

MUSIC MAKES ME CRY

Claudio Kulesko

Il saggio interpreta la corrente musicale e sottoculturale denominata Trap, anziché come semplice fenomeno estetico, come tecnologia spirituale capace di riorganizzare il rapporto tra vita, morte e soggettività. Attraverso la figura di Lil Peep — riletto in chiave cristologica e antropologica — il testo mostra come la trap trasformi la dimensione affettiva in esperienza capace di far collassare la distinzione tra interno ed esterno, individuo e mondo. La morte dell'artista diventa evento rivelatore: da un lato, evidenzia la capacità del capitale di convertire il lutto in valore; dall'altro, apre una frattura simbolica che sottrae potere alla logica economica e restituisce centralità all'autocoscienza affettiva. La trap è interpretata come dispositivo di auto-alienazione che combina estetiche del sonno, della dissoluzione e della ripetizione, in continuità con varie tradizioni mistiche e pratiche ascetiche. L'analisi si estende al ruolo del male e del crimine nel sottogenere drill, visto come forma di nichilismo attivo che nega, riaffermandoli, i presupposti del realismo capitalista, e infine all'emo-trap come espressione radicale di vulnerabilità e riconoscimento interpersonale.

Ne risulta un quadro in cui la trap emerge non come semplice fenomeno musicale, ma come sintomo e strumento di una trasformazione profonda della vita affettiva, spirituale e politica della contemporaneità.

Parole chiave

Trap; Lil Peep; Morte; Nichilismo; Capitale.

MUSIC MAKES ME CRY

The essay interprets the musical and subcultural current known as Trap not as a mere aesthetic phenomenon, but as a spiritual technology capable of reorganizing the relationship between life, death, and subjectivity. Through the figure of Lil Peep—recast in a Christological and anthropological key—the text shows how trap music transforms affective experience into a force capable of collapsing the distinction between inside and outside, individual and world. The artist's death becomes a revelatory event: on one hand, it exposes capital's ability to convert mourning into value; on the other, it opens a symbolic fracture that undermines economic logic and restores centrality to affective self-consciousness. Trap is interpreted as a device of self-alienation that weaves together the aesthetics of sleep, dissolution, and repetition, in continuity with various mystical traditions and ascetic practices. The analysis extends to the role of evil and crime in the drill subgenre, seen as a form of active nihilism that negates—while simultaneously reaffirming—the premises of capitalist realism, and finally to emo-trap as a radical expression of vulnerability and interpersonal recognition.

The result is a framework in which trap emerges not as a simple musical phenomenon, but as both symptom and instrument of a profound transformation in contemporary affective, spiritual, and political life.

Keywords

Trap; Lil Peep; Death; Nihilism; Capital.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/23798>

MUSIC MAKES ME CRY

PICCOLA METAFISICA DEL NULLA, DELLA MORTE E DEL CRIMINE

Claudio Kulesko

I definitely think that planet is very sad. I also think a lot of people are very ungrateful, which is another big problem.

Lil Peep

*Cristologia di Lil Peep*¹

I.

Mi sono imbattuto per la prima volta in Lil Peep sette anni dopo la sua morte. Non che non mi fosse mai capitato di provare ad ascoltare qualcuno dei suoi brani; è solo che non mi avevano mai detto niente. Quand'ecco che, per un motivo o per un altro, hanno iniziato a parlarmi.

Ti accorgi subito di quando un artista o una band comincia a dirti qualcosa, anche se avevi già provato altre mille volte ad ascoltare la sua musica. L'ho sempre trovato molto strano: è come se il tono della coscienza si accordasse a quello del fenomeno sonico che si trova al di fuori di essa e viceversa.

Mentre scrivo e mi lascio trascinare dalle rime strascicate di Peep ho di nuovo ventidue anni. È un giorno speciale perché, quando sei giovane, ogni giorno, nel bene e nel male, è speciale. Le idee e le emozioni sono ancora un ammasso informe e inesplorato. Non mi ero accorto di quanto questa parte di me si sia preservata nel mio inconscio, come un sottile velo di ruggine. Si è venuto a creare come una sorta di ossido temporale, che non c'era quando avevo vent'anni.

L'intensità affettiva è il carattere distintivo della vita: non si può misurare un affetto, non lo si può districare da tutti gli altri affetti ai quali si è andato a intrecciare, e neppure

¹ Questa prima parte del saggio, qui presentato con alcune migliorie e correzioni, è già apparsa sulla rivista online «Ibridamenti/due» con il titolo *Metafisica di Lil Peep*: <https://www.ibridamenti.com/2025/03/11/metafisica-di-lil-peep/> (ultimo accesso 30 novembre 2025).

lo si può definire come un concetto o una malattia (Bergson 2002). Quando gli affetti si fanno definibili e misurabili, allora si è malati.

Isn't life beautiful
 I think that life is beautiful
 [...]
 Isn't life horrible
 I think that life is horrible
 [...]
 Isn't life comical
 I think that life is comical²

La coscienza non ha a che fare con ciò che è chiaro e distinto. Non è uno spazio misurabile ma un deposito di tempo che non racconta più nessuna storia, ma che ricorda tutto alla perfezione.

II.

Una sera mi sono messo a frugare nello zaino in cerca di una penna. È stato solo allora che mi sono reso conto che dentro di esso c'erano degli psicofarmaci, un taglierino, della droga, un'antologia di racconti scritti da un serial killer, un diario pieno di pensieri bizzarri. Non ricordavo di aver messo insieme un simile arsenale. È stato come se gli oggetti si fossero assemblati tra loro a mia insaputa. Era incredibile come risuonassero tra loro in terribile armonia.

Che io sappia, esistono ben due teorie della risonanza – tre a voler essere precisi. La prima è l'ipotesi secondo la quale i membri di una determinata specie condividerebbero tutti tra loro una sola e unica memoria, dalla quale emergerebbero alterazioni comportamentali e morfologiche non spiegabili tramite la teoria darwiniana dell'evoluzione (Sheldrake 2011). Da questa teoria pseudo-biologica deriva anche un modello sociologico, secondo il quale la cultura umana costituirebbe una sorta di serbatoio spirituale o inconscio collettivo, dal quale è possibile attingere per sfuggire ai limiti e ai vincoli del presente (Assmann 1997). La seconda teoria della risonanza sostiene che la comunicazione avviene non solo sul piano cognitivo ma anche su quello emotivo. Quando assistiamo alla proiezione di un film triste, ad esempio, non dobbiamo per forza essere tristi, esso risuona in noi e basta, senza che vi sia neppure bisogno di scomodare

² Lil Peep, *Life is beautiful*, 2018: <https://www.youtube.com/watch?v=2ORsrBQa94M> (ultimo accesso 30 novembre 2025).

l'empatia³. Ciò è evidente nella fruizione musicale, un tipo di esperienza che si fonda essenzialmente su dinamiche di risonanza, più che sulla creazione di meta-modelli mentali.

Ma come può un fenomeno esterno risuonare nello spirito del soggetto senza che vi sia un meccanismo cognitivo in atto? A unire queste due teorie, di fatto, è il nesso della memoria.

Nella musica trap la malinconia, la nostalgia, il senso di vuoto e la rabbia sono i toni emotivi dominanti. Per questo la sua diffusione a livello globale e la sua egemonia sul discorso musicale ci costringono a interrogarci sulle correnti affettive che attraversano il mondo contemporaneo. Anche io, a un certo punto, mentre ascoltavo, ero quella malinconia, quella nostalgia, quel senso di vuoto e quella rabbia. Il mondo stesso, anzi, aveva preso a disporsi e a risuonare con il mio spirito.

Non finirò mai di stupirmi per la plasticità della materia dinanzi alla coscienza. È come argilla nelle mani di un vasaio. Ciò è possibile solo perché è il mondo stesso a essere un deposito di memoria, un accumulo di strati e strati che vanno dalle particelle subatomiche agli organismi, dai minerali agli algoritmi. La musica stessa nasce da corpi inerti, propagandosi attraverso la materia fino a toccare qualcosa dentro di noi. Qualcosa che deve necessariamente rimandare al nesso comune della memoria. In queste occasioni, quando interno ed esterno risuonano l'uno nell'altro, la linea verticale che collega la memoria individuale alla memoria-mondo collassa su se stessa. L'ascolto meccanico si tramuta in ascolto profondo, un farsi "tutto orecchi" nei confronti del mondo e dei suoi mutamenti interni.

In high school, I was a loner
I was a reject, I was a poser
Multiple personalities, I'm bipolar
I swear, I mean well, I'm still goin' to hell⁴

III

³ Trattandosi di un fatto acquisito nel campo della psicologia, rimando semplicemente a uno dei numerosi manuali che ne trattano: Hatfield, Elaine, Cacioppo John T., Rapson Richard (1997), *Il contagio emotivo. L'incidenza delle emozioni nei rapporti con gli altri*, Cinisello Balsamo, San Paolo Edizioni.

⁴ Lil Peep, Lil Tracy, *witchblades*, 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=E7sP6t1QyrI> (ultimo accesso 30 novembre 2025).

La musica incontra la parola. Non il canto, la parola. La più materiale delle arti incontra, qui, la più spirituale: la poesia.

Si potrebbe dire che la stagione del cantautorato abbia già in parte anticipato tale sviluppo, senza, tuttavia, andare fino in fondo. In seguito, il rap ha recuperato la componente percussiva, tipica della musica dionisiaca, ma non è riuscito a superare il paradigma della voce umana. Tutto cambia quando la trap fa sua l'eredità della musica elettrificata, sublimando sia le percussioni sia la melodia all'interno di una vocalità non comunicativa. La voce è ancora al centro della scena, solo che non è più distinguibile da ciò che le accade attorno. Il senso stesso si liquefa e perde consistenza. Tutto diventa musica. Tutto diventa voce.

La musica risponde alle altre arti recidendo il legame tra lo spirito e lo spazio. Non si tratta di percorrere, toccare, osservare o ammirare ma di porsi in ascolto di qualcosa che fa semplicemente vibrare la materia. È questa vibrazione, che risuona nell'animo umano, a dimostrare, in modo incontrovertibile, che lo stesso mondo esterno è spirito. Il simile risuona nel simile: la memoria nella memoria, il tempo nel tempo, lo spirito nello spirito.

Recuperando la melodia, la trap abolisce lo spazio all'ennesima potenza, arrivando a cancellare quello spazio interiore fondamentale e universale che è la mente. Non vi è più alcun bisogno di un significato: ora la voce umana è musica che si espande senza vincoli e limitazioni. Pura autocoscienza, priva di contenuti particolari.

IV.

I run away from my problems
I do the drugs when I want 'em
I ran away from my momma
Don't bother me with no drama
Now I'm looking for a ghost girl
I ain't never gonna find her
Pain pills with my coke, girl
Know I gotta get high first⁵

È la morte di Lil Peep a sancire la fine di un fenomeno estetico e l'ascesa di un trend commerciale. La trap diventa popolare, al punto da arrivare a coincidere con la

⁵ Lil Peep, *Runaway*, 2018: <https://www.youtube.com/watch?v=zMCVp6INpnw> (ultimo accesso 30 novembre 2025).

generazione di adolescenti che la ascolta. Di fatto, chi è stato giovane negli anni Novanta non ha potuto a fare a meno di paragonare Peep a Kurt Cobain, per via della sua influenza estetica e musicale, ma anche per i suoi eccessi e le sue dipendenze. Nel 2019 un documentario intitolato *Everybody's Everything* ha mostrato come le circostanze della morte di Peep indichino la volontà, da parte del management del trapper, di speculare sul suo decesso. Per la prima volta nella storia della musica contemporanea il sospetto che l'industria discografica possa "orchestrare" la morte di un artista si tramuta in certezza. Riproponendo in modo sfacciato la parabola di Cobain, tale sacrificio rivela fino a che punto l'essere umano sia in balia delle forze autodistruttive del capitale.

Il filosofo Lorenzo Marsili, in un suo articolo dedicato a Lil Peep, ha scritto:

Il mio stesso sentire è messo a valore in questa faccenda. Perché il mio attaccamento a Gus, generato dalla visione di questo prodotto commerciale, produce altre visualizzazioni di materiale a lui legato, le quali a loro volta generano inevitabilmente nient'altro che denaro che finisce dritto nelle tasche di una major. Tutto questo impero di pubblicazioni che alimento a causa del mio sentire è stato eretto dopo la morte di Gus. Anzi, grazie alla sua morte (Marsili 2020).

Il senso di colpa che accompagna la morte di Peep è affine a quello che la sensibilità cristiana riserva a Gesù, con la grande differenza che l'adoratore si ritrova paralizzato dall'orrore di una fine priva di significato.

È la stessa forma equivalente del denaro a rimandare alla contabilità del mondo; ed è sempre l'infinita misurabilità del denaro a mantenere lo spirito umano ancorato allo spazio e alla materia, a non permettere che esso si emancipi. Ben al di là di quanto possono le scienze, la forma equivalente segmenta e astrae tutto ciò che è vivo. Per questo il capitale rappresenta l'Anticristo per eccellenza. Non riesco a pensare a un peggior Anticristo di uno in grado di replicare l'evento della crocifissione allo stesso modo in cui è replicabile un'opera d'arte.

Nel suo breve saggio *Aspettando l'estinzione*, il filosofo e critico musicale Enrico Monacelli fa notare come nel testo del brano postumo *Cry Alone* riecheggi una nota macabra, prodotta dall'accostamento del ritornello alla morte del suo autore:

«*Tell the rich kids to look at me now*». La formula rituale sortisce il suo effetto secernendo una sorta di impalpabile sostanza nera e sovvertendo il topos trap a cui Peep stava con tutta probabilità facendo riferimento: se questi fantomatici ragazzini ricchi che infestano i ricordi del trapper dovessero prendersi la briga di andare a vedere dov'è finito Gustav, si troverebbero davanti non a un uomo di successo capace di scalare le classifiche musicali ma alle foto del suo cadavere, diffuse in rete il giorno della sua morte, avvenuta il 15 novembre del 2017 (Monacelli 2019, 115).

È esattamente questo tipo di rovesciamento spettrale a organizzare, secondo Monacelli, la sensibilità contemporanea: il sentore, anzi, la certezza di una «fine ingloriosa, senza redenzione e anticipata da una parata di premonizioni di ciò che ci aspetta» (ivi, 118). In altre parole, l'idea che non sia più possibile morire come Cristo, è sufficiente a sancire l'impossibilità di ogni ulteriore sacrificio.

Tuttavia, da un punto di vista dialettico, ciò comporta che il capitale stesso non abbia più alcun potere simbolico sulla vita umana e, soprattutto, che ogni suo tentativo di mettere in scena il sacrificio non possa che sfociare in una parodia. È un serpente che si morde la coda: se, da un lato, è proprio l'impotenza del capitale nei confronti del simbolico a sancire la vittoria *a priori* dello spirito, dall'altro, è proprio tale supremazia a impedire a quest'ultimo di tornare a installarsi nel mondo.

In ciò consiste il ruolo del tempo dilatato della trap, con le sue ritmiche lente e le sue melodie sognanti: offrire un'esperienza sonica dell'interiorità umana in quanto memoria, opposta alla temporalità lineare e accelerata del capitale. Una fruizione estetica orientata al godimento della pura autocoscienza. Ed è per questo, forse, che la trap viene costantemente accusata di essere vuota e nichilista, laddove dovrebbe essere il resto della musica a interrogarsi su quale sia la sua posizione nei confronti non tanto del pubblico o del mercato, quanto dell'Assoluto.

«Di ai ragazzini ricchi di guardarmi ora»⁶. Ora che sono polvere e residuo minerale. Il tempo si è fermato. Ho ancora e sempre ventidue anni. Il mondo si dispone in configurazioni che scuotono l'animo e lo riempiono di terrore. Lo spirito si aliena da se stesso in cerca di rifugio, fino a essere costretto ad alienarsi nell'al di là del suo stesso al di là. In ciò rassomiglia, ormai, all'antica Sophia degli gnostici: una colomba in fuga da artigli che vogliono ghermirla e ingabbiarla.

«When we die, bury us with all our ice on»⁷.

Un sostituto della morte

Per Andrea Emo, tenebroso filosofo hegeliano del secolo scorso, la morte costituisce il cuore pulsante della realtà. Ciò per via del carattere prettamente negativo

⁶ Lil Peep, *Cry Alone*, https://www.youtube.com/watch?v=fzV_QZODisQ (ultimo accesso 30 novembre 2025).

⁷ Lil Peep, *witchblades*.

della dialettica, la quale preserva a ogni stadio le premesse per la dissoluzione di ogni cosa. Una nullificazione che si leva da dentro, tanto dagli enti quanto dall'Essere stesso, e che costringe lo spirito a uscire fuori da sé, in cerca della propria verità interiore. Un continuo morire a se stessi, che costituisce il divenire concreto del mondo: non si può divenire adulti senza smettere di essere bambini; il frutto non può nascere se non scompare prima il fiore. Non a caso, la stessa dialettica servo-padrone prevede che per congedarsi dalla propria condizione di schiavitù, il servo debba mettere in gioco la propria vita per affrontare il padrone.

Nella trap la morte assume lo stesso ambiguo ruolo, spandendosi equamente tra gli aspetti musicali e quelli lirici. Come abbiamo visto con Lil Peep, la prospettiva della propria morte si incarna in intense visioni di tipo profetico, le quali innalzano il soggetto tanto più lo diminuiscono. Nel testo di un brano scritto da uno dei più illustri ispiratori della trap in Italia, Noyz Narcos, troviamo proprio questa stessa allegoria, nella forma di un doppio movimento discesa-ascensione:

Andremo in paradiso e l'inferno è qua fuori
Ho fibbie di cavalli sopra i pantaloni
La polvere che si è portata via i migliori
Dio ricordati di noi, ricordati 'sti nomi
Prega per, per 'sti ragazzi fuori, sì, come me
Noi che andiamo in cielo, sì, su un Coupé
Il cielo resta il limite per chi è come me
Come me, come me⁸.

Sul piano musicale, questo processo di annientamento elevativo si oggettiva in beat ipnotici e soundscape onirici. Qui sta anche la differenza con la percezione della morte dell'hip hop tradizionale: il gangsta rapper ha elaborato la propria condizione socioeconomica e i rischi correlati a una vita dedicata al crimine, mentre il trapper ha intrapreso una parabola discendente che, dalla coscienza, conduce alla morte. Per certi versi, si potrebbe persino affermare che la mortificazione sia il tema portante dell'intero genere, anche là dove assume la forma di una celebrazione sfrenata del consumismo e dell'edonismo. È stata la terapia Dbt sviluppata da Marsha Linehan, infatti, a notare come le attività di consumo impulsivo denotino un tentativo, da parte del soggetto, di placare la propria sofferenza interiore (Linehan 2021).

⁸ Noyz Narcos feat. Achille Lauro, *R.I.P.*, 2018: <https://www.youtube.com/watch?v=RGzc2BuaMIU> (ultimo accesso 30 novembre 2025).

L'estetica fondativa della trap è satura di allusioni soniche e liriche al sonno e alla morte. Il primo riferimento va alla stessa denominazione del genere. Nello slang delle gang, infatti, la "trap house" è il luogo in cui viene prodotto il crack, ossia lo spazio in cui il soggetto rischia di restare intrappolato e dissolversi nella droga. Il secondo, invece, è meta-musicale e riguarda un'altra droga, attorno alla quale si è radunato il movimento trap. Lo "sciropo viola" – detto anche *purple syrup*, *purple drank* o *lean* – è una miscela a base di antistaminici, codeina e analcolici, inventata negli anni Sessanta dai musicisti blues. Un cocktail il cui principale effetto consiste in un rallentamento estremo della coscienza, che, in caso di overdose, può condurre direttamente dal coma alla morte.

Fu Sigmund Freud, nel suo breve ma fondamentale *Al di là del principio di piacere*, a notare nell'essere umano la prevalenza di comportamenti conservativi o addirittura regressivi. Sonno, dissociazione, derealizzazione, dipendenza e ripetizione, in tal senso, sono tutti meccanismi che deprivano d'autonomia il soggetto, riconducendolo a uno stato di inattività e ibernazione che rimanda alla vita intrauterina, o persino all'esistenza inerte della materia inorganica. Una tendenza che Freud denominò "Pulsione di morte" (1977). Da questo punto di vista, è degno di nota che il consumo di *lean* abbia prevalso su quello di crack. Non si tratta di una mera questione di accettabilità sociale, ma di un mutamento delle condizioni esistenziali, sociali e spirituali. Il consumo di *lean*, in tal senso, incarna la speciale pulsione di morte che pervade la trap: il desiderio inconscio del soggetto di sparire e scivolare via dal mondo.

Ci troviamo in territori limitrofi a quelli della "società della stanchezza" descritta dal filosofo sudcoreano Byung-Chul Han (2020), con l'eccezione che tale stanchezza non è solo subita ma addirittura autoindotta. Bisogna essere stanchi per potersi addormentare, perciò è necessario prima indebolire il corpo e placare la mente. Dobbiamo sbarazzarci dall'idea che i comportamenti sociali siano solo sintomi di malattie sistemiche, e cominciare a guardare alle traiettorie alle quali questi stessi comportamenti alludono. In passato, ad esempio, l'induzione all'incoscienza è stata parte integrante delle pratiche estatiche sufi, di quelle del buddhismo tibetano e di quelle del cristianesimo mistico. Ciò significa che tali pratiche corrispondono ad altrettante tecnologie, realizzate allo scopo di soddisfare bisogni e desideri specifici.

Si può trovare traccia di questo discorso nella più nota opera della scrittrice americana Ottessa Moshfegh, *Il mio anno di riposo e oblio* (2019). Il romanzo segue le

vicende di una ricca ereditiera che decide di imbottirsi di melatonina, sonniferi e psicofarmaci all'obiettivo di purificare la propria anima da tutto ciò che la condiziona. Per far ciò, si sottopone a un graduale processo di isolamento sociale e sensoriale, che non prevede tanto una rielaborazione quanto uno svuotamento (*kenosis*). Ciò che la protagonista mira a ottenere, in breve, è la liberazione da tutte le immagini, così da tornare a un precedente stadio di purezza neonatale. L'arguzia di Moshfegh, in tal senso, sta tutta nell'aver compreso che il desiderio di fuga tramite lo stordimento e il sonno non è un dispositivo di autodistruzione, bensì lo sfatatoio di una più alta esigenza spirituale.

La ripetizione di frasi o parole caratterizza l'intera seconda generazione della trap. Basti pensare all'ormai classica *Gucci Gang* di Lil Pump, o al tormentone *Mmb Ha Ha Ha* di Young Signorino. Questa ciclicità e l'insistenza delle liriche sfugge sia alle regole della scrittura poetica (le metriche) sia a quelle del cantautorato (la struttura strofa-ritornello-strofa), benché entrambe si possano riscontrare nel discorso musicale e, in particolare, in quello hip hop. Il meccanismo della ripetizione, di fatto, risponde a necessità di ordine, innanzitutto, meta-musicale: l'effetto sull'ascoltatore e l'organizzazione spaziale del suono. Un suono ripetitivo vibra in maniera costante e regolare attraverso lo spazio, disponendosi all'interno della materia in modo molto preciso. Ciò fa sì che l'ascoltatore si ritrovi a essere colpito da un certo insieme di vibrazioni sonore, le quali, a loro volta, stimoleranno in lui (se tutto va come previsto) una determinata risposta affettiva (gioia, tristezza, dolore, euforia e via dicendo). Questo tipo di considerazioni hanno caratterizzato, ad esempio, il minimalismo, l'essenzialismo, la psichedelia e la musica industriale. Ciò che è più interessante, tuttavia, è che ciascuno di questi generi rimanda a un antenato comune, sarebbe a dire alla musica sacra e, ancor prima, alla preghiera.

Nell'esicasmo⁹, la preghiera tradizionale dei primi eremiti cristiani, la fuga dagli stimoli sensoriali, il controllo del respiro e la ripetuta invocazione di Cristo e di Dio costituiscono il cuore della vita ascetica. Una ripetizione che plasma il sé, scavandolo e riempiendolo della ripetizione stessa. Ciò che il cercatore spirituale intraprende è un'opera di scavo volta a raggiungere il fondo del cuore, là dove vige il vero sé. Un obiettivo che

⁹ Si fa riferimento, rispetto a questo tema, agli scritti di Evagrio Pontico, in particolare a *Gli otto spiriti della malvagità* (2023), Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo; ma anche ai *Detti e fatti dei Padri del deserto* (2023), Milano, SE; e ai *Racconti di un pellegrino russo* (2020), Milano, Bompiani.

non potrà mai essere raggiunto, se non si è prima morti a se stessi e agli altri. Prima di ogni altra cosa, viene la diminuzione strategica del soggetto.

Nella cultura trap (come in molte altre controculture del passato) la droga non è che il catalizzatore di specifiche tecniche estatiche. Se da un lato, “Gucci Gang” può essere interpretata come una spassionata celebrazione dello stile di vita capitalista, dall’altro il brano si presta a una lettura più disincantata e radicale. Dall’elenco di cose che Lil Pump può permettersi di fare e, soprattutto, comprare, si evince, al contempo, il fallimento di tale stile di vita:

Spend three racks on a new chain
My bitch love do cocaine.
I fuck a bitch, I forgot her name.
I can’t buy a bitch no wedding ring,
Rather go and buy Balmain¹⁰.

Ci troviamo di fronte a una serie di merci e relazioni mercificate (qualcosa che ricorda molto da vicino il capolavoro di Bret Easton Ellis, *American Psycho*, così come gli elenchi di farmaci, film e oggetti di consumo presenti in *Il mio anno di riposo e oblio*). La ripetizione che costituisce il ritornello del brano può essere vista, in tal senso, come parte integrante di un processo di svuotamento. Ovviamente, sto parlando di preghiera. Preghiera che può essere intenzionale oppure inconsapevole ma che, nondimeno, risuona all’interno del brano, legandosi ai suoi scarni beat.

La storia della musica mostra come l’invenzione di nuove tecnologie estatiche e nuovi paradigmi musicali risponda ad altrettante tappe del percorso spirituale di una cultura – più che alle abitudini di consumo e alle esigenze di mercato. La psichedelia ha offerto un nuovo modo di trasfigurare l’anima al di là della sfera mondana. Il movimento rave ha condotto al limite le possibilità di esperienza sensoriale e affettiva del soggetto. Ciò che anima la trap, invece, è la possibilità di uscire da sé e morire a se stessi e al mondo. L’unica via di fuga da un pianeta saturo, sempre più compresso e soffocato tra le spire del modo di vita capitalista.

Crimine e finitudine

¹⁰ Lil Pump, *Gucci Gang*, 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=4LfJnj66HVQ> (ultimo accesso 30 novembre 2025).

Una volta che si sono comprese la specifica funzione storica della trap e la sua natura di tecnologia estatica, si è in grado di prenderne in esame alcuni aspetti particolari.

Non può sfuggire, innanzitutto, la forte continuità estetica e tematica tra la trap e il gangsta rap. Per quanto questi due generi possano differire dal punto di vista musicale, è fuori dubbio che essi siano liricamente e visivamente molto vicini. Tuttavia, come spesso accade quando si eredita qualcosa, anche tale somiglianza va letta da un punto di vista dialettico.

Il gangsta rap, genere nato e proliferato a Los Angeles e a New York tra gli anni Novanta e i primi Duemila, ha incluso alcuni dei più grandi protagonisti dell'hip hop: i defunti Tupac e Notorius B.I.G., il duo Mobb Deep, Ice Cube, Snoop Dogg, 50 Cent e molti altri. Nei testi, nei video e nelle parole di tutti questi personaggi, il crimine rappresenta qualcosa di molto preciso: una scorciatoia che consente ai giovani di colore di partecipare alla corsa del capitale. Il gangster, in breve, si avvale dei mezzi della violenza per accedere a modo suo al processo di accumulazione; una *rat race* che ha come obiettivo quello di diventare ancor più ricchi dei propri rivali e, soprattutto, dei bianchi. Il rap, in questa sua evoluzione, smette (anche se non del tutto) di essere uno strumento di denuncia e rivendicazione sociale, per tramutarsi nell'epica e nel culto della personalità del gangster stesso. Da dispositivo necropolitico¹¹ che emargina ed elimina sistematicamente i neri, la città si trasforma in un campo di battaglia.

Questa trasfigurazione implica tutta una serie di condizioni di autenticità, tanto nella produzione quanto nell'ascolto, alle quali non è possibile sottrarsi. Sia l'artista sia il fruitore, di fatto, devono essere dotati dell'esperienza di prima mano di ciò di cui trattano i brani, pena l'essere ritenuto un "poser", ossia un individuo che finge o pretende di aver vissuto tali esperienze. È interessante notare, da questo punto di vista, come artisti quali 50 Cent e Snoop Dogg sino stati, a un certo punto, costretti a rinunciare alla loro immagine di gangster, mentre altri, come Tupac e Biggie, siano entrati nell'olimpico dell'hip hop direttamente da morti. Ciò ha fatto sì che il gangsta rap si esaurisse rapidamente, consumando tutto il suo potenziale popolare in una manciata di anni, per tornare a infestare il *Lumpenproletariat* urbano.

¹¹ Si dice "necropolitico" ogni modo di governo incentrato sulla gestione delle modalità di decesso, in opposizione alla "biopolitica" foucaultiana fondata sul controllo dei modi di vivere. Il termine è stato coniato dal filosofo camerunese Achille Mbembe (2016).

Se si volesse trovare un suo equivalente contemporaneo, non si potrebbe far altro che indicare uno dei più violenti e aggressivi sottogeneri della trap: la cosiddetta “*drill*”, nata a Chicago verso la prima decade del Duemila. Nella drill troviamo la stessa rabbia e lo stesso desiderio di rivalsa tipici del gangsta rap, filtrati attraverso una lente più oscura e disperata. I beat durissimi, iper-minimali e ancor più rallentati di quelli della trap (ci troviamo attorno ai 60bpm, gli stessi dei sottogeneri più lenti dell’heavy metal) proiettano l’ascoltatore in un incubo sostenuto da bassi ipersaturi (appositamente realizzati per gli impianti auto) e vocal urlati. È il suono delle periferie che hanno abbandonato ogni speranza, al punto che lo stesso termine “drill” indica, nello slang, l’atto di accoltellare qualcuno per rabbia o per vendetta.

Nelle rime di Slayter, ad esempio, troviamo una commistione di nichilismo, criminalità e terrorismo di matrice islamica, caratteristica della drill:

They throw shots from quick recognition
Mask on, 'cause of facial recognition
You know I've been to the bookings
Back then, I was terrorizing Brooklyn
[...]
All I do is get high, and dodge
I don't fight, but the bullets hit like Tyson
They must've not got the memo
We ain't runnin' outta ammo
We in the field like the gang wearin' camo
We movin' milli, like Tony Soprano¹².

Vi si possono notare diversi stilemi e riferimenti già impiegati dal gangsta rap: il passamontagna, le sparatorie, la droga, le armi da fuoco e persino due personaggi leggendari nell’immaginario hip hop, quali Mike Tyson e Tony Soprano. Ciò che manca, tuttavia, sono proprio le allusioni alle donne, al denaro e al lusso che hanno segnato un’intera generazione di rapper (da Dr. Dre a P. Diddy).

A pulsare al cuore di tutto è il fallimento. Non vi è nessuna rivalsa, nessun nemico, nessun traguardo da raggiungere. Il grande e traumatico passaggio dal gangsta alla drill consiste nell’aver apposto un sigillo sul paradigma del “realismo capitalista”¹³: non ha alcun senso lottare, se tutto ciò che si può ottenere è la semplice ricchezza. Il senso di

¹² Slayter feat. 26AR e Kay Flock, *Terrorize*, 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=BfMZC6rpvnc> (ultimo accesso 30 novembre 2025).

¹³ Ormai celebre definizione, coniata dal filosofo e giornalista inglese Mark Fisher nel suo omonimo *Realismo Capitalista* (2018), Roma, Nero.

rassegnazione che pervade la trap si fa, qui, ancora più marcato, ponendo una scelta forzata tra il crimine e la morte. Due alternative che, in fondo, conducono allo stesso risultato. La drill, in tal senso, è una lama a doppio taglio che incarna la stessa falsa dicotomia dalla quale emerge, imponendo al soggetto una morte che è sempre fine a se stessa. Impossibile non sottolineare le somiglianze con uno dei generi più ludici dell'hip hop, l'horrorcore, che si trova qui declinato in forma del tutto non ironica. Ma anche quelle con il punk '77, del quale la drill rimette in scena sia il contesto sia le ambizioni. "No future", in questo caso, è un motto che da inno generazionale si fa prassi, nichilismo attivo e autodistruzione.

Attraverso la drill si arriva anche a inquadrare il rapporto che la trap intrattiene con il crimine: quello di una riproposizione nauseata e autocompiaciuta della trasgressione.

Per il filosofo e scrittore francese Georges Bataille la trasgressione non sarebbe altro che il movimento stesso del mondo, colto non nei suoi momenti particolari, ma nel nulla nullificante che lo anima e lo genera. In tal senso, il mutamento avviene tramite una violazione di ciò che è, il quale si decompone e riconfigura in ciò che sarà. Ciò significa che, affinché si possa dire che il mondo muti e divenga nel tempo, si debba porre, innanzitutto, la sua inconsistenza, ossia il suo essere fondato sul nulla. Un nulla positivo, tuttavia, che Bataille fa coincidere con la materia stessa, la quale non è mai questa o quella cosa, ma una "cosa" senza forma che può assumere tutte le forme. Da questo punto di vista, siamo tutti pezzi di materia, cose tra le cose. Eppure, noi esseri umani, a differenza degli animali, delle piante, dei funghi e delle sostanze inorganiche, possiamo congedarci da tutto ciò che ci è utile a preservarci e abbracciare volontariamente questo nulla infinito. Per Bataille da ciò procede il dovere di sacrificarci, godendo di noi stessi fino alla morte¹⁴. Un principio che assume addirittura un tono sacrale. Sacrificare, di fatto, significa rendere qualcosa identico al divino, così da poter dare inizio a uno scambio alla pari con il soprannaturale.

Questo stesso movimento del nulla nel nulla fa da sfondo sia alla trap sia alla parabola di Lil Peep, benché gli aspetti sacrali restino solo latenti. Ne troviamo indizio, ad esempio, nella consuetudine di tatuarsi in faccia, la quale preclude a priori ogni tentativo di trovare un lavoro, per così dire, più "istituzionale". Attraverso un segno, al tempo

¹⁴ Si tratta di una sintesi molto grezza dei contenuti di ben tre opere di Bataille: *La nozione di dépense* e *La parte maledetta* (entrambi pubblicati in un unico volume da Bollati Boringhieri nel 2015) e *Su Nietzsche* (2019), Milano, SE.

stesso di riconoscimento ed esclusione, il soggetto si impegna a non trafficare con l'utile, con la sopravvivenza e la quotidianità del mondano. Questo perché la sua è una ricerca fino in fondo spirituale e deve, pertanto, impiegare un codice preciso. Una caratteristica che confligge con quelle di quasi tutti gli altri movimenti controculturali, per uscire dai quali è sufficiente cambiare guardaroba e parrucchiere.

Se nel rap e, soprattutto, nel gangsta rap il musicista si vota a se stesso e al proprio gruppo d'appartenenza, nella trap egli si vota al crimine per il crimine e alla trasgressione per la trasgressione. È la stessa estetica trap a illustrare tale principio: un eccesso sfrontato, seguito da un consumo ancora più sfrontato, senza più alcuna metafora politica, morale o bellica a fare da collante al tutto.

Questo stesso tipo di nichilismo attivo può essere individuato anche nelle opere di uno dei personaggi più borderline della musica contemporanea, il poliedrico artista estone Tommy Cash. Già nella caustica *Euro, Dollar, Yeniz*, Cash celebrava la sua «Ferrari invisibile», circondato da droga e donne interessate solo alle sue (più che) ipotetiche ricchezze, mettendo, così, a nudo la struttura minima dell'immaginario gangsta e trap. Tuttavia, è proprio con la pop hit presentata all'Eurovision 2025, *Espresso Macchiato*, che Cash è riuscito a cogliere gli aspetti più liberatori del nichilismo. Nella parodia, nella ripetizione, nell'imitazione pappagallesca, nella simulazione di una simulazione, Cash riassume tutta l'insensatezza di un'industria discografica che non fa altro che produrre mostri e santi mancati. È qui che si incontra il limite estremo della trasgressione, che non consiste semplicemente nel rivelare che le regole del gioco erano false fin dall'inizio ma, in modo ancor più sottile, nel rispettare con la massima perizia queste stesse regole. Uno strato di ghiaccio sottile, che fa sì che al di là delle opere buffe e perturbanti di Cash e di altri sovvertitori post-hip hop (quali i sudafricani Die Antwoord e i russi Little Big) non vi sia altro che il fascismo stesso, la fede genuina e incrollabile nella legge e nell'ordine costituito¹⁵.

Di contro, però, l'accesso alla sfera del non senso preclude quello alla dimensione interpersonale. Questo tipo di trap, infatti, resta necessariamente autoriferita e solipsistica, per via dei suoi stessi contenuti. Già l'hip hop, con il passaggio dalla militanza al gangsterismo, aveva sacrificato parte della propria universalità. Quanti sono oppressi dal

¹⁵ Si prenda, ad esempio, il gruppo industrial sloveno Laibach, il quale, fin dagli anni Ottanta, ha sempre giocato con l'ambiguità dell'estetica fascista per criticare l'ideologia dal suo interno.

potere e quanti, invece, hanno il problema di dover nascondere i soldi guadagnati dai loro traffici illeciti? Ciò che accade con la trap, da questo punto di vista, è ancor più radicale, giacché si assiste alla sparizione di qualunque appiglio a una nozione di senso comune e mondo condiviso. È il caso anche di un altro sottogenere della trap, fortemente legato all'eredità di Lil Peep: l'emo-trap, nella quale il soggetto mette romanticamente al centro il proprio sé più fragile, la propria vulnerabilità e finitudine. Si tratta di uno spostamento che, al pari del precedente, manifesta più il soggetto in sé, che il suo contesto. Ciò è evidente nei testi e nei campionamenti di un artista underground quale il canadese Wicca Phase Springs Eternal, che nell'omonimo brano canta:

Tonight I want to shut down the club
 Tomorrow want to ride through the rain
 I'm weaving an emotional night
 I'm needing of a calming embrace
 I'm heading toward the mountains high
 The farm I passed was vast and plain
 Tonight I'm of the flashing of lights
 Tomorrow at the farm by the lake
 Tonight I'm at the waypoint...¹⁶

Si tratta di una serie di versi che stabiliscono una certa resistenza rispetto al fruitore. Bisogna essere, infatti, nello stesso stato d'animo dell'autore, o in uno simile, per godere appieno del loro senso. E lo stesso vale per le atmosfere e l'immaginario che le accompagna. Attraverso questa esternazione radicale del proprio mondo interiore, l'artista trap non cerca un punto di incontro tra lui e l'ascoltatore ma si dona interamente all'altro, tutto in una volta, superando la barriera costituita da quello stesso mondo che è il terreno comune e universale dell'umanità. Da questo punto di vista, la trap dischiude alle nuove generazioni di ascoltatori la possibilità di percepire l'altro in quanto tale, al di là di ogni intermediazione, di ogni riduzione e banalizzazione. Si tratta, pertanto, di uno stile musicale che è sia una manifestazione sonora dell'anima, sia un suo tentativo di fuga ma anche, e soprattutto, una potente modalità di riconoscimento di sé e dell'altro.

È questo, forse, il messaggio salvifico del profeta Lil Peep, nonché il motivo per cui non riusciamo a smettere di ascoltare la trap o di accusarla.

¹⁶ Wicca Phase Springs Eternal, *Wicca Phase Springs Eternal*, 2023: <https://www.youtube.com/watch?v=Inu7B3r51KU>.

Bibliografia

- Assmann, Jan (1997), *La memoria culturale* [1992], trad. Francesco de Angelis, Torino, Einaudi.
- Bataille, Georges (2015), *La parte maledetta, preceduto da la nozione di dépense* [1949], trad. Francesco Serna, Torino, Bollati Boringhieri.
- Bataille, Georges (2019), *Su Nietzsche* [1945], trad. Andrea Zanzotto, Milano, SE.
- Bergson, Henri (2002), *Saggio sui dati immediati della coscienza* [1889], trad. Federica Sossi, Milano, Raffaello Cortina.
- Fisher, Mark (2018), *Realismo Capitalista* [2009], trad. Valerio Mattioli, Roma, Nero.
- Freud, Sigmund (1977), *Al di là del principio di piacere* [1920], trad. Anna Maria Marietti e Renata Colorni, Torino, Bollati Boringhieri.
- Han, Byung-Chul (2020), *La società della stanchezza* [2010], trad. Federica Buongiorno, Milano, nottetempo.
- Linehan, Marsha M. (2021), *Trattamento cognitivo-comportamentale del disturbo borderline. Il modello DBT* [2001], trad. Micol Ascoli, Carlo D'Amore e Alessandro Pace, Milano, Raffaello Cortina.
- Marsili, Lorenzo, *Il capitalismo ha ucciso Gus per fare i soldi con Lil Peep*, «Dudemag», 14 novembre 2020, <https://www.dudemag.it/musica/il-capitalismo-ha-ucciso-gus-per-fare-soldi-con-lil-peep/> (ultimo accesso 30 novembre 2025).
- Mbembe, Achille (2016), *Necropolitica* [2011], trad. Roberto Beneduce, Verona, Ombre Corte.
- Monacelli, Enrico (2019), *Estinzione*, in Gruppo di Nun, *Demonologia rivoluzionaria*, Roma, Nero.
- Moshfegh, Ottessa (2019), *Il mio anno di riposo e oblio* [2018], trad. Gioia Guerzoni, Milano, Feltrinelli.
- Sheldrake, Rupert (2011), *La presenza del passato* [1988], Saturnia, Crisalide.

Nota biografica

Claudio Kulesko è filosofo, scrittore e traduttore. Il suo primo saggio pubblicato è *Ecopessimismo* (Piano B, 2024). Ha scritto, inoltre, la raccolta di racconti speculative horror *L'abisso personale di Abn Al-Farabi* (Nero, 2022) e le novelle *Al limite del possibile* (Zona 42, 2024) e *La palude* (Moscabianca, 2024). Suoi saggi e racconti sono stati pubblicati in diverse riviste e antologie, tra le quali *Demonologia rivoluzionaria* (Nero, 2019).

darkcloud@hotmail.it

Come citare questo articolo

Kulesko, Claudio (2025), *Music Makes Me Cry*, «Scritture Migranti», a cura di Valentina Carbonara, Daniele Comberiati, Chiara Mengozzi, Borbala Samu, n. 19, 2025, pp. 13-30.

Informativa sul Copyright

La rivista segue una politica di “open access” per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License.

Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.