

It's Five O'Clock Somewhere. Note su classe, ideologia e identità nella popular music

Pietro Bianchi e Michele Dal Lago***

*The sun is hot and that old clock is moving slow
And so am I
Work day passes like molasses in wintertime
But it's July
I'm getting paid by the hour, and older by the minute
My boss just pushed me over the limit
I'd like to call him something
I think I'll just call it a day*

*Pour me something tall and strong
Make it a "Hurricane" before I go insane
It's only half-past twelve but I don't care
It's five o'clock somewhere*

*Oh, this lunch break is gonna take all afternoon
An' half the night
Tomorrow morning, I know there'll be hell to pay
Hey, but that's all right
I ain't had a day off now in over a year
Our Jamaican vacation's gonna start right here
Hit the 'phones for me
You can tell 'em I just sailed away*

(Alan Jackson, *It's Five O'Clock Somewhere*)

"It's Five O'Clock Somewhere" è stato probabilmente il brano country più famoso dell'estate del 2003. Rimasto per ben otto settimane in testa alla classifica *Hot Country Songs* di Billboard, è una delle tipiche espressioni del successo commerciale di Nashville, con una produzione accattivante e un ritornello impossibile da dimenticare. Ha addirittura conquistato il terzo posto nella classifica delle canzoni country più popolari del decennio.

Il videoclip della canzone ci mostra la quintessenza del disimpegno vacanziero: mare caraibico, barche, ragazze in bikini e un bar dove si dispensano generosi cocktail. Tuttavia se andiamo a leggere il testo, facciamo una scoperta abbastanza stupefacente. Scritto da Jim "Moose" Brown e Don Rollins ma portato al successo da Alan Jackson, superstar della country music da ormai più di trent'anni, il brano inizia descrivendo la noia di una tipica giornata di lavoro in cui il tempo scorre piano ("that old clock is movin' slow/ And so am I") e in cui si ha l'impressione di buttare via la propria vita. Il verso "Vengo pagato a ore, ma invecchio ogni minuto" ("I'm gettin' paid by the hour/ and older by the minute") ci fa capire che si sta parlando di un preciso soggetto sociale, un lavoratore salariato. La presenza

del padrone sembra però, in quella giornata, più insopportabile del solito (“My boss just pushed me over the limit”), tanto che il protagonista vorrebbe mandarlo a quel paese (“I’d like to call him something”): non lo fa, ma decide piuttosto di prendere e andarsene, per finire la sua giornata (“I think I’ll just call it a day”).

“It’s Five O’Clock Somewhere” non racconta l’esperienza concreta di un conflitto sul luogo di lavoro, ma della *fantasia* di un atto insubordinazione: il protagonista *immagina* di andare a fare una pausa pranzo (“It’s only half-past twelve”) e di non tornare più al lavoro: “ma chi se ne importa” – ci dice – tanto da qualche parte nel mondo (magari proprio ai Caraibi, dove lui vorrebbe essere) sono già le cinque (“I don’t care It’s five o’clock somewhere”), e quindi il turno è finito e posso andarmene a casa. L’idea di immaginarsi di essere altrove, lontano dal proprio lavoro, dove il ritmo della propria giornata è scandito non dal tempo di lavoro ma dal proprio piacere, ci dà la misura dell’implicito retrogusto politico del brano, che tuttavia rimane tra le righe, senza apparire in primo piano, nascosto magari dalle immagini di un video d’evasione. Tuttavia l’ambiguità viene mantenuta fino all’ultima strofa, che si chiude con una interrogazione: cosa faccio ora che sono qui in pausa pranzo? Pago il conto e torno al lavoro (e quindi faccio in modo che questa fantasia caraibica sia stata solo un sogno)? Oppure me ne vado davvero, mando a quel paese il mio padrone e vado a farmi un bel cocktail in Jamaica? L’ambiguità non viene sciolta, perché questa canzone, come molte di quelle di cui si parla nella parte monografica di questo numero, descrivono delle *formazioni di compromesso*, che parlano non di antagonismi già declinati in forma compiuta nella società, bensì di una loro *possibilità*. O meglio, del loro manifestarsi in un terreno immaginario, quello della *popular music*.

“Se l’America, sotto un certo aspetto, è veramente un fatto costantemente ricreato dalla fantasia europea, non è tuttavia soltanto, né soprattutto, questo” scriveva Leslie A. Fiedler nelle prime righe del suo famoso saggio sul romanzo americano.¹ Capita spesso che turisti europei decidano di intraprendere lunghi viaggi in automobile attraverso il Sud degli Stati Uniti, inseguendo quello specifico immaginario iconico, romantico e a tratti decadente, che il cinema indipendente ha costruito negli ultimi trent’anni. Queste produzioni cinematografiche hanno fatto ampio ricorso al potere suggestivo di alcuni generi musicali – blues rurale, *hillbilly music* degli anni Cinquanta e Sessanta, *alternative country* contemporaneo – identificati con l’America autentica e popolare, o meglio, con quell’insieme di proiezioni estetizzanti che si nasconde spesso dietro l’espressione “provincia americana”.

Tuttavia, poco dopo aver lasciato il parcheggio del *car rental*, è proprio la musica che proviene dall’autoradio a introdurre la prima crepa nel suddetto immaginario. Il turista, dopo aver scorso inutilmente l’intero spettro della banda radio FM alla ricerca di Hank Williams, Robert Johnson o Muddy Waters, si rende presto conto che la musica trasmessa dalle radio americane è profondamente diversa dalla colonna sonora che aveva immaginato per il suo *roadtrip*.

Al contrario, lo zapping radiofonico ha un effetto straniante, alternando senza soluzione di continuità rime hip hop, versi in lingua spagnola e infuocati dibattiti religiosi, inframezzati da canzoni pop country che raccontano di chiese, soldati, *trucks* e di quanto è bello vivere in una *small town*.

Se si escludono il classic rock e il pop da classifica, infatti, i generi musicali maggiormente diffusi dalle radio statunitensi sono hip hop, pop country e *norteño*. Si tratta di tre generi legati a gruppi sociali specifici, che seguono le linee di divisione dettate dai processi di razzializzazione su cui si fonda la riproduzione della classe operaia americana. Tre generi in cui l'affermazione identitaria è molto marcata, nonostante appartengano al consumo mainstream della *popular music*. Per questa ragione si è deciso di dedicare loro la sezione monografica di questo numero.

Normalmente si è portati a pensare che la *popular music* compia innanzitutto un'opera di dissimulazione dei rapporti sociali, che sia uno strumento per renderli opachi o incomprensibili. Chiuse nella sfera della circolazione delle merci, le produzioni delle *major* discografiche si ridurrebbero a un'opera di "mercificazione" dell'espressione musicale popolare, in cui gli antagonismi che attraversano la società sono costantemente mistificati nella retorica individualista, nel minimalismo romantico o nel senso comune dell'arrivismo sociale. Al contrario, l'ipotesi interpretativa che muove la maggior parte degli interventi di questa sezione monografica si fonda sulla convinzione che un'analisi puntuale delle forme espressive della *popular music* americana contemporanea ci consegni un panorama ben più problematico e sfrangiato, in cui i *sintomi* del sociale non vengono nascosti ma semmai subiscono una trasfigurazione nel testo ideologico musicale, che deve dunque essere analizzato secondo il principio dell'analisi sintomatica e non del rispecchiamento. La *popular music* funziona come forma di *mediazione ideologica* di un'appartenenza di classe: come un meccanismo attraverso cui la classe lavoratrice americana *auto-rappresenta* e *auto-comprende* (e nello stesso tempo *trasfigura*) la posizione che occupa nella società. I rapporti di classe non esistono in forma immediatamente intelligibile: i soggetti sociali se li devono *rappresentare*, e nel farlo li traducono in una forma simbolica che *trasfigura*, *capovolge* – ma nello stesso tempo rende anche *mediatamente comprensibile* – gli antagonismi che attraversano il sociale. Sulla scia di Althusser si potrebbe sostenere che il testo ideologico della *popular music* contemporanea non sia una "falsa coscienza", bensì una rappresentazione inconscia del modo attraverso cui un'appartenenza di classe *appare* nell'immaginario sociale:

A dire il vero, l'ideologia ha ben poco a che vedere con la «coscienza», supposto che questo termine abbia un significato univoco. Essa è invece profondamente inconscia, anche quando si presenta (come nella «filosofia» premarxista) in una forma elaborata. L'ideologia è sì un sistema di rappresentazioni, ma queste rappresentazioni non hanno il più delle volte nulla a che vedere con la «coscienza»: per lo più sono immagini, a volte anche concetti, ma soprattutto sono strutture, e come tali si impongono alla stragrande maggioranza degli uomini senza passare attraverso la loro «coscienza». Sono oggetti culturali percepiti-accettati-subiti che agiscono sugli uomini attraverso un processo che sfugge loro. Gli uomini «vivono» la loro ideologia come il cartesiano «vedeva» o non vedeva – se non la fissava – la luna a duecento passi: niente affatto come una forma di coscienza, bensì come un oggetto del loro «mondo», come il loro «mondo» stesso.²

La lettura sintomale di questi repertori permette di evidenziare, ad esempio, come l'esperienza della subordinazione economica emerga frequentemente, nel testo ideologico, come vissuto di squalificazione (anche esistenziale), che suscita reazioni spesso drastiche ma quasi sempre soggettive e, in ultima istanza, autodistruttive, tanto sul piano individuale quanto su quello sociale. Si prendano ad esempio la *poverty pride*, che Michele Dal Lago rintraccia nella poetica della country music, e la pulsione di morte esibita dai rapper analizzati da Pietro Bianchi. Scrive Nadine Hubbs:

I sentimenti antiborghesi nella country music appaiono nel racconto aneddotico di capireparto che soffiano sul collo del lavoratore, o che lo giudicano inadeguato o fuoriposto. Questi aneddoti esprimono una protesta contro la posizione della classe operaia all'interno delle strutture socioeconomiche del potere e del valore. Nella country music questa protesta non utilizza il linguaggio della politica o dell'attivismo, ma si esprime attraverso storie individuali di vita quotidiana, enfatizzandone la dimensione emotiva.³

La reazione all'umiliazione è quasi sempre un moto di orgoglio, di rivendicazione della dignità e del valore della propria condizione e del proprio stile di vita, quasi fosse una scelta e non una necessità. Nasce così l'esaltazione del *redneck* o del lavoratore americano *rank and file*, contrapposto non alla classe dirigente, bensì alle élites culturali. È questa una delle ragioni della frequente incomprendimento del vissuto di classe raccontato dalla country music da parte delle forze progressiste statunitensi che, dagli anni Ottanta in avanti, hanno spesso abdicato alla loro funzione di rappresentanza della classe operaia bianca, liquidando le formazioni di compromesso, citate poc'anzi, come irredimibili pulsioni reazionarie. Si tratta di un equivoco culturale e politico che ha condizionato, in alcuni frangenti, le scelte elettorali della classe operaia americana e che Alessandro Portelli – autore in questo numero di un interessante saggio sulla poetica di Bob Dylan – aveva individuato già nei primi anni Ottanta, pubblicando alcuni saggi sul rapporto tra country music e cultura operaia. È proprio da quei saggi che ha preso avvio la riflessione di fondo che ha ispirato i contributi di Pietro Bianchi e Michele Dal Lago.

L'esperienza dell'umiliazione di classe è presente anche nella musica *norteña*, sulla quale si concentrano i contributi di Elijah Wald e José Juan Olvera Gudiño. Il brano "El titulado" eseguito da "Los Tigres Del Norte", ad esempio, descrive l'impossibilità per i chicanos di accedere – nonostante il conseguimento di un titolo di studio superiore – ai percorsi di mobilità ascendente, sia professionale che sociale.

La musica hip hop invece non sembra fare molti riferimenti espliciti al lavoro.⁴ È una conseguenza diretta delle altissime percentuali di disoccupazione rilevabili nelle comunità afro-americane, soprattutto se confrontate con quelle di altri settori della classe lavoratrice americana.⁵ Là dove i lavori *blue collar* delle industrie manifatturiere sono pochi, si sono diffusi maggiormente quelli spesso dequalificati nel settore dei servizi; tuttavia, è soprattutto il grande mondo dell'economia informale e della criminalità, la cui epica è l'alfabeto di molte produzioni hip hop contemporanee, a impiegare molti giovani afroamericani.

Qui la dimensione di classe – o, più precisamente, l'impressionante mancanza di mobilità sociale che ancora caratterizza questa comunità – emerge nelle formazioni inconscie del testo ideologico, con fantasmi di compensazione simbolica, come si vede nell'onnipresente riferimento al denaro, spesso guadagnato in modo illegale: la sua presenza è comunque contingente e destinata a scomparire in modo improvviso, senza produrre alcuna forma di emancipazione sociale. Lo cantano i Migos, trio rap di Atlanta, nelle prime rime del loro successo *Bad and Boujee*,⁶ quando dicono "You know so we ain't really never had no old money" (Non veniamo da una famiglia ricca), contrapponendo la loro ricchezza, guadagnata con attività illegali, a quella delle famiglie che hanno soldi da generazioni. Ma il ghetto è qualcosa da cui è impossibile emanciparsi, nemmeno con i soldi, come dice il rapper della Florida Ace Hood in "Cold Blooded Murder":⁷ puoi togliermi dal ghetto, ma non puoi togliermi il ghetto di dosso ("You can take a nigga out the ghetto, but you can't take the ghetto out of me", puoi tirarmi fuori dal ghetto, ma non puoi tirare il ghetto fuori da me). In Kendrick Lamar lo stigma della propria condizione sociale ce lo si porta dietro persino nel proprio odore ("Basketball shorts with the Gonzales Park odor", vestiti con pantaloncini da basket con l'odore del Gonzalez Park, dice in "The Art of Peer Pressure"⁸) o nella propria marca del telefono quando ci si avventura in un quartiere diverso dal proprio ("Good Lord, they knew we weren't from 'round there/ 'Cause every time we down there/ We pullin' out the Boost Mobile SIM cards", sapevano che non eravamo di qua/ ogni volta che tiravamo fuori i nostri cellulari con le SIM card della Boost Mobile). In "Low Life",⁹ Future – ormai affermato artista con grandi disponibilità di denaro – racconta di una notte in una stanza d'albergo di lusso dove tutto improvvisamente, come in un incubo, torna a essere come se si fosse ancora in una baracca del ghetto ("I turn the Ritz into a poor house", ho trasformato il Ritz Hotel in una casa di poveracci) e la stanza diventa uno strip club, con addirittura gli scarafaggi che camminano per terra ("Turn a five star hotel to a traphouse/ Roaches everywhere, like we forgot to take the trash out", abbiamo fatto di un Hotel cinque stelle una traphouse/ ci sono scarafaggi ovunque, come se ci fossimo dimenticati di portare fuori la spazzatura).

La mancanza di possibilità economiche emerge anche nei continui riferimenti alla droghe, alla compulsività del sesso, alla violenza fine a se stessa. È un cantico dell'autodistruttività quello che vediamo nell'hip hop contemporaneo, soprattutto negli artisti che provengono dalle grandi città del Sud, dove le drammatiche condizioni di povertà, disoccupazione e accesso alla salute si intrecciano alla persistente eredità della schiavitù. Qui l'immaginario paranoico di una vita perennemente sulla soglia della morte trova in Gucci Mane, uno degli storici rapper della scena *trap* di Atlanta, una delle massime espressioni. In "Dance With the Devil"¹⁰ racconta una vita fatta di attività criminali, droghe e sessualità compulsiva, quasi si trovasse in un eterno flirt col diavolo: come nel verso "Took a chance and fucked the hood hoe, no condom", dove si fa cenno al sesso non protetto – un topos che ritorna in moltissime canzoni dell'hip hop contemporaneo e che corrisponde perfettamente alle più alte percentuali di gravidanze giovanili e malattie sessualmente trasmissibili nei quartieri a maggioranza *black*.

È importante rilevare l'aspetto propriamente pulsionale di queste pratiche autodistruttive, quasi che il soggetto fosse dipendente da qualcosa che lo distrugge al di là dalla sua volontà. Rick Ross lo sottolinea in "Smile, Mama Smile"¹¹ una canzone dove racconta la degenza ospedaliera dopo una overdose da sciroppo alla codeina; e non appena riprende conoscenza, gli appare sua madre accanto al letto che gli chiede di smettere con la prometazina ("I went unconscious, I woke up to see my mama smile/ She told me no more promethazine, that'll make her proud/ Think about it, damn I had to think about it/ Gimme a second, mama, lemme think about it", ho perso conoscenza e quando mi sono svegliato ho visto mia madre che sorrideva/ mi ha detto di promettimi che da ora in poi smetterai con la prometazina, questo mi farebbe felice./ Ho dovuto pensarci, ho dovuto pensarci/ Le ho detto 'aspetta un secondo mamma, fammici pensare'). La canzone gioca con il paradosso che persino in una situazione limite, come quella di una overdose dove si è tra la vita e la morte, l'idea di smettere con le droghe pare impossibile.

Le contrapposizioni identitarie dei *rednecks*, così come l'esaltazione nichilista della pulsione di morte da parte dei rapper del Sud, maturano in un'atmosfera di depoliticizzazione, negli anni della controrivoluzione neoliberale, della disarticolazione del movimento sindacale e della crescente polarizzazione della ricchezza negli Stati Uniti. Bisogna dunque saper guardare alle forme simboliche della classe indipendentemente dalla loro capacità di legarsi direttamente a un progetto politico di trasformazione – questione essenziale che, tuttavia, può subentrare solo in un secondo momento.

Oggi più che mai è necessario leggere i conflitti di classe anche là dove sembrerebbero non esserci (o essere egemonizzati dall'estrema destra populista, da un lato, o dall'epica criminale, dall'altro), analizzando innanzitutto la straordinaria varietà di forme espressive mediante le quali la classe lavoratrice, in senso lato, continua a rimarcare una propria identità specifica in rapporto al resto della società.

NOTE

* Pietro Bianchi è PhD candidate in Romance Studies alla Duke University. Ha scritto *Jacques Lacan and Cinema. Imaginary, Gaze, Formalisation* (Karnack, 2017) e diversi articoli di psicoanalisi, filosofia e cinema. Collabora anche come critico cinematografico alla rivista *Cineforum* e ai siti web culturali *Le parole e le cose* e *Doppiozero*.

** Michele Dal Lago è stato dottorando e assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Bergamo. Collabora con la cattedra di Sociologia dei processi economici e del lavoro del Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università di Bergamo. Chitarrista e cantante bluegrass, si interessa da anni di storia sociale della musica statunitense, con particolare attenzione al rapporto tra pop music e conflitto industriale.

1 Leslie Fiedler, *Amore e morte nel romanzo americano*, Longanesi, Milano 1963, p. 22.

2 Louis Althusser, *Per Marx*, Editori Riuniti, Roma 1967, p. 208.

3 Nadine Hubbs, *Rednecks, Queers, and Country Music*, University of California Press, Berkeley 2014, p. 160.

4 Anche se vi sono alcune importanti eccezioni, come *Rock Bottom* di Eminem (*"My life is full of empty promises and broken dreams/ I'm hopin' things look up, but there ain't no job openings/ I feel discouraged, hungry and malnourished/ Livin' in this house with no furnace, unfurnished/ And I'm sick of workin' dead-end jobs with lame pay/ And I'm tired of being hired and fired the same day"*, "La mia vita è piena di promesse mancate e di sogni infranti/ Spero che le cose migliorino, ma qui non c'è lavoro/ Mi sento scoraggiato, affamato e malnutrito/ Vivo in una casa senza riscaldamento e senza mobili/ E mi sono stufato di fare dei lavoretti pagati malissimo/ E sono stanco di venire assunto e licenziato nello stesso giorno"). Eminem, "Rock Bottom" in *The Slim Shady LP*, Aftermath/Interscope Records 1998.

5 Si veda il sito web del Bureau of Labor Statistics, in particolare: <https://www.bls.gov/cps/tables.htm#empstat>.

6 Migos (featuring Lil Uzi Vert), *Bad and Boujee* (singolo), Quality Control Music 2016.

7 Ace Hood, "Cold Blooded Murder" in *Starvation 4*, Dude Music 2016.

8 Kendrick Lamar, "The Art of Peer Pressure" in *good kid, m.A.A.d city*, TDE/Aftermath/Interscope 2012.

9 Future (featuring The Weeknd), "Low Life" in *EVOL*, Freebandz/Epic 2016.

10 Gucci Mane, "Dance With the Devil" in *Droptopwop*, Atlantic 2017.

11 Rick Ross (featuring CeLo Green), "Smile Mama, Smile" in *Black Market*, Def Jam Recordings 2015.