

CUBA E LA CULTURA HIP HOP

Linguaggi rivoluzionari

GINO TRAMONTANA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI "GUGLIELMO MARCONI"

Abstract – In Cuba, in the 90s, in the midst of the economic and social crisis caused by the collapse of the Soviet Union, the hip hop cultural movement came to life. While respecting and recognizing the American matrix to which this culture owes its birth, the Cuban movement represents a revolutionary counterpart for what is the conception and representation of the aesthetics of this movement. Cuban hip hop remains anchored to the ethno-musical expressions that represent the folkloristic and anthropological heritage of the country, as well as, from a linguistic point of view, the Lucumí returns to light - under new blood: pidgin among Castilian (imported by the Spanish colonizers) and Yoruba, a language spoken by African slaves who were deported to the Caribbean. Lucumí as a language is a clear expression of a language that is the basis of a historical-identity claim of the exponents of the Cuban hip hop movement, who, taking advantage of the symbolic and phonetic aspect of the words in the Lucumí language, create literary paths and sounds that arouse through Lacanian processes a sort of sense of belonging and social claim within the population which, now, finds the phonemes of a liturgical-linguistic heritage of a popular nature within an artistic panorama that reaches levels of fame international. In addition to the use of an archaic and identity language such as Lucumí, Cuban hip hop presents itself as a revolutionary movement compared to what has happened since the 90s in those countries where hip hop has become a mere commercial product, for what is the drafting of the texts and languages adopted: there is an absence of misogynistic messages, indeed, we find the exaltation of women and the representation of the daily problems that the contemporary female world is facing; unlike what happens in US and Italian rap lyrics, there is an absence of an ego-related language, and attention is focused on the community and the collectivity; finally, the words returns to its most visceral essence: the sound, or as Carmelo Bene would say, the phoné. This is why the language, Spanish or Lucumí, adapts to the rhythmic and onomatopoeic flow so that there is an almost total absence of idiosyncrasy between the written word and the spoken word.

Keywords: hip hop; Cuba; Lucumí; Yoruba; phone.

1. Bronx, anni '70: nasce la cultura Hip Hop

Negli anni settanta, il mondo vede la nascita di una sub-cultura che nell'arco di pochi anni si trasformerà in una consolidata e ampiamente riconosciuta espressione culturale che tutt'oggi rappresenta una delle maggiori innovazioni non solo sotto il profilo artistico, ma anche sotto il piano linguistico, filologico e sociologico. Mi riferisco alla cultura hip hop.

L'hip hop nasce a New York, esattamente nel Bronx, e non si ha una precisa definizione etimologica del termine; c'è chi ne attribuisce la paternità a Keith "Cowboy" Wiggins, membro della band *Grandmaster Flash and the Furious Five*. Pare che Wiggins prendendosi gioco di un amico che si era da poco arruolato nell'esercito degli Stati Uniti, iniziò a simulare il suono degli scarponi durante la marcia, intonando un onomatopoeico "hip / hop / hip / hop", utilizzando in seguito tale scansione ritmico-sillabica sul palco durante i concerti (Bambaataa, 2012). Il resto è storia, e questo suono ha dato vita a un

corpus artistico composto da varie discipline: il *Djing*, il *Breaking*, il *Writing*¹, e il *Rapping*. Quest'ultima disciplina si è rivelata un'espressione di composizione poetica contemporanea; una forma di poesia che attinge dalla strada e che alla strada intende rivolgersi.

Non a caso molti rapper si sono definiti e continuano a definirsi: poeti urbani. Viene da sé che lingua e linguaggio siano alla base di questa cultura, e che ritmo e musicalità del verso siano fattori imprescindibili.

1.1. Il linguaggio come suono (tra cultura jazz e cultura hip hop)

Un parallelismo tra ritmo/suono e letteratura ci era stato offerto precedentemente, negli anni '40 e '50, in piena epopea beat, da autori come Jack Kerouac, che amava auto-definirsi un poeta jazz, un *boper* (facendo riferimento al movimento bebop del jazz, in cui la velocità e la ripetizione di frasi in sequenza è alla base dello stile).

Basti pensare all'incipit di *Mexico City Blues*: “Voglio essere considerato un poeta jazz che suona un lungo blues in una *jam session* d'una domenica pomeriggio” (Kerouac 2011, p.13). La generazione di autori beat, infatti, ha scelto spesso l'escamotage onomatopeico per dare ritmo e immagine ai versi. La frase doveva contenere una musicalità e un suono capaci di ricondurre il lettore o l'uditore al significante intrinseco all'interno del corpo testuale. Quanto segue è, ad esempio, un tentativo da parte di Kerouac di riprodurre il suono del mare nel corso della sua permanenza a Big Sur:

Shoo Shaw Shirsh
 Go on die salt light
 You billion yeared
 rock knocker
 Gavroom
 Seabird
 Gabroobird
 Ker plotsch
 Shore shoe
 god brash
 The headland looks like
 a longnosed Collie sleeping
 with his light on his
 nose, as the ocean,
 obeying its accomodations
 of mind, crashes in
 rhythm of sand
 thought
 Big frigging shoulders
 on *that* sonofabitch. (Kerouac, 1962)

Per gli autori beat, il suono è il linguaggio per antonomasia; e il jazz, nell'estemporaneità della *jam session*, rappresenta la massima espressione di virtuosismo; oltre al fatto che il

¹ Il *Djing* è la disciplina propria dei disc jockey; nell'hip hop in particolare si utilizzavano due vinili posti uno accanto all'altro, e da uno di essi si mandava in loop una cellula ritmica, dall'altro vinile invece si creavano delle micro particelle sonore, facendo suonare piccoli frammenti di un altro brano. Tutto molto simile al collage delle arti visive. Il *Breaking* è il nome di quella disciplina coreutica meglio conosciuta come break-dance, così definita in quanto i ballerini si muovevano su un ritmo per così dire *spezzato*, *troncato*, considerata la peculiare tecnica adottata dai DJs hip hop. Per *writing*, invece, si intende la disciplina visiva meglio conosciuta come graffitismo.

jazz, il bebop nello specifico, era in quegli anni la musica di tendenza che meglio rappresentava lo spirito di una gioventù pre-'68 in contestazione e rottura con i canonici dettami della società nord americana.

Fermo restando questi aspetti, potremmo guardare alla cultura hip hop -anche e soprattutto in chiave letteraria- come alla naturale estensione della cultura jazz². Le premesse, i contesti e le tematiche sono le medesime. Se il jazz -in musica, in letteratura e nelle arti visive- nasceva dal e nel disagio rappresentato dalle minoranze sociali vessate da un sistema repressivo e per nulla inclusivo, l'hip hop nasce nel momento in cui la cultura jazz si è ormai *imborghesita* divenendo oltremodo mainstream e lasciando il ghetto, dunque, orfano di nuove poetiche e linguaggi rappresentativi. Se il jazz profumava di strada, anche a livello linguistico, sin dall'etimologia del nome³, e si rivolgeva alla gente della strada, l'hip hop mette nuovamente in scena una collettività con le sue più vive sfumature socio-ambientali e linguistiche. Il linguaggio usato nel jazz prima, e nell'hip hop in seguito, è un linguaggio di uso popolare, prettamente volgare (in quanto *vulgaris*), arrivando, nel tempo, a generare addirittura neologismi che diventeranno pian piano di uso comune nelle quotidiane relazioni sociali indipendentemente dal ceto e dalla classe di appartenenza.

Tale mutazione linguistica, frutto dell'influenza di una cultura hip hop sempre più mediaticamente esposta, la si è vista anche in Italia a partire dalla metà degli anni '90, e la si può constatare con maggiore evidenza analizzando la contemporaneità del linguaggio specie all'interno dell'universo adolescenziale: parole come *Eskere*⁴ (termine ormai contemplato anche dall'Accademia della Crusca), *bella Zio*, *frate*, oppure: *flexare*⁵, fanno parte del comune e quotidiano gergo nella vita reale e nella vita social.

Ma chi avrebbe mai potuto immaginare che una cultura proveniente dagli Stati Uniti d'America avrebbe attecchito e si sarebbe imposta come fenomeno di riferimento anche in un territorio antagonista e in netta antitesi socio-culturale come la Repubblica di Cuba? Analizziamone il contesto.

2. Il dove e il quando

Ci troviamo a La Habana, negli anni '90; la decade più drammatica che l'*isla grande* e la rivoluzione castrista abbiano mai dovuto affrontare. A causa della caduta del Muro di Berlino e il crollo dell'Unione Sovietica -con la conseguente e inevitabile interruzione

² Parlo di cultura jazz, e non di *musica jazz*, in quanto anche in tal caso non è corretto circoscrivere il jazz alla semplice espressione musicale. Come sappiamo, vi sono stati esempi di letteratura jazz, ma anche di pittura jazz (Pollock per esempio), e cinema jazz (si prendano come esempio alcune pellicole di Spike Lee, come *Mo' Better Blues*).

³ Si è molto dibattuto in merito, e pare -secondo il musicista Sule Greg Wilson, ne *Il sentiero dei tamburi*- che jazz derivi dallo slang afro-americano di Harlem all'inizio del 900, e che il verbo *to jazz* indicasse il fare sesso in modo veemente e particolarmente carnale.

⁴ Come approfondiremo in seguito, questa è una di quelle espressioni che non hanno idiosincrasia tra scritto e parlato. *Eskere* (leggasi: *Eskère*) altro non è se non la riproduzione fonetica della parola inglese *let's get it!*, vale a dire: *facciamolo!* oppure: *andiamocelo a prendere*.

⁵ *Zio*, è una trasposizione nostrana del bro statunitense (brother, talvolta scritto anche broda). *Bella zio* è un'espressione di affermazione a seguito di una cosa ben fatta o di un accordo raggiunto; *Frata*: diminutivo di fratello. Anche in tal caso si ispira al bro statunitense; *Flexare*: da *Flex* (flettere). Nel gergo rap/trap si usa per esibire, ostentare, sfoggiare e vantarsi di qualcosa. Generalmente la frase è accompagnata da un linguaggio del corpo ben preciso, e il soggetto in questione è solito contrarre i muscoli delle braccia.

degli aiuti politico-economici provenienti dall'URSS- il popolo cubano si ritrovò improvvisamente a dover affrontare la peggiore crisi degli ultimi trent'anni di rivoluzione.

Avevano affrontato con enorme dignità le tensioni delle guerra fredda e della Baia dei Porci; molti erano tornati trionfanti dalle missioni di guerra in Vietnam e Angola (senza lasciar tracce -perlomeno cinematografiche- di traumi sociali in stile *Taxi Driver*, *Il Cacciatore* -o più comunemente *Rambo*- di statunitense retaggio⁶) e avevano persino ribaltato il dramma dell'abbandono cui furono protagonisti i giorni del Mariel⁷, manifestando o ostentando un forte legame patriottico e a tratti sciovinista.

Improvvisamente, il popolo cubano si ritrovò a dover fare i conti con il totale rovesciamento della medaglia. Con l'assoluto sovvertimento di ogni norma del vivere sociale e allo sconvolgimento quasi assoluto di quella che fino a ieri era apparsa una giusta lotta rivoluzionaria contro un mondo occidentale, capitalista, corrotto e imperialista.

2.1. Il periodo especial

Gli anni '90 sono la decade del cosiddetto *periodo especial en tiempo de paz*, che sconvolge drasticamente i parametri principali cui erano abituati i cubani. La decade dei '90 fu un calderone infernale che coinvolse sia i cubani di vecchia generazione, sia quelli della nuova che invece la rivoluzione se l'erano ritrovata come status acquisito.

Come anticipato, la fine degli aiuti politici ed economici (nonché la protezione) offerti dall'Unione Sovietica, l'assenza di altri alleati potenti cui fare affidamento (Chávez avrebbe dovuto attendere ancora nove anni prima di insediarsi al governo del Venezuela), e il protrarsi e l'irrigidirsi del violento embargo statunitense (tutt'ora in atto), causarono un crollo dell'economia interna e un notevole calo di import-export che danneggiò gravemente la società cubana. Il governo castrista si trovò a dover fare i conti con un'autarchia estrema e per certi aspetti surreale. Una sorta di Davide contro Golia. Una battaglia non più solo ideale ma soprattutto economica. Se agli albori della rivoluzione, il cambio peso/dollaro è pari a 1,15 (quasi 1 a 1), ed in seguito si proibisce -solo ufficialmente- la moneta statunitense in terra cubana, nel corso degli anni '90 non solo il governo liberalizza nuovamente l'utilizzo di moneta statunitense ma il cambio arriva a 1 a 35 (1 dollaro: 35 pesos).

Mancarono i soldi per supplire alle necessità relative alle infrastrutture e la manutenzione di palazzi e strade. Divenne necessario razionare il gasolio e i beni di prima necessità. La famosa *libreta*⁸ di cui tanto si è parlato nel corso degli anni, si rivelò una sorta di palliativo in quanto in un totale stato di emergenza diventa complicato assicurare quel minimo garantito per quel che concerne cibo e prodotti igienici ai cittadini.

⁶ Faccio riferimento a iconografie che sono diventate di uso comune a livello mondiale. I protagonisti di *Taxi Driver*, *Il Cacciatore*, *Rambo* sono reduci di guerra, che una volta tornati a casa dopo aver subito tutte le brutture e le violenze del conflitto vietnamita si trovano a fare i conti con i personali psicodrammi acuiti dall'indifferenza di una società nella più assoluta aberrazione capitalista e nell'odio proveniente dai reazionari dei movimenti studenteschi di fine anni '60.

⁷ Il Mariel rappresenta uno dei più grandi esodi migratori della storia della rivoluzione castrista. Fu anche un'occasione per il Governo cubano di ripulire le carceri e i manicomi criminali, inviando negli Stati Uniti questi cittadini *travestiti* da dissidenti.

⁸ La libreta de abastecimiento fu una tessera istituita il 12 luglio del 1963, alla nascita della OFICODA (Oficinas de Control y Distribución de Alimentos), atta a garantire i beni di prima necessità a tutti i cittadini cubani. Cibo, prodotti igienici e quant'altro. La libreta veniva assegnata per nuclei familiari e nel corso degli anni '70 e '80 arrivò a offrire anche alcuni capi di abbigliamento.

La situazione versava in condizioni di autentico declino. E se non bastassero i problemi di natura sanitaria ed economica, il popolo cubano dovette fare i conti con il peggiore dei malesseri: quello sociologico-culturale. È complesso, infatti, tenere in piedi l'ardore epico quando a stento è possibile garantire alimentazione, lavoro e futuro alla popolazione; e quando l'eccezionalità dei fatti sconvolge una società al punto da generare un'asfissiante condizione, va prendendo forma quella che in sociologia viene definita: *anomia*⁹. Nell'assenza di parametri morali e giuridici all'interno di una dimensione che va sgretolandosi, l'individuo è impossibilitato a riconoscersi in criteri che possano fare da linea guida. L'individuo vive un conflitto persino con sé stesso, in quanto attore sociale, poiché stenta a riconoscersi in quei principi etici ai quali si era appellato invece in precedenza. È chiaro che un governo necessita un certo numero di anni per poter riassetare il sistema e riassemble i pezzi di un puzzle frantumato; ma nel frattempo il vero pericolo è rappresentato da quel limbo che va creandosi: un inquietante lasso di tempo nel quale la socialità è a rischio e gli individui tendono a smarrirsi e a smarrire la strada del vivere civile reinventando una personalissima visione delle norme e delle regole.

Cuba degli anni novanta è una realtà in balia della più assoluta anomia sociale. È una realtà che per certi aspetti slatentizza i lati oscuri insiti in taluni individui e che deforma notevolmente lo spirito del resto della collettività.

A Centro Habana e La Habana Vieja in particolar modo -quartieri già di per sé, storicamente popolari e *incandescenti*- prese vita un forte senso di esasperazione, che addirittura sfociò il 5 agosto del 1994 in quel violento disordine (El País, 1994) che verrà ricordato come il *maleconazo*¹⁰. A complicare le cose, è corretto ricordare, che nessun paese occidentale e influente intervenne in modo significativo in aiuto dell'isola. Anzi, come anticipato precedentemente, le ingerenze statunitensi si acuirono, e il governo USA che sin dagli anni '60 aveva tentato di sabotare la rivoluzione cubana con ogni mezzo, stette a guardare lo scempio che andava consumandosi lentamente. Inoltre, la celebre legge

⁹ È caratteristica dell'uomo essere soggetto a un freno non fisico, ma morale, cioè sociale. Egli non riceve la sua legge da un ambiente materiale che s'impone brutalmente, ma da una coscienza superiore alla sua e di cui sente la superiorità. Proprio perché la maggiore e migliore parte della sua vita trascende il corpo, egli sfugge al giogo del corpo per subire quello della società. Senonché, quando la società è scossa, sia per una crisi dolorosa che per improvvise, sebbene felici, trasformazioni, essa è provvisoriamente incapace di esercitare questa azione. Da qui provengono quelle repentine ascese della curva dei suicidi. Nei casi di disastri economici si verifica infatti un declassamento che spinge certi individui in una situazione inferiore a quella occupata fino allora. Essi debbono così diminuire le proprie esigenze, restringere i bisogni, imparare a contenersi di più. Per quanto li concerne tutti i frutti dell'azione sociale vanno perduti e la loro educazione morale è da rifare. Ora, non è che la società possa piegarli in un attimo a questa nuova vita e subito insegnare a esercitare su sé stessi un sovrappiù di costrizioni cui non sono avvezzi. Ne consegue per loro una inidoneità alla condizione sopravvenuta di cui la semplice prospettiva è per essi quasi intollerabile. [...] Finché le forze sociali, così liberate, non ritrovino l'equilibrio, il loro valore rispettivo rimane indeterminato e, quindi, per un certo tempo, viene a difettare ogni disciplina. Non si sa più ciò che è possibile e ciò che non lo è, ciò che è giusto e ciò che non è giusto, quali sono le rivendicazioni e le speranze legittime, quali quelle che vanno oltre la misura (Durkheim, 1969, pp. 306-309).

¹⁰ Il *maleconazo* fu una accesa rivolta popolare accaduta il 5 agosto del 1994 e che vide coinvolti centinaia di manifestanti che si lanciarono in strada armati di spranghe e mezzi rudimentali protestando contro la polizia e il governo. La rivolta ebbe inizio esattamente nel quartiere di Centro Habana, nella zona più prospiciente il lungomare. Furono danneggiati parecchie attività commerciali e vi furono parecchi feriti. La protesta, scaturita a causa della detenzione da parte del governo cubano di cittadini che stavano fuggendo verso gli Stati Uniti a bordo di quattro imbarcazioni, durò quasi tutta la giornata. Concludendosi in serata con un discorso di Fidel Castro in persona che raggiunse il luogo degli scontri improvvisando un comizio alla folla.

promulgata nel 1995 dal governo degli Stati Uniti (e che il Presidente Obama ha abrogato nel 2017) del *pie seco y pie mojado*¹¹ che consentiva ad ogni cittadino cubano di ottenere la *green card* e ogni privilegio -che invece ad altri emigranti latini non è mai stato concesso- non fece altro che acuire un forte conflitto nella società cubana tra voglia di resistenza, anomia, e desiderio di fuggire via per inseguire quella dolce chimera dell'*american dream*.

Questo è lo scenario storico e geografico nel quale versava Cuba negli anni '90. Ed è esattamente all'interno di questo scenario che nacquero alcuni tra i più interessanti movimenti culturali del paese. E se in letteratura vi fu un exploit di una nuova estetica narrativa che da molti viene associata al *realismo sporco* (ma che io, nella mia tesi di Dottorato intitolata *La poética del hiperrealismo obscuro en la obra de Pedro Juan Gutiérrez*, ho definito come *iperrealismo obscuro*), a livello musicale e urbano prese vita il movimento hip hop.

3. Hip Hop cubano

Nelle periferie nascono le prime realtà. Gruppi di break-dance, DJs, e rapper si danno appuntamento settimanalmente presso il club *Café Cantante* di Plaza de la Revolución, dove mettono in scena estemporanee jam session, e un nuovo linguaggio inizia a prendere forma. Così come prende forma quel peculiare e autoctono fenomeno socio-antropologico che ha caratterizzato il meticciamento culturale cubano a partire dal principio del '900: l'afrocubanismo.

3.1. Afrocubanismo

Sin dalla scoperta delle Americhe, l'unione forzata tra differenti etnie (i nativi tainos, gli europei, e gli schiavi africani) aveva generato fenomeni quali il sincretismo religioso e la transculturazione.

Il sincretismo, che approfondiremo nel successivo paragrafo, diede vita a un nuovo modo di interpretare la fede da parte degli africani che erano stati deportati nel caribe e che trovarono una chiave di volta per continuare a venerare le proprie divinità traslandone le connotazioni esoteriche, iconografiche e teologiche ai santi di provenienza cattolica; la transculturazione, invece, fu quello step successivo che andò ad intaccare in modo ben più ampio svariati aspetti della cultura africana.

Il nero africano, infatti, trovandosi a dover obbligatoriamente vivere a stretto contatto con il bianco europeo, subendo le costrizioni che quest'ultimo era solito imporre, andò gradualmente abbandonando le tradizioni e le ritualità proprie del paese d'origine, uniformandosi agli usi e costumi imposti dal bianco. Nell'arco di un paio di generazioni si

¹¹ La legge del *pie mojado y pie seco* (wet feet, dry feet policy) fu una legge migratoria promulgata dal governo degli USA e riservata esclusivamente ai cittadini residenti a Cuba, che prevedeva accoglienza immediata e privilegi burocratici (quali *green card* e residenza) a tutti quei cittadini che avessero raggiunto il territorio statunitense tramite terra (via Messico ad esempio). Nacque come legge sostitutiva della precedente Ley del ajuste cubano che invece prevedeva i succitati privilegi a chi avesse raggiunto le coste della Florida via mare. Nel 2017 il Presidente Obama, a fronte degli accordi raggiunti con il governo cubano, e non riconoscendo più i cittadini cubani come esuli, abrogò il provvedimento istituito dai precedenti governi nel 1995.

arrivò, di fatto, ad una omologazione (in chiave europea) dei linguaggi e delle usanze, anche in ambito artistico:

Nel nuovo mondo, i rapporti tra neri e bianchi portavano come corollario la subordinazione dell'uno all'altro, la segregazione e la separazione, con i conseguenti conflitti tra razze e culture, che sotto in alcuni casi assumevano aspetti acuti. Questa segregazione fu causa della quasi totale scomparsa, in alcuni luoghi, delle istituzioni primitive. Ogni volta che l'individuo viene separato dal suo gruppo culturale e messo in contatto con altri gruppi e altre culture, tende, nella seconda o terza generazione, a dimenticare le culture primitive e ad assimilare quelle nuove con cui è entrato contatto. (Carpentier 2022, p. 260. Traduzione nostra)

Ma è nel 900 che avviene il contrappasso; prende forma, infatti, il cosiddetto afrocubanismo.

L'afrocubanismo rappresenta il contrappasso che darà unicità al panorama artistico cubano, in quanto fino ad allora in nessun altro paese del nuovo mondo era accaduto qualcosa di simile o sovrapponibile.

A differenza di quanto accaduto nei secoli precedenti, adesso è il bianco borghese che vive una fascinazione nei confronti della cultura afro e ne studia gli aspetti acquisendone, soprattutto a livello artistico, i tratti distintivi quali strumentazioni, ritmiche e sonorità. Mentre il processo di transculturazione era praticamente arrivato al culmine, per quel che riguarda determinate generazioni, nel frattempo le navi dei colonizzatori facevano, sciaguratamente, sbarcare ancora altri schiavi deportati dall'Africa, i quali a loro volta importavano tutti quegli usi, costumi, linguaggi, credenze e ritualità abbandonati dai loro predecessori ormai del tutto uniformati alla cultura bianca.

Il primo artista bianco ad interessarsi fattivamente allo studio e all'impiego di strumentazioni e ritmiche afrocubane fu il maestro Amedeo Roldán che diede il via ad un nuovo modo di fare musica che, nel tempo, si estenderà a livello internazionale:

Amedeo Roldán, nel 1925, comincerà a sfruttare, con piena consapevolezza, quella prodigiosa miniera di ritmi e melodie. Tuttavia, è opportuno segnalare la presenza di un fenomeno che si manifesta in tutta la produzione sinfonica afrocubana: in assenza di opere scientifiche in cui studiare le leggi modali o ritmiche che governano la musica nera, il compositore di questa scena lavora con i materiali che ha saputo cogliere a caso da una cerimonia alla quale ha preso parte, senza conoscere realmente le diverse caratteristiche di quel patrimonio sonoro. (Carpentier 2022, pp. 272-273. Traduzione nostra)

L'afrocubanismo è un elemento che ritroviamo anche nella cultura hip hop habanera che, come vedremo, ricorre all'impiego di ritmiche africane, linguaggi arcaici e rappresentazioni rituali.

3.2. I Luoghi e i pionieri dell'hip hop

I quartieri di riferimento sono quelli marginali e distanti dallo splendore da cartolina; parliamo di Guanabacoa, Alamar, Regla, Buena Vista (non *social club*, in tal caso).

Le prime voci sono quelle di: Primera Base, Doble Filo, Anónimo Consejo, Triple A, Obsesión, Free Hole Negro, Grandes Ligas, e soprattutto il trio: Amenaza. Questi ultimi si riveleranno fondamentali per l'evoluzione della cultura hip hop cubana, avendo raggiunto in seguito un'esposizione mediatica di livello internazionale, puntando, così, i riflettori su quanto stava accadendo all'interno della realtà hip hop a Cuba.

Il gruppo Amenaza, formato da *El Pionero* Joel Pando-Heredia, *El Guerrero* Yotuel Omar Romero-Manzanares, e *El Ruzzo* Hiram Riveri-Medina, viene fondato nel

1995, ma nel 1998 i componenti della band lasciano il Paese ed emigrano a Parigi e, con il cantante Roldán González Rivero, fondano la band Orishas il cui nome rende omaggio alle divinità della religione Yoruba tanto in voga a Cuba.

3.3. Religione Yoruba o religione Lucumí

È d'uopo dedicare uno spazio ad una breve, ma necessaria specifica in merito alla religione youruba, essendo essa alla base dei linguaggi (musicali, simbolici ed etimologici) della cultura hip hop cubana.

La religione yoruba, o lucumí, conosciuta anche come *Regla de Osha-Ifá*, è una fede di origine Africana con radici molto antiche. Il popolo Yoruba è costituito da un vasto gruppo etnico-linguistico dell'est africano, più propriamente Nigeriano. Il credo è di matrice politeista. Di fatti, la religione yoruba crede nell'esistenza di un Dio creatore del mondo (Olodumare) ma anche nell'esistenza di un pantheon composto da altrettante divinità (definite *Orishas*) alle quali è dato il compito di intercedere nella vita terrena alterando il flusso degli eventi o provocando accadimenti compiendo, così, il volere supremo. L'incontro tra questa religione e la fede cattolica propria dei colonizzatori europei, i quali tentarono di obbligare gli schiavi alla conversione, diede vita ad un peculiare e interessante fenomeno sincretico (cui abbiamo fatto un breve accenno nel precedente paragrafo): gli africani di fede yoruba, infatti, individuarono nei santi cattolici caratteristiche iconografiche e speculative del tutto o parzialmente sovrapponibili a quelle dei santi venerati nel culto della Regla de Ocha.

Ed è così che Orula -tramite il cui oracolo è possibile prevedere il futuro- viene sincretizzato in San Francesco d'Assisi, Changó o Shango - guerriero africano che identifica la guerra e il tuono, e che iconograficamente viene raffigurato con una spada e un mantello rosso- viene sincretizzato in Santa Barbara la quale, anch'essa, è raffigurata iconograficamente con una spada in mano e che nella credenza popolare rappresenta la figura da invocare contro i lampi e i tuoni; e così via per tutto il resto degli Orishas.

La religione Lucumí o Yoruba è il frutto sincretico della confluenza di diverse religioni e tradizioni di diverse parti del mondo che si pratica a Cuba, dove è cresciuta all'ombra del cattolicesimo dei conquistatori e delle credenze degli schiavi che arrivavano da Africa. Il culto afrocubano Lucumí nacque in quel periodo durante il quale. Gli schiavi neri residenti di Haiti, Nigeria e Africa furono trasferiti nell'isola di Cuba, per i lavori forzati nei campi di canna, e il manganello nei cosiddetti zuccherifici, oltre che nei campi. (Carpentier p. 265)

Tale sincretismo religioso viene definito Santería. Ragion per cui, un fedele della religione yoruba può essere definito santero.

3.4. Gli Orishas come bandiera della cultura hip hop a livello mondiale

Il progetto Orishas diventa un manifesto di quanto nel corso degli anni '90 si era andato formando a La Habana con la nascita del movimento hip hop. Il progetto Orishas mette in chiaro che l'hip hop cubano -pur rispettando le radici cui fonda quella cultura- non ha nulla a che vedere con le sonorità e i linguaggi adottati a New York o Los Angeles.

La struttura musicale si attiene totalmente ad una stesura che rimanda al folklore. Le scansioni ritmiche, pur macchiate da invettive funk, mantengono i piedi ben piantati nella *rumba afro-cubana*, nel *cha cha cha*, nel *bolero* e nel *son*. Gli strumenti utilizzati

negli arrangiamenti, rispettano la grammatica etno-musicale: congas, timbales, bongós, e tamburi batá¹².

I testi profumano di strada; trasudano di periferia e di realtà quotidiana, ma non si alimentano di stereotipi devianti. Negli anni '90 e inizio 2000, infatti, il rap *made in USA* ha già abbandonato sostanzialmente le problematiche sociali -perlomeno a livello mainstream- abbracciando il più delle volte un filone *gangsta*¹³, a tratti delirante e demenziale e decisamente sessista:

La misoginia era presente nel 22% delle 403 canzoni prese in analisi. Ciò significa che la misoginia è molto meno pervasiva nella musica rap di quanto credano alcuni critici, ma è evidentemente una tematica più che significativa. [...] L'esigua presenza di rapper donne, ad esempio, mostra quanto il rap fosse dominato dagli uomini durante questo periodo di tempo, specialmente a livello mainstream [...] Sebbene i messaggi misogini appaiano nel rap meno frequentemente di quanto si creda comunemente, non possiamo circoscrivere il dato ad una mera questione di frequenza nell'utilizzo di determinate parole. Altrettanto importante è la natura e l'intensità dei messaggi. La nostra analisi del contenuto ha identificato, infatti, cinque temi misogini che appaiono con una certa frequenza. [...] Numerose canzoni rap possono essere descritte come una vera e propria *cerimonia di degrado dello status* rivolta nei confronti delle donne; una sorta di *distruzione rituale della persona chiamata in causa*. In queste canzoni, sono prettamente le donne in generale ad essere umiliate mediante l'utilizzo di aggettivi dispregiativi. Questo tema era presente in metà (49%) delle canzoni analizzate: *Umiliazione verbale*: 49%; *Oggettivazione sessuale*: 67%; *Sfiducia nei confronti delle donne*: 47%; *Legittimazione della violenza di genere*: 18%; *Prostituzione ed esaltazione dello sfruttamento della prostituzione*: 20%. (Weitzer, Kubrin 2009, pp. 11-12)

Così come -a livello linguistico- non vi è la benché minima volontà di rievocare linguaggi che richiamino alla memoria e alla radice africana, nonostante l'attivismo che sta (presumibilmente) alla base della poetica di molti rapper afro-americani.

Come segnalato da Nehanda Abiodun, (attivista afro-americana e membro attivo del movimento paramilitare delle Black Panthers che ha trovato asilo politico a Cuba nel 1990), la cultura hip hop statunitense, ha abbandonato già ormai da anni le tematiche sociali utili a puntare i riflettori sulle problematiche che affliggono l'individuo comune, le minoranze o le aree emarginate.

Ho conosciuto Nehanda nel 2003, in occasione del Festival Hip Hop de La Habana, e sul web sono riuscito a trovare un estratto di una sua dichiarazione rilasciata ai microfoni della CBS:

L'hip-hop negli Stati Uniti è nato come una voce di protesta, una voce alternativa che consentisse ai giovani provenienti dai centri urbani di esprimere il loro dissenso e parlare delle loro condizioni di vita, delle loro speranze e aspirazioni. Ma ora quello che vediamo, in termini di rap negli Stati Uniti, per la maggior parte, in realtà non parla più di nulla. (Abiodun, 2004. Traduzione nostra)

Gli Orishas, invece, facendosi bandiera di una nuova cultura urbana afro-cubana, seguono un preciso flusso musico-socio-filologico.

¹² I tamburi batá sono un insieme di tre strumenti a percussione, a doppia membrana e a forma di clessidra. Sono strettamente legati alla liturgia yoruba e vengono impegnati nel corso delle cerimonie sacre.

¹³ Per stile *gangsta* si intende quel genere musicale o cinematografico che attinge testualmente e iconograficamente al modo di fare e di esprimersi dei gangstar. Il linguaggio sarà aggressivo e minaccioso; il più delle volte portatore di messaggi discriminatori e intimidatori oltre a rappresentare una forma di istigazione all'odio e alla violenza. Il genere artistico *gangsta* prende vita nei ghetti e nelle aree urbane meno abbienti degli Stati Uniti precedentemente e in tutto il mondo al giorno d'oggi.

3.5. Il flusso musico-socio-filologico nel progetto Orishas

Gli Orishas parlano di società, e i testi rappresentano un'orgogliosa rivendicazione di un'identità geograficamente circoscritta; muovono critiche socio-politiche ma senza vilipendere simboli e immagini, rendendosi così portavoce sia del cubano medio rimasto in patria, sia del cubano medio espatriato; esaltano l'universo femminile, celebrandone la forza, le virtù, e rappresentandone le quotidiane problematiche; per esempio, il brano *Mujer*: “Donna canto a te quest'inno / e porto in scena la pura verità / nel tuo crudo e incerto destino il mio canto sta dalla tua parte”.

E se il linguaggio musicale adottato, come enunciato precedentemente, incarna una rivendicazione identitaria sotto il profilo musicologico, i testi non sono da meno, e il corpus filologico non solo rivendica gli slang urbani di appartenenza ma arriva a riportare a galla e dare nuova vita a linguaggi arcaici -di retaggio africano- in uso a Cuba come accade per esempio con la lingua *Lucumí*.

3.6. La lingua *Lucumí*

Iniziamo analizzando proprio quest'ultimo e peculiare aspetto: il *Lucumí* è un pidgin tra il castigliano (importato dai colonizzatori spagnoli) e il yoruba, lingua parlata dagli schiavi africani che venivano deportati nel Caribe. Secondo l'antropologo William R. Bascom la parola *Lucumí* deriverebbe dal yoruba: *oluku mi*, che significa *amico mio* (Bascom 1972, p.13).

Il *Lucumí* è stato evidentemente influenzato dalla fonetica castigliana, di fatti presenta alcune mutazioni fonetiche rilevanti rispetto al yoruba, come per esempio: l'uso del fonema ispanico *ch* al posto di *sh*, che trasforma quindi parole come *Ashé* in *Aché*¹⁴ (Concordia 2012, p.65), così come la semplificazione delle doppie consonanti e l'aggiunta degli accenti che non erano contemplati nell'idioma di provenienza (il nome della divinità *Obbatala*, per esempio, diventa *Obatalá*).

Il *Lucumí* offre un panorama fonetico abbastanza simile a quello yoruba; conserva le stesse sette vocali e un simile inventario di consonanti, sebbene le vocali nasali yoruba vengano sostituite da una *n* epentetica alla fine della sillaba:

La struttura delle parole in *Lucumí* è simile alla struttura delle parole Yoruba. Akintan (1950) descrive la lingua yoruba come segue: “è una lingua agglutinante come il cinese. Non ha sillabe chiuse, di fatti non vi è una consonante al termina delle parole. La *N* finale in alcuni casi non è che uno strascico fonetico di una vocale nasale”. Il yoruba è una lingua tonale, con tre toni: basso, medio e alto. Una singola parola ha il potenziale per tre diverse pronunce, a seconda del modello tonale della vocale. Il modello tonale della vocale porta un suono ascendente o discendente come il Do, il Re, il Mi. Questo modello tonale associato alla vocale determinerà il significato della parola [...]. La lingua *Lucumí* non ha vocali tonali, ma segue piuttosto uno schema di accentuazione castigliana con l'accento che suole cadere sull'ultima sillaba della parola. [...] Le parole sono composte da morfemi. Un morfema è la più piccola unità semanticamente significativa del linguaggio. Il *Lucumí* è generalmente una lingua agglutinante, ovvero i morfemi sono uniti per formare nuove parole. La struttura della frase in *Lucumí* è composta da: oggetto - verbo - soggetto. (*ibid.*, pp. 65-66, traduzione nostra)

¹⁴ *Aché*, o *Ashé*: Benedizione, saluto di buon augurio: *Salute a te!* Oppure: *benedetto sia*.

Il *Lucumí* è di fatto la lingua liturgica della religione youruba, molto in voga a Cuba, al punto da essere considerata la seconda religione più praticata dopo il cattolicesimo; e il *Lucumí* viene utilizzato ai fini rituali per le più disparate occasioni religiose: siano esse una semplice *consulta* da un *babalawo*¹⁵, o una cerimonia in cui si dedicano dei *tambores* a un santo¹⁶. Mentre l'hip hop statunitense resta ancorato a un linguaggio -l'inglese- esportabile e globalizzato, e mentre i rapper italiani -salvo rare eccezioni- ne emulano i fonemi e le metriche e le tematiche, il rap cubano mette in evidenza le più profonde e arcaiche radici di un'identità linguistico-antropologica.

3.7. Esempi specifici di *Lucumí* nei brani hip hop cubani

Nel primo album della band Orishas sono numerosi gli esempi. Eccone alcuni. Nel brano intitolato *Orishas llego (sono arrivati gli Orishas)*, Yotuel Romero rappa la seguente frase: “Bara suayo / Omonia lawana mama kenirawo”, dove *Bara* è un derivato del nome *Eshú Bára* conosciuto anche come *Eleggua* (talvolta scritto *Elewá* o *Eelegguá*) che è un divinità incarnata da un guerriero bambino il cui potere è quello di aprire e chiudere il cammino delle persone decidendone il destino, e *suayo* (talvolta scritto *suyau* o *suayú*) che invece significa: “adesso entra, sta entrando”; *Bara suayo* è, infatti, la frase che annuncia in forma solenne l'ingresso del santo/guerriero *Elegguá*.

Il brano intitolato *Canto para Elewa y Chango*, si apre con la voce di un *babalawo* che al suono di una ritmica funky e di un pianoforte che si muove, invece, su arrangiamenti e ritmiche autoctone come, in questo caso un cha cha cha, recita:

Dice orí babá Orolum, orí babá Olofin, orí babá Olorde,
omí tuto, aná tuto, tuto laroye tuto ilé, tuto mo, tuto owó.
Ani cumbambao Oshún, ombao chenita aché omí Babalawo.
Aché Orunmila, aché Ochaleri, aché Elewá, aché Changó kabo kabetsi,
babá tomi dice aché ilé, aché bombo Orisha babá.

“Dice orí babá” significa: “burro di cocco [*orí*] per te oh Padre [*babá*]”, e prosegue offrendo burro di cocco e nominando quei santi che rappresenterebbero, secondo i parametri del sincretismo religioso afro-iberico, la Trinità all'interno della religione youruba: *Orolum, Olofin, Olorde*. E poi la preghiera continua con ulteriori offerte, questa volta rivolte ai beni materiali e al credente stesso che si esprime in prima persona: “acqua fresca e pulita [*omí tuto*], acqua fresca e pulita per la terra, fresca e pulita per la casa [*ilé: casa*], fresca e pulita per me, e che tutto possa proliferare”. Per poi seguire invocando alcune altre divinità come *Oshún* (scritto anche *Ochún*, per le ragioni che ha rappresentato Concordia nella pubblicazione succitata) dea della fertilità, *Oruminla* e *Changó* (rispettivamente il dio della creazione e il dio del tuono, identificato in modo sincretico con Santa Barbara). I versi del brano proseguono con il rapper Flaco Pro che canta: *¡Maferefún al rey de los caminos! (Maferefún al Re del destino)*, utilizzando anche qui una parola *Lucumí*: *Maferefún*, che vuol dire: *benedetto sia!* Potrei dilungarmi con ulteriori esempi in cui all'interno delle strofe vengono utilizzate

¹⁵ Sacerdote yoruba con doti divinatorie.

¹⁶ Si tratta di cerimonie, nel corso delle quali si omaggiano uno o più santi del pantheon Orishas. Come segnalato precedentemente, vengono impiegati tamburi *batá*, e vengono offerti cibo, alcol e danze al santo che viene venerato in quella specifica occasione.

frasi in lingua Lucumí, ma preferisco soffermarmi adesso sul fattore più importante, a mio avviso: vale a dire quello fonetico.

4. La Phoné

Fatta eccezione dei *santeros* praticanti, e mi riferisco a quelli delle generazioni passate, che davvero hanno vissuto la liturgia yoruba approfondendone anche gli aspetti testuali, o a differenza di chi, indipendentemente dalla razza, ha abbracciato gli ideali dell'afrocubanismo, la stragrande maggioranza dei cittadini cubani, anche a causa della sua citata transculturazione che inevitabilmente ha fatto dissolvere nel tempo la pratica e la conoscenza di determinate ritualità e linguaggi, disconosce il vero significato delle parole Lucumí, nonostante alcune di esse vengano utilizzate anche dai non credenti nel linguaggio di uso quotidiano.

Ritengo che in tal caso il valore della lingua raggiunga, finalmente, la sua vera ragion d'essere; in quanto viene smarrito il significato e la parola si veste di soli significanti. Ragion per cui il cubano che utilizzerà il termine *Aché*, oppure *Maferefún*, disconoscerà l'etimo ma ne conoscerà perfettamente il senso in quanto ricondurrà a quella determinata parola un'immagine o un contesto specifico frutto di un meccanismo lacaniano, assurgendo a quella parola un senso identitario.

L'individuo parlante si troverà, dunque, a non possedere significati, bensì a essere posseduto dai significanti. Si troverà ad *essere parlato*. E nel parallelismo tra parola scritta e parola enunciata non vi è praticamente idiosincrasia tra lo scritto e l'orale. Il tutto ci consente di ricollegarci al concetto di *Phoné* offertoci da Carmelo Bene, la cui ricerca della destrutturazione del testo e del contesto, fu alla base di sue numerose opere:

Io portai a Parigi due spettacoli: Romeo e Giulietta e S.A.D.E.; S.A.D.E. lo recitai in francese, e Romeo e Giulietta in italiano; fu un grande successo S.A.D.E., fu invece un trionfo Romeo e Giulietta, proprio perché dispensati gli spettatori dallo star dietro a una trama di concetto e al concetto di concetto, chiaramente erano in balia della musicalità; quindi della phoné... [...] Come spieghereste voi certi trionfi di Eduardo in Russia? Ve lo siete mai posto? [...] Eduardo, servendosi di qualcosa che gli altri credono sia soltanto napoletano, e che invece è semmai un rovescio, riesce a *passare*; e allora vedete, un po' così alla brutta, l'importanza della phoné. (Bene, 1982)

Un'altra parola di retaggio africano, esattamente del Calabar¹⁷, che a Cuba fa parte del linguaggio comune e più e più volte riportata e rappresentata in musica dal movimento hip hop (ma anche dalla *Timba*¹⁸), troviamo la parola: *Asere* (anche: *Asére*), che viene usata in modo colloquiale per rivolgersi a un amico, e che letteralmente significa *io ti saluto*:

¹⁷ Costa di Calabar, a sud della Nigeria, luogo dal quale partirono migliaia di schiavi tra la fine del XVIII e la metà del XIX secolo. Questa regione fu, a sua volta, l'epicentro di alcune pratiche religiose che sincretizzandosi al cattolicesimo diedero origine al culto abakuá che è un ordine iniziatico sorto tra le città di La Habana e Matanza che trovò subito sostenitori tra i neri, schiavi e non, i mulatti, e anche alcuni bianchi di umile estrazione che di fronte agli abusi e ai conflitti generati dalle disparità sociali trovarono nell'appartenenza abakuá un mezzo adeguato per eludere la repressione.

¹⁸ La Timba è un genere musicale nato a Cuba negli anni '70, che rivoluzionò il modo di interpretare la Salsa. Los Timbéros, infatti, introdussero l'utilizzo della batteria e di sonorità elettroniche; inoltre rivoluzionarono il modo di far muovere le linee di pianoforte, che divennero più ritmate e incalzanti, e

¿Que lo que pasa en mi barrio?
 Hey, tu... *Aseré*
 Mi gente me escucha,
 mi gente me quiere
 Hey, tu... *Aseré*.¹⁹ (Orishas, 2002)

4.1. Linguaggio popolare: la lingua dei quartieri

Aldilà della matrice africana, di cui se ne custodisce orgogliosamente l'eredità, molteplici sono i termini gergali che vengono adottati e che rappresentano un'identità linguistica nazionale, a differenza di quanto accade in altri paesi dove gli slang e il dialetto cambiano a seconda della regione di provenienza o addirittura, talvolta, a seconda della città o del quartiere. Parole come *¿Que bolá?*, *Monina* (leggasi: *Monína*), *Gao*, *el Punto*, *Yuma*²⁰, fanno parte del linguaggio quotidiano e vengono esposte e sovraesposte a mo' di rappresentazione comunitaria nella maggior parte dei testi hip hop.

Così come l'utilizzo di detti popolari, viene adottato, sovente, per la stesura di ritornelli che possano quindi attecchire rapidamente sull'ascoltatore. Ne è un esempio il brano intitolato 1999: "Me extraña que siendo araña de la pared tu te caiga²¹", oppure: "esto te pasó por no saber que todo tiene su precio atrevido²²" (Orishas, 1999).

Un'altra peculiarità che fonde lingua e linguaggio (linguaggio musicale in tal caso), ci è data dalla peculiarità di trasporre in frasi e metriche le scansioni ritmiche proprie di una cultura popolare. Prendiamo il caso della canzone: *La llaman puta*, del gruppo cubano Obsesión. La rapper, Magia López, accomodandosi su una ritmica afro-jazz in sei/ottavi, gioca con le sonorità delle parole, alterando talvolta gli accenti, scandendo un sei/ottavi metrico-letterario. Consideriamo, senza perdere di vista lo spirito afrocubanista che connota l'hip hop cubano, che il sei/ottavi è una scelta ritmica atta a mettere in scena quanto di rituale e arcaico vi è nella storia musicale dell'isola. A Cuba, di fatti, la contradanza, che nasce come evoluzione del *minué* ai tempi della dominazione francese, era storicamente suonata e ballata su un ritmo di sei/ottavi:

La contradanza francese fu adottata con sorprendente rapidità, permanendo nell'isola e trasformandosi in una contradanza cubana, praticata da tutti i compositori creoli del XIX secolo, diventando, inoltre, il primo genere musicale sorto nell'isola ad essere esportato trionfalmente. Dalla contraddanza in sei/ottavi -considerevolmente *cubanizzata*- nacquero i generi che oggi chiamiamo clave, criolla, e guajira. (Carpentier 2022, p. 123. Traduzione nostra)

In merito alla sperimentazione ritmico-lessicale prodotta dall'artista Magia López, pongo come esempio, su carta pentagrammata (Figura 1), un'extrapolazione di una breve cellula

velocizzarono le ritmiche. Anche le tematiche divennero più urbane e più rappresentative di una vita quotidiana di quartiere.

¹⁹ "Che succede nel quartiere?! Hey, tu... *Aseré* / La mia gente mi ascolta, la mia gente mi ama / Hey, tu... *Aseré*".

²⁰ *¿Que bolá?* (Corrispettivo del wassup statunitense: Come va? Che succede?!), *Monina* (da mono: scimmia. In slang, lo si usa in modo colloquiale per rivolgersi a un amico), *Gao* (Casa), *el Punto* (modo di identificare il turista. Letteralmente rende bene utilizzando l'espressione campana: cosa e nient'), *Yuma* (termine che serve a identificare gli stranieri. Precedentemente veniva utilizzato solo per identificare gli stranieri provenienti dagli Stati Uniti d'America, in seguito si è esteso a qualunque straniero. Pare che tale parola debba la sua nascita al successo che a Cuba rispose la pellicola: *Quel treno per Yuma*).

²¹ "Mi fa specie che essendo un ragno, tu cada giù dal muro".

²² "Incosciente, questo ti è accaduto in quanto non sapevi che tutto ha un prezzo".

ritmica di ritmo di sei/ottavi sulla quale incorporerò una frase del brano citato, per rendere visibile la scomposizione ritmico-sillabica.

Tale scansione, su spartito, può essere applicata all'intero testo in relazione alla ritmica scandita dalle percussioni che, appunto, incedono in una ritmica in sei/ottavi:

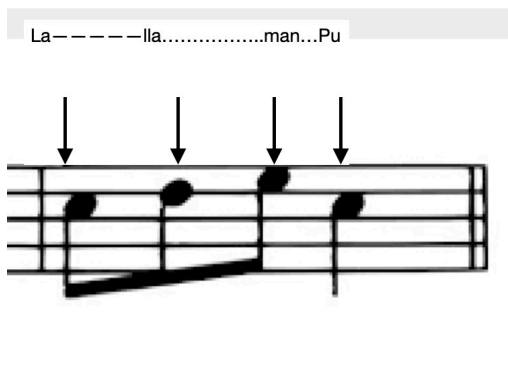


Figura 1
Esempio di cellula ritmica in 6/8.

4.3. Assenza di egocentrismo ed enfaticizzazione dell'io

Un'altra differenza sostanziale che vi è tra l'hip hop cubano e quello statunitense e italiano, è una quasi totale assenza di egocentrismo estrinsecato mediante testi che esaltino il proprio *ego* o il proprio nome. Annarita Miglietta, ci fa notare, ad esempio, come uno dei rapper più affermati e influenti nella scena musicale italiana, abusi scientemente della centralità dell'io:

[...] tra le forme personali dei verbi al presente, su 590 occorrenze più della metà, 290, sono alla prima persona singolare. Testi, dunque, in cui domina la centralità dell'io che realizza 95 occorrenze nei testi 2002-2007 e 33 nel 2009-2015: probabilmente una sorta di contrazione egocentrica, 8 spiccatamente esibita nella prima produzione, ma soprattutto nel primo album *Mr simpatia*. Il pronome io è corroborato da 60 occorrenze del possessivo mio (considerate tutte le forme flesse) nel 2002-2007 contro le 43 del 2009-2015. A voler poi verificare soltanto le occorrenze del possessivo maschile mio, le più numerose nei due blocchi di annate (sono rispettivamente 40 e 28), vediamo che nel 2002-2007 ben 23 occorrenze, ossia più della metà, si registrano in Bugiardo, dove 9 volte occorre nel ritornello: *Ti tolgo dal mio stereo*; nel 2009-2015 per ben 19 volte, invece, occorre nel sintagma preposizionale: *nel mio paese* dell'album *Squallor*. (Miglietta 2018, pp.183-184)

Il movimento hip hop cubano, invece, resta maggiormente focalizzato su tematiche di natura sociale e collettiva: si parla di politica, di guerre, della condizione delle classi meno abbienti, e talvolta, più di quanto lo si potrebbe immaginare, si critica il governo o la situazione politica interna. Storico un brano del gruppo *Los Aldeanos* intitolato *Ya nos cansamos*:

[...] Para ti que cosa es 200 pesos al mes
Si en un agro comprando viandas se va y no lo ves
Pues crees que con 100 pesos puedes tú calzar tus pies
Que con 3 pesos vas a ir a pasear después no
Quizás es duro pero cierto

Hoy hasta los *mocongos*²³ están viviendo del invento
 No se hagan más los ciegos
 Que aquí nadie con su sueldo
 En un lugar barato pasaría un buen momento
 Porque
 El dependiente lucha²⁴, el almacenero quimba
 El cajero estafa pa tener su buena pinta
 Aquí todo el mundo vive de todo el mundo
 No coman mas pinga²⁵!!!
 Que en esta sociedad no todo es como lo pintan.²⁶

Oppure lo storico brano della band *Free Hole Negro* che, come se il nome stesso della band non facesse discutere già di per sé, recita la volontà da parte della comunità afro-cubana di non voler restare rinchiusa all'interno di uno stereotipo che possa escluderli dalla vita socio-politica del paese: "To' los negros finos, nos hemos reunidos y hemos decidido no tocar más rumba²⁷". La rumba, in tal caso, assume il senso stereotipato di una condizione sociale che vorrebbe relegare ancora oggi, come nei secoli scorsi, il nero cubano ad una condizione di schiavitù, e che i componenti della band, con questo brano/Manifesto, intendono rinnegare e abbandonare definitivamente. La rumba, di fatti, è una forma d'arte (che prevede musica, danza, scenografia e simbologia) che per ragioni storico-antropologiche è prettamente riconducibile ad un universo africano. Furono i cittadini africani, resi schiavi e deportati nel Caribe a seguito della dominazione spagnola, a importare i loro linguaggi artistici e folkloristici.

La rumba, nelle sue svariate derivazioni (yambú, la columbia, guaguancó, matanza, ecc.) prima di divenire, nel tempo, un'estetica condivisa da artisti di qualunque etnia e colore, fu il linguaggio più strettamente correlato al mondo dell'africano privato della sua terra e relegato alla schiavitù. È per tale ragione che la band *Free Hole Negro*, adottando una rumba come cellula ritmica, rappresentano la volontà da parte del cittadino afro-cubano di volere spezzare qualsivoglia catena che lo vorrebbe relegare ancora ad una schiavitù reale o anche solo metaforica.

4.4. La musicalità della parola tronca

Nell'hip hop cubano, così come nel linguaggio di uso comune, si ricorre spesso alle parole tronche; anzi, a parole che vengono foneticamente artefatte e rese tronche ad arte per accrescere ed enfatizzare, per l'appunto, la phoné:

²³ Altra parola di origine Calabar: *Mocongos* sarebbero i Capi, i Boss, i *Capoccia*.

²⁴ *Luchar*, viene usato spesso nel gergo cubano. Con il termine *luchar* (lottare) si intende la fatica e l'inventiva che un individuo deve mettere in atto per riuscire ad assicurarsi un guadagno. L'utilizzo non è poi così dissimile all'espressione campana: *a fatica, vac a fatica / voy a luchar* (o più in slang: *voy a lucha*).

²⁵ *Pinga* si riferisce al membro maschile. Anche in tal caso vi è un'associazione tra parola e immagine. Di fatti, pinga era il nome di un bastone utilizzato dai cinesi residenti a Cuba per il trasporto dei secchi d'acqua.

²⁶ Cosa vuoi che siano 200 pesos / se poi al mercato vanno via così rapidamente solo per comprare del cibo?! / Forse pensi che con 100 pesos puoi comprare delle scarpe? O che con 3 pesos puoi andare a passeggiare? No! Forse è duro ammetterlo, ma è la verità / se addirittura anche i *Capoccia* stanno vivendo di espedienti / Non fingete ancora di essere ciechi / che nessuno può passarsela bene senza denaro / anche se va in un luogo a basso costo / In quanto: il dipendente deve inventare il modo di sbarcare il lunario / e il magazziniere ruba / ed il cassiere truffa mantenendo l'espressione da brava persona / Qui tutti vivono di tutti / Non dite più cazzate / che in questa società non è tutto come vorrebbero ritrarlo.

²⁷ "Tutti noi neri raffinati, ci siamo riuniti, e abbiamo stabilito che non suoneremo più la rumba".

Esta negra está cansa'²⁸
 De lucha'
 De escucha'
 Mímoráp
 Te doy to'.
 Mi frijo'.²⁹ (Free Hole Negro, 2001)

Il movimento hip hop cubano diventa nel tempo un movimento culturale musical-letterario stimato a livello internazionale ed apprezzato a livello locale, anche dalle istituzioni che sanno leggere in questa cultura i presupposti di una rivoluzione culturale e artistica.

5. Conclusioni

Nel 2002 nasce l'*Agencia Cubana de Rap*, fondata e finanziata dal governo; e tutt'ora il movimento hip hop cubano, sotto il profilo letterario e musicale, e per quel che concerne un'autenticità linguistica e fonetica, si presenta come un'alternativa mainstream ma non commerciale (nell'accezione più becera del termine) a quanto invece proviene dal mercato discografico offertoci dalle multinazionali e dai pluripremiati artisti statunitensi e italiani che le strade le hanno abbandonate da molto tempo o, talvolta, non le hanno mai nemmeno bazzicate.

Se la cultura hip hop ha rivoluzionato il mondo della musica e delle arti in generale, a Cuba, tale movimento, ha dato vita ad una sorta di rivoluzione nella rivoluzione; l'hip hop cubano rappresenta quell'elemento di importazione che, come accaduto nel corso dei secoli con tante altre espressioni artistiche, una volta approdato a Cuba si veste di peculiari connotazioni estetiche, sonore, ritmiche e lessicali.

L'artista cubano attinge dall'essenza della cultura hip hop statunitense senza però emularne pedissequamente i contenuti e le tecniche; anzi, ne sovverte gli aspetti chiave generando un suono o, più propriamente, un linguaggio che si converte, a sua volta, in elemento di esportazione sia sotto il profilo commerciale (mi riferisco al mercato discografico, ad esempio) sia sotto il profilo culturale (lo studio sociologico, filologico e antropologico).

Sotto il profilo sociologico e discografico, la cultura hip hop cubana si offre come valido mezzo rivoluzionario che non intende, già dalle sue premesse, lasciarsi corrompere da abietti meccanismi della contemporanea discografia occidentale, pur ambendo a raggiungere, come di fatto è avvenuto, il cosiddetto universo mainstream. Come dichiarato al nascere dell'*Agencia Cubana de Rap* dall'intellettuale e scrittore Abel Prieto, all'epoca ministro della cultura:

A me interessa molto il Movimento del Rap Cubano, non solo per i suoi innegabili vincoli col *repentismo*. E mi piacerebbe che mantenesse la sua autenticità e la sua componente rivoluzionaria... Pensate a quanto autentico rap nordamericano, cadendo nella rete del mercato, ha sacrificato parte della sua essenza di protesta e ha perso identità. Perché il mercato è un gran sensore: assorbe, mutila, integra e disperde l'impatto ribelle e innovativo della sperimentazione. Quanti artisti sperimentali hanno smesso di esserlo a causa del mercato? La

²⁸ *Cansa'* al posto di *cansada*, *lucha'* al posto di *luchar*, *escucha'* al posto di *escuchar*, *te doy to'* in vece di *te doy todo*, *mi frijo'* al posto di *mi frijol*.

²⁹ "Questa nera è stanca di faticare [nuovamente il termine *luchar*], di ascoltare, mi prendo cura del rap, e ti tutto il mio fagiolo".

grande canzone di protesta degli anni '60, Joan Baez, Bob Dylan... La grande musica che accompagnò la gioventù nordamericana e del mondo in quel movimento di ribellione tanto importante... Come tutta questa poetica musicale ha indebolito il suo senso critico ed è stata assimilata e neutralizzata dal mercato. Il mercato digerisce tutto e quello che rigenera sono sottoprodotti inoffensivi. (Sacchetti, 2002)

L'hip hop cubano è un'espressione popolare che intende rappresentare gli ideali sui quali si fonda la rivoluzione del '59; i testi mettono in scena sia l'esaltazione dell'essere rivoluzionario del nuovo millennio, sia la voce di un popolo capace di muovere critiche, talvolta feroci, nei confronti del sistema, creando, o perlomeno queste sono le intenzioni, un *do ut des* altamente produttivo tra istituzione e cittadino.

L'aspetto musicale va letto come un elemento chiave nell'analisi dell'evoluzione storica del linguaggio e della società a Cuba, in quanto la musica (e di conseguenza i testi e linguaggi a lei connessi) ha dato vita ad un'identità. Come, di fatti, asserisce il saggista Iván de la Nuez nella sua disamina inerente il libro *La musica en Cuba* di Alejo Carpentier:

La musica conquista un territorio ancora muto e lo riempie di note. E come si fosse composto il suono cubano fino a raggiungere quella pletora di generi che renderanno quel paese, in termini musicali, forse uno dei più potenti del pianeta. Questo è un libro che spiega come la colonizzazione sia avvenuta con la spada e la croce, ma anche con il bastone. Così come con le scritture e gli spartiti. (De la Nuez, 2022).

Per quel che concerne, invece, gli aspetti prettamente linguistici, bisogna riconoscere al movimento hip hop cubano il merito di non aver tentato di emulare versi, frasi, e modi di dire di importazione nordamericana, ma di aver ridato vita e luce a lingue arcaiche e in disuso, come il caso, ad esempio, della lingua Lucumí, storicamente utilizzata a fini liturgici all'interno della religione yoruba, importata dagli schiavi africani, molto in voga nell'isola.

L'impiego del Lucumí all'interno delle metriche, non solo arricchisce l'aspetto ritmico della composizione, ma, cosa più importante, ne esalta le componenti di natura psicosociale mediante le quali si ritiene che la fonetica (o Phoné, come direbbe Carmelo Bene) produca un livello di comprensione frutto di significanti, come una sorta di linguaggio fondato principalmente sulla potenza del suono e su quanto quel suono generi una associazione cognitiva di uso comune.

L'impiego del Lucumí, inoltre, diviene una sorta di bandiera che rivendica un'appartenenza razziale e storico-politica che vede confondersi e mescolarsi razze, piccoli gruppi etnici, culture e religioni che attraverso la forza del linguaggio, la necessità di comunicare e l'impiego delle arti, come mezzo, hanno trovato una solida identità.

Bionote: Gino Tramontana, nato il 21/08/1980 a Reggio Calabria, ha conseguito il Ph.D. in Letteratura ispano-americana presso l'Università Complutense di Madrid. Ha svolto l'internazionalizzazione del Dottorato prima presso l'Università degli Studi La Sapienza (Roma) e in seguito presso la New York University (New York). Ha vissuto per molti anni a La Habana (Cuba) dove ha svolto l'attività di musicista, compositore, produttore e traduttore, collaborando con alcuni tra i maggiori esponenti della cultura cubana e partecipando in qualità di ospite all'interno dei principali media nazionali. In atto, è Docente di Letteratura Spagnola presso l'Università degli Studi Guglielmo Marconi (Roma).

Recapiti autori: g.tramontana@unimarconi.it

Riferimenti bibliografici

- Abiodun, N. 2004, en *Hip Hop Cubano*, https://hmong.es/wiki/Cuban_hip_hop
- Akintan, E.A. 1950. History and Structure of the Yoruba Language. Oluseji Press, Lagos, en Concordia M. J. 2012, *The Anagó Language of Cuba*, Universidad Internacional de Florida, Miami.
- Bambaataa A. 2012, Afrika Bambaataa talks about the roots of Hip Hop, <https://www.youtube.com/watch?v=rGsfXdMRS4c> (1/02/2022).
- Bascom W.R. 1972, *Shango in the New World*, African and Afro-American Research Institute, University of Texas at Austin, Austin.
- Bene C. 1982, Carmelo e Eduardo un dialogo fra sordi, <https://www.youtube.com/watch?v=Oe5JmDzzKAs&t=252s> (1/02/2022).
- Carpentier A. 2022, *La música en Cuba*, Libros de Kultrum, Madrid.
- Concordia M. J. 2012, *The Anagó Language of Cuba*, Universidad Internacional de Florida, Miami.
- De la Nuez I., 2022, Y la música creó a Cuba, <https://elpais.com/babelia/2022-05-27/y-la-musica-creo-a-cuba.html>
- Durkheim É. 1969, *Il suicidio*, UTET, Torino, pp. 306-309.
- Free Hole Negro 2001, *Superfinos Negros*. Squad S.L. Valencia.
- Galindo, A. 2019, *Santería y sincretismo religioso*, <https://www.eladelantado.com/opinion/angel-galindo-santeria-y-sincretismo-religioso/>
- Kerouac J. 2011, *Mexico City Blues*, Newton Compton editori, Roma.
- Kerouac J. 1969, *Sea*, <https://www.beatsupernovarasa.com/ARCHIVE/SEA.htm>
- Miglietta A. 2018, *Il rap di Fabri Fibra*, in “Lingue e Linguaggi”, 28, pp. 175-191.
- Orishas 1999, *A lo cubano*, Emi Music, Parigi.
- Orishas 2002, *Emigrante*, Emi music, Parigi.
- Sacchetti M. 2007, “Hip Hop Cubano musica para el desembargo”, in *Inscena Magazine mensile di arte e cultura* (5), Farandula Editore, Reggio Calabria.
- Tramontana, Gino 2019, *La poética del hiperrealismo obscuro en la obra de Pedro Juan Gutiérrez*, Tesi di dottorato, Universidad Complutense de Madrid.
- Sule G.W. 1996, *Il sentiero dei tamburi*, Ipsa editore, Palermo.
- Weitzer R., Charis E. K.. 2009, *Misogyny in Rap Music: A Content Analysis of Prevalence and Meanings*, in “Men and Masculinities”, The George Washington University, Washington, D.C.