

## Il rap del Duemila. Meno di un'occasione persa

«Persino i bambini, lo fanno! Non ho forse trovato, l'anno scorso, nel cimitero, due piccoli del catechismo, un bambino e una bambina! Ho avvisato i genitori. E sapete cosa mi hanno risposto? “Cosa volete, signor curato, non siamo stati noi a insegnar loro certe porcherie, non possiamo farci nulla.”»  
(Maupassant, *Una vita*, 1883)



## 1. MASSA

Sono circa quarant'anni che esiste il rap; se non 'esercizio spirituale' (P. Hadot), stile espressivo, comprendente anche il ballo, originatosi per iniziativa dei disc-jockey delle discoteche per neri del Bronx ed imparentato con il *dub* (reggae) giamaicano e più remotamente con quella derivazione blues che va sotto il nome di funk (James Brown, 1965).

Dalla seconda metà degli anni Ottanta è divenuto – con Run DMC e Beastie Boys, prodotti entrambi da Rick Rubin, che tramite gli ultimi introdusse il genere, venti anni prima di Eminem, anche nelle classi sociali WASP – musica di massa; fetta consistente della musica popolare, sebbene non l'intero. Uno degli stili, o forse meglio, degli echi od inquinamenti – data la loro imposizione tendenzialmente *nell'ovunque* – della musica di massa.

Così come l'attore cinematografico “mentre si trova davanti all'apparecchiatura, sa che in ultima istanza ha a che fare con la massa” (W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 1936, trad. in *Aura e choc*, Einaudi, 2012, p. 36) – nel Duemila l'esecutore rap (fra l'altro con non pochi dei caratteri del vecchio attore cinematografico, che ha in parte sostituito) davanti alla sua apparecchiatura elettronico-informatica essa stessa di massa, sa – grazie pure allo sbocco web – di *farsi massa* e comunque di *far massa*: di far esprimere la massa, *spremerla*. Bruciarle il cervello.

Ora, Aristotele nella *Politica* s'azzardava a sostenere che “la massa spesso giudica meglio di uno solo” (1286 a 31). Da testimone del martirio di Socrate, Platone nella *Repubblica* aveva invece posto in guardia dall'“arbitrio della folla” (493 d): “impossibile che la folla diventi filosofo” e “ineluttabile che chi pratica la filosofia sia ripudiato dalla folla” (494 a).

In ogni caso, oggi – cioè da una decina d'anni, dalla seconda metà degli anni Zero in poi: con la sostanziale implosione, da un lato, per esaurimento, dei revival rock pop soul ecc., e dall'altro, per la difficoltà della cosa in sé, dell'elettronica – il rap si può considerare la *koinè* (o percolazione) della musica di massa. Vale a dire: un po' come negli anni d'oro – per motivi non solo di tasso di diffusione – del rock, facevano rock o assumevano elementi rock anche manifestazioni non rock (una su tutte, quella costituita dai *bluesmen* Rolling Stones; ma avremmo potuto citare il Dylan del 1965, 'folgorato' dalla chitarra elettrica al Newport Folk Festival), oggi fanno rap, o assumono elementi rap, anche l'elettronica (che da troppo tempo attende di divenire 'adulta') o i sempre più imbarazzati ed imbarazzanti *revival*; i quali, per un verso, continuano a spopolare o 'far massa' speculando sulla mancanza di una musica popolare propria del nostro tempo, per altro verso – dopo l'opportunismo iniziale e sempre per motivi non espressivi ma giustappunto d'opportunismo – hanno compreso che se vogliono perseverare in una ancorché pseudo (e quindi paradossale) identità, devono distinguersi, magari con nettezza ed in maniera reazionaria, dal rap. In natura – sia pure quella della musica di consumo e che consuma – sono indispensabili soluzioni diversificate. Tuttavia, pure questa opzione reazionaria contro al rap – che potrebbe avere un qualche occasionale, opportunistico, senso per i diretti interessati – risulta o risulterà impraticabile: così

come, a livello geopolitico, avviene per nazionalismi e localismi durante un'epoca di globalizzazione basata su internet.

Ma torniamo al rap. Perché sta avendo una seconda o terza vita (nato come *pop music* alternativa; diventato di massa, pur nella controcultura di Public Enemy e NWA, tra anni Ottanta e Novanta; fattosi addirittura *koinè* negli anni Dieci del Duemila), tanto che i giovanissimi i quali nel ruolo di fruitori o produttori lo frequentano, pensano – non pensando storicamente – che il rap sia qualcosa di nuovo, *up to date*, e non con numerosi capelli bianchi?

Al pari di ogni cosa, di ogni accadere, anche ciò avverrà per un insieme di fattori; essendo, ogni essere, aristotelicamente molteplice. In parte, cause del successo odierno del rap possono ritrovarsi già nello specchietto storico con cui abbiamo esordito. Fra le svariate motivazioni che potremmo aggiungere, potrebbe poi risultare interessante concentrarsi sopra a due e farle intersecare. L'una riguarda la storia della nostra tecnologia; l'altra, la natura stessa del rap.

## 2. TECNOLOGIA POST-PUNK

Viviamo in un'epoca ad un grado tale di tecnologia che è possibile la prassi di massa della *tecnologia-fai-da-te*: perché l'essere della massa – e quindi di ognuno di noi, per quel tanto che il soggetto non può evitare l'oggetto – è *già* tecnologico. Dove 'essere tecnologici' non significa 'sapere di tecnologia' o 'essere ingegneri'. Un telecomando è tecnologia; non *sa* di tecnologia. Noi – per venire all'esempio che ci interessa – quando registriamo un video e lo pubblichiamo su YouTube, svolgiamo il lavoro che un tempo – per qualcosa di analogo – avrebbe richiesto l'intervento di cameraman, fonici, informatici, produttori; e svolgiamo questo lavoro non perché siamo cameraman, fonici, informatici, produttori ma perché – nell'ignoranza più totale di che cosa significhi essere cameraman, fonici, informatici, produttori – siamo, nel senso che lo abbiamo introiettato nella nostra prassi vitale, YouTube. Il cui motto, non a caso, recita "Broadcast Yourself".

Laddove, però, se ha ragione il preistorico (informaticamente) adagio di McLuhan circa il condizionamento del mezzo di comunicazione sul messaggio comunicato, allora il nostro "self" ha molto da spartire con YouTube stesso; o, per dirla altrimenti, risulta – almeno se inserito in questo format – molto poco 'nostro'. Non foss'altro, perché viene giudicato in base alla sua corrispondenza al format, ovvero alla logica di YouTube. Su YouTube hai successo – e quindi accadi, sei, esisti – non in base a quello che dici o fai o sei, ma in base alla corrispondenza che riesci ad avere con il linguaggio di YouTube. Linguaggio condizionato per metà dalla struttura del mezzo e per metà dalla sovrastruttura di chi usandolo riesce, con certe modalità, ad attirare il coinvolgimento maggiore.

A proposito di 'corrispondenza' o di successo – anche individuale – si può notare qui che il concetto di adattamento determinato dalla selezione naturale, viene considerato dai manuali accademici l'elemento unificante della scienza ecologica. Salvo aggiungere che l'adattamento individuale ad YouTube non dimostra di per sé il successo a medio o lungo termine di YouTube quale fattore positivo e progressivo di

adattamento della specie uomo al mondo o anche del mondo a se stesso. Nella ‘eliminazione del meno adatto’ – entro alla dialettica, o bilancio numerico, ‘more fit’ / ‘less fit’ – di Darwin, sono da considerarsi ‘più adatti’ coloro che “contribuiscono maggiormente alla generazione successiva”. Domanda: quale contributo fu mai, quello dei Beatles? E del rap? Quale sarà quello di YouTube?

Il rap – la sua natura – sembra fatto apposta per YouTube o piattaforme simili. Risulta infatti – definibile come – una messinscena di tutto ciò che un individuo ha, o ha da mostrare, in una cerchia – moltiplicabile, più o meno concentricamente, in cerchi infiniti – di amici o conoscenti o persone le quali, comunque sia, realizzano la propria vita collettivamente; in gruppi, rami o *community*. Potremmo anche chiamarlo il principio della ‘reciprocità dei *follower*’. Un canale YouTube – ma in certa misura, se gestita in un certo modo, anche una pagina Facebook – più o meno corrisponde o consente una qualche corrispondenza con l’attività di un vecchio rapper in una *scena* underground.

Pure il rock ‘n’ roll negli anni Cinquanta o il punk nei Settanta-Ottanta, orbitavano nei bassifondi e richiedevano gruppi o bande: tanto che, in una *street corner society*, la propria band poteva considerarsi, idealmente perlomeno, l’espressione o la manifestazione pubblica della propria gang. V’è tuttavia, e limitandoci all’ambito espressivo, una differenza essenziale con il rap. Differenza che può chiamarsi anche *musica*. Rock ‘n’ roll e punk – cioè: il sostrato sociale da cui derivavano rock ‘n’ roll e punk – finivano per fare musica; o comunque sia, produrre suoni *loro*. C’era distinzione fra quando – e dove – si faceva la gang o si era un gruppo, e quando e dove si suonava, si era una band. Differenza resa tangibile da due elementi: gli strumenti ed il palcoscenico.

Nel rap – in quanto tale – non c’è musica; nel senso che non ci sono strumenti e palcoscenici, e nel senso che – almeno tendenzialmente ed idealmente – non c’è distinzione fra la performance e la vita quotidiana. Si ha *scena* senza *palco*. La performance deve essere il più possibile vicina alla vita quotidiana (e – quel che più conta – viceversa). Non avere – come una canzone – inizio e fine; poter continuare vita natural durante e non necessitando di altro – né dal punto di vista tecnico né da quello tecnologico, spaziale e tempistico – di quel che serve, a chi conduce un certo stile di vita, per condurre tale stile. Laddove si ha collasso vita/espressione, si ha rap. Non a caso, anche il canto non c’è. Si ha quel che si dice il “parlato” – slogan, versi ritmici: sono i cosiddetti “hip hop” – e che nel Cinquecento si sarebbe chiamato “recitar cantando”. Canto, invece – in funzione del distinguo di cui dicevamo – conservato in rock ‘n’ roll e punk.

Le sincopi su base ritmica uniforme del rap e i tastierini da digitazione con le mani che vi ticchettano sopra di noi tutti e non più solo delle dattilografe – hanno qualche cosa in comune. A causa di una componente maggiormente di rottura (più sincopata e sincopante), il rock, il punk, la loro violenza caracollante, non potevano o non avrebbero potuto essere in relazione con manipolazioni digitali continue e pervasive come quelle delle nostre vite attuali: vite, più o meno metaforicamente, tra “cutting” (tagliare il brano sulla battuta), “phasing” (alterare la velocità del giradischi), “break” (punto in cui la sezione ritmica riduce la cadenza all’essenziale).

“Non si suona più; l’attività musicale non è più manuale, muscolare, impastatrice, bensì solo liquida, effusiva, lubrificante” (R. Barthes, *Musica pratica*, 1970, in *L’ovvio e l’ottuso*, trad. Einaudi, 1985, p. 253). Le falangi della mano – nonostante o proprio per i *touch screen* (tecnologie, del resto, prevedibilmente in fase di superamento) – paiono scomparse.

Nell’epoca della “modernità in polvere” (A. Appadurai) non è ontologicamente possibile – e non solo perché tecnologicamente obsoleta – l’ingenuità insita in ogni singolo suono rock: che sia quella del piacere come opposizione oppure quella dell’opposizione come piacere. Ma perché la “modernità” è in polvere? Perché ha trattato – anche tramite il rock (ed oggi il rap) – come meno di povere la non-umanità o differenza. Ora, se “essere moderni significa sapere *quel che non è più possibile*” (Barthes, *Réquichot e il suo corpo*, 1973, in *L’ovvio e l’ottuso*, cit. p. 229), il rap – cercheremo di mostrare che – non è *moderno*; perché pur dilagando, pur essendo onnipresente, non si accorge della propria ‘impossibilità’. Tanta l’impossibilità del rap rispetto all’oggi o al domani (causata dal suo intrinseco ed ineliminabile deficit ecologico), quanta quella della pop music di ieri (il rock) rispetto all’elettronica (entro alla quale il rap) di oggi. Il rap ha fatto, sta facendo, come la modernità secondo Appadurai. Si sta polverizzando. Ma in un certo senso era polvere *a priori*.

### 3. TECNICA NON TECNOLOGIA

Rispetto alla tecnica – vale a dire all’accettazione, per poter vivere (che umanamente fa quasi tutt’uno con l’esprimersi), di un numero tot di preesistenze sia di metodo che di pensiero che di atto o di oggettistica – il rap si potrebbe considerare più punk del punk.

Il punk – pur facendolo volutamente “male”: per tentare di sabotarne dall’interno la dimensione coercitiva e convenzionale – si serviva pur sempre di quella tecnica (addirittura identificandosi in una forma di essa) che è la musica (produzione organizzata di suoni tendenzialmente mai sentiti prima o non sentiti nell’organizzazione proposta).

Ivi compresa quella tecnica al quadrato costituita dalla tecnologia. Per di più – e per quanto s’inneggiasse, certo a ragione rispetto ad altre manifestazioni culturali ed espressive, al “Do It Yourself” (proprio come rifà oggi YouTube con “Broadcast Yourself”) – da una tecnologia sofisticata ed industriale: quella di strumenti ed amplificatori elettrici, richiedenti fra l’altro una continua alimentazione energetica. In una dipendenza – quindi – da agenti esterni: ai quali ci si consegnava, come condizione necessaria della nostra espressione o vita caratteristicamente umana.

Il problema tuttavia è che – se il punk ricercava il grado zero della convenzione rinnegando la tecnica epperò subiva, inevitabilmente, la tecnologia da una parte e convenzioni da mancanza di pensiero (o studio o scientificità) dall’altra – il rap, teoricamente più punk del punk, abolendo ulteriormente le tecniche e restando soltanto con una voce liberamente o aleatoriamente impostata, accompagnata magari da un’altra (più che voce, questa seconda, è articolazione ritmica di rumori, come tali

prelinguistici), finisce – e fin dall’inizio della sua storia, non solo nel precipitato odierno – per essere meno punk del punk più autentico. Perché, spiattellando senza filtri la quotidianità, e questa essendo *già-data* (in un *già-dato* largamente coincidente – nella nostra società – da un lato con la tecnologia, dall’altro, e in connessione con questa, con quell’astrazione simbolica che giunge sino alle religioni ed alla finanza), non la sottopone a critica e non vi si oppone nel grado che – pur vittima anch’esso, come abbiamo detto, della medesima *per-versione* – facendo leva su quel minimo di tecnica o musica suonata e cantata, riuscì a fare il punk di fine anni Settanta ed inizio Ottanta.

Espressivamente il rap – traditore della propria essenza ‘nuda’, così come accadde dopo il 1928 al cinema con il sonoro – centrifugando suoni precostituiti e comunque ad esso esterni, non aumenta il gradiente di libertà ed emancipazione ma lo riduce (siano basi elettroniche o *excerpta* melodici).

Anche il suo ‘recitar cantando’ – il rappare: di cui sono stati rinvenuti prodromi in Beethoven e Rossini – se ha scacciato il canto dalla porta, ha fatto rientrare dalla finestra convenzionalismi non minori: come l’impostazione standard, troppo standardizzata (e di una coazione estetica sgradevole, non foss’altro per il suo essere così gratuitamente coazione), dell’impostazione vocalica medesima.

Infine, dopo aver rinnegato la musica in quanto tecnica – a costo della schiavitù, forse peggiore, della tecnologia – ha insistito troppo, e troppo cinematograficamente (da qui, però, anche il suo successo tramite YouTube), su di un’espressione pseudo-wagneriana a trecentosessanta gradi. Per la quale, non sarebbe rap soltanto la ‘musica’ (o non-musica: si fa bene a parlare di *muzak*) rap, ma anche il linguaggio, gli atteggiamenti, i vestiti, i valori (o disvalori). E questo in una misura assai maggiore – che però concorre a decretare il successo del rap in un frangente, come l’attuale, deprivato di musica pop originale – del rock ‘n’ roll e del punk. I quali furono di certo moda (linguaggio, atteggiamenti, vestiti, valori – non originali o stupidi) ma lo furono, almeno tra i loro fautori (e a differenza di oggi: che ne resistono solo le propaggini costituenti, appunto, *mode*), in senso derivativo rispetto alla musica.

Tutto ciò, sarà da considerarsi un’introduzione – ovviamente sottoforma di cenno, dinanzi a temi che richiederebbero ben altra trattazione – rispetto a quanto urge dire sul rap odierno; e che riguarda il suo essere *meno* di un’occasione persa. Il suo non essere (il suo non-essere) nemmeno in grado, costitutivamente, di perdere e far perdere un’occasione. Quella di sensibilizzazione delle masse in chiave critica rispetto alla società od a se stesse. (Occasione, invece, forse non persa, almeno non del tutto, dal rock ‘n’ roll – anticipato da jazz e blues – per quanto riguardò l’emancipazione espressiva dei neri; e dal punk prima e grunge poi, per quanto riguardò quella dei teenager). E siccome, con l’economia ridotta a finanza, siamo nella società strutturalmente – ossia negli effetti – meno ambientalista che ci sia (anche se la più ecologica: come, però, occorre a chi si occupi della morte solo quando stia morendo...), la critica sociale che il rap avrebbe dovuto (ma comunque non potuto?) imbastire, avrebbe dovuto riguardare questo – oltretutto inedito per la musica popolare – essenziale punto.

Almeno a livello di larga diffusione, non si vede – né nel rap di lingua inglese né in quello italiano: quest’ultimo, a dir poco all’acqua di rose – nulla del genere.

Sarà perché la musica popolare è per sua definizione antirivoluzionaria siccome di massa: e una massa, in quanto tale, non può (senza fattori esterni e consapevolmente) rivoluzionare se stessa ma stanziare inerte; da qui la sua passività dinanzi ad es. alla tecnologia. Oppure perché anche i Rolling Stones che inneggiavano al proletariato, lo facevano da alberghi extralusso. Almeno però, sebbene ipocriti, i Rolling Stones vi inneggiavano al proletariato.

Il rap non fa – neppure al netto di qualsivoglia ipocrisia – niente del genere con l’ecologia e nemmeno con l’ambientalismo (ammesso e non concesso – *e sta anzitutto qui il problema* – che si possa fare per essi qualcosa del genere...). Ripete irresponsabilmente ed in maniera connivente, stanchi ritornelli esistenzialisti; applicandoli ad una onnivora *mimesis*, equivoca ed indifferenziata, circa le volatilità che di volta in volta, pressoché onnipotenti – dalla moda dei tatuaggi a quella degli *after-hours* fino all’ultimo ritrovato tecnologico – si presentano o, nei casi più irriducibili, ripresentano periodicamente.

Nel rap del Duemila abbiamo un uso anti-fantascientifico (perché nella più totale mancanza di qualsivoglia utopia od anche distopia) della tecnologia. Abbiamo una sorta di universo parallelo esistenzialistico: che è proprio non solo, certo, del rap ma di gran parte delle forme espressive (anche artistiche) contemporanee.

Se l’immagine è “ciò da cui io sono escluso” (R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, 1977, trad. Einaudi, 1979, p. 167), nel rap del Duemila abbiamo più immagini – per l’esattezza, fotografie – che suoni: essendo, io, materia e la considerazione della materia implicando il superamento di un astrattismo acritico del livello di quello stanziale (tanto più, quanta meno tecnica, e quindi quanta più tecnologia vi si dispiega) nell’ontologia stessa dell’elettronica rap, così, anche a livello sonoro (il rock migliore scavava nella singola nota...), tendenzialmente insensibile alla “grana della materia” (Deleuze). Il *no future*, che nel punk era critico, qui è diventato descrittivo. Il mondo, ha ricevuto conferma – ancora – di essere *finito prima del suo inizio*.

Forse anche per questo – per un rispetto o presa in considerazione della materia sonora (ma stesso dicasi di un luogo o di un oggetto) a partire dalla capacità tecnica di agire su di essa: ovvero dalla più piena consapevolezza di essa, equivalente al non agire irresponsabilmente – Platone nella *Repubblica* sosteneva o possiamo sostenere sostenesse:

“Non avremo dunque bisogno di strumenti a molte corde, né capaci di tutte le armonie... Dunque non incoraggeremo i costruttori di trigoni, di péttidi e di tutti gli altri strumenti dotati di molte corde e di molte armonie... Né accoglieremo in città i suonatori e i fabbricanti di *aulós*, che è lo strumento più ricco di suoni... Restano dunque solo la lira e la cetra, utili alla città... Del resto non ci comportiamo in modo strano se preferiamo Apollo e i suoi strumenti a Marsia e alle sue invenzioni... Senza nemmeno rendercene conto *abbiamo purificato la città*” (397 b-d; 398 a; trad. F. Sartori).

Accenniamo qui anche al fatto, riservandoci in altra sede di affrontarlo più compiutamente e di metterlo in relazione con la prassi di viaggi e spostamenti, che circa l’essenzialità della strumentazione in funzione di un rispetto massimo – o massima considerazione materialistica – del suono, la negatività nel passaggio dalla

strumentazione manuale all'elettronica, può essere declinata anche – all'interno della strumentazione manuale – nella differenza tra partiture per strumenti soli o comunque pochi strumenti e partiture orchestrali.

Ancora. “I media” – ma più in generale le forme espressive – “non sempre mediano: possono anche... creare forme di immediatezza che non hanno nulla di virtuale, d'immateriale, di puramente cognitivo, ma coinvolgono in primo luogo il corpo, essere al tempo stesso fisiologico e sociale” (G. Marrone, *Corpi sociali*, Einaudi, 2001, p. XXXVI). Il rap del Duemila – in una cultura dell'astrazione – dà il suo contributo affinché immediatamente il corpo, i corpi, (si) percepiscano non fisiologicamente e neanche socialmente (criticamente, storicamente) ma *virtualmente*; ossia, non si percepiscano in quanto corpi. Da qui l'insensibilità per la musica-musica. Mentre non si può – *fisicamente* – mettere sullo stesso piano, come invece si fa, canzonette rap o non-rap e Beethoven.

#### 4. TRAP

Se i giovani con ambizioni espressive di fine anni Dieci, si dedicassero al Trap – alla riflessione critica sulla vita del calciatore e allenatore nato a Milano nel 1939, Giovanni Trapattoni – oppure ai monaci cistercensi riformati di stretta osservanza, con la “congregazione della Trappa” riorganizzata in Normandia a partire dal 1664; oppure alla birra (avrai bevuto la commerciale Chimay) prodotta dall'Ottocento in 11 (perlopiù belgi) dei 176 monasteri trappisti del mondo, farebbero qualcosa maggiormente da giovani: maggiormente originale, vitale; rispetto a quella banalizzazione derivativa ed avvilentemente *easy listening* che va sotto il nome di “trap” e che – compiaciuta del proprio cinismo che è nenia ipocrita perché di fatto acquiescente o collaborazionista – durerà lo spazio di una moda, per quanto tossica e intossicante, di breve durata.

In Italia – dove il termine, che etimologicamente significa “chiacchierata”, è stato introdotto nel 1981 – finora non c'è stato il rap perché non c'è stato l'hip-pop; perché non c'è stato l'*ambiente* (non hanno fatto in tempo a distruggere abbastanza per fare dell'Italia davvero l'America *underground*). Allo stesso modo – e per la stessa stratificata ragione: sociale, storica, estetica – non ci fu autenticamente il rock.

Ciò, anche per motivi paesaggistici: l'Italia (lo spazio italiano) è troppo bella paesaggisticamente per avere o tollerare – di per sé – una cosa brutta come il rock (se la musica, spaziando, in certo senso è spazio); per non parlare del rap. Può avere l'Italia – e qui è interessante notare come il bello possa essere causa del brutto – soltanto un rock brutto; un brutto, brutto. Lo stesso vale per gli edifici. Gli edifici moderni in Italia sono quasi tutti brutti anche perché gli antichi edifici avevano la bellezza che avevano. I Piani di Ricostruzione del 1946, misero “a ferro e fuoco quel che restava delle città italiane: forse furono minori i danni provocati dai bombardamenti bellici di quelli provocati dal furore della ricostruzione”, scrive Cesare De Seta in *La civiltà architettonica in Italia. Dal 1945 a oggi*, Longanesi, 2018, dove giustamente bolla anche il Programma INA-Casa degli anni del boom come “ideologico”.

Altrove, fuori dall'Italia, possiamo addirittura avere avuto edifici moderni belli, perché gli antichi o non c'erano o erano brutti (in USA abbiamo avuto cinema e pop music in mancanza di un'arte degna del nome). Lo scimmiettamento italiano del rap, ha sempre aggiunto a questo le raccapriccianti melodiosità di San Remo. Lo stesso accade con l'ultima – e forse peggiore, anche perché non s'è appreso niente dalle passate – inflessione rap: la o il *trap*. Che in Italia giunge 10 o 20 anni dopo la sua partenogenesi statunitense.

Lasciando perdere la o il *trap* – variazione sul tema che, sullo sfondo del più rozzo esistenzialismo tra dipendenza digitale privata e collasso socio-economico pubblico, prende il peggio del rap e del pop, inteso come canzonette melodiche – possiamo scommettere, guardando pure al miglior rap degli anni passati, che non resterà pressoché nulla di questa messe di suoni o di rumori reiterati; incapaci anche solo di farsi (per qualche decennio almeno) tradizione, com'è avvenuto nel XX secolo per blues e rock. E la mancanza di ecologia o anticonformismo o critica o ribellione, bisogna rinvenirla anzitutto nei suoni – standard e cacofonici – prima ancora che nei testi dalle-rime-(e morali e contro-morali)-facili del rap.

Ora: se non vi è trasgressione senza consapevolezza e ricerca di un pensiero alternativo, chi non pensa non trasgredisce. E se l'alternativa, anzitutto di pensiero, oggi è l'ecologia, quella del rap del Duemila si può considerare (meno di) un'occasione persa. Nel mentre che noi abbiamo urgentemente “bisogno di nuove configurazioni mentali e operative, di un nuovo codice regolativo del modo di sentirci e di stare al mondo. Abbiamo bisogno di inventare un inedito senso della vivibilità” (U. Morelli, *Mente e paesaggio. Una teoria della vivibilità*, Boringhieri, 2011, p. 80).

È poi vero che “ogni atto culturale vive essenzialmente ai confini: in questo sta la sua serietà e importanza; distolto dai confini, esso perde terreno, diventa vuoto e borioso, degenera e muore” (M. Bachtin, *Il problema della creazione letteraria*, 1924, in Id. *Estetica e romanzo*, trad. Einaudi, 1979, p. 20); ma se, come si afferma in pedagogia, il punto non è accrescere le conoscenze, bensì modificare le regole d'uso e con esse la natura del rapporto che l'individuo instaura nei confronti del sapere e più in generale della cultura, oggi – anche a causa del rap, con il suo ‘appiattimento dello spazio’ senza ‘incremento delle possibilità’ – non si vive culturalmente “ai confini”, laddove si potrebbero “modificare le regole d'uso”: al massimo, “si accrescono le conoscenze”. Magari, viviamo ai confini di fatto, ma non culturalmente.

Se il rap è cultura, è cultura di massa e quindi, per definizione, non “di confine”; cultura usata dalle regole e non incline alla modificazione di alcunché. Di sommersi senza salvezza, risulta causa ed effetto. Il rap del Duemila – con gran parte dell'espressività popolare – ha una funzione che i linguisti (cfr. R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, 1958) chiamerebbero “fatica”, ovvero non-comunicativa: cioè a dire che mantiene in contatto un gruppo, più o meno esteso, all'interno di una cornice ideologica prestabilita. Ha, insomma, una funzione reazionaria. Ambienta *in ciò che c'è già*: che nel caso della nostra tradizione culturale è il consumismo come ignoranza della materia. Nel 1968 (*La struttura assente*), Umberto Eco riconduceva la pubblicità ad un caso particolare della comunicazione “consolatoria” propria della

cultura di massa: una comunicazione che offre al suo destinatario proprio ciò che questi si aspetta da essa, godendo di ritrovare in messaggi apparentemente nuovi quel che egli già sa. In tal senso, il rap del Duemila si può considerare una specie di pubblicità della massificazione consumistica. Come il pubblicitario, il rapper che s'illude d'inventare nuove forme espressive, di fatto è parlato dal proprio linguaggio.

Tra gli audiovisivi più brutti e stupidi – con il sesso ancora una volta industrialmente valevole quale assoluta mancanza di qualsivoglia alterità cognitiva, valoriale ecc. rispetto a sé – che abbia dovuto subire in vita mia, potrebbe classificarsi sul podio (per restare all'ultima degenerazione dello stile rap, a sua volta stile *pop music* degenerato e degenerante, cui abbiamo fatto sopra riferimento) *Trap* di tali Shakira & Maluma. Ridondanti o semioticamente insignificanti anche rispetto ad un genere musicale, e ad uno stile al suo interno, a loro volta abbondantemente ridondanti o semioticamente insignificanti.

La salvezza (con relativa caduta di maschere), per costoro – forse in considerazione anche della perdurante *fine del mondo prima del suo inizio...* – solo soggiornando a lungo con Giovanni Trapattoni in un convento trappista belga e bevendo, con moderazione e dopo averla a fondo studiata, la birra che vi si producesse.

## 5. ENERGIA DISSIPATA

Il rap (la musica pop in generale) processa la quantità d'informazione necessaria per sopravvivere in un mondo, quello nostro sociale, il quale a sua volta non processa ecologicamente la quantità d'informazione necessaria per sopravvivere; cosicché il rap (la musica pop in generale) fa vivere, ed avere successo e prosperare, in un mondo (quello nostro societario) che non fa vivere (anche nel senso di: essere degli umani intelligenti) ovvero si autodistrugge. Tale paradosso riguarda non solo il rap e la musica pop in generale ma la nostra cultura – la nostra logica – in generale.

Non c'è nessuna preoccupazione per il rischio; e quindi per la responsabilità – nei nostri gesti quotidiani. Il rap – la musica pop, per sua definizione – è un nostro *gesto quotidiano*. Abbiamo l'indigestione di questi gesti. Gesti indigesti a noi – rendendoci stupidi o limitandoci le possibilità e la fantasia – quanto al mondo non-umano. Le 'cose' vengono il più possibile smaterializzate dalla 'musica' – dai suoni – 'sospensivi' del rap. La cantilena, per lo più ritmica ed a tratti melodica, si colloca in una dimensione rapportabile a quella del 'flusso di coscienza' nella cameretta di un adolescente. "E tutto il mondo fuori" – per dirla nei termini non rap della popstar Vasco Rossi. Se fenomenologicamente (ma anche ecologicamente) "ogni coscienza è coscienza di qualche cosa", nel rap – in ogni 'cultura dell'astrazione' – mancando le 'cose' manca pure la 'coscienza'.

La base strumentale del rap – a parte tutti gli arrangiamenti, abbellimenti e sovraincisioni elettroniche – crea, con le sue scansioni monotone, rigide e da metronomo disco-dance, un ambiente disambientato e disambientante rispetto quello, uno qualunque ma richiedente comunque una certa staticità, delle 'cose': siano pure artificiali (il traffico cittadino) e non naturali (un sasso). Anche il rock ignorava le

cose. Era sfogo artificiale di uno stato d'animo. Epperò, l'opposizione – tramite la violenza sonora – era esplicita. Una differenza, un differimento, un al di là, una contrapposizione (il silenzio o il respiro, per es.), non solo erano dati per presupposti ma necessari quali *pendant* al rock stesso.

Nel rap – in generale nel pop elettronico: dove non si 'sentono' ma esibiscono, mostrano, raffigurano, i suoni – si dà l'illusione, con l'infiacchirsi dei ritmi ed il non urlare della voce, di starsene in un mondo completo ed assestante. Che invece è una sorta di bolla o vuoto cosmico: insomma, simbolo immateriale. Il rock era un po' come la prima industrializzazione: per quanto terribile, la vecchia fabbrica aveva al suo fianco la non-fabbrica, la natura. Il rap – nell'epoca dell'elettronica pop di cui l'aria nostra è satura – vale da colonna sonora della nostra industria onnipervasiva: o della onnipervasiva mancanza per noi di un al di là, di una differenza, di un altro; rispetto alla produzione simbolica, sia essa di Nike o di tweet o di 'viaggi *last minute*'.

Deleuze (*Immagine-movimento*, 1983, trad. Einaudi, 2016, p. 74) riconosce che il cinema – ogni singolo spezzone di film – “manca di centro d'ancoraggio e d'orizzonte”, giudicando poi ciò qualche cosa di positivo. Ma anche se – per amore di discussione – ammettessimo con Giordano Bruno che l'Essere, la Natura, la Realtà, l'Universo “manca di centro d'ancoraggio e d'orizzonte”, non si capisce lo stesso perché ciò debba considerarsi per forza positivamente. Applicando quest'argomentazione al rap del Duemila: posto pure che la sua mancanza “di centro d'ancoraggio e d'orizzonte” faccia di esso qualcosa essenzialmente vicino all'Essere, alla Natura, alla Realtà, all'Universo, non ne fa qualcosa di necessità valevole esteticamente, logicamente, naturalmente, umanamente.

Bisognerebbe chiedersi ingenuamente ma non rispondere ingenuamente: quanto sia cambiato il mondo, se lo è, passando dal rock come musica (suono) popolare di riferimento, al rap. Domanda importante. Si tratterebbe – fra l'altro – di una considerazione ambientale. La considerazione dell'eco – dell'effetto – di un suono nello spazio. Quanti filosofi di oggi – o di ieri – se lo chiedono? Quanti sociologi, psicologi, storici, politici?

Nel rap – od elettronica pop – non “sali dalle zolle verso le note” (M. Serres, *Il mancino zoppo. Dal metodo non nasce niente* [2015], trad. Boringhieri, 2016, p. 33). Se questo, è possibile argomentare che accadesse anche nel rock – sebbene in maniera meno astratta dalla materialità: sudore, corde di chitarra ecc. – il rap, in aggiunta, sta passando alla storia come schermo dell'incapacità/impossibilità dell'elettronica entro una dimensione popolare. Elettronica che, pur senza sudore e corde di chitarra, non varrebbe automaticamente da astrazione; ma potrebbe valere, se prodotta in certi modi, da considerazione della materia. Un po' come un mp3 – se concettualmente lo si intende con correttezza – rispetta la materia più di un cd od un vinile. Il rap – con l'elettronica pop – non è viscerale (e quindi con qualche contatto con la materia) come il rock, quando e dove lo era; né prepara quell'elettronica rispettosa della materia cui abbiamo fatto riferimento. Si installa, piuttosto, nel consumo: dello shopping, delle *fake news*, dei giudizi massmediatici, del viavai delle auto e degli aerei.

Nonostante l'uso ritmico della melodia (del canto) come sviluppo del blues, al massimo siamo di fronte, con il rap, a musica assemblatrice e non creatrice: i suoni vengono fatti troppo poco dalle mani. Per questo, non 'suonano' ma frastornano e basta. Come un brutto paesaggio artificiale – di cemento – non ambienta ma contiene (o imprigiona, riempie) e basta. “Dire che un messaggio contiene una grande quantità di informazione equivale a dire che è scelto in una grande classe di messaggi permessi, o che in esso è presente molto caso. Questo caso può corrispondere in parte a informazione utile, e in parte a rumore privo di qualsiasi interesse” (D. Ruelle, *Caso e caos* [1991], trad. Boringhieri, 1992, p. 146). Superfluo precisare quale delle due alternative riguardi il rap. Che nemmeno ci prova a rientrare in quelle che da tempo Gianfranco Bologna – direttore scientifico del WWF Italia – invoca come le “nuove discipline capaci di futuro”. Lo stesso di quanto veniamo dicendo del rap, andrebbe detto del cinema e del suo procedere con fotogrammi (cioè sezioni immobili) di 24 immagini al secondo.

Bergson nell'*Evoluzione creatrice* (1907, trad. Cortina, 2002, p. 284) notava che il movimento ha luogo soltanto 'se il tutto non è dato'. Dunque, quelle 'pose eterne' o 'sezioni immobili' che risultano essere i fotogrammi cinematografici – ciascheduno assolutamente assestante – non producono movimento ma, per mutuare un titolo di P. Handke, 'falso movimento'. Ora, se per 'movimento' s'intende la 'differenza' (cosicché ad es. i continui spostamenti entro il mondo della globalizzazione consumistica, risultano tutt'altro che movimento), il rap – e più in generale la pop music a partire dal rock 'n' roll in poi – tutto fatto di 'pose eterne' e 'sezioni immobili', con le sue battute più o meno elettriche o elettrificate, produce (cinematograficamente) falso movimento, falsa differenza: che è come dire, biologicamente, estinzione e morte. Muore l'uomo – con l'estinzione della fantasia, che si estingue senza intelligenza di autentico umano movimento ossia di *dia-lettica*.

## 6. POST-WEST

Il fenomeno rap – per qualità, quantità e successo – più consistente del decennio 2005/15 ca., sebbene assai declinante negli ultimi anni, è considerabile Kanye West; la cui orchestrazione di *My Beautiful Dark Twisted Fantasy*, del 2010, la si può reputare, per il proprio periodo, una sintesi di musica popolare paragonabile in efficacia a quella che fu, nel lontano ma ancora operante musicalmente, 1997, *Glee* dei Bran Van 3000. Di West però ce ne siamo già occupati nel saggio del 2012, *Lady Gaga distrugge. Sulla diseducatività dell'audiovisivo contemporaneo*. Prenderemo quindi in considerazione qui altre due manifestazioni, senz'altro significative perché solidamente affermatesi, anche se certo non portatrici d'una coincidenza di 'qualità, quantità e successo' come West. (Sebbene maggiormente orientato sul crossover, sempre nel 2010, ricordiamo che uscì anche un altro album con funzioni simili a quelle che abbiamo attribuito all'opera di West e che per riutilizzare impropriamente un termine di Stravinskij potremmo forse chiamare di “coreodrammi”: *The ArchAndroid* di Janelle Monáe.)

Ci occuperemo esemplificativamente di due album rap del 2011. Sono passati 6 anni. Molti, per le tempistiche della nostra tecnologia – e per quelle delle mode, cangianti d’anno in anno, di cui essa ai nostri tempi è causa ed effetto. E questa musica, questi suoni, come abbiamo sostenuto e come sosterremo, sono anzitutto *tecnologia* (non a caso, dal vivo, il rock è peggio o meno se stesso della classica; ed il rap del rock). Nondimeno, così come nessuno o quasi di coloro che considererebbero obsoleto un telefonino del 2011, saprebbe dire niente di consapevole (ingegneristicamente, chimicamente, sociologicamente ecc.) su quel telefonino, non sapendolo dire neanche di un telefonino del 2001, allo stesso modo, musica o suoni del 2011 possono considerarsi largamente non ancora assimilati o compresi. Nemmeno – restando al pop – musica o suoni del 1967, lo sono; tanto che musiche o suoni del 2017 possono essere – accade, di solito, con le hit – molto meno ‘nuovi’ o ‘moderni’ o ‘giovani’ di quelli di mezzo secolo prima. È (questo chiamarsi fuori o imbabolamento cognitivo) un paradosso, in epoca di web partecipativo e populismi: che una democrazia partecipativa – anzitutto culturale – quantomeno la spacciano.

Se voi chiedete a qualcuno, nel 2017, in che anno siano usciti questi due album, non saprà (mediamente) rispondervi. Potrebbe benissimo dirvi: oggi. Questo non-sapere, fa di certo parte dell’essere ascoltatore, o meglio fruitore, di massa. Di una massa indistintamente sottoposta in contemporanea o senza soluzione di continuità a suoni e musiche – tendenzialmente, ma solo tendenzialmente: perché lo spettro, specie stilistico, è piuttosto ristretto – d’ogni provenienza spaziale e temporale.

Inoltre, Death Grips e Danny Brown sono in piena attività anche nel 2017; risultano quindi attuali in ogni senso. Abbiamo selezionato le loro opere più importanti, che sono le loro prime in ordine di tempo e dalle quali dipendono, non solo temporalmente, le successive.

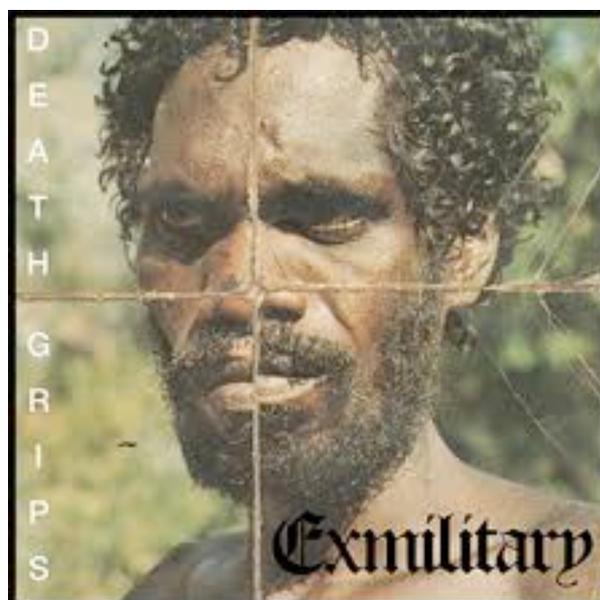
Avremmo potuto citare, rispetto a Death Grips e Danny Brown, altre esperienze relativamente di valore o comunque considerabili tendenzialmente il massimo per il genere rap nelle sue più recenti manifestazioni (un Kendrick Lamar nei confronti di esse risulta oggettivamente, malgrado cioè l’autenticità della persona, derivativo e posticcio): Clouddead (2001), Evol Intent (2008), Cannibal Ox (2001) – da cui poi El-P (2007), produttore di Killer Mike (2012), con il quale infine ha varato Run The Jewels (2013).

Così come avremmo dovuto accennare – nella descrizione del pluridecennale periodo siccitoso per la musica popolare e sebbene all’interno di una gara in scarnificazione e dissoluzione senza che ve ne sia più affatto il bisogno – al *death metal*: l’unica altra espressione musicale pop con un minimo di contemporaneità (originalità) rispetto alla nostra epoca; ed ai suoi due filoni più perseguiti: quello rappresentabile tramite gli svedesi Meshuggah per quanto riguarda la versione più *grind*, o alla fin fine, di derivazione punk (sebbene con complicazioni come ad es. quelle chiamate “djent”); quello rappresentabile tramite gli statunitensi Wolves in the Throne Room, per quanto riguarda la versione più *ambient* o sinfonica (definita anche “blackgaze”) del death metal.

I Death Grips – il primo esempio cui ci riferiremo – possono almeno in parte essere considerati, per il rap, il corrispettivo dei Meshuggah; Danny Brown, forse e forzando un po’ la mano, il corrispettivo concettuale degli Wolves in the Throne

Room. Sempre precisando che il punto di riferimento – anche etnico, se così si può dire – del rap rimane il blues dei discendenti degli schiavi deportati in America dall’Africa. Blues che – magari inconsapevolmente – sta dietro il più diretto influsso reggae. A proposito del quale, sarebbe interessante valutare quanto la differenza nel distanziarsi – nel non avere quasi niente a che fare: per altro, all’interno di un “mal di vivere” inteso pure come nichilismo occidentale od europeo – dalla vecchia, quanto il nichilismo denunciato da Nietzsche, “sufferation” (la sofferenza dei poveri, nel gergo rastafari), possa spiegare la differenza o variazione nell’estetica, nel sound, nell’approccio esistenziale propagandato, per limitarci ai casi che prendiamo in considerazione, da Death Grips e Danny Brown.

## 7. DEATH GRIPS



Delle 13 totali, le 4 iniziali consideriamole le tracce caratterizzanti l’album d’esordio dei Death Grips – *Exmilitary*. Poche? No: come non poco il loro quarto d’ora di durata complessiva. Non poco per esprimere qualcosa (segnare una differenza: ancorché ad altri e più alti livelli insufficiente o indifferente) in termini pop. Il popolo – la massa, entro cui stanno pure i Death Grips – ha scarsa capacità attentiva ed inoltre, anche quando non lo sa, si trova a vivere in epoche post-Schönberg (o post-Cézanne, per metterla in termini pittorici); a proposito della musica dodecafonica del quale, è stato scritto: “crollato il mondo incentrato... sulla certezza di un presupposto sostanziale fondante il reale, scompare l’opera che lo racconta, ed anzi ora tutto questo diventa orpello, ornamento, il superfluo. Di qui il condensarsi vertiginoso dell’opera moderna dentro piccole forme, di una assoluta brevità [corrispondenti alla scrittura aforistica di Nietzsche, aggiungiamo noi; oppure ai rapidi interventi sulla tela dell’arte, anche per questo, non-figurativa], in

folgorazioni quasi istantanee, dove è drasticamente eliminato, lacerato ogni sviluppo, ogni evoluzione” (E. Lisciani-Petrini, *Il suono incrinato*, Einaudi, 2001, p. 118).

La gamma dei blocchi sonori – precedente ciascheduno di agglutinazioni sonore in agglutinazioni sonore – forma un arabesco di insolenza iconoclasta (quando gli *Insulti al pubblico* di Handke risalgono al 1966...); una magmatica pantomima di dissimetrie: nel totalmente antiespressivo e antilirico; fra l'*antigratzioso* (Boccioni, 1912) e l'*intonarumori* (Russolo, 1903), si sarebbe detto in epoca futurista. Ma ribadire – fin dalla materialità del suono – stati di distrazione, sogno ad occhi aperti, dissociazione, *trance*, non serve a molto; cioè, serve moltissimo – passivizzando i soggetti – al sistema istituito.

Con ritardo secolare, siamo – altrimenti detto – al Mahler dello studio adorniano del 1960; stando al quale, in Mahler – ma più in generale, potremmo aggiungere, nell'espressività moderna e contemporanea – l'unità viene raggiunta non “malgrado le fratture” ma solo “attraverso di esse”, cosicché “la rottura diventa legge formale” (trad. Einaudi). Ma se questo è valso per il nichilista e privo di ecologia secolo XX, non potrà valere – non foss'altro che per motivi d'originalità da una parte e di sopravvivenza dall'altra – per il secolo successivo, per il nostro secolo.

La mancanza di inizio e fine in quello che i socio-musicologi chiamano “spazio uditizzato”, non è qui – come per l'arte: Debussy – dialogo o confronto con l'Altro, il Silenzio, la Differenza; risulta, piuttosto, mancanza di storia, ambiente, responsabilità (anche nel senso d'ignorare ad es. Debussy e coloro che hanno instaurato la tradizione moderna e contemporanea della mancanza, per un'espressione: nel nostro caso musicale, di inizio e di fine).

In *Beware* l'intensificazione del grado sonoro conduce il meccanico di questo – anche tramite un oblungo caos al rallenti – alla dismisura di un primitivo che per quanto posticcio (fra rallentatore e acceleratore, sovrimpressioni e frammentazione) si confronta ancora in qualche modo con la zuppa prebiotica. È il brano – la soglia – che detta la linea neo-tribale dell'album e del sound dei Death Grips. Ma non si tratta – anche suono su suono – di tribalismo tradizionale vs. mcdonaldizzazione; semmai, purtroppo ed al netto di ogni apparenza contraria, di istituire o certificare la tradizione di un 'McDonald's tribale' o di un 'mctribalismo' (risale al 1988 la monografia di Maffesoli intitolata *Il tempo delle tribù*). La polivocalità, nondimeno – quasi in una inconsapevole parodia del “discanto” medievale – è da sciacalli; la plurisonorità della strumentazione elettronica, cozza fra cime e piani con intervalli irrazionali; qualche rara eufonia, frammezzo ad un sostrato cacofonico ed a cacofonie che si accavallano e affogano (strozzano) l'un l'altra. Una impassibile suspense (Deleuze) viene dettata dall'estemporaneo dell'illocalizzabile (cause ed effetti del suono risultano tali); moralmente equivalente ad irresponsabilità.

In *Guillotine*, ciò che Cézanne chiamava “il mondo prima dell'uomo” (e che qui è crassa irresponsabilità o insensibilità dinanzi a morte e distruzione), si esprime tramite *découpage*, *mix-tape*, nel concetto riscontrabili popolarmente già nei migliori gruppi del Sessantotto (Love, Family, Spirit) od in Zappa. Elettrochoc mozzafiato tra il bizzarro ed il vampiresco, riconducono un'estetica da sacchi bruciati di Burri: con figurazioni di abrasioni – in un'ossessiva frenesia di abrasioni. Riconducono, da un lato, al teriomorfismo (l'ibrido uomo-animale), dall'altro, alla stilizzazione

dell'accumulo. Ciò che si sonda, è l'enorme numero di sovrimpressioni – l'ibridismo di strati incoordinati; è ciò che è sovrapposto tra folgorazione e precipitazione (Deleuze): dove, naturalmente, si può sempre precipitare a causa di una folgorazione. Questo coagulo di ictus, riconduce qualcosa come l'ossessione dello spalancare, allo spasmo: fino all'ascesa nel paradiso dell'inferno definitivo costituito dallo staccato elettronico finale. Le relazioni tensive si sfaldano, insomma, in un processo di usura; irruzione, questa, di un cliché già proprio dei Velvet Underground. *Guillotine* vorrebbe essere il brano, il vettore, dello scontro fra individuo e società – dove non si capisce chi e perché ghigliottini chi e perché.

In *Spread Eagle Cross the Block*, le dissonanze (vedi Adorno) di Chrome e Flipper – di ascendenza Velvet Underground, Stooges, Contortions, Pop Group – rendono rock, con la comparsa di una chitarra deragliante ed un basso alla Jefferson Airplane in *White Rabbit*, l'involucro di dolore blaterato ("Shit is mine! It's all mine! All the time! Shit is mine!"); il contorcersi in un disancoramento di allucinazioni urlate. Tra il recluso e l'affamato (per fare degli esempi di stati estremi) non c'è concetto; c'è fluttuazione in una anestesia di figure vuote di senso, desemantizzate. Cosicché, quando si sbraita contro se stessi (od il microfono) od il sesso – od il rap medesimo, qui definito "blues", a forza di spastico rock: "I fuck the music" – il forsennatamente di gesticolamenti e scenate non può nulla, essendo all'interno di uno splatter dell'anima. È questo il brano, o inclinazione (in senso non figurato), che aggiorna il punk al Duemila e che detta la linea (per quanto paradossalmente, non essendoci propriamente un'anima) soggettivo-esistenzialista dell'album e del sound dei Death Grips. Tra "sesso" come "merda" e volontà di "morire di quella merda": perché la vita, quando va bene, consisterebbe, al massimo, nel "guidare giù per la strada al ritmo di un pompino".

In *Lord of the Game*, il brano o vallata del *bad-trip* – altrui più che del soggetto emittente – la dance-pop è sarcasticamente messa sul letto di Procuste di una condizione parossistica; di un senso opprimente di disorientamento dato da una segmentazione catastrofista. I flussi delle (ipotetiche) modulazioni affettive subiscono rotture in continuazione. Questo bricolage è una giaculatoria senza effettiva dissacrazione, non essendoci più niente da dissacrare tranne (forse) se stessi. I multipli intrecci non narrativi valgono da "effetti di presenza" (cfr. N. Dusi, *Dal cinema ai media digitali*, Mimesis, 2014) o "modi performativi" che entrano in gioco – a mo' di succedaneo – quando le istruzioni per interpretare ciò che vediamo sono assenti (cfr. R. Odin, *Della finzione*, 2000, trad. Vita e pensiero, 2005).

Nel panorama contemporaneo delle 'performance artistiche', nel suono all'epoca del *corps morcelé* (nozione lacaniana che si può far risalire, però, almeno all'espressionismo), questa è musica visiva e quindi non è musica: sono videoclip, videogame, numeri da circo degli orrori. Sfrontatamente 'deterritorializzati', si resta sprofondati nel conformismo dell'ignoranza.

Se quello dei Death Grips è neo-espressionismo e se "la vita non-organica delle cose, una vita terribile che ignora il senso e i limiti dell'organismo" è "il principio fondamentale dell'espressionismo, valido per l'intera Natura, cioè per lo spirito incosciente perduto nelle tenebre, luce divenuta opaca, *lumen opacatum*" – come nota di passaggio Deleuze nell'*Immagine-movimento* (cit., p. 65) – allora l'espressionismo

non è ecologico, perché giudica (e negativamente: quindi antropocentricamente) la Natura, negandole la sua ‘differenza’ e negando con ciò il ‘differire’, che è come dire: negare all’universo di espandersi, alla fantasia e dialettica d’ingrandirsi, all’esistenza o inevitabile di ribadirsi con l’accrescere delle possibilità.

Nei Death Grips non si ha novità rispetto al rock; perché l’alternativo – dai Velvet Underground ai Royal Trux, ci era a sua volta arrivato: alla cooperazione con l’ascoltatore minata (nonostante la fruizione passiva nei nuovi ambienti immersivi digitali, patto con l’ascoltatore nei Death Grips non c’è); alla condanna nichilistica del sesso (la “death-grip syndrome” è un’espressione slang per indicare disfunzioni sessuali a seguito di una masturbazione troppo aggressiva) e della propria musica (dopo aver dissezionato il suono alla Sonic Youth, i Death Grips citano questi polemicamente) ed insomma della triade droga-sesso-rock.

Questo rap è un cataclisma, non nel senso inteso dai suoi autori – più o meno quello di: rivalsa anticonformistica – ma nel senso oggettivo ed ambientale di rientrare nell’ignoranza ecologica diffusa entro alla nostra cultura. Notoriamente (John Coltrane: che senza accorgersene colloca automaticamente il jazz, con una simile considerazione, nella musica popolare), il pubblico sente “noi” anche se il cantante dice “io”. Nel rap, però – e questa considerazione si potrebbe e dovrebbe estendere ben oltre il rap – ciò è così vero che propriamente non c’è un pubblico. Mittente e destinatario del messaggio, più che mittente e destinatario, sono – anche a causa della pochezza del messaggio – consumatori; consumatori di una medesima cosa, considerabile – fondamentale – l’ottundimento che, tramite la stupidità del suono, impedisce alla vita umana di impegnarsi in possibilità maggiori.

Se è lecito mettere a confronto il lavoro delle api con le imprese dei Ciclopi, un po’ come in Schönberg anche qui “non è più la nota, la singola cellula sonora (la tonica) a generare il tessuto musicale, bensì l’intervallo, ogni *relazione fra* i suoni” (Lisciani-Petrini, *Il suono incrinato*, cit., p. 115). Il problema, però – ed è problema etico-ontologico – è che non si scava abbastanza nel suono (magari facendolo, come in tanto indie-rock precedente, a sua volta relazione) cosicché le relazioni stesse risultano gratuite o inconsistenti. Anche se non esiste, propriamente, un suono digitale, questi suoni – a parte forse la voce – è come se lo fossero e digitali ed “eventi sterili” (Deleuze). Specialmente ora che non c’è più il bisogno – che aveva artisticamente Schönberg un secolo fa e popolarmente i Velvet Underground ancora mezzo secolo dopo – di “emancipazione della dissonanza”, allo scopo di considerarla equivalente alla comprensibilità della consonanza.

Se gli “objets trouvés” sonori, la musica, è almeno da Stravinskij ad incorporarli, l’*embodiment* di questa ‘musica concreta’ non è lo scavo nel suono, presente ancora nel rock; che pure non ‘scavava’ abbastanza – rispetto alla classica – a causa della tecnologia elettrica annichilante il sostrato principale per lo scavo: il silenzio. Non c’è silenzio in questo rap – ma *blocco*; così come in una macchina non c’è sonno perché non c’è vita.

Non si consente nemmeno un’estetica dei sensi e della sensazione, cosicché il reticolo delle possibilità risulta molto vuoto. Si sfalda.

La misantropia non basta: questa è (pseudo) musica che riduce, in maniera scientificamente insostenibile, il mondo a porno e questo ad horror; senza poi avere la

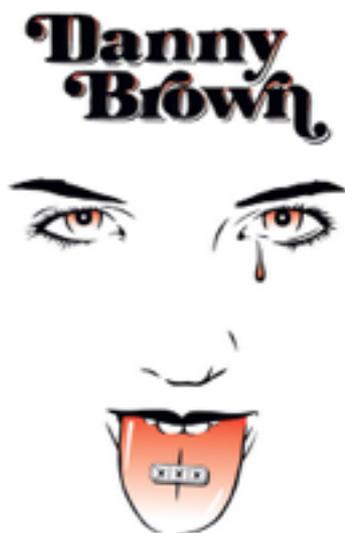
forza – come l'autentica, artistica, musica – di rifare il percorso a ritroso, e quindi di 'farsi' o essere, oggettivarsi. Siamo a livello plastico più che enunciativo.

Se i Death Grips – troppo incantati dal disincanto – sono uomini delle caverne, lo sono di plastica: modellini, digitali, pixel. La visionarietà ridotta a monitor: di fatto, fiction.

Se l'esatta memorizzazione delle formule sonore era questione di vita o di morte – letteralmente per l'uomo primitivo e più metaforicamente per il fan del rock – qui la memoria rasenta *a priori* l'impossibile: razzie di glissando mostruosi, non bastando ad istituirle od a fornirle materia.

In questo sbeffeggiante “complesso prismatico di protocolli sonori” (ancora Lisciani-Petrini), non v'è né godimento estetico (arte) né scopo pratico (l'apotropaico-culturale e l'esorcistico-medico delle musiche primitive); vi è piuttosto stereotipia.

## 8. DANNY BROWN



Rispetto ad *Exmilitary, XXX*, il secondo album di Danny Brown (che a differenza, per esempio, del punk Rikk Agnew nel 1982, non fa “all by myself” ma è sorretto da una squadra o comunità di produttori, dj, collaboratori, songwriter) snoda 19 tracce per 53 minuti mantenendo – nel suo sviluppo per intussuscezione – una continuità o condivisione d'intenti espressivi fra l'una e l'altra. Cosicché, non ha molto senso trattarle isolatamente, ma può essere più indicativo – rispetto alla discretizzazione e segmentazione di questo *continuum* – condurre un discorso complessivo. Pur precisando, fin da subito, che nonostante – da una parte – la decina, almeno, di soggetti intervenuti nella scrittura e registrazione dell'album e – dall'altra – una dimensione travalicante il singolo pezzo quasi ambient (il che di per sé non ha nulla a che vedere con l'ecologia: cfr. il precedente riferimento ai Wolves in the

Throne Room; si tratta poi, in ogni caso, di ‘ambientazione’ o atmosfera e sostrato rap), dovessimo trovare per Danny Brown un precursore, non potremmo forse che rifarci ai *talking blues* di Bob Dylan (la cui dimensione cantautorale od egotica è stata, per altro, sopravvalutata rispetto a quella comunitaria della riproposizione di una *tradizione*). Fagocitò la musica popolare più vecchia, rimontante a decenni o secoli addietro – e magari ignota al grande pubblico – il Dylan folk e blues. Fagocitò – molto dopo uno Stravinskij o Gershwin o Bartók – ogni stile popolare (dal bandistico al cabaret, passando per il jazz) Frank Zappa, che pure può essere visto agire dietro la proposta di Danny Brown.

Se anche, avendo bisogno di molta e troppa apparecchiatura o contingenza tecnologica, quelle di Danny Brown non sono canzoni (“una canzone è qualunque cosa che cammini da sola”, scriveva un ventiquattrenne Bob Dylan nelle note di copertina del suo quinto album *Bringing It All Back Home*, del 1965), e Bob Dylan è un cantautore e quindi, per questo motivo, mancando cioè le canzoni, Danny Brown e Bob Dylan sono incommensurabili; nondimeno, la funzione che Dylan svolgeva ai suoi tempi – cantautoriali – è considerabile prossima a quella svolta da Danny Brown in tempi in cui anche l’espressività popolare è in balia, tanto dal vedersene condizionata l’espressività stessa (in questo caso, la forma-canzone), della contingenza tecnologica. Dylan medesimo, aveva – del resto – dilatato o distorto fino a dissolverla, quella forma. Forma sulla rigidità della quale, non è il caso di insistere troppo: almeno che non si riduca questa al *ritornello*, la dilatazione della forma – e quindi il suo venir meno – è sempre dietro l’angolo. Nel rock radiofonico – no, ma in quello d’avanguardia – sì; come pure nei blues tradizionali che potrebbero variare all’infinito (per quanto sull’asse della forma-ritornello).

Di Danny Brown – o dei migliori rapper del Duemila – si può dire, tendenzialmente, ciò che è stato detto di Dylan: “*Fare di ogni verso un personaggio*: questa sembra essere, detta in una frase, la poetica di Dylan. E non è importante che ogni personaggio sia un bel personaggio. L’importante è che abbia la sua voce” (A. Carrera, *La voce di Bob Dylan*, Feltrinelli, 2001, p. 57). Danny Brown, come Dylan, lavora sulla parola – anzi, la singola lettera o meglio fonema – non tramite lo scritto ma tramite la performance della vocalità; quella voce che – a differenza del rock – nel rap o nel blues, può emanciparsi dalla strumentazione (con ciò emancipandosi, nel rap, pure dalla forma-canzone e dal ritornello, conservabili invece nel blues anche il più concentrato sulla voce). Il problema è che il lavoro sulla parola – sia in Dylan sia nel rap – non è serio (non ha spessore artistico, nemmeno con l’aggiunta della vocalità). Ha l’irresponsabilità del gioco. In un neo-surrealismo utile soltanto a fornire l’alibi per coloro (la maggioranza) che non intervengono, ingegnandosi e durando fatica ed esponendosi (cose tutte che Bob Dylan fa ma su un palcoscenico o tramite un microfono; a seguito cioè di una pre-accettazione a-critica), nella critica del *logos*.

Il problema – che per Carrera non fa problema, rivendicando la liceità di un’epoca in cui “più nessuno crede nella gerarchia delle arti” (*ibidem*, p. 65), tanto da assegnare il Nobel per la letteratura ad un bluesman, passando da una confusione gerarchica ad una gravissima confusione logica e semantica – è che “Bob Dylan, pur non essendo “un” poeta, è, e non sarà mai considerato nulla di meno, “il” poeta della

canzone” (*ivi*). Danny Brown è accomunabile a Dylan anche per queste motivazioni sociologiche. Motivazioni indice di una condizione – e del ruolo dell’interprete popolare e di quello del popolo stesso – verso la quale, a differenza di Carrera, noi siamo qui molto critici. Critiche che esemplificheremo, dopo qualche altra considerazione generale, con l’analisi di *XXX*.

Il rap, abbiamo visto, prende il posto che fu da una parte del blues e dall’altra del cantautorato: ma anche di teatrini, music-hall, saloon con biliardo e gioco delle bocce, delle carte, dei dadi; non essendo, il rap, solo musica – ed anzi musica (suono) lo è, per certi aspetti, meno di tutto. Gioco delle carte e dei dadi che stanno, poi, come causa ed effetto di non poco conto della imperante, ancora, cultura dell’irresponsabilità; con i suoi prodotti finanziari tossici che non sono unicamente quelli definiti tali ma che sono quelli dell’economia (ed insomma gestione dell’energia: anzitutto intellettuale) finanziaria (o dell’astrazione e del simbolo) in quanto tale.

In epoca di trailer, spot, clip e banner, il “polimorfismo di durate e collocazioni” (per mutuare un’espressione dal già citato N. Dusi) di Danny Brown – salmodia ed innodia *nella* morte di Dio – non sfida né provoca abbastanza *l’analisi*. Se per il rapper ed il bluesman, o per il rap e il blues, come per l’uomo di mare di Conrad – citiamo dalla trad. di R. Bernascone di *Heart of Darkness* (1899) per Mondadori – “le spiagge straniere, i volti stranieri, la mutevole immensità della vita scivolano via, velati non da un senso di mistero ma da un’ignoranza un poco sdegnosa”; ciò non accade “poiché nulla è misterioso per l’uomo di mare se non il mare stesso, che è per lui l’amante di tutta una vita, imperscrutabile come il Destino”, ma perché nemmeno il rap, per il rapper, o il blues, per il bluesman (anche se forse, quest’ultimo, in maniera meno insensibile) costituiscono mistero o campo di ricerca: “I never learned to rap, always knew how”, recita il brano *30*.

La ricerca, insomma, non ha campo o ne ha uno molto limitato; come può essere il campo di ricerca di un animale. Non abbiamo, per così dire – ma forse, nei remoti effetti, non solo ‘per così dire’ – fissazione dell’azoto nel terreno. Ma se “ogni arte e educazione intende supplire le manchevolezze della natura” (Aristotele, *Politica*, VII, 1337 a 2) – a cominciare dal “male ch’è in ciascun uomo” (*Ibid.*, VI, 1319 a 1) – Danny Brown non fa né arte né educazione, anche se è convinto del contrario; convinto di esprimersi “with words more potent than what I’m smoking” (*EWNESW*); convinto da una società priva di educazione anche perché priva di arte, ossia priva di una sua adeguata concezione, considerando e facendo considerare – in una fallacia di giudizio in cui risiede non poca parte della motivazione del nostro deficit di *eco-logia* o di *giustizia* – il rap arte.

Danny Brown – il suo successo – rivendica fin troppo questo ingiusto diritto consuetudinario; che la società – per non impegnarsi davvero nell’arte o nel giudizio o nella giustizia e quindi nell’ecologia – volentieri gli concede. Si tratta di una licenza di sfruttamento senza, affatto, analisi dei costi e dei benefici. Quando “il turpiloquio” – inteso in un senso ampio così da comprendere sia l’insufficienza estetica che quella logica – “più di tutto, il legislatore deve bandirlo dallo stato” (sempre Aristotele, *Politica*, VII, 1336 b 4) perché “dal dire sconsideratamente qualsiasi sconcezza si passa ben presto al farle” (VII, 1336 b 6). *Mutatis mutandis*,

prima si è parlato, per millenni, di “Dio” e poi – passando per la bomba atomica – si è giunti all’attuale, da noi indotta per trascuratezza logico-estetica-grammaticale, “sesta estinzione”.

Ipocrita – o incosciente – sostenere di sentirsi “like any second the world can end” (*Nosebleeds*), quando si limita il proprio orizzonte a “cocaina” e “carte di credito”; quando, tra sketch ludici e dissipativi, si attraversa – espressivamente ed esistenzialmente – la solida triade di ‘trauma, perdita, dolore’ appigliandoci a “rhymes that make the Pope wanna get his dick sucked” (*Pac Blood*), cioè al sesso come smaterializzazione e alla smaterializzazione come sesso. In un *pastiche* di bestialità fra il favolistico ed il tossicologico (“what you write is all vagina”, *Monopoly*); dove oltretutto non abbiamo nessuna “deflagrazione terapeutica dell’inconscio”, avrebbe detto freudianamente Benjamin; ossia nessuna aristotelica catarsi: “fried off the same shit that rockstars died from” (*Die Like a Rockstar*).

Anche a voler ammettere che in un’opera d’arte “l’essenziale non è comunicazione, non è messaggio” (Benjamin, *Il compito del traduttore*, 1921, in *Aura e choc*, cit. p. 129), siamo al di qua, così che il problema non si pone nemmeno, di ogni disquisizione circa la dialettica tra simboleggiante e simboleggiato; ciò a causa dell’estrema povertà – artisticamente parlando – e dell’uno e dell’altro. Dinanzi all’apparecchiatura elettronica, si ha “immediata massificazione” (ancora Benjamin) nell’erogazione di un singolo suono-fotogramma (fotogramma perché suono appiattito o non studiato, valorizzato materialisticamente; bensì solo lanciato con irresponsabilità e sostanziale indifferenza): “Ready to hit the studio and shit all on your mixtape” (*Monopoly*).

Tutto questo spazio dell’inconscio – ammesso di volerlo considerare così: di farlo assurgere cioè, oltre il conformismo dell’anticonformismo, all’inconscio – porta ad una pericolosa, deresponsabilizzata e deresponsabilizzante, incoscienza dello spazio: “And where I lived, it was house, field, field / Field field, house / Abandoned house, field, field”. Cosicché – come nel brano *Field*, da cui è tratta la citazione – anche quando si dicono cose ‘importanti’ (nel senso che vengono da lontano e potrebbero portare lontano) non ci se ne rende conto. Nemmeno al livello del nostro Celentano con *Il ragazzo della via Gluck* (1966). Il “campo”, la terra, non suscita nel soggetto alcun interesse; è simbolo soltanto di povertà; della sua adolescenza, come da copione, emarginata: “I’m just young nigga on the D.O.T / With my headphones on and sack full of weed / Rhymes in my head thought nobody wanted to hear em”. Con il successo, anche se “money talk only broke people”, si lascia ben volentieri, ed anzi varrà da forma di riscatto, il “field” – mai, invero, considerato terra ma soltanto assenza di denaro – per il “money”. E di “money” – simboli astratti – rappa Danny Brown; non di altro. Astrazione – o mancanza di consapevolezza e quindi banalizzazione – data, poi, proprio dall’incapacità o limitatezza espressiva compensata dalla fisicità – non concettualizzata materialisticamente e perciò ‘astratta’: proprio come accade nello *shopping* – del sesso, della droga e del rap o suono meccanizzato; fra neo-*negritudine* e ridicolmente, con Obama alla Casa Bianca (si noti il paradosso del sintagma), *black power*.

Le tre parole più ricorrenti – mantriche quanto fruste – sono in Danny Brown: “fuck”, “nigga”, “bitch”. Rispetto, poi, ai loro riferimenti c’è un atteggiamento

consumistico (l'iperrealismo, in questo senso, non è meno astraente e deresponsabilizzante del surrealismo): per cui si vogliono (fino direttamente a voler esserlo) “fuck”, “nigga”, “bitch”, ma per consumarli o consumarsi in quelle dimensioni. In una simile degradazione non c'è – anche da questo punto di vista la rap non è una “pura lingua” (Benjamin, *Il compito del traduttore*, cit., p. 138) – nessuna “redenzione”. L'ingestione soppianta anche solo l'abbozzo di un codice – di una riserva di segni – originale. Il dito medio levato, offende anzitutto perché *banale*. Tra misoginia e cattiveria, fra il circo e il cabaret, non c'è possibilità di andare al di là delle convenzioni. Anche speculando su quello che Benjamin chiama “il punto infinitamente piccolo del senso” (*Ivi.*, p. 139), quando abbiamo a che fare con pupazzi, burattini, marionette (siano essi di suono o meno) non possiamo avere ecologia (o intelligenza nuova, viva); perché non ci relazioniamo seriamente con la materia; fissi nel solco della tradizione, sia pure quella del *niente-di-nuovo-sotto-il-sole*.

Si pensi ai dadaisti (1916). Le loro poesie erano “insalate di parole” che contenevano locuzioni oscene e successioni di cascami del linguaggio. Epperò non qualcosa – direbbe ancora Benjamin – che “non conosce concetti, ma soltanto uno slang che cambia di stagione in stagione” (*Lettera da Parigi*, 1936, in *Aura e choc*, cit. p. 247).

Abbiamo in Danny Brown un design dinamico senza interattività – che nel caso della musica sarebbe la partecipazione dell'ascoltatore, qui sistematicamente estromessa perché lo è il mondo, la Differenza, rispetto al collage sonoro che risulta tutt'uno con il fuck/nigga/bitch. Il fatto che ciò avvenga in una dimensione disforica (ed eteroclitica), non cambia niente.

Se “la nostra è la cultura del remix” (Lev Manovich), di questo montaggio sonoro, ora iper-rapido, ora moviola, diremo che funga da fededegna, documentale testimonianza – dopo la differenza che ha costituito un precedente ma non ha fatto un'effettiva differenza, di Obama – di un mondo in cui è presidente Donald Trump. Il quale, peraltro, non risulta essenzialmente diverso da quello – di mezzo secolo fa – dei Rolling Stones. Intollerabile – intellettivamente anzitutto – set, senza alcun disinnesco, di: “I'm tryna lick that clit while I'm looking up at you”, siccome “could fuck you for a hour 'cause I can't feel” (*I Will*); “Skipping school just to fuck bitches on dirty couches, abandoned houses” (*EWNESW*); “I'm living in the city where the weak get swallowed” ma – ancorché descrittivamente, non vantandosene – “we don't care about tomorrow” (*ivi*); *Party All the Time* (“So you chase the night life, blinded by the lights / Bottom of the empty glass, where you find life” / “She wanna party all the time” / [anche se] “time ain't waiting for a future on hold” / “Seven days a week, same shit every morning / Calling her a cab from different niggas' apartments”).

Il taxi, ovviamente, non è *nulla*; nulla il dispendio energetico per andare a prendere la “bitch” di turno. “I barbiturici e le anfetamine”, i “vestiti europei” che “coprono il mio corpo” fanno tutt'uno. Ma anche se “murders all the time is all I see”, non si riconduce quest'ultima considerazione alle precedenti; limitandoci a rasentare un'ironia involontaria: “Queste femmine succhiano il mio cazzo come se fosse un incentivo morale” (*Detroit187*).

La fisarmonica delle varianti multiple ha un'escursione che va dal vecchio perché impotente ed impotente perché vecchio – incapace fra l'altro anche di rilevare esplicitamente la fine di quel mondo – “I got that Kurt Cobain type of mind-frame” (*Die Like a Rockstar*) al “fuck her face like I was obligated” (*Monopoly*). Come si vede, il soggetto non attua una critica del comportamento da *bitch*; lo considera legge di natura (a sua volta non considerata se non come legge sociale, “money over everything the only thing that matter”, *Blunt After Blunt*). Una logica simile aveva espresso artisticamente un paio di secoli prima, Baudelaire. Risultato: “Fuck with me, fuck around and be deceased” (*Blunt After Blunt*).

Danny Brown, a differenza dei Death Grips, è ancora tutto sommato interessato – tradizionalmente – alla propria musica ed al sesso; in una sovrapposizione reciproca già blues. Anche se l'amore non esiste ed esistono soltanto “bitch”: *Radio Song* se la prende contro ciò che minerebbe quella che, con inguaribile fraintendimento, si considera la “vera musica”. Come già in Dylan – pure lui, fondamentalmente, sesso e droga – il realismo della solita vita di sesso e droga diviene solito surrealismo (*Outer Space*). Non è però più surrealistico della nostra vita entro una cultura – con relativa economia – astratto-simbolica.

Pur nell'estetica del frammento (cfr. O. Calabrese, *L'età neobarocca*, Laterza, 1987), a partire da *DNA*, le installazioni in progress, tra *mash-up* e linee sghembe, della seconda parte dell'album, sono quasi da chansonnier, da Frank Sinatra in un lounge; in un lounge dove però “you rappers are wack, mad as hell and you bored as fuck” (*Bruiser Brigade*).

## 9. COLAZIONE

Secondo Goethe, è compito del poeta – o dell'artista, o dell'uomo degno del nome, potremmo generalizzare: 1) “combattere dannosi pregiudizi”; 2) “toglier di mezzo anguste opinioni”; 3) “illuminare lo spirito del suo popolo”; 4) “purificare il suo [del popolo] gusto”; 5) “rendere più nobili i suoi [del popolo] sentimenti e pensieri” (J. P. Eckermann, *Colloqui con Goethe* [1836], trad. T. Gnoli, Sansoni, 1947, p. 448).

In parte, per noi, “dannosi pregiudizi” risulteranno anche i causati da Goethe stesso (ecologicamente, forse, non abbastanza orientato), epperò di sicuro il rap del Duemila non assolve quei compiti che con non poca ragione, Goethe attribuiva all'uomo-artista (cioè ‘artefice del proprio destino’). Compiti che non assolve il rap e che non assolve la gioventù, in quanto rap; compiti che se non assolve, la gioventù, allora questa può considerarsi anche vecchia siccome priva di futuro in quanto diversità.

Un esempio, per il rap e la gioventù di futuro e di diversità o assolvimento dei compiti goetheiani? La colazione. Occuparsi seriamente – espressivamente: o si esprime o non è ‘uomo’ – della colazione. Latte di mandorla, caffè, dolce vegano alla frutta o pane integrale e marmellata con frutta secca. Chi si occupa – seriamente, espressivamente: per “combattere dannosi pregiudizi”, “illuminare lo spirito del popolo” – di latte di mandorla, pane integrale, frutta secca? Pressoché nessuno – tra

coloro, come i rapper, che si esprimono. Perché? Perché non c'è cultura della materia; ed i rapper non fanno cultura alternativa (e quindi della materia) e quindi non fanno, propriamente, cultura – ribadendo quella che c'è già.

I cliché del piacere, dell'estatico – il colpo di un suono artificiale (“il formicolio dei colpi”, lo chiamerebbe Barthes): questo sono le note rap – fanno parte dell'ignoranza della materia. Sono accadimenti senza capo né coda, senza indagini, studio, cause, effetti, responsabilità, problematizzazioni. Sono click, flash. Sono droga. Sono news. Sono fotografie. Sono disumanità.

Nel 1830, Eckermann in viaggio a Francoforte osservava (magari per compiacere idee che saranno state di Goethe, al quale, nella circostanza, scriveva) che è: “un bisogno dello spirito di fermare il pensiero sugli oggetti; e che senza di questo alla fine tutto ci passa innanzi indifferente e senza significato” (*Colloqui con Goethe*, cit. p. 353). Tale “bisogno” viene disatteso a priori dai suoni senza ‘scavo’, scandaglio, autocritica – dai suoni senza rapporto dialettico con il silenzio – del rap.

Non si tratta di fare qualcosa d'ecologico, magari nostro malgrado (certi suoni e assembramenti; una colazione azzeccata...); ma di farlo *per* l'eco-logia, una società più ecologica. Vale a dire: rendendocene e rendendone conto. Esprimendolo.

Se un tipo di assembramento sonoro rende abbastanza efficacemente – a livello popolare o divulgativo, diciamo così – l'odierna concezione dell'universo come campo multidimensionale potenzialmente integrato, ancora non basta. È ancora passività, incoscienza, irresponsabilità, deficit. Non si tratta di compiere un *gestalt-switch* per non far fallire la rivoluzione (che a differenza dei pianeti nel loro moto, la cultura deve tutta costruire); bisogna combattere progressivamente e costruttivamente: gradualismo darwiniano, “sala d'attesa”. Un'ecologia che si affermasse spontaneamente, sarebbe, in quanto inconsapevole ossia senza *logos* – il contrario dell'ecologia stessa. Se finora, secondo l'adagio di Benjamin, non vi è stato “documento di cultura che non sia stato allo stesso tempo, documento di barbarie”, con l'ecologia il primo deve iniziare a darsi senza il secondo.

Accennavamo al silenzio: come non ci entra il rap – il singolo suono rap – in dialogo con il silenzio, non ci entra il singolo nostro boccone: non mangiamo in silenzio, perdendoci con ciò gran parte del valore del cibo (cfr. F. Berrino, *Il cibo dell'uomo*, Franco Angeli, 2015).

Basterebbe sostituire tutte le mense scolastiche con ristoranti Michelin per avere – negli studenti – il più grande cambiamento educativo (ed economico, considerando i vantaggi che deriverebbero da una formazione materialistica) della storia nazionale. Ma una simile proposta verrebbe di certo derisa, perché s'ignora la materia. La s'ignora più di quanto l'ignorasse Manet – che pure la ignorava molto: ancora troppo simbolicamente compenetrato – nel *Déjeuner sur l'herbe* (1863).

Danny Brown – causa ed effetto della cultura dell'ignoranza per la materia e quindi anche per il cibo, ridotto a simbolo, condividendo e celebrando giovanilisticamente quest'ignoranza – declama, con la ‘patemizzazione’ ideologica o a priori o insensata del rap: “Eating on an Adderall, wash it down with alcohol” (*Adderall Admiral*); “I'm eating caviar in El Salvador” (*ivi*: e non c'è apprezzamento di cibo senza apprezzamento materico di luogo come di tempo per la sua produzione, preparazione ecc.). Ancora: “White wine in flute glass, early

morning Saturdays” (*DNA*). Per il resto, nemmeno birre ‘trappiste’ ma Heineken, Corona e Budweiser. “La crisi della riproduzione artistica... si può considerare come parte integrante di una crisi della percezione stessa”, scriveva Benjamin nel noto – ma non considerato materialisticamente – saggio del 1939 *Su alcuni motivi in Baudelaire* (cfr. anche a tale proposito lo studio sulla “sospensione della percezione nella cultura moderna” pubblicato nel 2000 a Londra da Jonathan Crary). Rileggiamone, antologizzata in *Aura e choc*, la p. 182, per metterla in relazione – come, anche questo, non è stato fatto finora a sufficienza – con la pop music contemporanea. “Colpi di una batteria” sono del resto citati dallo stesso Benjamin, che viveva nella prima età del jazz.

“Con l’invenzione dei fiammiferi verso la fine del secolo [XVIII], comincia una serie di innovazioni tecniche che hanno in comune il fatto di sostituire una serie complessa di operazioni con un gesto brusco. Questa evoluzione ha luogo in molti campi; ed è evidente, ad esempio, nel telefono, dove al posto del moto continuo con cui bisognava girare la manovella dei primi apparecchi, subentra lo stacco del ricevitore. Fra i gesti innumerevoli di azionare, gettare, premere ecc., è stato particolarmente grave di conseguenze lo “scatto” del fotografo. Bastava premere un dito per fissare un evento per un periodo illimitato di tempo. L’apparecchio comunicava all’istante, per così dire, uno choc postumo. A esperienze aptiche di questo genere si affiancavano esperienze ottiche, come quelle che suscita la parte degli annunci in un giornale, ma anche il traffico delle grandi città. Muoversi attraverso il traffico comporta per il singolo una serie di choc e di collisioni. Negli incroci pericolosi è percorso da innervazioni in rapida successione, come dai colpi di una batteria [...] Se i passanti di Poe gettano ancora, apparentemente senza motivo, occhiate da tutte le parti, quelli di oggi devono farlo per forza per tener conto dei segnali del traffico. Così la tecnica sottoponeva il sensorio dell’uomo a un training di ordine complesso. Venne il giorno in cui il film corrispose a un nuovo e urgente bisogno di stimoli. Nel film la percezione tramite choc si afferma come principio formale. Ciò che determina il ritmo della riproduzione alla catena di montaggio, condiziona, nel film, il ritmo della ricezione”.

È questo, il profondo “logorio della vita moderna” – indotto, del resto, dalle insufficienze ecologiche dell’età precedenti – “contro” il quale il rap vale da meno del Cynar, di un aperitivo a base di carciofo. Nel rap – e nell’elettronica pop – tutte le componenti del suono (durate, intensità, timbri, attacchi) vengono banalizzate, trattate superficialmente: non perché non si diano suoni nuovi o interessanti; ma perché – nella sconsideratezza acritica – non si danno, propriamente e sostanzialmente, suoni. Proprio come accade con tutti noi che non conosciamo casa nostra e andiamo, per turismo, all’altro capo del mondo volando a 1000 km/h ed a 7 km da terra. Proprio come accade con tutti noi che non sappiamo niente o quasi di quello che si mangia (cause, effetti), non sapendo, del resto, niente o quasi dei nostri stessi organi interni e articolazioni ecc. Questi non vogliono essere raffronti esemplificativi: ma proprio segnalazioni ontologiche di una (assurda) condizione culturale diffusa trasversalmente o divenuta ‘seconda natura’.

## 10. FOTOGRAFIA

Una fotografia risalente al 1950. Due giovani sposi in campagna. Toscana, terrazza sulla Maremma, colline: regnava ancora, oltre al silenzio, il rintocco della campana parrocchiale. Il suono del rap, tanto lontano da quel mondo – volti, gesti, pensieri – quanto quel mondo lo era dall'ecologia; e quanto il medesimo rap (accomunato in ciò dal mondo ad esso anche più lontano, come il toscano prima del *boom*) dista dall'ecologia. Chi si è accorto di questo? Chi parla di questo? Quali antropologi, storici, filosofi, poeti?

Anche senza rap (o *talking blues*), già a metà Ottocento, Parigi era invasa da migliaia di apparecchi fotografici e da milioni di lastre. Questo non significa che l'uomo – la sua cultura, il suo modo di stare al mondo – fosse subito riconducibile all'*istantanea* (oltretutto la 'dagherrotipomania' inizialmente riguardò, più che il popolo, scienziati e intellettuali). Come al solito, la questione è di percentuali, di quantitativi. Si può anche dire che l'uomo sia giunto alla fotografia, previa – in certe percentuali o quantitativi – una pregressa tendenza a rapportarsi al mondo istantaneamente o con mente istantanea (si rifletta al concetto stesso di alfabeto o di numero: riconducibili, in certa misura, a quello di click).

La "adaequatio rei et intellectus" non c'è affatto stata nel corso della nostra storia; con le "cose" annullate a vantaggio dell'intelletto e l'intelletto auto-annullatosi per non essersi occupato abbastanza delle cose. Il fatto di essere sull'orlo di un'estinzione di massa nonché di una crisi logico-culturale (che rende il sapiens insipiente ed inespressivo: ed il rap è una delle tante forme di questa insipienza ed inespressività) lo dimostrano.

Se "la fotografia, in quanto traccia fotochimica, può essere condotta a buon fine solo in virtù di un legame iniziale con un referente materiale" (R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, 1990, trad. Mondadori, 2001), ciò non indica l'interesse per quel "legame" o per la "materia" ma soltanto il far leva su quest'ultima consumandola a vantaggio dell'*istante* (che è come dire l'Assoluto, l'Astratto, l'Assurdo o Dio). L'istantaneo è l'opposto sia del materiale sia del creativo/espressivo: entrambi 'storici' o aventi a che fare con la "durata", avrebbero detto Bergson e Braudel. Gli inventori della fotografia, si vantavano per le loro "immagini spontanee"; laddove tale spontaneità fa tutt'uno con l'irresponsabilità artistica (dall'apprendistato alla fruizione, non c'è nulla di "spontaneo", automatico, istantaneo nell'arte – come nella scienza).

Nella voce "ascolto" per la *Enciclopedia Einaudi*, scriveva nel 1976 Barthes: "il fenomeno ecologico detto inquinamento... non è altro che l'alterazione intollerabile dello spazio umano, in cui l'uomo cerca invano di *riconoscersi*: l'inquinamento mina i sensi mediante i quali l'essere vivente – animale o uomo – riconosce il proprio territorio, il proprio habitat: vista, odorato, udito. Così, ci si trova di fronte ad un inquinamento sonoro di cui tutti... avvertono il carattere di minaccia all'intelligenza stessa dei viventi; la quale a rigore consiste nella capacità di comunicare correttamente col proprio Umwelt (ambiente): l'inquinamento impedisce di *ascoltare*".

Con la globalizzazione quale coazione a ripetere dell'astrazione, o ignoranza sistematica e tecnologicamente (non teologicamente, come in passato) connotata della materia, non vi sono tendenzialmente più – anche a livello fisico – territori: “senza dubbio, è proprio a partire da questa nozione di territorio (ovvero di spazio «appropriato», familiare, ordinato e domestico) che meglio si comprende la funzione dell'ascolto: il territorio, infatti, può essere definito essenzialmente come lo spazio della sicurezza, e, in quanto tale, da difendere. L'ascolto è quest'attenzione «preliminare» che consente di captare tutto ciò che potrebbe alterare il sistema territoriale; è una maniera di difendersi dalla sorpresa; il suo oggetto (ciò verso cui è rivolto) è la minaccia, oppure il bisogno; il materiale dell'ascolto è l'indizio, sia che segnali un pericolo, sia che prometta un appagamento”.

Concludeva Barthes: “ciò che viene ascoltato (soprattutto nel settore dell'arte, la cui funzione è spesso utopica) non è la presenza di un significato, oggetto di riconoscimento o di decifrazione, ma la dispersione stessa, il gioco di specchi dei significanti, senza sosta riproposti da un ascolto che ne produce continuamente di nuovi, senza mai fissarne il senso”.

Le immagini prodotte meccanicamente – cioè senza sufficiente consapevolezza – vale a dire le fotografie (e in questo senso ogni singolo suono rap è una fotografia), esprimono al massimo grado ciò che Barthes intendeva per “inquinamento”; ed esse impediscono l'ascolto. Impediscono la profondità, l'approfondimento, lo spazio, il tempo, la distanza.

Le fotografie non sono, valorialmente, nemmeno “ecceità” perché le ecceità non sono fotografia; o, altrimenti detto, perché l'essere non può mai essere fotografico. “Fotografico” vuol dire: “senza alcun intervento manuale” – come la musica elettronica popolare, entro cui il rap – “per diretta, automatica, impressione della luce del sole” (I. Zannier, *Storia e tecnica della fotografia*, Laterza, 1982). Come, rispetto alla loro epoca, i due giovani sposi toscani di un secolo dopo, raggiunti anche in campagna da automobili, plastica, televisione e penicillina – al pari dei quali, avevano ancora ampio margine ‘umano’ così come paesaggistico e che anche per questo forse potevano esprimersi in simili acritici termini – “i padri storici della fotografia sono orgogliosi di sottolineare che, grazie a loro, l'uomo ha finalmente lasciato il posto alla macchina” (F. Muzzarelli, *L'invenzione del fotografico*, Einaudi, 2014, p. 36).

Siamo, culturalmente, inquinati di non-essere; il non-essere fotografico è la dimensione dello ‘staccato’, dello ‘irresponsabile’, dello ‘illuso dell'assoluto’, dello ‘scorporato’ e dello ‘scorporante’. Per questo, ogni fotografia è – con il suo “sogno di raddoppiare il mondo” (come diceva William Fox Talbot, l'inventore dell'immagine negativa) ossia il sogno, tipico dell'America e del consumismo oltreché delle religioni e delle droghe, di vivere sognando – “dei fantasmi” o “spiritica”: non solo quella in voga nei decenni liberty. Per questo, la fotografia non può dichiarare il falso; non può non dichiararlo. È falsità ontologica. *Misunderstanding* permanente. Del pari, il suono dell'elettronica pop, entro cui il rap.

Un altro sinonimo di “fotografia” è “città”; vale anche il viceversa. (E, a differenza del blues e come il jazz, il rap è – non solo sociologicamente ma anche ontologicamente – suono metropolitano.) Continua, poi, a valere a tutti i livelli

l'*exemplum* di Parigi che durante l'*ancien régime* – regime che quindi, mondialmente, è lungi dall'essere 'rivoluzionato' – drenava gran parte delle risorse dell'intera Francia, consumandole inconsapevolmente e barbaramente.

Se Marc Augé fosse stato un filosofo, avrebbe sviluppato la sua antropologia dei "non luoghi" (risalente ormai al 1992, ovvero al culmine del postmoderno) in una ontologia capace di attribuire questa categoria anche all'essenza del fotografico nonché di suoni quali i rap (o techno, per citare un altro, ma suo prossimo, genere).

"Come pensano che si configurerebbe una vita – chiedeva nel 1929 Benjamin trattando dei surrealisti (in *Aura e choc*, cit. p. 324) ma possiamo generalizzare questa considerazione al mondo massificato – che in un momento decisivo si lasciasse determinare dall'ultima canzonetta in voga?". Proviamo a rispondere: fotograficamente. Ma questo avveniva già nella campagna Toscana del secondo dopoguerra. Questo dell'astrazione quotidiana dalla materia per mezzo fotografico o per passaggio insensato da segno indotto a segno indotto. Se "essere uomo – come dichiarava André Malraux nel 1935 – significa ridurre al minimo, per ognuno, la propria parte di commedia", già non si avevano più propriamente uomini: ridotti, quelli esseri, a passaggio insensato da segno indotto a segno indotto. Click, click. Usa e getta. Accendi tv. Accendi auto. Accendo fuoco con la Diavolina (a base di kerosene). Oblitero la mia esistenza, così: esisto obliterando (da intendere, cioè, non – come finora s'è fatto – moralisticamente ma *alla lettera*). La piega dei calzoni. I fiori stampigliati sul vestito. Pettinarsi con la lacca o il gel. Il considerare tutto questo innocuo. Il non considerarlo. E perciò considerarlo più di altro che invece andrebbe considerato.

Benjamin forse non si rendeva pienamente conto quanto avesse – fisicamente, ontologicamente, logicamente – ragione nel chiedersi, retorico, nella *Piccola storia della fotografia* (1931, in *Aura e choc*, cit. p. 244): "Ma non è forse vero che ogni punto delle nostre città è il luogo di un delitto? Che ogni passante è un delinquente?" Ogni click, lo è. L'inaggrabile è solo questo: vale a dire ciò che più di tutto avrebbe dovuto esserlo, aggirato.

"Le forme che la nostra società utilizza per rasserenarsi" (R. Barthes, *Il messaggio fotografico*, 1961, in *L'ovvio e l'ottuso*, cit., p. 21) diventano pericolosissime, se istupidenti. Tanto più che, non a caso, "la pretesa della fotografia di essere un'arte, è contemporanea al suo presentarsi come merce" (Benjamin, *Lettera da Parigi*, 1936, in *Aura e choc*, cit. p. 250). Siamo a Disneyland. Una fotografia è Disneyland – o Auschwitz: dove, pure, si è avuto tra i massimi esempi di assurdità da mancanza di rispetto, anzitutto cognitivo, per la materia.

In quella che Deleuze e Guattari chiamavano la "meccanosfera", o prima di loro Lewis Mumford la "megamacchina", il rap risulta lo sponsor inconsapevole di tutto ciò. Ma – più particolarmente – serba anche, addosso, del vecchiume ulteriore. Con il rap – nel Duemila – siamo ancora in quello che, per il secolo precedente, Lisciani-Petrini chiama, l'abbiamo visto, "il suono incrinato". È la diagnosi nicciana di nichilismo; entro una "crisi dei fondamenti" che – prima ancora degli inizi del XX secolo – rimonta almeno all'epoca di John Donne (cfr. *An Anatomy of the World*, 1611). In più, il rap del Duemila, aggiunge a tutto questo oramai stantio armamentario antropologico, una sorta di lussuoso (e pertanto precedente

d'irresponsabilità in irresponsabilità) compiacimento. Per il resto – oltre al consumismo – nessuna progettualità alternativa. Insomma, il rap risulta – come e con le masse dei giovani e le giovanilistiche – *vecchio*.

Non si rendono conto i rapper di essere alla fine – empirica e/o concettuale – di un mondo (sia pure quello che ha mancato l'inizio): ritengono semmai, assurdamente e insostenibilmente, che la condizione del mondo sia quella della fine.

Ha scritto per contro Schönberg alla fine del suo *Manuale di armonia* (1922, trad. il Saggiatore, 1963): “Il vero musicista pretende una nuova sonorità, con tutto il suo effetto di inusitato e di moderno, solo perché deve esprimere sentimenti nuovi e inauditi che premono nel suo animo. Per i posteri che procederanno sulla stessa via, questo risultato sarà solo una sonorità nuova, un mezzo tecnico; ma in realtà essa è assai di più, perché una sonorità nuova è un simbolo trovato involontariamente: esso preannuncia l'uomo nuovo che in esso si esprime... *solo chi è coraggioso è un artista*”.

Alla fotografia, non interessa della colazione, al rap non interessa della fotografia: ed anche proprio per questo, lo è – fotografia. E lo è – entro l'infinito differimento del desiderio come mancanza, di freudiana memoria – nel modo peggiore: inclinando a quel tipo di fotografie che va, con antifrasi concentrazionaria, sotto l'infame nome di “selfie”.

In quelli che Ervin Goffman, nel 1971, chiamava “i territori del sé”, la fotografia risulta usurpatrice della percezione spaziotemporale o della spaziotemporalità del giudizio: risulta suono sintetico, ecstasy (non per nulla le due cose vanno spesso, se non a priori, di pari passo) oppure un medicinale che vorrebbe far fronte immediatamente o istantaneamente agli effetti di comportamenti di vita i più sbagliati, quando essi possono venire emendati soltanto da sé medesimi.

Per avere un suono degno di definirsi musicale o artistico – o per non avere suono ‘fotografico’: piatto, automatico, flash, click – non basta che un suono possa considerarsi, come pure anche per motivi tecnologici può considerarsi ai nostri giorni quello rap, *dominanza sonora*. (“Il suono pervade o addirittura invade il corpo, come un odore. La dominanza sonora è quasi un sovraccarico e una sovrastrutturazione del suono. Ti perdi al suo interno, vieni sommerso da lei... Il suono ci permette di escludere i processi razionali... La dominanza sonora ha luogo quando e dove il medium sonoro rimpiazza la dominanza abituale o normale del medium visivo. Con la dominanza sonora il suono ha quasi il monopolio dell'attenzione. La modalità uditiva diventa la modalità sensoriale centrale e non una tra le altre: vedere, sentire, annusare, toccare e gustare”, J. Henriques, “La dominanza sonora nelle session del sound system reggae”, in M. Bull, L. Back, a cura di, *Paesaggi sonori*, 2003, trad. il Saggiatore, 2008, p. 305). Per essere nel giusto, non basta vincere.

Tommaso Franci – nel centenario dello *Spirito dell'utopia* di Ernst Bloch