

«Il suono che nasce dalla metropoli». Rap, linguaggio, economia

Adriano Bertolini

Università di Palermo/Università della Calabria
adriano.bertolini@unipa.it

Abstract This article moves from the idea that rap music is a literary genre particularly well suited to show some salient features of contemporary work. Part of the commercial success of this type of artistic production is due to its ability to exhibit the changes in both the productive structure and the forms of life that have occurred in recent decades. The basic thesis is the following: the post-Fordist worker now produces through speech; similarly, the rapper sings by speaking, that is, by reducing the melodic component and punctuating the words in a way that is very close to everyday language (§ 1). We will try to substantiate this basic idea through specific themes: the relationship with the attention economy (§ 2), the link with the multitude inhabiting the metropolises (§ 3) the relationship between slang and language (§ 4).

Keywords: Rap, Multitude, Operaism, Ontology of the Present, Linguistic Labor

Received 10/06/2023; accepted 23/10/2023.

«Uno, due uno, provo i microfoni
questo è il suono che nasce dalla metropoli»
Colle der fomento, *Prova microfono*

0. Introduzione: *Sentimenti dell'aldiqua*

Qualche mese fa la casa editrice bolognese DeriveApprodi ha ripubblicato un volume uscito nel 1990 (Theoria, Roma) dal titolo *Sentimenti dell'aldiqua. Opportunismo, paura, cinismo nell'età del disincanto*. Frutto del lavoro di ricerca collettivo di alcuni brillanti e coraggiosi intellettuali¹, il libro è animato dall'intento di riflettere sulle trasformazioni che avevano contraddistinto il decennio appena conclusosi, gli anni Ottanta. L'ipotesi di fondo è radicale: le trasformazioni storiche del sistema produttivo retroagiscono

¹Ecco la lista degli autori in ordine di apparizione: Virno, De Carolis, Agamben, Bascetta, Piperno, Illuminati, Starnone, Colombo, Berti, Castellano, Castellani, Ilardi. Va aggiunto anche un contributo finale di Rossana Rossanda, apertamente critico nei confronti dello spirito che animava *Sentimenti*. La nuova edizione – in cui non è presente il saggio di Agamben, che è tuttavia reperibile in quanto confluito nel suo volume intitolato *La comunità che viene* (Agamben, 1990) – è a cura di Marco Mazzeo, a cui si devono anche introduzione e postfazione.

sull'esistenza degli individui e contribuiscono a plasmarne la forma, a delineare i contorni di azioni e passioni. E viceversa, oltre a riguardare la vita dei singoli, quei sentimenti sono a loro volta parte integrante della produzione, ingranaggi della macchina che tramuta la forza lavoro in valore economico. Opportunismo, paura e cinismo non vengono cioè indagati da una prospettiva psicologica, come se fossero fatti privati che affliggono l'interiorità di qualcuno. Al contrario, parliamo qui di «sentimenti tutt'altro che sentimentali» (Mazzeo 2023: 9), cioè di «modi di essere e di sentire così pervasivi da risultar comuni ai più diversi contesti di esperienza, al tempo di lavoro come a quello detto “della vita”» (Virno 2023: 23). Si tratta insomma di qualcosa di simile a ciò che la tradizione filosofica continentale chiama *Stimmung*, modalità del nostro «essere-nel-mondo».

Il volume è ancora molto attuale, innanzi tutto perché i cambiamenti del decennio reaganiano continuano a essere protagonisti anche del nostro presente. Un esempio: l'opportunismo, cioè la confidenza con le contingenze e gli imprevisti, rimane una fondamentale prerogativa richiesta sul mondo del lavoro. Il nome che gli diamo oggi – *flessibilità* – è più commestibile, edulcorato, ma la sostanza non cambia: una spiccata vena opportunistica è richiesta tanto al *rider* di Glovo, sempre in cerca di espedienti per contrarre i tempi di consegna, quanto al precario dell'università, costretto a orientare la sua ricerca in funzione della moda del momento al fine di procurarsi i finanziamenti necessari alla sopravvivenza. Ma c'è anche un motivo di ordine metodologico per cui vale la pena rileggere quelle pagine. Lo si può sintetizzare attraverso una frase di Walter Benjamin, che potrebbe fungere da esergo al volume: «una totale mancanza d'illusioni nei confronti dell'epoca e ciononostante un pronunciarsi senza riserve per essa» (Benjamin 1933, trad. it.: 366). Per niente incline a un tanto facile quanto reazionario «si stava meglio quando si stava peggio», *Sentimenti dell'aldiqua* si sforza di guardare in faccia il proprio tempo senza rimpianto ma anche senza chiudere gli occhi di fronte ai lati oscuri. La parola chiave è *ambivalenza*: si tratta di andare a caccia del potenziale di cambiamento nascosto nei fenomeni osservati, di non fermarsi alla prima impressione e provare a intravedere «un nocciolo neutro, da cui possono scaturire sia l'ilare rassegnazione, l'abiura inesausta e l'integrazione sociale, sia inedite istanze di trasformazione radicale dell'esistente» (Virno 2023: 23). La posta in gioco, per un «pensiero critico» all'altezza del suo compito, è «radicalizzare» le tensioni sociali e convertire «l'ambivalenza in conflitto aperto» (De Carolis 2023: 62).

Il presente articolo ambisce a offrire un contributo analogo a quelli che compongono il volume, un'impresa che – per usare le parole di Foucault (2008) – può essere sintetizzata dall'espressione: «ontologia del presente». Più precisamente, nelle pagine che seguono proveremo a ripetere l'esperimento condotto da Andrea Colombo nel suo *Dolci alieni e mostri in carriera*, il quale muove dalla convinzione che vi sia un fedele rispecchiamento tra i «percorsi stilistici e tematici del cinema americano» (Colombo 2023: 103) degli anni Settanta-Ottanta e i cambiamenti del modo di produzione. In altre parole, «i film dell'ultima Hollywood [...] illustrano le trasformazioni degli apparati produttivi, l'affacciarsi di nuove modalità di controllo sociale, l'emergere di inedite figure con una puntualità e una precisione negate a testi più ambiziosi» (*Ibidem*). Se è vero che esiste una continuità tra il mondo contemporaneo e ciò che è avvenuto alla fine del secolo scorso, è altrettanto vero – quanto scontato – constatare che gli ultimi quarant'anni presentano anche tratti originali. L'ipotesi da mettere alla prova è che per avere una rappresentazione paradigmatica del *nostro* aldiqua² bisogna guardare a una forma

² Nella postfazione di *Sentimenti dell'aldiqua* anche Mazzeo (2023b) si cimenta con un'operazione del genere, individuando in stress, disattenzione e complotto tre abiti etici caratteristici del nostro presente.

espressiva – a un genere letterario³– che nel nuovo millennio ha fatto la parte del leone: la musica rap⁴.

1. Lavorare parlando, cantare parlando

Cominciamo precisando la tesi da sostenere. Nata proprio tra gli anni Settanta e Ottanta, negli ultimi decenni la musica rap si è affermata come genere di riferimento prima nel mercato statunitense, poi nel resto del mondo. Oltre al successo commerciale di album canonicamente rap – o della più recente variante, detta «trap»⁵–, la centralità di questo genere è evidenziata anche dal fatto che lo stesso pop mainstream è stato colonizzato da stilemi e pratiche tipiche, come il *featuring*⁶, ma anche da un’evoluzione compositiva che non disdegna strofe più parlate e meno cantate. Anche in Italia, dove le cose solitamente arrivano un po’ in ritardo, assistiamo a questa trasformazione: a titolo di esempio possiamo portare il fatto che il secondo classificato del festival di Sanremo 2023 – dunque l’evento più nazionalpopolare del panorama musicale italiano – è un artista che appartiene alla galassia hip hop⁷. Ciò non è dovuto solo ai capricci del gusto ma anche al fatto che questo genere musicale, nella forma e nei contenuti, è particolarmente adatto a esemplificare alcuni tratti caratteristici tanto del modo di produzione quanto delle forme di vita tipiche del mondo contemporaneo. In altri termini, nel rap si può apprezzare con particolare chiarezza l’intreccio storico tra le esistenze dei singoli e il sistema produttivo. Come la tragedia metteva in scena l’uomo tragico (Vernant, Vidal-Naquet 1986), così il rap dà piena visibilità all’uomo del XXI secolo.

Ma quali sono gli aspetti salienti del modello di sviluppo attuale? In cosa consiste la specificità di quello che possiamo chiamare, con diversi accenti, *tardo capitalismo*, *postmodernismo* (Jameson 1990), *società dello spettacolo* (Debord 1967-2002), *postfordismo* (Virno 2002a)⁸? Non è questa la sede per rispondere adeguatamente a una domanda del genere. Tuttavia, per quello che ci interessa, è possibile mettere a fuoco un aspetto fondamentale, vale a dire la centralità assunta dal *linguaggio verbale*. Niente di nuovo, si tratta della tesi classica di un filone eterodosso del marxismo italiano, un magma variegato che prende il nome di «operismo» (Virno 2002b; Mazzeo 2015). L’idea è che a partire dalla fine degli anni Settanta sia avvenuta una ristrutturazione radicale della produzione e che il parlare, tradizionalmente escluso, ne sia diventato ormai il protagonista assoluto. Se prima vigeva la legge: «se produco, non parlo; se parlo, non

³Sulla centralità del problema dei generi letterario per una filosofia *storica* del linguaggio cfr. Mazzeo 2023c.

⁴ Per una panoramica generale sul rap statunitense si veda Rose 1994; su questo genere in Italia cfr. Ivic 2010.

⁵ La trap è caratterizzata da una semplificazione del testo e delle metriche, da uno stile più cantato rispetto al rap classico e da un uso massiccio dell’*autotune*, un software che modifica la voce intonandola. Tra gli artisti più noti negli Stati Uniti: Young Thug, Future, Travis Scott. In Italia Sfera Ebbasta, Dark Polo Gang. Per un focus su musica trap e puerilismo in Italia, mi permetto di rimandare a Bertollini 2023.

⁶ Il «featuring» è la collaborazione tra due o più artisti, tipica della galassia rap, in cui è prassi consolidata ospitare altri musicisti nei propri album. Se si guarda invece ai dischi e alle band più iconiche dagli anni Sessanta alla fine del secolo scorso, ci si accorge che ai tempi la pratica era molto più rara. A titolo di esempio: nei dischi dei Beatles non c’è nessuna collaborazione; lo stesso vale, salvo rare eccezioni, per i cantautori pop italiani (si pensi a Battisti, De Gregori, Dalla).

⁷ «Rap» e «hip hop» sono termini spesso usati come sinonimi, anche se c’è una differenza. «Hip hop» è il nome che si dà a una cultura di strada statunitense che include varie pratiche, tra cui i graffiti, il ballo e appunto la musica rap. Cfr. Forman, Neal 2004.

⁸ I termini citati non sono del tutto sinonimi e si riferiscono a periodi storici non strettamente riducibili a quello più recente. Tutti quanti però ambiscono a mettere a fuoco la specificità del momento attuale, cioè i tratti originali che contraddistinguono le ultime propaggini del capitalismo neoliberale (De Carolis 2017).

produco», oggi la situazione è rovesciata: parlo, dunque produco⁹. Questa trasformazione si mostra, per esempio, nel fatto che ormai la stragrande maggioranza dei lavoratori è impiegata nel terziario (in Europa i 2/3, negli Stati Uniti l'80%, in Cina la metà¹⁰), ma non è riconducibile esclusivamente alla terziarizzazione dell'economia, che pure ha una sua rilevanza storica innegabile. A essere cambiato è lo stesso lavoro in fabbrica. Non siamo più nei «tempi moderni» di Chaplin, in cui operai silenziosi svolgevano mansioni ripetitive. In seguito alla progressiva automazione del processo produttivo, l'operaio postmoderno (o postfordista) ha cominciato a lavorare accanto alla macchina, e, cooperando coi colleghi, sorveglia il corretto andamento della catena di montaggio, intervenendo quando ce ne sia bisogno. Tutto questo avviene attraverso la parola, il che implica che una delle prerogative fondamentali da vendere nel mercato del lavoro sia parlare bene.

Oltre che sul mondo del lavoro, il ruolo preponderante del linguaggio verbale si mostra nella musica. Il rap incarna ed esibisce questo cambiamento epocale, come si nota già dal termine che dà il nome al genere: significa «parlare in modo schietto, diretto, franco». Il cantante in realtà non canta, o lo fa raramente, ma scandisce un testo in rima che assomiglia molto al linguaggio *parlato* nel quotidiano. Anche nelle canzoni di successo precedenti si usava la parola, ma la melodia la faceva ancora da padrona. Questo stile, invece, riduce al minimo la parte melodica, di solito confinandola ai ritornelli, ed esalta invece un virtuosismo non canoro, ma basato sulla capacità di produrre rime a effetto (le cosiddette «punchline», su cui torneremo nel prossimo paragrafo) e di scandire i versi in modo coinvolgente attraverso un uso accurato delle pause. Ne risente la struttura stessa dei brani: le basi musicali sono ripetitive e di solito prive di parti strumentali, non c'è più spazio per gli assoli di chitarra o la sperimentazione sinfonica, la loro funzione è semplicemente quella di offrire un appoggio al *rapper* – o *mc*: «master of ceremonies» – per sciorinare le sue rime. Negli stessi anni in cui l'operaio comincia a *lavorare parlando*, il rapper *canta parlando*.

2. Rime a effetto per un ascoltatore distratto

Nell'aprile del 1994 esce un disco fondamentale della storia del rap, *Illmatic* di Nas. In una delle canzoni più iconiche – *N.Y. State of Mind* – il rapper newyorkese offre una visione panoramica della vita nella sua città: violenza verbale e fisica, uso di armi, abuso di crack sono solo alcuni degli elementi che la compongono e che fanno dire «I think of crime when I'm in a New York state of mind». *Still D.R.E.* è invece uno dei pezzi di maggior successo del nuovo millennio. Al microfono Dr. Dre e Snoop Dog, autore del testo è Jay-Z, altro artista di grande fama. È un brano autocelebrativo che ha al centro il gran ritorno sulla scena di Dre, già produttore degli N.W.A. (il primo gruppo hip hip ad arrivare in vetta alla classifica nel 1991). La canzone è di grande impatto, il messaggio chiaro: passa il tempo, ma sono ancora qui a fare musica e a farla meglio degli altri. Sempre di tenore autocelebrativo la più recente (2018) *Sicko Mode* di Travis Scott e Drake, i quali pescano nei ricordi per ripercorre la strada che li ha portati al successo. Per dieci settimane è stato il singolo più venduto negli Stati Uniti.

L'elenco è altamente arbitrario e si potrebbe continuare citando molte altre hit che hanno segnato gli ultimi quarant'anni. Tuttavia c'è un tratto che accomuna i brani elencati e che può essere considerato una peculiarità stilistica del genere. Non sto parlando del fondamentale *topos* dell'autocelebrazione – su cui torneremo in seguito (§ 4) –, ma di quella che si potrebbe chiamare *riduzione della diegesi*. La musica rap nasce nelle

⁹ Cfr. Marazzi 1994. Per una panoramica generale su *Linguaggio e lavoro nel XXI secolo* si veda Nizza 2020.

¹⁰ *Ivi*: 107 sgg..

periferie americane devastate dalla povertà e dal crack e ha da sempre una spiccata vocazione testimoniale. Sia nel senso che grazie alla scrittura chi canta può rendere conto della realtà da cui proviene, sia nel senso che il rapper cerca un'affermazione nella musica attraverso un uso virtuosistico della parola. Esibisce quella che ritiene sia la versione migliore di sé. Il caso di *N.Y. State of Mind* di Nas è emblematico: l'artista dà a vedere il mondo di cui è parte e allo stesso tempo esalta l'occhio che su quel mondo è poggiato¹¹. Rappresenta la città di New York rappresentando se stesso, facendo emergere il proprio sguardo idiosincratico. Un'operazione in cui tendenzialmente si predilige l'affresco, la scrittura per immagini a scapito della narratività. Non che il racconto vero e proprio venga del tutto meno: sono frequenti i casi di *storytelling*, cioè quegli episodi in cui l'mc si fa voce narrate e riferisce le sue imprese, quelle di un alter ego immaginario o qualche fatto realmente accaduto. E tuttavia a questa strategia se ne affianca un'altra più preponderante, optando per uno stile evocativo basato sulla giustapposizione di elementi eterogenei che fanno emergere uno sfondo comune: «Dr. Dre is the name/I'm ahead of my game/Still puffing my leafs/ Still fuck with the beats/ Still not loving police/Still rock my khakis with a cuff and a crease/Still got love for the streets, rappin' 213 (For life)» (Dr. Dre, *Still D.R.E.*). Le maglie della narrazione si fanno lasche e il registro è più incentrato sul *mostrare* che non sul *dire*, refrattario a un racconto coerente e unitario. Per intenderci: il tipo di scrittura classico del cantautorato (italiano e non) è agli antipodi e difficilmente si ascolta, in ambito hip hop, qualcosa di simile a *La locomotiva* di Guccini o *La guerra di Piero* di De André.

L'andamento della musica rap somiglia da vicino a quello del lavoro contemporaneo. Venuta meno la linearità della catena di montaggio e di una produzione compatta e teleologicamente orientata, ottiene pieno rilievo la contingenza imponderabile, il caso fortuito. Il lavoratore è costantemente esposto a nuove situazioni non del tutto sovrapponibili alle precedenti, il suo mansionario è la semplice prontezza a fronteggiare l'imprevisto che, in quanto tale, rompe l'ordine abituale e ripetitivo degli eventi. Un esempio fra i tanti possibili: chi lavora in un call center sa che non può adottare sempre gli stessi schemi ma deve tarare il suo operato sull'interlocutore, modulare le strategie persuasive in funzione della persona con cui parla. Una cosa è convincere un ragazzo a firmare un nuovo contratto, altra cosa una pensionata. Quando l'ascoltatore di Snoop Dogg o 50 Cent si accinge a riprodurre un nuovo disco, non si aspetta una vicenda esposta in modo uniforme, ma sa che avrà a che fare con una messe di immagini e parole spesso giustapposte anche senza grande coerenza. Da questo punto di vista sono emblematiche due risorse stilistiche di questo genere musicale, il «flow» e la «punchline». Il primo – letteralmente «flusso» – è il modo in cui vengono scandite le parole, cioè il bilanciamento di pause e rallentamenti, accelerazioni e cambi di tono. Virtuoso è chi è capace di mescolare sapientemente il pieno e il vuoto, il dire e il non dire, di variare al momento opportuno, coinvolgendo l'ascoltatore e guadagnandosi la sua attenzione. A questo scopo, ci si può servire della cosiddetta «punchline» (verso-pugno), la rima a effetto volta a stupire, a colpire con un'associazione o un gioco di parole inaspettato e incalzante. Nel rap si dà per scontato che la concentrazione dell'ascoltatore medio non è garantita e va conquistata attraverso precise tecniche e strategie stilistiche, motivo per cui ha senso una composizione che esalta il frammento: se si perde una rima o un'immagine non necessariamente si pregiudica la comprensione dell'insieme, cosa che avverrebbe invece con un racconto più classico. Questo aspetto esibisce una caratteristica tanto delle forme di vita quanto dell'economia attuali¹². Oggi una delle merci più rare e preziose in vendita sul mercato è l'attenzione (si parla infatti di

¹¹ Per un analogo italiano si ascolti il brano *Il cielo su Roma* dei Colle der Fomento.

¹² Cfr. Mazzeo 2023b.

«economia dell'attenzione»¹³): gli innumerevoli dispositivi tecnologici in cui sono immerse le esistenze dei singoli, se da un lato producono uno stato di perenne sollecitazione e distrazione, dall'altro sono in lotta tra loro per conquistare l'interesse e il coinvolgimento del consumatore. La pubblicità meglio riuscita è quella che stupisce e rimane in mente, l'app di successo quella che tiene per più tempo possibile gli utenti incollati allo smartphone. Walter Benjamin (1936) ha sostenuto che a inizio Novecento la riproducibilità tecnica priva l'opera d'arte della sua tradizionale aura, la reverente distanza di cui è circondata per via della sua unicità quasi mistica. In conseguenza di questo mutamento si produce un nuovo tipo di utente, disinibito di fronte ai prodotti culturali e non sempre concentrato. La musica rap amplifica al massimo grado questa distrazione e anzi, paradossalmente, la esibisce e rafforza (con la composizione frammentata) mentre cerca di combatterla (attraverso le rime a effetto). È un genere senz'aura per un fruitore distratto.

3. Moltitudine metropolitana

L'esemplarità del rap non riguarda soltanto gli aspetti formali, ma anche quelli contenutistici: ciò di cui si parla è significativo tanto quanto il modo in cui lo si fa. A questo proposito cominciamo col dire che il teatro principale tanto delle canzoni quanto della vita è, nel terzo millennio, la metropoli¹⁴. Pur continuando a sussistere comunità rurali e agricole, sembra difficile negare che fra le conseguenze del modo di produzione capitalistico vi sia la progressiva concentrazione della popolazione nei grandi centri urbani. Il luogo dove avvengono gli episodi narrati dai rapper è appunto la città, meglio se grande e anonima. Più nello specifico, considerevole importanza è attribuita a uno spazio – reale e simbolico – che può darsi solo all'interno di un contesto metropolitano: *P'hood*, il quartiere (Gilroy 2004)¹⁵. È un punto di riferimento e di ritrovo a cui è spesso associato un forte senso di appartenenza: negli Stati Uniti alcuni sobborghi sono ormai veri e propri templi dell'hip hop. Oltre alla periferia di New York (Hebdige 2004), famosa anche per molte altre ragioni, si può citare, per esempio, Compton (Los Angeles), che dà il titolo a uno dei più importanti dischi di sempre, *Straight Outta Compton* degli N.W.A. Dal medesimo quartiere proviene anche Kendrick Lamar, divenuto celebre negli anni Dieci, che molto spesso omaggia, nei suoi brani, il luogo di provenienza e la sua storia¹⁶. Ma non c'è bisogno di andare dall'altra parte dell'oceano. Anche in Italia i quartieri delle grandi città sono assoluti protagonisti della scena rap: a Roma è, per esempio, fondamentale Trastevere (Cor Veleno, Lovegang 126), prima ancora Piazzale Flaminio, a Napoli Scampia (Geolier) e Marianella (Co'Sang), a Milano Barona (Marracash, Club Dogo).

Per descrivere l'abitante della metropoli contemporanea – dunque tanto il protagonista quanto il fruitore di questa musica – ci viene in soccorso una categoria che ha

¹³ Cfr. Marazzi 2002, Beller 2006.

¹⁴ Facciamo notare incidentalmente che la città metropolitana è al centro anche della riflessione operaista (una delle riviste di riferimento di questa galassia teorico-politica si intitola proprio *Metropoli* [1979-1981]). Su questo tema cfr. anche il contributo a cura di Castellani e Ilardi (2023) presente in *Sentimenti dell'aldiqua*.

¹⁵ A questo tema è dedicata una intera sezione del volume a cura di Forman, Neal 2004: 155-246.

¹⁶ A questo proposito val la pena di citare la performance all'Halftime del Superbowl 2022, uno degli spettacoli più visti al mondo. Il breve concerto, incentrato sulla leggendaria figura di Dr. Dre, è stato una esibizione corale di celebrazione dell'hip hop e della città di Los Angeles e ha visto la partecipazione di alcuni degli artisti più di successo: Snoop Dogg, Eminem, Mary J. Blige, 50 Cent, Anderson .Paak e Kendrick Lamar. Proprio quest'ultimo si è esibito in una scenografia volta a rappresentare il sobborgo di Compton: una sorta di grande telo poggiato sul prato che, visto dall'alto, riproduceva una mappa del quartiere.

recentemente guadagnato nuovo vigore teorico: la *moltitudine*¹⁷. La nozione sorge nella filosofia politica moderna in opposizione al popolo. Quest'ultimo è il gruppo politico che trova la sua unità nello Stato e nella lingua nazionale, una collettività presuntamente omogenea tenuta insieme dalla decisione sovrana. Quando deve parlare dell'antitesi del potere statale, Hobbes impiega proprio il termine «moltitudine», che sta a indicare una pluralità eterogenea di individui non riconducibili a un'istituzione di riferimento. È l'insieme degli umani prima dell'aggregazione politica, qualcosa di prossimo allo stato di natura, dunque il nemico giurato dei teorici più conservatori. Al giorno d'oggi sembra che questa figura abbia scalato posizioni e progressivamente conquistato il ruolo di protagonista: lontani i tempi in cui gli attori principali della vita pubblica erano gli Stati-nazione, come denuncia anche uno dei più strenui difensori della sovranità come Carl Schmitt (1932, trad. it.: 90). La progressiva espansione del mercato in ogni settore della realtà (la spettacolarizzazione della società di cui parla Debord) unita alle grandi migrazioni hanno reso anacronistica la categoria di popolo, il concetto di moltitudine sembra ben più adeguato a dar conto del nostro presente. Ad abitare la metropoli è una pluralità amorfa di soggetti di provenienza disparata, priva di punti di riferimento fissi e stabili (si pensi, a questo proposito, al tema dell'integrazione nelle democrazie occidentali, ma anche alla *gender fluidity* e alla grande galassia lgbtq+).

Il rap è un genere musicale della moltitudine. A questo proposito è emblematico il fatto che nel mondo hip hop un ruolo fondamentale sia svolto, oltre che dai gruppi veri e propri, dalle cosiddette «posse» o «gang», il cui esempio più rappresentativo è forse il leggendario Wu Tang Klan. Mentre un gruppo è una pluralità più coesa e unitaria, tenuta insieme dalla decisione di condurre un percorso musicale comune, la gang è un collettivo diversificato e frammentato, non riconducibile a una finalità discografica precisa. È una pluralità senza *telos*, un aggregato di più soggetti accomunati da consonanze di qualche tipo (stilistica, di immaginario, di luoghi d'appartenenza). Nell'ambito di una gang si possono verificare tangenze locali e contingenti, e per esempio pubblicare un album in collaborazione con un altro membro (il cosiddetto *joint album*), ma non è obbligatorio lavorare assieme agli altri componenti in ogni circostanza. E dunque un collettivo hip hop può dare vita a imprese che coinvolgono tutti, oppure dischi da solisti, o progetti in cui ognuno dà il contributo che può e vuole (in questo caso parliamo, tendenzialmente, dei mixtape). Questo alto grado di mobilità riflette il tipo di struttura che caratterizza la moltitudine. Secondo Virno (2002a), il popolo è unificato da un'operazione filosofico-politica, la creazione dello Stato. Al contrario, l'Uno della moltitudine non è il prodotto di qualche dispositivo, ma un presupposto generalissimo della vita umana: è ciò che Marx (1839-1841) chiama «*general intellect*», cioè le generiche facoltà (di linguaggio, di azione, percettive, ecc.) che fanno tutt'uno con la nostra natura. La progressiva perdita di importanza di strutture sociali stabili come la Chiesa e l'istituzione statale ha come correlato una pluralità di individui privi di caratteristiche sostanziali, ma carichi di potenzialità (le facoltà umane appunto) ambivalenti. Potenzialità attualmente messe a profitto dal mercato (la forza-lavoro linguistica di cui abbiamo parlato in precedenza), e sulla cui liberazione e uso creativo si giocano le sfide del pensiero critico e della prassi politica.

4. Slang vs. lingua

La facoltà del linguaggio offre un ottimo punto di osservazione anche su ciò di cui abbiamo appena discusso. Abbiamo visto che uno dei vettori secondo cui si produce il popolo è la lingua nazionale. Ogni popolo parla tendenzialmente una lingua, la cui

¹⁷ Sulla moltitudine cfr. Castellano 1994; Virno 2002a; Hardt, Negri 2004; Del Lucchese 2010.

diffusione è spesso opera del potere statale (si pensi alla Francia moderna, ma anche all'opera di alfabetizzazione in Italia a partire dal secondo dopoguerra), motivo per cui alcuni hanno rivendicato, come risposta antiautoritaria, le virtù politiche del dialetto. La moltitudine non è invece nostalgica dei bei tempi in cui parlavamo il romanesco di Belli o il friulano contadino, ma predilige gerghi locali e parziali, privi di tradizione, spesso ibridi e frutto della contaminazione con altre lingue, frequentemente dalla vita breve. Nel rap questo aspetto si vede benissimo: si parla il linguaggio di strada, lo slang, in molti casi una versione estremamente idiosincratca che assomiglia da vicino all'idioletto di un gruppo di amici piuttosto che a un codice condiviso da una più ampia base di persone. In questo rispetto è esemplare il caso del gruppo romano Dark Polo Gang, che ebbe grande successo a partire dal 2016 anche grazie a un uso spontaneo e d'impatto dei social media. Nelle canzoni e su Instagram i membri di questo collettivo erano soliti utilizzare numerose espressioni e parole inventate da loro stessi (una delle quali è il curioso insulto «bufu»). Ciò non compromette la comprensibilità, ma anzi, paradossalmente, rende più facile appassionarsi alla musica proprio perché al giorno d'oggi è grande la familiarità con i mutamenti linguistici continui e la continua produzione di nuovi termini e registri. Il rapper col suo slang particolarissimo è sia esibizione di una tendenza della lingua nella contemporaneità, sia un soggetto che usa quella lingua, che ne sfrutta le potenzialità in un modo originale e creativo, anche nella sua problematica ambivalenza: molto spesso questa abilità linguistica è accompagnata da un alto tasso di aggressività verbale¹⁸.

Proprio l'aggressività verbale è particolarmente interessante per misurare la parabola del rap negli ultimi quarant'anni, cioè dal momento in cui è emerso fino a oggi. Se si guarda al fenomeno senza occhi moralistici e senza la pudica diffidenza del buongusto, si può notare che questa risorsa ha subito una leggera metamorfosi. L'elemento agonale è sempre stato molto presente nelle canzoni e un avversario – reale o di finzione – è uno degli ingredienti più classici nella composizione dei testi. Si può trattare di qualcuno da sconfiggere in una cosiddetta gara di freestyle, cioè in un'improvvisazione dal vivo, ma anche di un altro rapper a cui dimostrare la propria superiorità (come nel caso delle «diss tracks» o «dissing»). Importante anche la figura del nemico immaginario, cioè un antagonista non reale a cui ci si rivolge alla seconda persona e contro il quale si costruisce la propria rappresentazione. Nel rap degli anni Ottanta e Novanta non sono rari i casi di uso politico della musica¹⁹: l'estrazione underground si può manifestare attraverso la denuncia delle condizioni di vita nelle periferie, ma anche con veri e propri atti di violenza verbale nei confronti di istituzioni oppressive (per esempio la polizia) dando vita a rivendicazioni a un tempo di classe e antirazziste. Un esempio paradigmatico sono i Public Enemy (*Night of the living bassheads*, *By the time I get to Arizona*), ma anche, a loro modo, gli N.W.A., con l'iconica *Fuck tha Police*. In Italia val la pena di citare gli Assalti Frontali e il loro album culto *Banditi*, mentre non può non essere menzionata una scena del film francese *L'odio* (1995) di Mathieu Kassovitz, riferimento a sua volta da tantissimi rapper negli anni successivi, in cui un dj di periferia mixa alcuni brani americani producendo un suono che risuona in un anonimo cortile di case popolari parigine e che sembra dire «Assassin de la Police».

Negli anni a venire si è piano piano affievolito l'uso politico della violenza linguistica. La conflittualità ha lentamente abbandonato il piano collettivo, finendo per configurarsi

¹⁸ Per un approfondimento del rapporto tra rap e violenza verbale mi permetto di rimandare a Bertollini 2020. Per una prospettiva linguistica sul fenomeno, soprattutto in ambito italiano, cfr. Mirabella, in preparazione.

¹⁹ Da questo punto di vista è significativo il fatto che Judith Butler (1997) discuta lungamente del rap in uno dei suoi libri più famosi, *Parole che provocano*, il cui sottotitolo è «per una politica del performativo». Sulla politica nel rap statunitense cfr. Forman, Neal 2004: 307-388.

quasi solo come lotta fra individui. È qualcosa di simile a quanto è avvenuto anche nel mondo spettacolare tardo capitalistico: le forme di vita descritte – per esempio – da *Sentimenti dell'aldiqua* contenevano ancora un'alta dose di ambivalenza e non era impensabile una loro radicalizzazione politica. Le cose sono andate diversamente e oggi all'ordine del giorno è un senso di rassegnazione e impotenza (Virno 2021). In questo quadro il conflitto non scompare ma cessa di essere direzionato nei confronti dell'ordine economico vigente – non è lotta di classe – e figura più come concorrenza tra individui in continua lotta tra di loro per sfruttare le occasioni di arricchimento offerte dal mercato. Nel rap assistiamo esattamente a questo movimento: meno importante la rivendicazione sociale, ma comunque presenti forme di violenza verbale indirizzata contro un altro individuo potenzialmente ostile perché rivale e concorrente.

In altri termini, questa forma di musica che ha colonizzato classifiche e conquistato il pop dà voce in maniera esemplare all'ideologia neoliberale in cui siamo oggi immersi, quella della fine della storia (Mazzeo 2021). Negli ultimi decenni si è fatto un gran parlare di fine delle grandi narrazioni, della scomparsa di cornici di senso coerenti in cui collocare la propria vita, cioè le aspirazioni, i desideri, le gioie e i dolori, come erano state quelle del comunismo e dell'occidente democratico. Salutata con favore da più parti perché presuntamente liberatoria, questa svolta epocale taceva del suo profondo carattere ideologico, più pernicioso in quanto nascosto. Non è vero che oggi non ci sono più metanarrazioni: la fine delle metanarrazioni è precisamente la grande metanarrazione in cui tutti quanti viviamo. Una prospettiva che esautora completamente l'orizzonte della lotta politica e per la quale l'unico vettore di senso sarebbe la volontà di potenza di individui liberi da condizionamenti esterni. È a questa cornice che il rap dà voce: il suo fascino e il suo valore testimoniale stanno proprio nella forza con cui mette in mostra – a volte rozzamente, altre con raffinatezza – ciò che è da anni davanti agli occhi e proprio per questo invisibile. Chissà se, ascoltando qualche ruvida canzone di strada, prima o poi a qualcuno non venga voglia di guardare.

Bibliografia

Aa. Vv. (2023), *Sentimenti dell'aldiqua. Opportunismo, paura, cinismo nell'età del disincanto*, nuova edizione a cura di M. Mazzeo, DeriveApprodi, Bologna.

Agamben, Giorgio (1990), *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino.

Beller, Jonathan, (2006), *The Cinematic Mode of Production. Attention Economy and the Society of Spectacle*, Dartmouth College Press, Lebanon.

Benjamin, Walter (1933), «Erfahrung und Armut», in *Die Welt im Wort*, I, n. 10 (*Esperienza e povertà*, in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 364-369).

Bertollini, Adriano (2020), «Hate speech e rap», *RIFL. Rivista italiana di filosofia del linguaggio*, 14, 1, pp. 47-59.

Bertollini, Adriano (2023), *Del puerilismo. Il caso tha Supreme*, in Bertollini Adriano, Mazzeo Marco, *Sintomi. Per un'antropologia linguistica del mondo contemporaneo*, DeriveApprodi, Roma 2023, pp. 13-32.

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

Castellani, Alessandra; Ilardi, Massimo (2023), *La metropoli, un mondo possibile*, in Aa. Vv. *Sentimenti dell'aldiqua. Opportunismo, paura, cinismo nell'età del disincanto*, DeriveApprodi, Bologna, pp. 135-142.

Castellano, Lucio (1994), *La politica della moltitudine. Postfordismo e crisi della rappresentanza*, il manifesto libri, Roma.

Colombo, Andrea (2023), *Dolci alieni e mostri in carriera*, in Aa. Vv. *Sentimenti dell'aldiqua. Opportunismo, paura, cinismo nell'età del disincanto*, DeriveApprodi, Bologna, pp. 103-116.

Debord Guy (1967-1992), *La Société du Spectacle*, Gallimard, Paris 1992.

De Carolis Massimo (2017), *Il rovescio della libertà. Tramonto del neoliberalismo e disagio della civiltà*, Quodlibet, Macerata.

De Carolis, Massimo (2023), *Per una fenomenologia dell'opportunismo*, in Aa. Vv. *Sentimenti dell'aldiqua. Opportunismo, paura, cinismo nell'età del disincanto*, DeriveApprodi, Bologna, pp. 47-61.

Del Lucchese, Filippo (2010), *Storia politica della moltitudine*, DeriveApprodi, Roma.

Forman, Murray; Neal, Mark Anthony (2004), *That's the joint: the hip-hop studies reader*, edited by, Routledge, New York.

Foucault, Michel (2008), *Le gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France (1982-1983)*, Gallimard-Seuil, Paris.

Gilroy, Paul (2004), *It's a Family Affair*, in Forman, Murray; Neal, Mark Anthony, edited by, *That's the joint: the hip-hop studies reader*, Routledge, New York, pp. 87-94.

Hardt, Michael; Negri, Antonio (2004), *Moltitudine. Guerra e democrazia nel nuovo ordine imperiale*, Rizzoli, Milano.

Hebdige, Dick (2004), *Rap and Hip-Hop: The New York Connection*, in Forman, Murray; Neal, Mark Anthony, edited by, *That's the joint: the hip-hop studies reader*, Routledge, New York, pp. 223-232.

Ivic, Damir (2010), *Storia ragionata dell'hip hop italiano*, Arcana Edizioni, Roma.

Jameson, Frederic (1991), *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham (NC).

Marazzi, Christian (1994), *Il posto dei calzini: la svolta linguistica dell'economia e i suoi effetti nella politica*, Casagrande, Bellinzona.

Marazzi, Christian (2002), *Capitale e linguaggio. Ciclo e crisi della New Economy*, Rubettino, Soveria Mannelli (CZ).

Marx, Karl (1839-1841), *Grundrisse der politische Oekonomie (Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica)*, La Nuova Italia, Firenze 19680-1970).

Mazzeo, Marco (2015), «La Nutella e gli schiaffi. Filosofia e linguaggio nell'operaismo italiano», in *RIFL. Rivista italiana di filosofia del linguaggio*, 1, pp. 174-192.

Mazzeo, Marco (2021), *Logica e tumulti. Wittgenstein filosofo della storia*, Quodlibet, Macerata.

Mazzeo, Marco (2023a), *Introduzione. Ambivalenza del nuovo. Sentimenti dell'aldiqua trent'anni dopo*, in Aa. Vv. *Sentimenti dell'aldiqua. Opportunismo, paura, cinismo nell'età del disincanto*, DeriveApprodi, Bologna, pp. 7-19.

Mazzeo, Marco (2023b), *Postfazione. Tre abiti del presente: stress, disattenzione, complotto*, in Aa. Vv. *Sentimenti dell'aldiqua. Opportunismo, paura, cinismo nell'età del disincanto*, DeriveApprodi, Bologna, pp. 153-171.

Mazzeo, Marco (2023c), «Storie o storia? Il problema dei generi letterari», in *RIFL. Rivista italiana di filosofia del linguaggio*, Special Issue SFL 2022.

Mirabella, Matteo (in preparazione), *Aggressività verbale, insulti e giochi di parole nel freestyle rap italiano*.

Nizza, Angelo (2020), *Linguaggio e lavoro nel XXI secolo. Natura e storia di una relazione*, Mimesis, Milano-Udine.

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

Schmitt, Carl (1932), *Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort un drei Corollarien*, Dunker&Humblot, Berlin (*Il concetto di 'politico'. Testo del 1932 con una premessa e tre corollari*, in Id., *Le categorie del 'politico'. Saggi di teoria politica*, a cura di G. Miglio e P. Schiera, il Mulino, Bologna 1972, pp. 87-208).

Vernant, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre (1986), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne deux*, La Découverte, Paris.

Virno, Paolo (2002a), *Grammatica della moltitudine. Per un'analisi delle forme di vita contemporanee*, DeriveApprodi, Roma.

Virno, Paolo (2002b), *La tradizione del pensiero critico*, in *Esercizi di esodo. Linguaggio e azione politica*, ombre corte, Verona, pp. 19-28.

Virno, Paolo (2021), *Dell'impotenza. La vita nell'epoca della sua paralisi frenetica*, Bollati Boringhieri, Torino.

Virno, Paolo (2023), *Ambivalenza del disincanto*, in Aa. Vv. *Sentimenti dell'aldiqua. Opportunismo, paura, cinismo nell'età del disincanto*, DeriveApprodi, Bologna, pp. 23-45.