente «*Master of Ceremonies*» è un sinonimo di «rapper».

²⁶ In altri pezzi la donna viene esibita come un trofeo. Cfr. ad esempio *Quiet on theseat* degli NWA.

²⁷ Brano nel quale c'è, tuttavia, una condanna della violenza nei confronti delle donne.

²⁸ Il titolo di una sua canzone è emblematico: *Mr. Big dick*.

²⁹ Wallace, Costello (1990, trad. it.: 62) elencano gran parte delle tematiche affrontate dalle canzoni rap: «i testi, quasi sempre autoreferenziali, tendono a essere variazioni su una mezza dozzina circa di temi fondamentali, temi che al primo ascolto sembrano, più che estranei e scioccanti, puramente noiosi. Es.: quanto sono tosti/fichi/mitici/cazzuti il rapper e i suoi testi; quanto i suoi rivali musicali siano ugualmente privi di queste doti; quanto siano fastidiose, stupide e avido le donne; quanto sia splendido essere “pagati a dovere” per rappare invece di dover rubare o spacciare; come le gang siano famiglie a tutti gli effetti, e come la coca porti con sé sempre brutte notizie. E, in particolare, come il sesso, la violenza e i

In sostanza si tratta di dipingersi come rapper particolarmente abile, utilizzando gli altri MC come termine di paragone che ne mostri il talento. Ciò comporta l'insulto e l'aggressione verbale degli altri rapper, a cui spesso ci si rivolge con un «tu» generico: non è necessario prendersela con qualche collega specifico³⁰, basta mettere in scena un piano conflittuale da cui emerga il cantante con le sue liriche come vincitore di un'ipotetica battaglia. In più di un'occasione (*Eat 'em up L chill; Murdergram*) LL Cool J (ma non solo lui) declina questo *topos* autocelebrativo in chiave misogina: oltre a vantarsi di essere il rapper più bravo nella scrittura, dichiara anche di aver avuto i favori delle fidanzate dei suoi «avversari», di certo non donne dai costumi illibati. Qui la donna resta sempre un oggetto, ma anche squalificato moralmente, dipinta come «*bitch*», poco di buono, che si distingue dalla brava ragazza acqua e sapone del quartiere, che sta al suo posto e per questo è elogiata (*Around the way girl*)³¹.

L'apice della violenza verbale misogina è tuttavia ben lungi dall'essere raggiunto. Campioni dell'*hate speech* contro le donne sono gli NWA e Slick Rick. A quest'ultimo, che invita a *Treather like a prostitute*, si deve la frase araldica più estrema, che riassume l'atteggiamento di alcuni rapper in modo inequivocabile: «when a girl says no, he really thinksshemeans yes». Qui il soggetto «he» si riferisce al personaggio di cui Slick Rick sta narrando le gesta nel suo *storytelling*. Tuttavia, come suggerisce il titolo dell'album (*The Great Adventures of Slick Rick*) le figure di invenzione di cui si racconta altro non sono che alter ego del rapper, che contribuiscono a costruire il suo personaggio. In questa sede non importa se il cantante perpetrasse o meno le forme di violenza di cui riferisce, ciò che conta è che un *hate speech* così forte venga utilizzato come ingrediente fondamentale nella narrazione di sé. Ma se Slick Rick è esplicito, gli NWA non sono da meno e in più di un'occasione raccontano di stupri – individuali e di gruppo – di cui si vantano con un candore stupefacente. In *One lessbitch* una prostituta viene stuprata e uccisa, atto di cui vantarsi perché ci si è così liberati di una poco di buono³², mentre in *Sheswallowedit* si afferma che «ifyougot a gang of niggas, the bitchwouldletyou rape her». In questa canzone non ci si fa mancare neanche del sesso di gruppo con una quattordicenne, né la seguente esortazione: «So fellas, next time theytry to tell a lie/ Thattheyneversuck a dick, punch a bitch in the eye»³³.

La parola è dunque uno strumento – anche feroce – tramite cui da un lato il rapper può costruire una narrazione di autocelebrazione machista, mentre dall'altro subordina a sé altri soggetti. È ragionevole supporre che uno degli effetti perlocutori di questi *topoi* retorici possa essere il mantenimento di una condizione di subalternità – come minimo ideologica – da parte delle donne. Appartenere al genere femminile nelle comunità afroamericane (ma non solo) significa avere maggiori difficoltà e ostacoli nel costituirsi come soggetti del discorso. La presa di parola è più complicata e faticosa e si scontra con uno stereotipo appiccicoso e inibente, violento e difficile da combattere: «the titlebitchdon't [sic] apply to all women, butall women have a littlebitch in

giocattoloni da yuppie rappresentino perfettamente il cammino di vita del ragazzo nero metropolitano verso la gloria americana dei tardi anni Ottanta».

³⁰ Cosa che comunque accade non di rado, nelle cosiddette *diss tracks* o *dissing*. Un esempio su tutti è Ice Cube, che abbandona gli NWA dopo il primo album e dedica ai suoi precedenti sodali un pezzo di insulti intitolato *No vaseline*.

³¹ Anche in questo caso non fa differenza se il suo nemico sia reale o immaginario e se LL Cool J abbia davvero conquistato le donne di cui parla. Il dato rilevante è il trattamento che riserva loro, il ruolo puramente decorativo, ornamentale: non sono nient'altro che dimostrazione del suo talento, della sua eccezionalità.

³² Tema ripreso in *To kill a booker*.

³³ C'è anche chi minimizza lo stupro accusando le donne di esagerare, come ad esempio Dj Jazzy Jeff & The Fresh Prince in *Girls ain'tnothinbuttrouble*.

'em»³⁴, sostengono gli NWA, motivo per cui «girls ain't supposed to speak», come sentenza Slick Rick³⁵.

4.2 Violenza verbale di emancipazione

Sarebbe tuttavia sbagliato fermarsi a questa immagine misogina del rap. Pur essendo un genere fondamentalmente maschile non mancano rapper donne (come Salt-N-Pepa e Bytches with problems), anche se non si tratta di personaggi di primo piano, e se comunque, pure negli sviluppi successivi rimangono in netta minoranza. Al di là di questo, è ben più rilevante la già citata ambivalenza di fondo, l'ambiguità e doppiezza di un genere-discard, che nasce dal recupero e riutilizzo di musica e parole già usate e spesso consuete a cui dà un volto nuovo. Non c'è da meravigliarsi allora se alle volte si mischia la carta con la plastica o il vetro.

La parte musicale del rap – almeno di quello delle origini – non è suonata né prodotta al computer (cfr. Rose 1994, cap. 3). La tecnica compositiva consiste nel campionamento: si tratta di prendere campioni da dischi di altri musicisti – uno dei più usati è James Brown – e di ripeterli *ad libitum mixandoli* con estratti di altri brani o con suoni basilari che si possono aggiungere attraverso macchinari economici. In questo modo si può produrre una musica essenziale a bassissimo costo che ben si presta a un cantato-parlato come quello del rap. Per esempio la base di *Signifying rapper* di Schoolly D altro non è che una ripetizione in *loop* del *riff* di chitarra di *Kashmir* dei Led Zeppelin, mentre *Straight Outta Compton* degli NWA è costruita sul campionamento del brano *Amen Brother* dei The Winsons. Ma si potrebbe stilare una lista lunghissima dei brani celebri e dei loro campioni, molti dei quali sono stati utilizzati più di una volta da produttori diversi.

Il *riuso* è dunque un tratto caratteristico di questo genere musicale. Ciò vale per il versante musicale con il campionamento, ma anche per quello lirico³⁶. Il termine che nella cultura afroamericana si utilizza per designare l'attitudine e le pratiche linguistiche, artistiche e creative che la caratterizzano è *signifying* (o *signifyin'*)³⁷. Non è un caso che un brano araldico di Schoolly D si intitolò proprio *Signifyin' rapper*, a cui si ispira anche uno dei primi saggi su questo genere a opera di David Foster Wallace e del suo amico Mark Costello, *Signifying rappers. Rap and race in the urban present*. Nelle parole di uno dei primi studi sull'argomento, si afferma che «Signifyin(g), it is clear, means in black discourse modes of figuration themselves» (Gates 1988: 52): il *signifyin'* designa il modo in cui la cultura vernacolare afroamericana concepisce la sua originale forma di significazione, di produzione di significati linguistici. «Signifyin(g) is a trope in which are subsumed several other rhetorical tropes, including metaphor, metonymy, synecdoche, and irony (the master tropes), and also hyperbole, litotes, and metalepsis [...]. To this list we could easily add aporia, chiasmus, and catechresis, all of which are used in the ritual of Signifyin(g)» (*Ibidem*). Come si vede, è una categoria talmente ampia che è difficile ricondurla a una o più figure retoriche. Contrariamente a quanto sostiene Gates, sembra arduo che si possa considerare il *signifyin'* un tropo. Più produttivo, forse, concepirlo come l'attitudine complessiva alla risignificazione, al gioco di parole, al riuso della lingua da parte di una tradizione parlata di subalterni, i quali, almeno sul piano linguistico, hanno nel corso del tempo provato a sovvertire le norme di dominio a cui erano consegnati. *Signifyin'* vuol dire esibirsi in una delle possibilità fondamentali che la lingua offre a ogni parlante, lo slittamento semantico, che storicamente ha assunto un ruolo fondamentale nelle comunità afroamericane come veicolo di libertà.

³⁴ Il titolo della canzone è emblematico: *A bitchiz a bitch*.

³⁵ Sempre in *Indian girl*.

³⁶ Su questo aspetto insistono anche Wallace, Costello (1990, trad. it.: 63) e Butler (1997, trad. it.: 18-19, dove si menziona il rap come esempio di *risignificazione*).

³⁷ Il *signifyin'* non era sfuggito a Butler (1997, trad. it.: 141-143), che lo menziona esplicitamente.

È in quest'*humus* culturale linguistico che si inserisce il rap. Per un verso è sfida in cui due rapper cercano di sopraffare verbalmente l'altro misurandosi nell'improvvisazione sulla medesima base. Il cosiddetto *freestyle* consiste proprio nel tentativo di mostrarsi più capace dell'avversario nel cogliere le potenzialità di risignificazione del linguaggio in una gara rituale di insulti³⁸. Per un altro verso, il rap fa uso del *signifyin'* anche nei testi scritti e incisi nei dischi, quindi non improvvisati. La risignificazione è così un atto con cui i membri di una comunità subalterna si riappropriano di parole che appartengono a una narrazione dominante³⁹ per farle da controcanto, da antagonista letterario. Un esempio è il riuso degli *slurs*, come «*nigga*» o «*nigger*», ripetuto in continuazione con orgoglio e rivendicazione di appartenenza: il nome di uno dei collettivi più rappresentativi di questo periodo è N.W.A., che sta per «*Niggas With Attitude*», mentre le *Bytches with problems* riutilizzano lo *slur* per sovvertire l'ordine del discorso canonico maschilista⁴⁰.

Il discorso vale anche per gli *hate speech*. Oltre a essere diretta a soggetti più deboli come le donne, l'aggressione verbale viene anche indirizzata contro chi è in posizione di dominio. Dai ghetti afroamericani delle metropoli parte un tentativo di deflettere la violenza che pure si vive quotidianamente, rimandandola al mittente. Da questo punto di vista sono emblematici i brani di denuncia dei soprusi che i neri erano – ma purtroppo sono ancora⁴¹ – costretti a subire da parte delle forze dell'ordine. Alcuni di essi si limitano a denunciare, con rabbia e disgusto, la posizione di debolezza e subalternità, senza tuttavia fare ricorso esplicito alla violenza. È il caso, per esempio, di *Illegalsearch* di LL Cool J, di *Who protectsus from you?* dei Boogie Down Productions, di *The night of the living bassheads* dei Public Enemy, solo per citare alcuni esempi.

Ci sono tuttavia casi in cui la rivendicazione sociale viene portata avanti proprio grazie alla violenza verbale. Nel 1990 l'Arizona aveva votato contro l'istituzione del Martin Luther King Day, dichiarandosi così come stato apertamente razzista. I Public Enemy prendono posizione in *By the time I get to Arizona*, canzone di denuncia in cui il cantante Chuck D afferma fieramente di «pisciare sullo Stato» («I urinated on the State while I was kickin' this song»), oltre a sostenere che il governatore meriterebbe che gli si spaccasse il naso («What he needis a nosebleed»).

Anche le già citate *Bo! Bo! Bo!* (Boogie Down Productions) e *Fucktha Police* (NWA) vanno nella medesima direzione. Nella prima canzone il cantante KRS-One racconta di venire aggredito dalla polizia mentre fa *jogging* per il solo fatto di essere nero: «Black men are judged by their clothes/Black women are looked at shoes»⁴². Il poliziotto bianco lo aggredisce colpendolo in faccia col calcio della pistola, motivo per cui KRS gli spacca sul pomo d'Adamo una bottiglia trovata nei paraggi e, dopo aver recuperato la pistola, comincia a sparare:

And that's when he [il poliziotto] did it, he hit me in the face with his gun

³⁸ Pratica che affonda le sue radici in un gioco di insulti rituali molto diffuso tra gli adolescenti americani, il cosiddetto *The dozens* o *Playing the dozens*. Per un'analisi cfr. Labov (1972).

³⁹ Rose (1994: 100 sgg.) distingue tra «dominant transcript» e «hiddent transcript». Credo che una traduzione accettabile possa essere «discorso». L'idea è che il potere si esprime e consolida attraverso un discorso pubblico dominante ed accreditato che è protagonista incontrastato nei mezzi di comunicazione di massa. Allo stesso tempo, ci sono dei discorsi sotterranei che sottratti all'egemonia culturale dell'*establishment*, che si avvalgono della risignificazione, di differenti punti di vista sulla realtà, o che trattano temi alternativi a quelli dominanti. Per molti versi il rap – almeno quello delle origini – è un discorso nascosto, sotterraneo, che si oppone alla narrativa delle forze egemoniche.

⁴⁰ Per una visione d'insieme sulla grammatica degli *slurs*, cfr. Cepollaro (2015).

⁴¹ Si veda il recente movimento Black lives matter sorto in seguito alle ripetute uccisioni di afroamericani da parte della polizia statunitense.

⁴² Si noti che qui il rapper oltre a prendersela con la polizia prende anche – insolitamente – le difese delle donne afroamericane.

I wasn't with it so
On the ground was a bottle of Snapple
I broke the bottle in his fucking Adam's apple
As he fell his partner called for backup, well, I had the shotgun
And began to act up with that.

Il testo prosegue con un'esagerazione satirica e un'escalation di aggressività: KRS-One scappa ma, vedendosi braccato, lancia una granata sui poliziotti che lo inseguono facendoli a pezzi.

Fuckthapolic è il manifesto del *signifyin'* violento del rap. Come accennato in precedenza, nel testo si racconta di atti che costituiscono «revenge fantasies» più che il resoconto di vere e proprie aggressioni nei confronti delle forze dell'ordine. Qui l'insulto alla polizia è un grido doloroso che testimonia le condizioni di subalternità e sopruso che subiscono le comunità dei ghetti neri e la violenza un modo per rifarsi, almeno verbalmente, dell'ingiustizia sociale che si è costretti a subire. La parola aggressiva, o, citando Butler, la parola «che provoca», è strumento di una lotta per l'emancipazione, un'arma di conflitto sociale volto a condizioni di vita più eque. Lo stesso linguaggio violento mostra così tutta la sua ambivalenza: da un lato voce del riscatto di subalterni (gli afroamericani), dall'altro *hate speech* che inchioda le donne alla sottomissione a cui sono storicamente costrette, perpetrando una dolorosa riduzione al silenzio. Il medesimo rapper è ora aguzzino ora salvatore.

5. Lo sfondo dell'*hate speech*

Il rap delle origini ha qualcos'altro da dire sull'intreccio tra linguaggio e violenza. Il carattere testimoniale di questo genere contribuisce a ricordare qualcosa che, se ci si perde nei meandri del pur utile e interessante dibattito accademico, potrebbe passare in secondo piano: il fatto che la violenza verbale è strettamente correlata a un altro tipo di violenza, quella fisica. Il rischio che talvolta si corre è quello di considerare l'*hate speech* esclusivamente in relazione al problema dell'inquinamento del discorso pubblico. Come se una pulizia linguistica dovuta a un maggior controllo del discorso d'odio potesse avere come effetto una società più equa e un più corretto dibattito.

Senza sottovalutare l'impatto positivo che una maggiore attenzione retorica può portare alle democrazie, il caso del rap ci ricorda che non è solo una questione di parole. Né tantomeno che la violenza è solo una *conseguenzaperlocutoria* degli enunciati che vengono pronunciati nei confronti delle categorie esposte. L'*hate speech* riflette una situazione di violenza che caratterizza fin da principio – per dirla con Austin – le circostanze della presa di parola, dell'enunciazione. Nei loro scambi linguistici i parlanti sono già calati in uno spazio storico-sociale intriso di violenza non solo verbale. Il forte carattere autorappresentativo e testimoniale di questo genere musicale mostra al pubblico – anche ai bianchi benestanti che hanno poca contezza di ciò che avviene nei bassifondi – che la violenza c'è ed è all'ordine del giorno. È per esempio nelle perquisizioni immotivate che i neri erano – e sono – costretti a subire solo per il colore della loro pelle⁴³. Ed è nella vita quotidiana delle donne afroamericane, che la subiscono sia dai bianchi, sia dagli uomini che appartengono alle loro stesse comunità. Non è un caso che gli NWA, che nelle loro canzoni inneggiano allo stupro, siano stati al centro di casi controversi di aggressione nei confronti delle donne e che, per loro stessa ammissione, abbiano fatto

⁴³ Cfr. *IllegalSearch* di LL Cool J.

cose di cui si pentono⁴⁴.

Ancora una volta, il punto tuttavia non è tanto la veridicità dei testi. Abbiamo infatti visto che l'esagerazione, la caricatura, l'iperbole, la messa in scena sono proprie di questo genere. Ciò che stupisce all'ascolto dei dischi di questi artisti è la potenza d'impatto e la crudezza delle parole che contengono, l'urgenza di raccontare della loro vita violenta. È come se la persistente presenza di narrazioni brutali risponda all'esigenza di sublimare ciò che si vive nel quotidiano nei ghetti delle metropoli statunitensi. Come se, ancora con ambivalenza, si dovesse esorcizzare la violenza che si vive allontanandola tramite le parole, inserendola in una cornice narrativa che, pur rappresentando chi canta, è altra dal rapper in questione, distinta da lui. Da un lato quella violenza è qualcosa che mi appartiene e a cui appartengo, un dato fondamentale del vissuto. Dall'altro è qualcosa che ha bisogno di essere rielaborato, da cui prendere le distanze, a cui serve dare una forma diversa tramite la narrazione⁴⁵. Il fascino che questo genere esercita e che dovette portare in cima alle classifiche un disco come *Efilazaggin'*, la cui prima metà inneggia alla violenza in generale e la seconda allo stupro, sta proprio nella potenza con cui dà conto della realtà cruda da cui emerge, al di là del bene e del male. Una realtà che non è riducibile alle parole con cui la si racconta ma che da quelle parole straborda, dando a intendere che l'aggressività – verbale e non – è un dato a cui si può dare una forma ma con cui bisogna in ogni caso fare i conti.

Bibliografia

Austin, John L. (1962), *How to do things with words*, Oxford University Press, Oxford (*Come fare cose con le parole*, trad. di C. Villalta, Marietti 1820, Genova 1987).

Bianchi, Claudia (2017), «Linguaggio d'odio, autorità e ingiustizia discorsiva», in *Rivista di estetica*, 64, 1, pp. 18-34.

⁴⁴ Dr. Dre fu coinvolto in uno scandalo per aver aggredito fisicamente la presentatrice televisiva Dee Barnes nel 1991. Il rapper e producer ha recentemente avuto modo di ritornare sull'accaduto in un'intervista a Rolling Stone (<https://www.rollingstone.com/movies/movie-news/n-w-a-tell-all-inside-the-original-gangstas-rolling-stone-cover-story-67660/>): «I made some horriblefuckingmistakes in my life. I was young, fucking stupid. I would say all the allegations aren't true – some of them are. Those are some of the things that I would like to take back. It was really fucked up. But I paid for those mistakes, and there's no way in hell that I will ever make another mistake like that again».

⁴⁵ Da questo punto di vista le cose stanno forse all'opposto di quanto il senso comune sia disposto a concedere. Quando un nuovo genere musicale sale alla ribalta – e il rap in questo non fa eccezione, accodandosi a rock'n'roll, jazz, ecc. – c'è sempre una pletera di osservatori che lamenta un imbarbarimento dei costumi, una degradazione morale delle nuove generazioni a un tempo testimoniata e causata dalla musica. Negli Stati Uniti di fine anni Ottanta (ma anche nell'Italia contemporanea, per esempio dopo i recenti fatti di Corinaldo) la musica rap fu accusata di incitare alla violenza traviando la gioventù americana (il gruppo dei 2 Live Crew fu anche condannato per oscenità e censurato. Sull'argomento cfr. Crenshaw [1993]). Se invece le cose stanno come si è sostenuto in questo articolo, i rapper non devono essere concepiti – come troppo spesso si fa – come cattivi maestri, quanto come un esempio positivo, come testimonianza di qualcuno che è riuscito a trasformare in energia creativa la situazione di difficoltà in cui versava, o, per dirla con le parole di un rapper italiano, come artisti che sono riusciti a fare «di vizi di forma virtù».

Butler, Judith (1997), *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, Routledge, London (*Parole cheprovocano. Per una politica del performativo*, trad. di S. Adamo, Raffaello Cortina, Milano 2010).

Cepollaro, Bianca (2015), «Gli epiteti denigratori: presupposizioni infami», in *Esercizi Filosofici*, 10, pp. 154-168.

Crenshaw, Kimberlè W. (1993), *Beyond Racism and Mysogyny: Black Feminism and 2 Live Crew*, in Matsuda, Mari J.; Lawrence III, Charles R.; Delgado, Richard; Crenshaw, Kimberlè W., a cura di, *Words That Wound. Critical Race Theory, Assaultive Speech, and the First Amendment*, Westview Press, Boulder, pp. 111-132.

Fumagalli, Corrado (2019), «Discorsi d'odio come pratiche ordinarie», in *Biblioteca della libertà*, LIV, pp. 55-75.

Gates, Henry Louis Jr. (1988), *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*, Oxford University Press, Oxford.

Gelber, Katharine (2017), «Hate Speech – Definitions and Empirical Evidence», in *Constitutional Commentary*, 32, pp. 619-629.

Hare, Ivan; Weinstein, James (2009), a cura di, *Extreme Speech and Democracy*, Oxford University Press, Oxford.

Herz, Michael; Molnar, Peter (2012), a cura di, *The Content and Context of Hate Speech. Rethinking Regulation and Responses*, Cambridge University Press, Cambridge.

Hornsby, Jennifer (2003), *Free Speech and Hate Speech: Language and Rights*, in Egidi, Dell'Utri, De Caro, a cura di, *Normatività e Fatti Valori*, Quodlibet, Macerata, pp. 297-310.

Labov, William (1972), *Language in the Inner City. Studies in the Black English Vernacular*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Langton, Rae (1993), «Speech Acts and Unspeakable Acts», in *Philosophy and Public Affairs*, 22, pp. 293-330.

Langton, Rae (2014), *The Authority of Hate Speech*, Draft for Analytic Legal Philosophy Conference, Oxford, May 2014.

MacKinnon, Catherine (1993), *Only Words*, Harvard University Press, Cambridge (MA).

Maitra, Ishani (2012), *Subordinating Speech*, in Maitra, Ishani; McGowan, Mary Kate (2012), a cura di, *Speech and Harm. Controversies Over Free Speech*, Oxford University Press, Oxford, pp. 94-120.

Maitra, Ishani; McGowan, Mary Kate (2012), a cura di, *Speech and Harm. Controversies Over Free Speech*, Oxford University Press, Oxford.

Matsuda, Mari J. (1993), *Public Response to Racist Speech: Considering the Victim's Story*, in Matsuda, Mari J.; Lawrence III, Charles R.; Delgado, Richard; Crenshaw, Kimberlè W.,

a cura di, *Words That Wound. Critical Race Theory, Assaultive Speech, and the First Amendment*, Westview Press, Boulder, pp. 17-51.

Matsuda, Mari J.; Lawrence III, Charles R.; Delgado, Richard; Crenshaw, Kimberlè W. (1993), a cura di, *Words That Wound. Critical Race Theory, Assaultive Speech, and the First Amendment*, Westview Press, Boulder.

Mazzeo, Marco (2017), *Il sofista nero. Muhammad Ali oratore e pugile*, deriveapprodi, Roma.

McGowan, Mary Kate (2003), «Conversational Exercitives and the Force of Pornography», in *Philosophy and Public Affairs*, 31, pp. 155-189.

McGowan, Mary Kate (2019), *Just Words. On Speech and Hidden Harm*, Oxford University Press, Oxford.

Piazza, Francesca (2008), *La Retorica di Aristotele. Introduzione alla lettura*, Carocci, Roma.

Piazza, Francesca (2019), *La parola e la spada. Violenza e linguaggio attraverso l'Iliade*, il Mulino, Bologna.

Rose, Tricia (1994), *Black Noise. Black Music and Black Culture in Contemporary America*, New England University Press, Hanover (New Hampshire).

Serra, Mauro (2020), *Il negativo del linguaggio. Una questione etico-politica*, Palermo University Press, Palermo.

Virno, Paolo (2003), *Quando il verbo si fa carne. Linguaggio e natura umana*, Bollati Boringhieri, Torino.

Waldron, Jeremy (2012), *The Harm in Hate Speech*, Harvard University Press, Cambridge (MA).

Walker, Samuel (1994), *Hate Speech. The History of an American Controversy*, The University of Nebraska Press, Lincoln and London.

Wallace, David Foster; Costello, Mark (1990), *Signifying Rappers. Rap and Race in the Urban Present*, Ecco Press, New York (*Il rap spiegato ai bianchi*, trad. di C. Raimo e M. Testa, minimum fax, Roma 2014).

Weinstein, James (2017), «Hate Speech Bans, Democracy and Political Legitimacy», in *Constitutional Commentary*, 32, pp. 527-583.

Yong, Caleb (2011), «Does freedom of speech include hate speech?», in *Res Publica*, vol. 17, n. 4, pp. 385-403.