

"Weed and syrup, 'til I die". La scena trap e la pulsione di morte

Pietro Bianchi

"It's gonna kill me, cause you ain't!"

In apertura a "Duffle Bag Boy",¹ una canzone dei Playaz Circle – duo hip hop di Atlanta attivo qualche anno fa –, Lil Wayne, uno dei rapper più conosciuti e di successo delle ultime generazioni, ospitato con una strofa in quella canzone, introduce il pezzo così: "Weed and syrup, 'til I die/ as a matter of fact it's gonna kill me, bitch! / Cause you ain't". Ovvero "erba e sciroppo alla codeina fin che campo. Finirò per ammazzarmi così, ma almeno non sarai tu a farlo, stronzo!".² In questa paradossale e nichilistica rivendicazione della nocività e dell'eccesso del proprio stile di vita, emerge uno degli aspetti più interessanti riscontrabili nell'inconscio politico dell'hip hop prodotto nel Sud degli Stati Uniti in anni recenti: l'introiezione della violenza e della disperazione, e l'idea che l'autodistruzione venga brandita come una sorta di forma invertita di autodeterminazione o di identità. "Non sarai tu ad ammazzarmi, ma sarò io stesso a farlo". Non ti darò insomma nemmeno questa soddisfazione, sembra dire Lil Wayne in questo verso. E se allargassimo lo sguardo a gran parte dell'hip hop contemporaneo vedremmo che non si tratta di un caso isolato: non è difficile accorgersi di come il sottoproletariato nero delle generazioni che sono venute dopo il declino della grande stagione della politicizzazione degli anni Sessanta abbia interiorizzato una forma radicale di *no future*. Perduta ogni possibilità di emancipazione politica o sociale, sconfitti con la violenza di stato i movimenti *radical*, sembra che l'unica possibilità di azione rimasta sia divenuta la distruzione di sé e della propria comunità.

Dopo che il carcere e la repressione di stato alla fine degli anni Sessanta hanno silenziato i movimenti politici *black*, sono arrivate a partire dai primi anni Settanta le gang, il crack, le armi, lo sciroppo alla codeina, il diabete dei fast-food o, semplicemente, la disperazione per una mobilità sociale strutturalmente bloccata. Il nemico di classe costituito dall'America bianca, infatti, più che le armi da fuoco, ha usato la distruzione del welfare, le politiche urbanistiche (profondamente razziste come si è visto recentemente anche nella serie TV *Show Me a Hero* di David Simon), l'outsourcing dei lavori dell'industria manifatturiera e l'attacco ai sindacati. Ai neri sono rimaste scuole pubbliche di terz'ordine, case fatiscenti, lavori dequalificati e pagati una miseria nei servizi, coperture sanitarie degne dei peggiori paesi del terzo mondo e un deserto di devastazione culturale che nemmeno i più volenterosi dei *community organizers* potranno mai riuscire ad arginare dal basso.

È ormai assodato infatti che il programma COINTELPRO dell'FBI usò ogni mezzo necessario per smantellare la struttura organizzativa portante del Black

Panther Party provocando più o meno indirettamente il boom della prima ondata di gang losangelina, da cui poi nacque il movimento delle gang nel resto della nazione.³ L'omicidio dei due leader delle Panthers di Los Angeles John Huggins e Alprentice "Bunchy" Carter da parte di membri della rivale US Organization di Maulana Karenga e Hakim Jamal sul campus di UCLA nel 1969 e poi l'uso degli SWAT team durante la sparatoria del 9 dicembre 1969 nella sede del Black Panther Party di South Central decimarono di fatto l'organizzazione e lasciarono vacante una leadership che venne sostituita già nei primissimi anni Settanta dal fenomeno del *crippin'* che si trasformò poi nei Crips, la prima gang organizzata di Los Angeles. Non è chiaro se il nome derivi dall'uso di camminare come uno storpio (quindi *crippled*) da parte dei membri della 107 Hoover St. Gang o se addirittura fosse l'acronimo di "Continuous Revolution in Progress", cosa che renderebbe ancora più esplicito il rapporto di continuità tra le due esperienze. Secondo Mike Davis era chiaro già per i giornali dei primi anni Settanta⁴ come il fenomeno delle gang fosse una diretta conseguenza del declino delle forme organizzate dei movimenti politici *black*.

La stessa tesi emerge anche dal documentario *The Bastards of the Part*,⁵ prodotto da Antoine Fuqua e diretto dall'ex membro degli Athens Park Blood Cle Shaheed Sloan che analizza, partendo da un punto di vista soggettivo, il legame di continuità e discontinuità che lega le gang degli anni Settanta e il radicalismo politico delle Black Panthers. Sebbene vi siano moltissime evidenze storiche e testimonianze di membri degli uni e degli altri che mostrano come i Crips, e poi i Bloods, siano la forma storica della sconfitta delle Panthers, questa relazione rimase per lo più ignota alle generazioni di gangsters che vennero dopo la fine degli anni Sessanta e che, anzi, espressero per lo più un'esplicita estraneità nei confronti di ogni esperienza storica politicizzata. *The Bastards of the Party* è infatti la narrazione (per altro chiaramente romanzata) di come un membro di una gang cresciuto nei ghetti urbani losangelini degli anni Ottanta finisca per scoprire da adulto e quasi per caso la tradizione dell'*engagement* politico *black* degli anni Sessanta e comprenda come un'altra forma organizzativa sarebbe stata possibile per esprimere le questioni sociali dei quartieri abitati a maggioranza da persone di colore. Tuttavia nella gran parte delle narrazioni di membri dei Crips e Bloods⁶ a partire dagli anni Settanta e Ottanta è evidente come ciò che invece è accaduto è che la violenza che prima era diretta all'esterno verso un nemico di classe o razziale, si sia successivamente spostata all'interno della propria comunità. "Abbiamo iniziato ad ammazzarci tra noi" è quello che dice Cle Sloan ma che si può anche evincere dalla leggendaria autobiografia del leader dei Crips Stanley Tookie Williams.⁷ Si tratta evidentemente di una forma traslata di odio sociale che, di fronte all'*impasse* della mancanza di prospettive politiche e all'invisibilità di un nemico che si è fatto sistema, si rivolge contro l'unico obiettivo visibile che ha a portata di mano: ovvero, se stessi. Di fronte all'enormità di una questione sociale e razziale che non ha pari in Occidente,⁸ l'unico spiraglio paradossale di *agency* è proprio quello dell'esperienza della violenza fine a se stessa. Esattamente come dice Lil Wayne: forse finirò per ammazzarmi da solo, ma quanto meno *you ain't!*

L'hip hop in questo senso ha rappresentato e continua a rappresentare ancora oggi un immenso archivio di espressioni e di "messa in forma" di questo senti-

mento di autodistruttività sociale e personale. Perché se le gang sono state uno dei primi fenomeni di “introiezione” della violenza all’interno della propria comunità, non sono certo state gli unici. L’abuso di crack, di pasticche o di oppiacei, una sessualità ossessiva e tormentata, la dipendenza dallo sciroppo alla codeina e in generale la fascinazione per una violenza che è tanto più ostentata e “goduta” quanto più si fa minacciosa anche per se stessi sono tutti i leitmotiv di una serie di canzoni che raccontano di forme di vita completamente immerse in una dimensione pulsionale mortifera e paranoica. Questo è tanto più evidente quanto più si esce dai centri storici classici dell’hip hop come New York o Los Angeles, dove il rap è un’arte che mantiene per lo più una propria memoria e una tradizione anche nobile di politicizzazione o di legame con i movimenti *black* del passato e del presente (al punto che nel gentrificato Bronx ormai l’hip hop è diventato un’attrazione turistica). Ma se andiamo ad ascoltare le parole di alcuni degli artisti che negli ultimi anni hanno più insistito su questi toni nichilistici e paranoici, con delle punte di vera e propria disperazione – come Gucci Mane, Peewee Longway, 2 Chainz, Migos, 808 Mafia, Rich Homie Quan, Oj da Juiceman o le superstar Future e Young Thug – notiamo innanzitutto una cosa: che il loro luogo di provenienza è quasi sempre la città di Atlanta (più raramente Miami, New Orleans, Houston, Baton Rouge, Memphis come sarà per Lil Wayne, Rick Ross, Boosie Badazz, Kevin Gates e altri). Come mai?

The Atlanta Trap

La chiamano *spaghetti junction*, cioè incrocio “a spaghetti”, a indicare quel dedalo impazzito di autostrade e cavalcavia (a volte di 5, 6 o 7 piani) che spesso vediamo nelle immagini delle città americane. Ad Atlanta ce n’è una celebre che incrocia due delle direttrici più importanti del Sud degli Stati Uniti (immortalata anche in una famosissima canzone degli Outkast dell’album *Stankonia*, chiamata proprio “Spaghetti Junction”⁹): quella est-ovest che va verso Birmingham, Tuscaloosa e poi a ovest fino a Dallas, e quella nord-sud che sale verso Charlotte, Richmond e poi su su fino a Washington e New York. Atlanta infatti è da sempre il centro nevralgico della rete di trasporti del Sud, già da quando nel XIX secolo era il terminale della rete ferroviaria americana. Tuttavia la storia prese una piega strana per la città quando nel 1864 durante una delle campagne militari più sanguinose della Guerra Civile americana – la celebre “marcia verso il mare di Sherman” – l’intera rete ferroviaria del Sud venne rasa al suolo. Atlanta come molte città dell’ex-Confederazione saltò lo sviluppò industriale del boom economico degli anni post-bellici e solo negli ultimi due-tre decenni ha fatto il passaggio a quella metropoli di servizi post-industriali che è divenuta ora (è la città della Coca-Cola e della CNN, delle Olimpiadi del 1996 e della logistica, di Delta Airlines e di UPS).

Si dice che sia stata proprio la creazione di questa rete autostradale impazzita, costruita in pochi anni durante l’esplosione della bolla degli anni Novanta, ad aver fatto diventare Atlanta anche il posto ideale per il commercio e la produzione di cocaina, crack, metanfetamine, ovvero di quella che è tradizionalmente l’altra faccia dell’economia dei servizi: l’economia criminale. Come spesso accade in

America la rete autostradale ha infatti “spezzato” diversi quartieri della città creando tantissime strade a *cul-de-sac*: un intricato labirinto di piccoli vicoli senza via d’uscita ideali per le attività criminali. Se si aggiunge a questo il fatto che Atlanta ha una delle questioni razziali più esplosive degli Stati Uniti (i neri sono più della metà della popolazione), che per via della *deregulation* adottata dai governatori repubblicani le armi semiautomatiche si comprano anche al supermercato, e che la crisi del 2008 ha lasciato macerie in tutto il Sud, è facile comprendere quanto alto sia il livello delle tensioni sociali.

Le cosiddette *trap houses*, diffusissime ad Atlanta, sono delle case semi-abbandonate o occupate abusivamente, adibite alla produzione e allo smercio di droghe che si trovano in queste strade senza uscita. Appunto delle *traps*, delle trappole per la polizia, per la quale è praticamente impossibile andare ad arrestare i responsabili. Tuttavia non bisogna mancare di notare il doppio senso della parola *trap*: perché la trappola riguarda anche chi a queste attività criminali partecipa. Perché è una trappola per un afro-americano che vive in quartieri dove la disoccupazione ha percentuali elevatissime essere risucchiato da questo mondo. E non riuscire più a uscirne.

La *trap* è allora diventata negli ultimi dieci/quindici anni un vero e proprio sottogenere legato alle storie di questo milieu sociale e criminale della città: storie di droghe, di piccola criminalità di quartiere, di ragazzi giovanissimi che si mettono a cuocere in casa la cocaina o le metanfetamine (“Whatcha feel like man I feel like cookin’” canta Gucci Mane in “Feel Like Cooking”¹⁰) per ridurle in cristalli di crack o *crystal meth*. Ma queste canzoni narrano anche storie di club e discoteche popolate solo da giovani neri, dove incombe un senso di disperazione pervasivo e ossessivo. Sono luoghi dove il riconoscimento che manca nella sfera sociale viene compensato simbolicamente con i grossi quantitativi di contante che vengono mostrati platealmente ai propri pari per *materializzare visivamente* il proprio potere (e che sono anche il segno della loro origine criminale, dato che sono in contanti proprio perché non possono passare per i conti bancari). Perché è il denaro l’unico tramite per accedere a stripper,¹¹ alcol, droghe, armi, macchine, ovvero a quelle pratiche di godimento che si misurano solo sull’immediato e che non determinano alcuna progettualità per il miglioramento di una condizione sociale.

La mancanza di un domani (come dice Rick Ross in “Foreclosures” “We spend it all, nothing for our children”, spendiamo tutto e non lasciamo niente ai nostri figli) è infatti uno dei temi più ricorrenti di queste canzoni. Perché se è vero che non si deve fare l’errore di scambiare gli elementi descrittivi per un commentario sociale sulla vita quotidiana del sottoproletariato nero¹² (sebbene non manchino diversi elementi interessanti anche in questo senso), quello che però emerge da questo sottogenere di hip hop è la descrizione di un “universo simbolico”, o per meglio dire di un “inconscio politico”, anche e soprattutto attraverso non detti e figure retoriche. In narrazioni di parziale successo personale dove regna un’esibizione ostinata di un ego ipertrofico emerge, quasi tra le righe, il fatto che per via della propria identità razziale o di classe indipendentemente da quanto in alto si sia stati in grado di arrivare con la propria musica, incombe spesso il pericolo di un imminente declino. Lo canta 2 Chainz in “Fork” “I had a dream that rap wouldn’t

work/ I woke up on the block, had to hit it with the fork./ Rap don't work, records ain't bein' sold"¹³ ("Ho avuto l'incubo che la mia musica non vendesse più. Mi sono svegliato nel quartiere e mi dovevo rimettere a cuocere la cocaina. Il rap non funzionava più, i dischi non si vendevano più") o in "Ghetto Dreams" "My ghetto dreams always turn to ghetto nightmares"¹⁴ ("I miei sogni sul ghetto si tramutano sempre in incubi"). E lo stesso dice anche Lil Wayne in una delle sue canzoni di maggior successo, "John",¹⁵ dove si immagina la sua morte imminente: "If I die today, remember me like John Lennon" ("se muoio oggi, ricordatemi come John Lennon"). Boosie Badazz invece, rapper di Baton Rouge, Louisiana, in un disco scritto appena dopo che gli era stato diagnosticato un cancro¹⁶ si immagina la reazione della propria comunità successiva alla sua morte (dove i telegiornali non faranno cenno alle sue *good deeds*, le sue buone azioni):

*What if I died today?
Couldn't go home, tell my kids how much I love 'em
Ooh, they would cry for days
If I couldn't go home, kiss and hug my mother
And tell her goodbye T lady (I'll be right back, ma)
What if my daughter needed a hug but I couldn't hug her
'Cause a nigga made her cry for days
No smiley face, but I'm gone
When I'm gone, they'll take my shine away (what they gon' say about me in the news?)
Never mention my good deeds, probably lie*

Cosa succederebbe se morissi oggi?
Non potrei tornare a casa e dire ai miei figli quanto li amo
Oh, piangerebbero per giorni
Se non potessi tornare a casa per dare un bacio e abbracciare mia madre
E dirle addio (torno subito mamma)
Cosa succederebbe se mia figlia avesse bisogno di un abbraccio
e io non potessi darglielo perché un ragazzo l'ha fatta piangere per giorni
Non ci sarà nessun sorriso perché io non ci sarò più
Quando non ci sarò più, parleranno solo male di me (cosa diranno al telegiornale?)
Non parleranno mai di quanto di buono ho fatto, probabilmente mentiranno.

Ma uno degli esempi più riusciti (anche se si tratta di un rapper di Carson, California, che tuttavia appartiene a quella stessa generazione della scena di Atlanta che stiamo prendendo in considerazione), è "Bankrupt"¹⁷ di Ab-Soul, una canzone interamente costruita sull'incubo di un'improvvisa condizione di povertà:

*When the chips are down, the funds are low
And nobody's around to pull you out of this hole
Can you hold your own?
If you ain't got a dollar to your name can you maintain?
Can you hold your own when the going gets tough?*

Quando il gioco gira male, e i soldi sono pochi
E non c'è nessuno in giro che ti tiri fuori da questo buco

Ce la fai a reggere?
Ce la fai a mantenerti senza nemmeno un dollaro in tasca?
Ce la fai a reggere quando il gioco si fa duro?

La paura di un fallimento o il fatto che la propria *fast life* fatta di consumi autodistruttivi potrebbe finire da un momento all'altro non viene però imputata alla realtà delle condizioni materiali. Nell'immaginario del *trap* di Atlanta le ineguaglianze sociali o l'asimmetria dei rapporti di classe appartengono a una dimensione astratta e lontana. È un ambiente dove evidentemente il tasso di politicizzazione e di coscienza politica è bassissimo. La propria condizione viene descritta soggettivamente in modo tormentato, a volte con un eccesso di responsabilizzazione e di *agency* per cui ci si sente colpevoli per un'inesorabile catena di errori e di cattive scelte che si trasmettono da una generazione all'altra e alla quale è impossibile sfuggire. Il sentimento più comune è, appunto, quello di sentirsi *trapped*, "in trappola" nel proprio destino. Lo vediamo in "Poor Decisions"¹⁸ ("cattive decisioni"), una canzone di Wale di Washington D.C. che in questo brano seguendo una pratica diffusissima nell'hip hop ospita rispettivamente una strofa di Lupe Fiasco di Chicago e una del già citato Rick Ross di Miami. E sono proprio le parole di quest'ultimo che esprimono questo sentimento nel modo più evidente:

*You sellin' crack up on your momma porch
While she still goin' through her new divorce
He has a thrill as he raise his voice
When he really needs to raise his boys
Young thugs with so much talent
Young thugs havin' no balance
Young niggas havin' no fathers
Young niggas catchin' dope charges
Growin' up she say she felt alone
Now she strippin' for that pot of gold
Another fish in the bowl
They say her mother never played her role
I heard her mother always on the roll (o road?)
Her mother always wearin' gold
Where I'm from I guess that's how it goes*

Ti metti a vendere crack fuori da casa di tua madre
Mentre lei sta ancora cercando di superare il suo divorzio
Lui sente un brivido di piacere quando alza la voce con lei
Mentre dovrebbe occuparsi dei suoi ragazzi
Ragazzi così pieni di talento
senza alcun equilibrio
senza padri e con a carico accuse per reati di droga
Lei mentre cresceva si sentiva sola
Mentre ora fa la stripper per metter via qualche soldo
Un altro pesce finito nella trappola
Dicono che sua madre non abbia mai fatto la madre

Ho sentito dire che sua madre sia sempre in strada (o "sia sempre fatta di ecstasy")
E che vada in giro sempre vestita piena d'oro
Da dove vengo è così che vanno le cose

Essere coscienti della relazione che lega le proprie scelte soggettive al contesto sociale dal quale nascono (nonché delle sedimentazioni storiche che l'hanno creato) è un passaggio complesso che richiederebbe una ben maggiore lucidità politica. La scena *trap* del Sud, invece, è attraversata da descrizioni che assumono un punto di vista interno al proprio panorama sociale, incapaci di staccarsene o di vederlo dal di fuori. Sono narrazioni in prima persona soprattutto quando si tratta della pratica di godimento autodistruttiva per eccellenza: ovvero il consumo di droghe. È raro che vi siano pezzi come "Window to My Soul"¹⁹ dei Dead Prez, un duo di New York tra i più celebri e raffinati rapper politicizzati degli anni Novanta e Duemila, che in questo pezzo raccontano la vicenda di un fratello con una storia di dipendenza da *crack cocaine* ("Not in my wildest nightmares, nothing compares / To see my brother be a crack fiend for all these years", nemmeno nei miei peggiori incubi, niente è paragonabile al vedere mio fratello diventare un tossico di crack per tutti questi anni). L'unicità di questa canzone non sta solo nel fatto di raccontare una storia in terza persona dal punto di vista di un fratello, ma di riuscire anche a legarla in modo tutt'altro che ingenuo al proprio contesto sociale:

*I know it's hard coming home to the same old shit
Ain't nothing changed cause the game don't quit
The pain inside is still throbbing
The same conditions that first created the drug problems still exist
And it's a bitch, got to go to the job or starve
Without a gun every day employees get robbed
And on days off, we blow off them crumbs like nothing
Getting high cause a nigga gotta get into something
But we get trapped in a cycle of pain and addiction
And lose the motivation to change the condition
I blame it on the system but the problem is ours
It's not a question of religion; it's a question of power*

Lo so, è difficile tornare a casa e vedere sempre la stessa merda
Niente è cambiato, il giro è ancora lo stesso
Il dolore dentro è ancora vivo
Le stesse condizioni che prima avevano creato il problema di droga esistono ancora
Ed è una merda, andare a lavorare o morire di fame
Quando senza una pistola viene rapinato
E quando non lavoriamo ci facciamo di crack come se fosse una cosa da nulla
Sballare perché qualcosa bisogna pur fare
Ma siamo in trappola, in un circolo di dolore e dipendenza
E perdiamo le motivazioni per cambiare le condizioni
Do la colpa al sistema ma il problema è nostro
Non è questione di religione, è una questione di potere.

In questo caso il brano prova a contestualizzare una scelta soggettiva attraverso le condizioni materiali che l'hanno creata ("Why the ones we call governments be the main causes behind why all the dope is coming through the borders", perché quelli che noi chiamiamo il governo sono in realtà le cause di tutta la droga che passa per i confini). E tuttavia questo non basta a esaurirne la portata. "I blame on the system but the problem is ours": indipendentemente da tutto, la decisione viene sempre presa individualmente, sembrano dirci i Dead Prez. Anche a fronte di tutte le spiegazioni sistemiche e sociali, al fondo rimane una responsabilità del soggetto che tuttavia ha qui il segno opposto rispetto alle "poor decisions" di cui parla Rick Ross, perché in questo caso è una responsabilità che non inchioda a un senso di colpa ma che apre alla possibilità di una rottura di questo "circolo di dolore e dipendenza".

Una sensibilità simile a quella dei Dead Prez è stata sviluppata con esiti persino più raffinati nella scrittura da Kendrick Lamar, attivo a Compton, Los Angeles, a partire dall'inizio degli anni Dieci. Un esempio della sua capacità di creare un legame tra una narrazione individuale e la dimensione sociale e collettiva si può vedere nel seguente brano,²⁰ tratto dal suo album d'esordio *Section.80* del 2011:

*We're far from good, not good from far
90 miles per hour down Compton Boulevard
With the top down, screaming, "We don't give a fuck!"
Drink my 40 ounce of freedom while I roll my blunt
Cause the kids just ain't all right*

Non siamo per nulla bene, e si vede
sfrecciando a 90 miglia all'ora su Compton Boulevard
urlando a squarciagola "Non ce ne frega un cazzo!"
Bevendo la mia libertà in una lattina di birra da un litro mentre mi giro una canna
Perché i ragazzi non stanno per niente bene.

E la canzone poi continua parlando di rivalità tra gang, di un "Vicodin che non può alleviarci dal dolore", di macchine rubate guidate senza patente mentre si è sballati di ecstasy. Insomma, si tratta di un racconto di vita quotidiana di ragazzi di strada di un quartiere sottoproletario della città di Los Angeles. Sembra di avere a che fare con una storia non troppo diversa da quella di *Poor Decisions*. E tuttavia la differenza – ma è una differenza *capitale* – è data dal titolo: *Ronald Reagan Era*. Un semplice titolo, nemmeno citato nel testo della canzone, che però cambia completamente di segno la descrizione, perché mostra la consapevolezza che questo racconto non sia solo una storia individuale ma faccia anche parte della Storia, quella con la S maiuscola.

Never Satisfied

Rispetto a Dead Prez e Kendrick Lamar, Atlanta è tutta un'altra storia. Perché Future, Gucci Mane, Young Thug non guardano una storia di crack dagli occhi di un fratello che riesce a coglierne le connessioni politiche e non descrivono i ragazzi

di Compton da un punto di vista che è interno e tuttavia anche sufficientemente esterno da poterci costruire una riflessione. Gucci Mane è uno dei ragazzi che sfrecciano a 90 miglia all'ora con una macchina rubata strafatto di ecstasy. Lui è quello che si intontisce di pasticche e psicofarmaci fino a non capire nemmeno più chi sia. Il godimento non è guardato, è vissuto. Non è una descrizione, è innanzitutto un'ossessione vissuta soggettivamente. Lo si capisce da una caratteristica formale, che è diventata celebre grazie a Future, forse il rapper più di successo della scena *trap* di Atlanta: l'uso di una distorsione della voce (tramite *autotuner*, compressione ed *echo*) che dà un senso di stordimento e di ambiguità percettiva tale da rendere le parole quasi al limite della comprensibilità. Come se a sentire queste parole si fosse sotto l'effetto di un oppiaceo o di uno psicofarmaco mescolato all'alcol. Ad Atlanta un'intera generazione di produttori (il più famoso è Mike Will Made-It ma poi ci sono anche Zytoven, Metro Boomin, Southside e la 808 Mafia) e di rapper come Future, Young Thug e Gucci Mane ne hanno fatto un marchio di fabbrica, come se il godimento nichilista e autodistruttivo che contraddistingue questa scena emergesse direttamente dal tessuto sonoro delle canzoni. Il *trap* deve appunto comunicare una sensazione di "intrappolamento", paranoia, ossessione, come se l'*impasse* sociale che la generazione di giovani nati nelle grandi città del Sud tra gli anni Ottanta e Novanta trovasse una forma inconsapevole di espressione nelle sonorità dello stordimento da codeina. Ma i testi non sono da meno. L'impressione che abbiamo nell'ascoltare questi versi è quella di essere in balia di una pulsione mortifera che non è più possibile governare e che rende schiavo il soggetto. Lo si vede espresso in un modo eloquente in questo pezzo (al quale partecipa anche Drake) dove sembra che Future ci dia una definizione della pulsione di morte freudiana²¹:

*No matter what you do, it's never enough
[...] Time after time after time
Money's all I get and there's still money on my mind
But I ain't never satisfied
Yeah, I ain't never satisfied
I found the one and say, "I'll never cheat again"
We don't talk for like some months
I ended up fucking with her friend
I ain't never satisfied, I ain't never satisfied*

Non importa quello che fai, non è mai abbastanza
Anche se guadagno un sacco di soldi, i soldi sono tutto quello a cui penso
E non sono mai soddisfatto
E sì, non sono mai soddisfatto
Ho trovato la ragazza della mia vita e mi dico "Non la tradirò mai"
Poi basta che non parliamo per qualche mese che finisco a letto con la sua migliore
amica
Perché non ne ho mai abbastanza, non ne ho mai abbastanza

"I ain't never satisfied", non ne ho mai abbastanza. È esattamente l'espressione che usa Jacques Lacan per definire il godimento pulsionale: qualcosa che non ha come obiettivo il benessere del soggetto, ma semmai che ne continua a reiterare

il disequilibrio fondamentale. Perché la pulsione è un fattore di nocività e di minaccia: è quello che mette in crisi ogni forma di benessere e di buona salute. La psicoanalisi ci ha infatti mostrato come il piacere e il godimento, che secondo il senso comune apparterrebbero a un universo semantico vicino, seguano in realtà due logiche antitetiche.²² Il piacere è razionale, è equilibrato, è ciò che ricerca uno stato di beatitudine; il godimento invece è ripetitivo, ingovernabile, irriducibile a ogni irreggimentazione e misura. La dipendenza dalle droghe è allora a tutti gli effetti una pratica di godimento: un godimento talmente inaggrabile e potente da andare persino oltre i limiti della conservazione del corpo umano. È per quello che la pulsione di morte non è propriamente definibile come una spinta verso l'obiettivo del raggiungimento della morte, ma come un eccesso di vita. Una dimensione vitale che è così incontenibile da voler superare persino l'involucro del corpo umano: un godimento così forte da non volersi fermare nemmeno sulla soglia dei limiti del biologico. È difficile trovarne una descrizione migliore di quella che ne dà Lil Wayne in "I Feel Like Dying"²³: "only when the drugs are done, I feel like dying", ovvero è solo quando le droghe sono finite che mi sento di morire. Perché lo stordimento delle droghe per il Lil Wayne più tossicodipendente non è una pratica di morte ma semmai il contrario: l'espressione della forma più alta di vitalità. Una vitalità che è così forte da essere persino indifferente al nostro corpo.

Oltre ai testi e alle sonorità vi è un altro elemento che definisce l'identità pulsionale di questa scena, ed è il riferimento al *colore*. Basta vedere le copertine di molti di questi album o passare in rassegna i testi delle canzoni per notare la ricorrenza del colore viola. È un'allusione allo sciroppo per la tosse a base di codeina che, assunto in grandi quantità, costituisce uno degli stupefacenti più popolari tra i giovani di tutto il Sud degli Stati Uniti (e ultimamente pare inizi ad avere una certa diffusione anche in Europa). Assunto insieme a gassosa o più raramente ad alcol, solitamente in grandi bicchiere di polistirolo, il *Purple Drank* è il marchio identitario più celebre della scena *trap* del Sud. Fece la sua comparsa alla fine degli anni Sessanta tra i musicisti blues a Houston e ora è divenuto una droga popolarissima che fa più vittime dell'eroina e della cocaina. Il suo effetto di rallentamento percettivo si accompagna alle sonorità ripetitive e paranoiche che stanno alla base di molte di queste canzoni. L'idea di collegare questo tipo di basi strumentali al consumo di codeina pare risalire alla fine degli anni Ottanta e in particolare a DJ Screw, figura leggendaria della scena di Houston, che iniziò ad acquisire notorietà per aver originato la pratica di rallentare in modo plateale i dischi che suonava durante i suoi set in discoteca. Se in realtà ogni DJ gioca sulla manipolazione della velocità di una canzone per fare sì che il passaggio da una canzone a un'altra mantenga lo stesso ritmo, tuttavia lo stile di DJ Screw produsse un effetto inedito per l'epoca, che riscosse subito un grande successo. Con un gesto minimale di rallentamento delle canzoni creò un vero e proprio *mood*: un effetto sognante e ipnotico che finì per dare una marca indelebile allo stile del *southern hip hop* per i decenni a venire.²⁴ Quello che appunto si prova quando si è sotto l'effetto del *Purple Drank*.

Dopo una quindicina di anni di incubazione nella scena locale di Houston queste sonorità rallentate, ripetitive, paranoiche si diffusero in tutto il Sud – soprattutto ad Atlanta – e finirono per formare la struttura portante del genere *trap*, così come la

droga, che quasi inevitabilmente lo accompagna. Il repertorio di pezzi *trap* sul *lean*, un altro degli innumerevoli nomi con cui viene chiamato lo sciroppo alla codeina, è ormai pressoché infinito: è quasi impossibile trovare un album *trap* che non abbia decine di riferimenti, se non intere canzoni, dedicate alla bevanda *purple*. Gli esempi sono moltissimi: da “Codeine Crazy”²⁵ (“I’m drinking bubbly, I’m drinking bubbly / Take all my problems and drink out the bottle”, annego tutti i miei problemi in una bibita mischiata alla codeina) a “Dirty Sprite”²⁶ (“Pour up a 3 or 4, my Sprite so dirty fool / My bitch remind me all the time ‘that drink will kill you’”, versane 3 o 4, la mia Sprite è così sporca mischiata alla codeina/ La mia ragazza continua a dirmi che così finirò per ammazzarmi) di Future, a “Purple Swag”²⁷ (“Everything’s purple/ Everything’s purple”, è tutto di color porpora, è tutto di color porpora, come la Sprite con la codeina) di A\$ap Rocky, a “2 Cup Stuffed”²⁸ di Young Thug. Ma la lista potrebbe andare avanti per pagine e pagine. Per mostrarne la dimensione pulsionale è interessante notare quando il riferimento alla codeina si accompagna a un’accezione esplicitamente sessuale come in “Purple Reign”²⁹ di Future, dove il rapper di Atlanta la definisce come la sua *girlfriend*, descrivendo il modo in cui questa droga regola ogni aspetto della sua vita, proprio come se fosse una relazione sentimentale. Ma la stessa cosa viene espressa anche da Gucci Mane in “You a Drug”,³⁰ un pezzo dove la bevanda *purple* diventa una “lady” di cui ci si innamora.³¹

Stream of (Un)consciousness

Tuttavia l’effetto di isolamento e ripiegamento soggettivo della codeina può finire anche per assecondare una certa postura ossessiva con dei tratti visibilmente paranoici. È il caso di alcune canzoni di Gucci Mane, che risalgono al periodo all’inizio degli anni Dieci, su cui il rapper di Atlanta aveva sviluppato una ben nota dipendenza dal *lean*. “Me”³² è un pezzo in questo senso emblematico, che tra le righe di una condizione di tossicodipendenza non priva di drammaticità, riesce a descrivere con grande efficacia dei tratti psicologici inquietanti che raramente si sono visti nella musica pop: Gucci Mane infatti è talmente concentrato sulla propria pratica autocentrata di godimento che il mondo che gli sta attorno inizia a essere popolato unicamente da altre versioni di se stesso.

Me, me, I only think of me
[...] *On the TV watching me, in a Bentley listening to me*
I’m my own stylist, I’m dressing me;
I’m my own goon, I’m shooting for me

Me, Me, penso soltanto a Me
Alla TV guardo Me stesso, nella mia Bentley ascolto dischi di Me stesso
Sono io il mo stilista, sono io che decido il mio stile;
Sono lo scagnozzo di Me stesso, vado a sparare seguendo gli ordini che vengono da Me

Sarebbe troppo facile liquidare queste forme espressive come un mero tratto biografico patologico. La psicoanalisi infatti insegna che il godimento e l’universo

pulsionale sono esperienze soggettive universali alle quali non è possibile rispondere unicamente con gli strumenti della repressione, della Legge e del richiamo alla normalità. Il godimento non può essere evacuato una volta per tutte, così come non può essere spento come si spegne il fuoco con l'acqua. Semmai è necessario assumerlo e provare a dargli una forma. Che è esattamente quello che accade nelle pratiche artistiche degne di questo nome.

Il godimento infatti per quanto attraversato da una spinta anti-vitale non è solo abitato da una dimensione nichilistica e auto-distruttiva. A fronte di un'*impasse* sociale e di una contingenza storica che negli Stati Uniti hanno reso l'emancipazione politica una prospettiva sempre più difficile da organizzare e da pensare, una generazione di giovani neri non ha trovato di meglio che confrontare l'enigma del godimento con il quale ogni essere umano deve avere a che fare con gli strumenti che aveva a disposizione. La cultura della *trap* e dell'*hip hop* del Sud degli Stati Uniti, per quanto evochi il godimento in tutta la sua drammaticità e con punte di estremismo e asprezza al limite della destituzione soggettiva, non manca tuttavia di confrontarsi continuamente con esso. Gucci Mane non è solo l'esempio di un cantico apologetico dello stordimento a base di codeina e dell'inevitabilità del disincanto esistenziale, ma è anche l'esempio di una messa in forma inedita della pulsione di morte. E non soltanto per motivi aneddotici o biografici (dopo essere uscito dal carcere nel 2016 è riuscito a reinventare la sua carriera emancipandosi dalla spirale di autodistruzione e criminalità nella quale era piombato) ma anche e soprattutto perché la pratica stessa del suo rap, da un punto di vista per così dire *formale*, è un esempio di messa in forma *efficace* del godimento.

Tra il 2005 e il 2016 sono usciti quasi 80 album di Gucci Mane, per una media che sfiora quasi un album ogni 6 settimane. Il rapper di Atlanta è ormai protagonista di un genere che non si può più definire semplicemente musicale. Nemmeno il più accanito dei suoi fan è in grado di stare dietro a una produzione che ha ampiamente travalicato ogni possibile logica di equilibrio commerciale. Gucci Mane non produce dischi perché vengano ascoltati (chi potrebbe mai avere familiarità con una tale *quantità* di musica? Nutriamo dubbi che lui stesso ne possa essere in grado), produce dischi allo scopo di *parlare*. Quello a cui assistiamo più che la scrittura di vere e proprie canzoni è uno *stream of consciousness* continuo. Molti suoi collaboratori l'hanno più volte ammesso: Gucci Mane non scrive più canzoni, va in studio e si mette a parlare. Si tratta evidentemente di qualcosa di diverso dal semplice hip hop. Al contrario di rapper che sono molto più talentuosi di lui e la cui scrittura ha un livello di complessità, condensazione e profondità tale da richiedere analisi e veri e propri dibattiti interpretativi (è il caso di Kendrick Lamar), i versi di Gucci Mane non hanno propriamente nulla davvero da dire. In un mix di immaginari che vanno dal godimento pulsionale agli *strip club* di terz'ordine, dalle droghe alle armi, dalla criminalità al sesso, Gucci Mane non sta in realtà facendo nulla che assomigli nemmeno lontanamente a una produzione di significato. Quegli immaginari sono ormai dei *topoi* derivativi. Si tratta piuttosto di una sorta di linguaggio informe, di blablabla a-significante, che è abitato quasi solamente dal godimento senza senso della parola. Gucci Mane è come se parlasse in continuazione, e parlasse tanto per parlare, non per dirci qualcosa in particolare. Ovvero parlasse soprattutto per sé.

Nel mettere in forma di linguaggio l'insensatezza del godimento, i versi di Gucci Mane sono l'esempio di una pratica pulsionale che non viene "arginata" attraverso una mozione d'ordine che riporti l'eccesso alla normalità, e la trasgressione alla legge (o la parola al senso). Si tratta semmai di un godimento che viene messo in forma *a partire dal godimento stesso*, internamente, senza illudersi sul possibile reintegro della normalità del senso, ma assumendo fino in fondo lo squilibrio soggettivo fondamentale di cui parla la psicoanalisi. Come se l'unico modo per abitare la dimensione nichilistica e autodistruttiva della pulsione fosse quello di assumerla in tutta la sua radicalità. Più che uno *stream of consciousness* si tratta forse di uno *stream of (un)consciousness*. E che in quanto tale non potrà mai avere una fine.

NOTE

- 1 Playaz Circle (featuring Lil Wayne), "Duffle Bag Boy" in *Supply & Demand*, Def Jam 2007.
- 2 È pressoché impossibile tradurre letteralmente una canzone hip hop che per condensazione, uso di un registro linguistico informale e "di strada" (il cosiddetto *slang*) e continui salti tra un verso e un altro non può essere resa linearmente in italiano. Evitando di concentrarmi sugli aspetti formali, ho optato più che per una vera e propria traduzione per una "parafrasi in italiano" in modo da mantenere il senso delle espressioni.
- 3 Mike Davis, *City of Quartz. Excavating the Future in Los Angeles*, Verso, New York 1990, p. 298.
- 4 Il *NY Times* del 23 Luglio o del 24 Dicembre 1972, ma anche quello del 26 giugno 1988.
- 5 *The Bastards of the Party*, Cle Shaheed Sloan, Fuqua Films, HBO 2005.
- 6 Leon Bing, *Do or Die: America's Most Notorious Gangs Speak for Themselves*, Harper Perennial, New York 1991.
- 7 Stanley Tookie Williams, *Blue Rage, Black Redemption*, Touchstone, New York 2007.
- 8 Un'ottima sintesi cinematografica dei meccanismi di riproduzione di diseguglianze sociali connotati razzialmente negli Stati Uniti è il documentario *The House I Live In*, Eugene Jarecki, Charlotte Street, Films/Edgewood Way 2012. Si vedano in merito Paolo Bertella Farnetti, *Pantere nere. Storia e mito del Black Panther Party*, Shake Edizioni, Milano 2006; Bruno Cartosio, a cura di, *Senza illusioni. I neri negli Stati Uniti dagli anni Sessanta alla rivolta di Los Angeles*, Shake Edizioni, Milano 1995.
- 9 Outkast, "Spaghetti Junction" in *Stankonia*, LaFace Records 2000.
- 10 Gucci Mane, "Feel Like Cookin'" in *Gucci Classics*, 1017 Brick Squad Records / RBC Records 2010.
- 11 La scena *trap* di Atlanta e in generale il southern rap è pressoché unanimemente dominato da artisti maschi anche rispetto a un macro-genere, l'hip hop, già pesantemente connotato in termini di genere. Per una più ampia ricognizione di un problema complesso come il ruolo delle identità di genere nel mondo hip hop rimandiamo a Tricia Rose, *Hip Hop Wars. What We Talk About When We Talk About Hip Hop — and Why It Matters*, Basic Books, New York 2008; Tracy Denean Sharpley-Whiting, *Pimps Up, Ho's Down: Hip Hop's Hold on Young Black Women*, New York University Press, New York 2003, e soprattutto al documentario *My Mic Sounds Nice: The Truth About Women in Hip Hop*, Ava DuVernay, Forward Movement, BET Networks/Viacom 2010.
- 12 Genere che per altro ha una nobile e importante tradizione nell'hip hop contemporaneo, come mostrano gli album: Nas, *Illmatic*, Columbia Records 1994, Digital Download; o Kendrick Lamar, *Good Kid, M.A.A.D City*, Top Dawg Entertainment/Aftermath /Interscope Records 2012.
- 13 2 Chainz, "Fork" in *B.O.A.T.S. II: Me Time*, Def Jam Recordings 2013.

14 2 Chainz (featuring Scarface & John Legend), "Ghetto Dreams" in *Based on a T.R.U. Story*, Def Jam Recordings 2012.

15 Lil Wayne (featuring Rick Ross), "John" in *Tha Carter IV*, Cash Money/Young Money/Universal 2011.

16 Boosie Badazz, "I Know They Gone Miss Me" in *In My Feelings (Goin' Thru It)*, Lil Boosie Music 2016.

17 Ab-Soul, "Bankrupt" in *Longterm 2: Lifestyles of the Broke and Almost Famous*, Top Dawg Entertainment 2010.

18 Wale (featuring Rick Ross & Lupe Fiasco), "Poor Decisions" in Maybach Music Group, *Self Made Vol. 3*, Atlantic Records 2013.

19 Dead Prez, "Window to My Soul" in *Turn off the Radio: The Mixtape Vol. 2: Get Free or Die Tryin'*, autoprodotta 2003.

20 Kendrick Lamar (featuring RZA), "Ronald Reagan Era" in *Section.80*, Top Dawg Entertainment 2011.

21 Future (featuring Drake), "Never Satisfied" in *Honest*, Epic Records 2014.

22 Per un approfondimento del concetto di godimento da una prospettiva lacaniana si veda in particolare: Jacques-Alain Miller, *I paradigmi del godimento*, Astrolabio-Ubaldini, Roma 2001; Slavoj Žižek, *For They Know Not What They Do*, Verso, London 1991; Slavoj Žižek, *The Ticklish Subject. The Absent Center of Political Ontology*, Verso, London 1999.

23 Lil Wayne, "I Feel Like Dying" in *The Drought Is Over 2 (The Carter 3 Sessions)*, Young Money 2007.

24 Roni Sarig, *Third Coast. OutKast, Timbaland, and How Hip-Hop Became a Southern Thing*, De Capo, Cambridge, MA 2007, p. 315.

25 Future, "Codeine Crazy" in *Monster*, DJ Esco/Monster 2014.

26 Future, "Dirty Sprite" in *Back to the Future*, Freebandz 2015.

27 A\$ap Rocky, "Purple Swag" (singolo), RCA Records 2011.

28 Young Thug, "2 Cup Stuffed" in *1017 Thug*, RBC Records 2015.

29 Future, "Purple Reign" in *Purple Reign*, Freebandz 2016.

30 Gucci Mane, "You a Drug" in *World War 3: Molly*, 1017 Records 2013.

31 Questo tipo di associazione è in realtà molto più che una figura retorica. In un'intervista televisiva con la giornalista hip hop Angie Martinez il rapper Schoolboy Q ammise che la sua dipendenza da *lean* aveva sostituito ogni tipo di appetito sessuale, Schoolboy Q, "My Music Sucks Right Now", a cura di Angie Martinez, <https://www.youtube.com/watch?v=xOchrmMgzjA>, ultimo accesso il 6 maggio 2017.

32 Gucci Mane, "Me" in *Diary of a Trap God*, 1017 Records 2013.