



book

u.net

bigger than hip hop

storie della nuova
resistenza afroamericana



COX18 BOOKS



2006, Agenzia X, Cox18 Books, Giuseppe "u.net" Pipitone

Copertina e progetto grafico:

Antonio Boni

Foto interne e di copertina:

Henry Chalfant

Illustrazioni:

Paper Resistance

Elaborazione grafica di copertina:

Jack Lamotta

Contatti:

Agenzia X, via Pietro Custodi 12, 20136 Milano

tel. + fax 02/89401966

www.agenziax.it

e-mail: info@agenziax.it

Cox18 Books, via Conchetta 18, 20136 Milano

tel. + fax 02/58105688

www.cox18.org

cox18news@yahoo.it

Stampa:

Bianca e Volta, Truccazzano (MI)

ISBN 88-95029-02-X



u.net

book

bigger than hip hop

storie della nuova resistenza afroamericana

bigger than **hip hop**

Rap is something you do
Hip hop something you live

Krs One

Introduzione

7

Roots

Back in the Day

Hip hop e contesto urbano postindustriale – <i>u.net</i>	21
Across the Bridge – <i>Intervista a Jeff Chang</i>	33
Graffiti Rock – <i>Intervista a Michael Holman</i>	39
Subway Art – <i>Intervista a Henry Chalfant</i>	45
Flash is Cool, Flash is Fast – <i>Intervista a Raheim (The Furious 5)</i>	51

Streets

Tha Street is Political

Gangster: Real and Unreal – <i>u.net</i>	57
Party Music – <i>Intervista a Boots Riley</i>	71
We Got Issues – <i>Intervista a Rha Goddess</i>	78
Islam in the Mix – <i>Intervista a Adisa Banjoko</i>	87
Hip Hop is Political – <i>Intervista a Davey D</i>	93
God's Hop – <i>Intervista a Felicia Miyakawa</i>	100

Culture

How Ya Like Me Now?

Sul gap generazionale – <i>u.net</i>	105
Post Soul – <i>Intervista a Mark Anthony Neal</i>	119
Check It While I Wreck It – <i>Intervista a Gwendolyn D. Pough</i>	125
Knowledge is Power – <i>Intervista a Marcyliena Morgan</i>	130
Black Joy – <i>Intervista a Greg Tate</i>	135

Community

Back on the Block

Hip hop e nuova chiesa nera – <i>u.net</i>	143
Hip Hop Generation – <i>Intervista a Bakari Kitwana</i>	153
Looking to Get Paid – <i>Intervista a Robin D.G. Kelley</i>	161
Human Warehouses – <i>Intervista a Bonnie Kerness</i>	169
Black Cinema, Inner Cities and Hip Hop – <i>Intervista a Craig Watkins</i>	176

Outro

Still Bigger Than... – <i>Intervista a M1</i>	181
---	-----

Bibliografia

185

**BIG
GER
CHAN
HIP
HOP**

Introduzione

*Knowledge, Culture and Overstanding,
the 5th element of Hip Hop Culture.*
Afrika Bambaataa

It Takes a Nation of Million to Hold Us Back – l'album dei Public Enemy che Stefano Marini, il mio migliore amico dell'epoca, mi regalò nella lontana estate del 1988 – ha segnato in maniera prepotente le esperienze che avrei vissuto negli anni a venire. Nessuno mi aveva preparato a quello che avrei sentito, alla voce profonda e penetrante di Chuck D, al rumore, alla cacofonia apparentemente disorganizzata di quella musica che mi ha folgorato nel momento stesso in cui la puntina del giradischi ha iniziato percorrere i solchi di quel prezioso, storico vinile. Il viaggio tutto personale che proprio allora intrapresi non mi avrebbe portato semplicemente a modificare il mio look quanto piuttosto a scoprire una passione bruciante per la musica rap, la cultura hip hop e la storia afro-americana.

Non che all'epoca fossi minimamente cosciente di tutto ciò... Presentarsi all'Einstein, liceo scientifico milanese icona del conservatorismo scolastico, trascinando le mie preziosissime Adidas senza stringhe per i corridoi e le aule dell'istituto – stile Run Dmc mentre scendono le

scales nel video di *Walk This Way* – con una catena d’oro da bigiotteria – come LL Cool J nel video di *I Need Love* – felpe con cappuccio e giacche militari – come nel video di *Don’t Believe The Hype* dei Public Enemy – non rese facile la mia permanenza nella scuola ma si sa... di necessità virtù. Trovai rapidamente miei simili con i quali condividere la passione irrefrenabile per questa nuova musica, per gli strani giochi con la puntina sul vinile e le rime ipnotiche che ti spediscono verso territori inesplorati, distanti anni luce dalle esperienze di un giovane della periferia milanese negli anni Ottanta aka era pre Internet. Intendiamoci! Niente cellulari, niente personal computer o altre forme di comunicazione/informazione istantanea.

Sottolineo questo elemento poiché la quasi totale mancanza di fonti di informazione su quella musica e sui suoi protagonisti mi ha costretto a rivolgermi direttamente agli unici testi a disposizione: le parole dei pezzi rap. Leggevo con attenzione, canzone dopo canzone, cercando di comprendere e interpretare quelle rime, creandomi un immaginario universo nero nel quale i rapper mi avevano condotto e che non vedevo l’ora di conoscere di persona. Album dopo album, la complessità dell’esperienza dei neri in America ha iniziato a rivelarsi ai miei occhi: da quel momento ho cercato in maniera quasi maniacale di saperne sempre di più.

Capire i testi però non era abbastanza, volevo riuscire a cogliere appieno il significato di quelle immagini che giochi sapienti di parole sapevano creare, scomporre e riproporre in varianti tanto diverse quanto le esperienze individuali dalle quali le canzoni nascevano. La voglia di divertirsi, di trovare luoghi dove poter stare liberamente con altri giovani, il desiderio di dimostrare la superiorità del proprio stile, di un *flow* e/o un *beat* unico, la necessità di trovare ambiti d’espressione nei quali incanalare le proprie frustrazioni individuali hanno gettato le basi per il mio viaggio all’interno della cultura hip hop che, con mia grande sorpresa, mi ha condotto alla conoscenza e comprensione di una serie di problemi politici e sociali che hanno caratterizzato l’evoluzione della comunità afro-americana nel corso degli ultimi trent’anni, con particolare attenzione alla storia dei movimenti politici radicali neri che hanno sconvolto l’America degli anni Sessanta e Settanta.

Chi erano i vari Malcolm X, Huey P. Newton e Elijah Muhammad citati da Chuck D o che cosa cercavano nel South Bronx quei temuti e odiati Five O di cui parlava Krs One e a quale leader carismatico capace di galvanizzare le masse faceva riferimento Rakim? Dalla lettura ossessiva dei testi rap al recupero di qualsiasi rivista, libro e disco dei miei supereroi, questa passione si è trasformata in una ricerca sempre più

cosciente che ha segnato importanti momenti della mia vita, prima tra tutte la tesi di laurea. Dalle parole di Chuck D, leader dei Public Enemy, alle stimolanti riflessioni e testimonianze di Bruno Cartosio e di Paolo Bartella Farnetti, per arrivare alla scoperta delle Pantere nere, la formazione politica nera che più di ogni altra colpì l'immaginario popolare negli Stati Uniti e quello di molti giovani come me in giro per il mondo.

Le mie esperienze si alternavano tra l'immersione nelle storie di quei giovani militanti neri e il mio quotidiano che andava radicalizzandosi progressivamente; passavo dall'Italia degli anni Novanta all'America dei tumultuosi anni Sessanta, dal movimento dei centri sociali milanesi al Movimento per i diritti civili/Black Power, dagli sgomberi e dagli scontri di piazza alla violenza dello stato nei confronti di tutti coloro che osavano protestare contro l'ordine costituito. In tutto ciò, la musica e i testi delle canzoni rap sono stati un elemento prezioso e determinante per la comprensione non solo della cultura hip hop ma anche, e soprattutto, delle condizioni storiche, politiche, sociali e culturali che caratterizzano la comunità e le persone dalle quali essa è nata. Le rime dei rapper italiani quali O Zulu (99 Posse) o Militant A (Assalti Frontali) così come quelle degli americani Paris, 2Pac e Dre condizionavano il mio vissuto nello stesso modo in cui i saggi storici mi fornivano gli strumenti per ricostruire le dinamiche di cambiamento che attraversarono l'America nera degli anni Sessanta e Settanta.

Le grandi manifestazioni pacifiche così come i violenti *riot* che punteggiarono l'America durante gli anni Sessanta affondano le radici nella metà degli anni Cinquanta, quando una sentenza della Corte suprema del 1954 dichiarò incostituzionale la segregazione scolastica dei neri aprendo una crepa nella dottrina razzista vigente che considerava la popolazione nera "separata ma eguale" e fornendo un modello d'azione e un banco di prova a tutti i movimenti degli anni Sessanta. L'importanza della seppur limitata concessione del tribunale, nel caso *Brown contro il consiglio scolastico di Topeka*, permise la nascita di un Movimento per i diritti civili deciso a lottare con la disubbidienza civile e la non violenza contro il sistema di leggi razziste degli Stati del "Vecchio Sud". In questa fase, Martin Luther King, presidente della Southern Christian Leadership Conference (Sclc), un'organizzazione guidata da vari ministri religiosi, si rivelò il più autorevole portavoce del movimento.

Passando attraverso il grande raduno di Washington del 1963 per arrivare fino alla marcia di Selma del 1965, il Movimento per i diritti civili si sviluppò con vigore e riuscì a tenere insieme un composito fronte

di organizzazioni vecchie e nuove, con l'appoggio prudente ma efficace del governo federale e una certa simpatia dell'opinione pubblica moderata, soprattutto nel Nord degli Stati Uniti. È innegabile che il movimento non solo innescò una stagione d'impegno politico generale ma contribuì anche a fare uscire la popolazione nera dalla sua lunga sottomissione materiale e psicologica.

L'obiettivo di Martin Luther King era l'integrazione dei neri a pieno titolo nella società americana. Il dottor King credeva nel "sogno americano", nella vocazione democratica e nella tradizione protestante del paese. Attraverso la disobbedienza civile non violenta e la sua superiorità morale di fronte all'ingiustizia che combatteva, il pastore di Atlanta pensava di "costringere" il governo federale, i moderati del Sud, i progressisti del Nord e la comunità bianca che faceva capo alle varie chiese a estendere il "sogno" alla comunità nera, prevalendo sulla parte reazionaria e razzista degli americani che voleva impedirlo. L'integrazionismo impersonato da Martin Luther King non era però l'unica soluzione al "problema nero" che circolava all'interno della comunità afro-americana. A esso si contrapponeva il nazionalismo che aveva in Malcolm X il suo più lucido e influente esponente.

Malcolm non nutriva la stessa fiducia di King negli anticorpi antirazzisti della democrazia americana, non credeva nella possibilità dell'integrazione: il sistema che aveva relegato la popolazione nera in una situazione di inferiorità, dopo averla strappata all'Africa e sfruttata come schiava, non era "strutturato" per dare piena cittadinanza agli afro-americani. Malcolm vedeva il "sogno americano" dalla parte delle vittime e lo chiamava "l'incubo americano". Essere nazionalisti significava rigettare una cittadinanza "bianca" di seconda classe e affermare orgogliosamente le proprie radici africane, rivendicare il diritto a una storia e una cultura propria, a sentirsi parte di una nazione nera dispersa geograficamente ma non sradicata.¹

Nel 1966 il fronte delle organizzazioni del Movimento per i diritti civili si sfaldò, una sua parte intraprese la strada della radicalizzazione. Le differenti istanze presenti nel movimento vennero a maturazione e pubblicamente dichiarate durante la marcia di Meredith, nel giugno del 1966. Quella manifestazione di protesta nel Mississippi riunì insieme per l'ultima volta il fronte organizzativo del Movimento per i diritti civili. Durante la marcia venne lanciata una nuova parola d'ordine: Black Power, Potere nero. Non era la prima volta che quel binomio di parole veniva utilizzato ma questa volta, dopo la rivolta di Watts, era un'espressione che faceva paura. Il Potere nero venne condannato dalle or-

ganizzazioni religiose integrazioniste nere e considerato eresia da tutti i media nazionali; per gran parte dell'opinione pubblica evocò l'immagine dei guerriglieri pronti a portare la violenza dei *riot* nelle zone residenziali bianche.

Il grido Black Power fu accolto positivamente nella comunità nera. Esso esprimeva la rabbia non ancora organizzata di molti neri, soprattutto giovani, poveri e urbanizzati, facendo prevalere i temi nazionalisti su quelli integrazionisti. Il nazionalismo nero, come il Black Power, non era facilmente definibile: i gruppi e i leader che si identificarono nello slogan pur dividendosi sul significato da attribuirgli, sulle linee politiche e sui programmi, erano unificati da una serie di istanze comuni e dall'influenza di pensatori neri, tra cui dominava Malcolm X.

Per il nazionalismo i neri dovevano controllare politicamente ed economicamente la propria comunità, sviluppare organizzazioni autonome e liberarsi dal condizionamento dei bianchi. La gente nera doveva cercare alleati nelle nuove nazioni africane o nei popoli del Terzo mondo che si stavano liberando dal giogo coloniale. Come ultimo corollario del credo nazionalista veniva ribadita e generalizzata la necessità dell'autodifesa. Questo era il terreno di crescita nazionalista, pieno di fermento, conflittualità e radicalismo, da cui ebbe origine l'esperienza delle Pantere nere.

Il movimento nero esplose con le lotte per i diritti civili agli inizi degli anni Sessanta, dimostrò dunque di volere andare al di là degli iniziali obiettivi di integrazione nel sistema, ma anche di avere la capacità di ispirare e catalizzare altri movimenti sociali, da quello delle altre "nazioni oppresse" a quello degli studenti e, successivamente, delle femministe e dei gay. La rabbia dei ghetti e delle grandi fabbriche, soprattutto nel Nord, entrò nel movimento e ne cambiò la sostanza: non più azioni non violente per l'integrazione nella società americana, ma la sollevazione spontanea e spesso armata contro lo stato e i suoi simboli. Alla conflittualità urbana che spesso raggiungeva livelli da guerra civile, si aggiungeva ora l'emergere di nuove organizzazioni che avevano l'obiettivo di trasformare l'insurrezione spontanea in un progetto politico non più integrazionista, ma rivoluzionario.²

Gli anni tra il 1968 e il 1972 rappresentano uno dei periodi di repressione più violenti della storia americana contemporanea. Se il partito delle Pantere nere si proponeva come avanguardia rivoluzionaria di quel nuovo movimento, le operazioni Cointelpro – termine utilizzato per designare operazioni "coperte" dell'Fbi volte a distruggere tutte le forme di dissenso interno – rappresentarono la risposta governativa alle

richieste sempre più urgenti e pressanti delle classi subalterne. Sebbene le forme di repressione nei confronti delle componenti politiche radicali fossero pratica ben conosciuta negli Stati Uniti sin dagli inizi del Ventesimo secolo, le operazioni Cointelpro costituirono un vero e proprio salto di qualità nella gestione del dissenso. Durante gli anni Sessanta Fbi e polizia criminale divennero sempre più metodici, efficienti e criminali, focalizzandosi sull'eliminazione dei leader più in vista del movimento nero e si accanirono con tutta la loro violenza sul Black Panther Party, dopo che Hoover scrisse in un memorandum Fbi del 1968 che l'organizzazione rappresentava "la più pericolosa minaccia alla sicurezza interna degli Stati Uniti".

Fondato a Oakland nell'ottobre del 1966, il partito delle Pantere nere rappresentava l'avanguardia politica di quell'esplosivo movimento rivoluzionario che intendeva cambiare le regole della protesta nera. Con una base costituita da individui ai margini della società – poveri, tossici, prostitute, disoccupati, criminali – i nuovi eredi del pensiero di Malcolm X offrirono all'America nera la possibilità di sfogare tutta la rabbia che il Movimento per i diritti civili non era stato in grado o non aveva voluto esprimere. Vestiti con uniformi, baschi e giacche di pelle nera, armati e con un atteggiamento di sfida aperta all'establishment, le pantere catturarono rapidamente l'immaginario popolare e i titoli dei maggiori media, diventando il simbolo dell'orgoglio nero e delle paure della classe media bianca.

L'improvvisa crescita della struttura – in poco più di due anni il partito aveva superato i cinquemila membri – la dice lunga sia sulle capacità organizzative di questi giovani sia sull'efficacia della scelta di un'immagine di lotta in netta contrapposizione con quella borghese e "pacifica" rappresentata dal Movimento per i diritti civili. In un'era in cui la rivendicazione dell'identità razziale si presentava come un simbolo di resistenza, il Black Panther Party sembrava sintetizzare l'essenza stessa dell'orgoglio nero. Il partito si diffuse a macchia d'olio in tutti gli Stati Uniti dando vita a una serie di "programmi di sopravvivenza" nelle comunità nere – colazioni gratuite per bambini, distribuzione di vestiti e cibo, scuole della liberazione e cliniche popolari – che ebbe un impatto radicale sulla popolazione. Contro le Pantere nere, l'Fbi attivò in maniera metodica, quasi scientifica, operazioni di sorveglianza, infiltrazione, vessazione, discredito fino ad arrivare all'eliminazione fisica di militanti del partito.

Fu Richard Nixon, a partire dal 1969, a tracciare la linea definitiva e sanguinosa tra il dissenso accettabile e quello non accettabile, mentre

contemporaneamente l'allora governatore della California Ronald Reagan liquidava il Black Panther Party e il movimento degli studenti di Berkeley. La decade dei Settanta si apre così con il massacro degli studenti di Kent State, degli universitari neri della Johnson State e della Southern University di Baton Rouge e con la repressione del movimento dei detenuti neri tramite l'assassinio di George Jackson e l'eccidio del penitenziario di Attica.

L'escalation delle operazioni clandestine dell'Fbi di Hoover e della repressione poliziesca portarono alla disgregazione e, in un secondo momento, alla dissoluzione del movimento di protesta di quegli anni. Questo passaggio dalla protesta al silenzio è testimoniato dalla produzione musicale. Probabilmente nessun artista meglio di Marvin Gaye riflette la trasformazione in corso nella società statunitense del tempo. Nel 1971 esce *What's Going on?*, il disco considerato il simbolo della protesta nera. Da allora le produzioni di Gaye cambiano radicalmente riflettendo le più ampie trasformazioni che avevano caratterizzato le forme di socialità e di lotta della comunità nera. La crescente militarizzazione delle forze di polizia e gli attacchi contro gli esponenti in vista delle organizzazioni politiche progressiste contribuirono a limitare drasticamente l'impatto e la crescita del movimento nero: la trilogia composta da *What's Going On?*, dalla colonna sonora del film *Trouble Man* e da *Let's Get It On* documentano questa tragica dissoluzione. La grandezza della produzione di Marvin Gaye consiste nell'aver saputo rappresentare la diversità di tutte le voci all'interno del movimento, stabilendo una sorta di paradigma della protesta nera proprio nel momento in cui tali voci sembravano perdere la loro forza dirompente. In questo senso, egli non rappresenta solo il simbolo musicale, l'icona della protesta nera, ma anche un attento osservatore dei tragici cambiamenti in atto.

Durante gli anni Settanta, mentre esponenti moderati del movimento assumevano cariche politiche nelle amministrazioni locali, entrando progressivamente nella politica elettorale a livello nazionale, e leggi che facilitavano l'integrazione come l'Affirmative Action sembravano raccontare una nuova America, una forma di segregazione di diverso tipo veniva a imporsi sulle classi urbane più disagiate e, in particolare, sulla popolazione di colore. I tumulti e la violenza generalizzata del periodo, la fuga delle classi medie dalle città, la ristrutturazione del mondo del lavoro e la delocalizzazione degli impianti industriali erano alla base di questi profondi cambiamenti. Il trasferimento della classe media nera al di fuori dei confini urbani intaccò le forme di relazione comunitaria tra-

dizionali mentre la nascita dell'economia dei servizi mutò radicalmente i rapporti e le modalità del lavoro nelle comunità urbane nere, creando in questo modo la prima generazione di sottoproletari, una sottoclasse percepita dalla popolazione come deviata, pericolosa, criminale e, per lo più, nera. Verso la metà degli anni Settanta, la crisi evidente di ciò che un tempo era la comunità nera sarebbe diventata l'esempio più eclatante del decadimento urbano in corso, com'è magistralmente cantato nelle produzioni degli allora giovanissimi Gil Scott-Heron e Stevie Wonder.

Queste erano le condizioni in cui nacque nelle strade e nei parchi del South Bronx la cultura hip hop. I primi protagonisti di quella scena, i vari Futura, Red Alert, Kool Herc, Crazy Legs e Flash, diplomatisi in istituti tecnici e professionali per lavorare in settori già coperti dall'automazione o in fabbriche che si trovavano ormai disseminate in altri luoghi, facevano parte a tutti gli effetti di quella prima ondata di sottoproletari neri ai margini della società. Per lungo tempo si è creduto che questa generazione avrebbe goduto dei vantaggi e dei benefici derivanti dalle lotte per i diritti civili. Non fu così. Se proviamo a muoverci tra le più recenti statistiche noteremo come la popolazione afro-americana viva in quartieri e abitazioni povere e prive di servizi base, soffra di disoccupazione cronica, sia vittima di suicidi e Aids – con percentuali che superano quelle di numerosi paesi del Terzo mondo – e destinata a passare buona parte della propria esistenza in prigione.

L'hip hop è nato come espressione culturale, giovanile e alternativa della nuova identità nera, esprimendo sia gioia e voglia di divertirsi, sia esperienze di marginalità, di mancanza di opportunità e di oppressione che hanno caratterizzato la storia e l'identità afro-americana. Cultura nata e plasmata nelle condizioni di disperazione che scandiscono il quotidiano nel ghetto nero, l'hip hop si è appropriato della tradizione culturale africana e dei suoi tentativi di adattamento e trasformazione in terra americana. L'hip hop ha utilizzato strumentazioni elettroniche – tratte da materiale destinato alla distruzione e all'inutilizzo – per creare un movimento culturale che ha comunità di adoratori e adepti in tutto il mondo, una sorta di virus diffusosi a livello planetario, una nuova, straordinaria energia creativa esplosa dai bassifondi della società americana.

L'hip hop crea nuovi significati dalle esperienze della vita urbana e si appropria simbolicamente dello spazio cittadino attraverso il campionamento, gli effetti sonori, il *flow*, la danza, lo stile e l'attitudine. La cultura hip hop si fonda sui *4 elements*, sulle quattro forme artistiche universalmente riconosciute come espressione di questo movimento cultu-

rale: *Djing, Mc'ing, writing e breakin*. Nello squallore e nella devastazione delle *inner city* della metà degli anni Settanta, giovani writer elaboravano nuovi pezzi sui loro *blackbook* e bombardavano la linea metropolitana, i treni, i campi da gioco e le facciate di palazzi, reclamando spazi e visibilità. I primi b-boy elaborarono un tipo di danza che prevedeva acrobazie sul cemento dei marciapiedi e riuscirono a rendere amichevole, anche se solo temporaneamente, lo squallore urbano creando luoghi e momenti di aggregazione giovanile. I Dj organizzavano party improvvisati per le strade, nei parchi e nei centri comunitari collegando abusivamente il loro impianto alla rete elettrica cittadina e portando *pace, unità e conoscenza* in aree dove non esisteva alcuna infrastruttura e violenza e criminalità erano all'ordine del giorno. I rapper utilizzarono il microfono e la loro maestria linguistica per raccontare nuovi mondi, nuove esperienze pronti a scaraventarci oltre il pianeta del rock.

Dal *jive scat* di Cab Calloway allo *spoken blues* degli anni Cinquanta, dai Dj radiofonici che rappavano su basi musicali alle ballate d'amore su basi soul o disco – vedi Isaac Hayes e Barry White – l'elemento vocale, il rap, tipico della tradizione orale africana, ha assunto un'importanza crescente fino a diventare elemento centrale nella cultura hip hop. Grazie all'evoluzione tecnologica, al recupero di materiali elettrici e alla genialità di quei giovani Dj e delle tecniche da loro inventate, i rapper iniziarono a cantare su un *beat* che poteva esser esteso anche all'infinito. La svolta tecnologica permise ai Dj di sfruttare un numero infinito di dischi, jingle, sigle televisive e colonne sonore per i loro campionamenti. Con il *mixing* e il *multi-tracking* elevati ad arte, le tecnologie divennero necessarie sia ai Dj che agli Mc, che potevano così creare nuovi suoni e nuovi ritmi evidenziando un altro assioma della musica rap – “ciò che è vecchio è sempre nuovo”.

L'originalità e l'eclettismo dei primi Dj, Mc e *crew* contribuì in maniera decisiva alla diffusione della nuova cultura nera che passò dalle esibizioni nelle strade, nei parchi e nei centri comunitari ai primi locali del Bronx per arrivare, in un secondo momento, ai club “in” di Manhattan dove la gioventù nera che proveniva da *uptown* incontrò i giovani punk rocker che animavano la scena underground locale. Il passo dalla conquista di New York a quello della scena nazionale e internazionale è stato un percorso lento ma inesorabile. In questo libro si vorrebbe evidenziare l'importanza di collocare questo movimento culturale all'interno del contesto storico, politico e sociale in cui si è sviluppato per agevolarne una migliore comprensione che si allontani quanto più possibile dalle rappresentazioni mediatiche. La necessità di comprendere il *framework*

entro cui un determinato fenomeno nasce e si sviluppa, attraverso la ricerca di testimonianze dirette, è stato un fattore critico per la mia evoluzione personale nella quale musica, storia e politica rappresentano solo prospettive diverse del medesimo percorso di vita e di ricerca.

Nei mesi e negli anni successivi alla fine dei miei studi universitari avrei imparato a conoscere quel contesto. La volontà di realizzare una storia orale sul partito delle Pantere nere mi ha portato a passare periodi prolungati negli Stati Uniti alla ricerca degli esponenti di quell'organizzazione. Durante questi anni di viaggi, ricerche, interviste e riflessioni solitarie, ho avuto il piacere di incontrare attivisti, artisti e intellettuali che hanno scelto di condividere con me non solo la loro storia e le loro riflessioni personali ma anche e soprattutto aneddoti che, anche presi singolarmente, potrebbero essere l'oggetto di interessanti nuovi studi sulla tradizione linguistica e gergale nera. Molte di queste persone nel tempo sono diventate anche grandi amici. Nonostante ciò, il mio percorso nell'America nera è sempre stato quello di un outsider. Durante i lunghi viaggi *upstate* a bordo dei pullman della Prison Gap – la compagnia privata che offre l'unica via di accesso alle numerose prigioni e agli ancor più numerosi prigionieri detenuti nel nord dello stato di New York – ho sperimentato i momenti più intensi di scambio e interrelazione con la comunità afro-americana.

Le corriere partono da mezzanotte alle due del venerdì e del sabato sera, a seconda della distanza dalla prigione, per arrivare a destinazione prima delle otto del mattino, ora d'inizio visite. Ricordo le attese snervantanti alla ricerca dell'autobus giusto in mezzo a centinaia di altre persone, in una Columbus Circle resa ancor più surreale dalle migliaia di individui che mi passavano a fianco intenti a spassarsela nel weekend di Manhattan, ma poi le ore di conversazione con miei compagni di viaggio diretti nelle stesse carceri in cui mi recavo mi offrirono la possibilità di conoscere un campionario umano vastissimo: nonni e nonne, madri e padri, fratelli e sorelle, mariti o mogli, fidanzati e fidanzate o semplicemente amici di prigionieri, che con le loro storie hanno contribuito a rendere più completo, nella mia mente, quel complesso e intricato puzzle rappresentato dalla comunità nera in America. Anche in questa occasione, il punto d'incontro tra me e i giovani con cui ho parlato durante quei viaggi è stata la musica hip hop.

Le storie e le esperienze ascoltate su quei pullman, così diverse da quelle degli ex militanti nelle Pantere nere, delineavano rappresentazioni distinte se non opposte, non tanto dei problemi che gravano sulla comunità nera, quanto sulle forme di militanza e lotta possibili e sull'op-

portunità stessa di tale impegno nella società statunitense contemporanea. Questa differenza rappresenta la crisi interna alla comunità nera, duramente segnata da un vero e proprio gap generazionale semiparalizzante che va ad aggiungersi ad altre preoccupanti dinamiche che la riguardano: dallo stato di costante repressione e brutalità poliziesca alle altissime percentuali di suicidio e di carcerazione dei suoi membri, dalla “guerra tra i sessi” che ne lacera la coesione interna alla massiccia disoccupazione che ne logora le forze residue. È stato così che, poco alla volta, ho iniziato a comprendere a fondo le conseguenze della distruzione del Movimento di liberazione nero avvenuta tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta e, soprattutto, della profonda trasformazione delle forme di produzione e del mercato del lavoro. La crescente segregazione, l’invasione delle droghe pesanti, la distruzione del sistema del welfare, la guerra alla droga e le leggi repressive aiutano a comprendere la diversità tra le condizioni di vita dei protagonisti di questa cultura e delle loro produzioni della fine degli anni Settanta e quelle di oggi e a comprendere la trasformazione dei testi rap dall’impegno della Golden Age (1988-1993) alla violenza del *gangsta rap* per giungere alla superficialità dell’ostentazione del lusso, il *bling bling* contemporaneo.

Come denuncia Chuck D, leader storico della formazione dei Public Enemy, “i numerosi eventi organizzati negli ultimi anni hanno ampiamente dimostrato che esiste una forte esigenza di discutere di musica e delle sue implicazioni politiche e sociali. La nostra conversazione è un esempio dell’ampio dibattito che coinvolge migliaia di persone in tutto il mondo. Un dibattito che va oltre l’importanza dei singoli artisti e si svolge in maniera differente nei diversi paesi. Tutto ciò dimostra che la cultura hip hop e la musica rap possono scatenare discussioni che vanno ben oltre ciò che potessimo immaginare. Quello che però accade ora, in un periodo in cui il rap non solo è accettato ma pubblicizzato e promosso in maniera industriale, è che la discussione è inesistente e, dove esiste, è tristemente superficiale. Quando la comunicazione degli artisti verso il pubblico passò dall’impegno e coerenza dei primi anni Novanta all’incoerenza della metà e della fine degli anni Novanta, il pubblico di giovani che ballava ai concerti e cantava con i propri idoli si è trasformato in unità di vendita. Il rap ha profitti da capogiro. Dunque nessuna discussione riguardo la musica poiché la nostra cultura è stata trasformata in *a viable commodity – in un prodotto da vendere*. Allo stesso tempo, il governo e le istituzioni tagliano tutti i finanziamenti per l’educazione e le arti. Ci troviamo di fronte a una massa di persone che non sa nulla, che non conosce la propria storia. Anche quando i giovani

pensano di sapere tutto sui loro idoli, su un certo membro dei Wu Tang Clan o su 2Pac, non sono in grado di comprendere la loro storia e le loro produzioni e, soprattutto, lo stretto legame tra i due. È gravissimo che la nostra gente non conosca i protagonisti che hanno contribuito alla storia e alla cultura nera durante gli anni Sessanta, Settanta e Ottanta. L'hip hop è in stato d'emergenza da quando le multinazionali lo hanno strappato alla comunità nella quale è nato e si è sviluppato".³

Da *The Message* di Grand Master Flash del 1982 a *W4* dei Dead Prez del 2005 sono passati molti anni, molti album, molte liriche, molte esperienze di marginalità e sfruttamento nascoste dal lusso della rappresentazione mediatica, che aiutano a comprendere le ragioni per cui i testi delle due canzoni parlino delle condizioni di vita nella comunità nera in maniera tristemente simile. Nel tentativo di ricostruire e di comprendere le dinamiche che hanno trasformato la vita e i contenuti della musica nera è nato *Bigger Than Hip Hop*, una raccolta di testimonianze e riflessioni che offrono un percorso d'analisi e comprensione delle nuove forme di resistenza culturale e politica nera. Il viaggio qui proposto inizia con le parole di coloro che sono stati i pionieri della *uptown culture* (in seguito *hip hop culture*) e ne hanno costruito le fondamenta, attraverso i nodi centrali del dibattito accademico sul fenomeno e infine ritorna alla voce delle persone che quella cultura ancora oggi rendono viva – artisti, attivisti comunitari, intellettuali e militanti – alla scoperta dei problemi profondi che affliggono la comunità nera all'inizio del nuovo millennio. Un tentativo di razionalizzare la complessità dei fenomeni avvenuti e di delineare quelli che stanno per accadere.

Bigger Than Hip Hop vuole essere un omaggio alla storia, alla cultura e alla comunità afro-americana, la prima tappa di un percorso di ricerca nella cultura hip hop e una sfida a far meglio nella sana tradizione delle *Hip Hop Battle*.

Giuseppe "u.net" Pipitone, marzo 2006

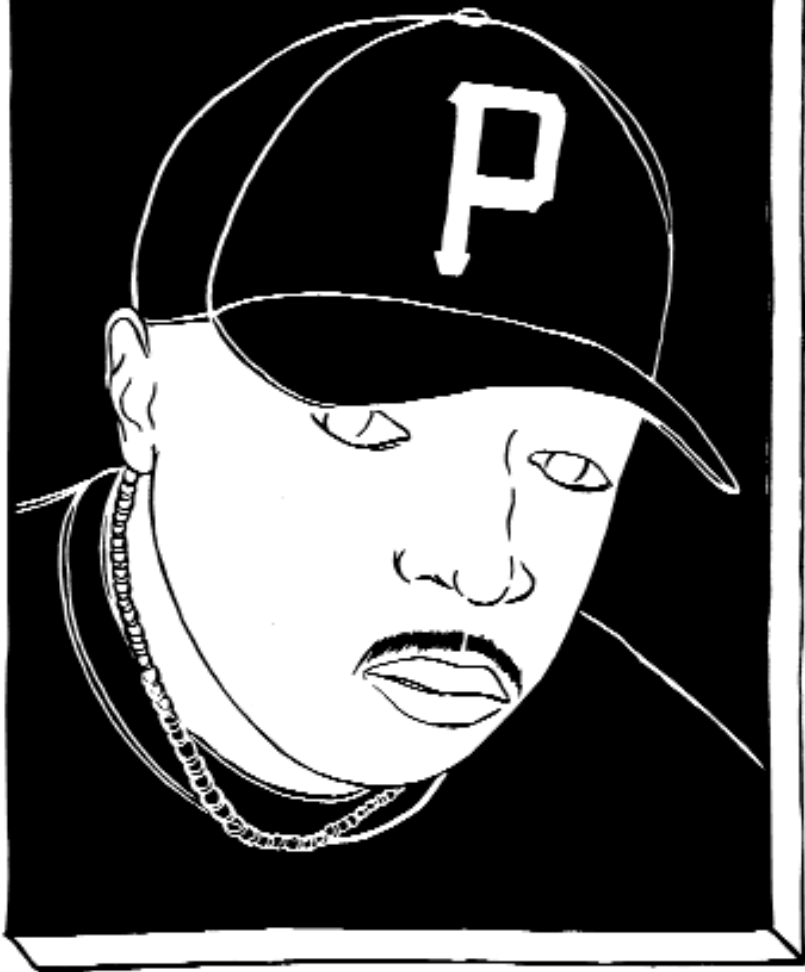
Note

¹ B. Cartosio, *Senza Illusioni*, ShaKe, Milano 1995, p. 68.

² Ivi, p. 72.

³ Stralcio dall'intervista con Chuck D realizzata dall'autore il 27 febbraio 2005.

CHUCK D



Chuck D, fondatore dello storico gruppo dei Public Enemy, è considerato una delle figure di maggior spicco della scena hip hop. Le produzioni di Chuck D e del suo gruppo hanno avuto un impatto enorme sull'America nera, ponendo all'ordine del giorno le questioni dell'impegno e della militanza.

I said a hip hop the hippie the hippie
to the hip hip hop, and you don't stop
rock it out baby bubbah to the boogie da bang bang
the boogie to the boogie da beat

Rapper's Delight - Sugar Hill Gang



Roots Back in the Dayz

Hip hop e contesto urbano postindustriale

Le trasformazioni strutturali che sconvolsero le città statunitensi durante gli anni Settanta riflettono un complesso di forze che continuano a plasmare le metropoli contemporanee. La rapida crescita delle reti di comunicazione, la decentralizzazione degli impianti di produzione e il diffondersi della competizione globale, le innovazioni tecnologiche e l'impatto della nuova cultura digitale, la formazione di nuove categorie lavorative e il crescente flusso migratorio dai paesi del Terzo mondo rappresentano fattori che hanno largamente contribuito alla ristrutturazione socio-economica di quelle realtà urbane.

Durante gli anni Settanta, da un lato le amministrazioni delle città statunitensi soffrivano di enormi problemi economici mentre i fondi federali necessari per garantire i servizi sociali venivano ridotti drasticamente, dall'altro nuove società di servizi rimpiazzavano i vecchi impianti industriali nel panorama urbano, rendendo superflua la manodopera non specializzata. Nel frattempo, investitori privati acquistavano edifici e attività in aree popolari con il solo intento di speculare, lasciando gli abitanti di questi quartieri con ben poche possibilità di trovare affitti a buon prezzo. In un mercato del lavoro incerto e con servizi sociali inesistenti, le comunità di colore e le classi più di-

sagiate furono inevitabilmente le più colpite. Sotto la bandiera del “Rinnovo urbano”, il proletariato e il sottoproletariato urbano, segregati dai meccanismi della vita sociale ed economica cittadina – la privatizzazione degli spazi pubblici a downtown ne restituisce un emblematico esempio – furono esposti a una disoccupazione massiccia con conseguenze profonde sulle relazioni comunitarie. Gli operai richiamati nelle città come manodopera funzionale allo sviluppo industriale nel secondo dopoguerra, furono designati come elementi “sacrificabili” nel tentativo di ristrutturare l’economia cittadina rispetto alle nuove esigenze del mercato.

Dato lo status assunto da New York quale capitale del business e dell’informazione, non c’è da sorprendersi se questi cambiamenti furono avvertiti in quest’area. Come scrive John Mellenkhopf: “Durante gli anni Settanta, le città statunitensi attraversarono una grave crisi. E New York segnò la via delle altre città verso il declino.[...] La magnificenza del distretto del business di Manhattan, dei grandi centri commerciali e delle aree residenziali di lusso si contrappone in maniera netta alla decadenza delle strutture pubbliche e dei quartieri operai e poveri”. I fondi federali che avrebbero potuto invertire questa tendenza continuarono a diminuire per tutti gli anni Settanta. Nel 1975, il veto di Ford al prestito eccezionale chiesto dalla città per evitare la bancarotta fu il segno inequivocabile del destino che avrebbero incontrato le amministrazioni urbane durante il suo mandato. L’ormai leggendario titolo del “Daily News” *Ford to New York: Drop Dead* evidenzia il significato del veto presidenziale, che lanciava un duro messaggio a tutta la nazione. Ormai in uno stato di bancarotta, la città e lo stato di New York riuscirono a negoziare un prestito federale, accompagnato però a un elaborato progetto di tagli ai servizi e dure condizioni di restituzione del denaro. “Prima ancora che la crisi fosse superata” sottolinea Daniel Walkowitz “sessantamila dipendenti dell’amministrazione cittadina furono licenziati e i servizi sociali e pubblici vennero sottoposti a drastici tagli”.

Tra il 1978 e il 1986, il 20% più povero della popolazione vide le proprie retribuzioni salariali diminuire drasticamente mentre, nello stesso periodo, il 20% più ricco sperimentò guadagni con percentuali da capogiro. Neri e latini in proporzioni diverse rappresentavano il fondo di questa classifica. Nello stesso periodo, il 30% delle famiglie ispaniche (40% delle quali portoricane) e il 25% dei neri vivevano sotto la soglia di povertà. Sebbene l’America urbana sia sem-

pre stata caratterizzata da una profonda polarizzazione sociale e economica, questa distanza assunse una nuova dimensione proprio in quegli anni. Nel momento in cui la mappa della popolazione e della forza lavoro urbana stava mutando, il passaggio da un'economia caratterizzata da pieno impiego e alti salari – generata dalla produzione industriale – a un'economia di servizi con bassi stipendi e flessibilità estrema, creò nuove forme di disuguaglianza. Come spiega Daniel Walkowitz, New York divenne “profondamente divisa tra un gruppo di ricchi professionisti che gestivano la vita economica e commerciale e un gruppo di proletari sottopagati – per lo più neri e latini – impiegati nel settore dei servizi. Oggi, [...] il mercato del lavoro nella città di New York assomiglia a quello di una qualsiasi città del Terzo mondo”. Le trasformazioni dello spazio urbano nel contesto postfordista ebbero un impatto particolarmente devastante nelle comunità nere e latine: fondi federali e case popolari in continua diminuzione, mutamenti strutturali nel mercato del lavoro, legami comunitari sconvolti. Nel caso del South Bronx, conosciuto come “la casa dell'hip hop”, queste dinamiche furono esacerbate dagli effetti collaterali delle politiche di ristrutturazione urbana. Nei primi anni Settanta, fu attuato un progetto che prevedeva il trasferimento nel South Bronx di numerose famiglie di colore di diversa provenienza ed economicamente fragili.

La trasformazione sociale e etnica del quartiere non fu un passaggio graduale al quale le istituzioni comunitarie potevano essere in grado di rispondere. Si trattò, invece, di un drastico processo di distruzione e riallocazione operato da funzionari municipali guidati da Robert Moses.¹ Tra il 1930 ed il 1960, a Moses si devono numerosi progetti pubblici – superstrade, parchi e edifici popolari – che cambiarono radicalmente la fisionomia della città. Nel 1959, le autorità federali, statali e cittadine iniziarono i lavori della Cross-Bronx Expressway per cui fu necessario distruggere, e senza remore, quartieri densamente popolati e comunità fortemente caratterizzate. Nel decennio successivo seguirono una serie di sventramenti che permisero a chiunque provenisse da fuori New York di arrivare direttamente a Manhattan, sfrecciando attraverso un Bronx squarciato. Nonostante il percorso della superstrada potesse essere modificato per evitare eccessive devastazioni, Moses decise di attuare il progetto originario che avrebbe comportato la distruzione di centinaia di edifici commerciali e di case popolari. Marshall Berman narra che

“Moses stava arrivando e nessun potere temporale o spirituale poteva impedire la sua avanzata”. Berman ricorda inoltre come da ragazzino, assieme ai suoi amici, tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, fosse solito affacciarsi a un parapetto che dava sul Grand Concourse per osservare quanto accadeva: dinamite, ruspe e pale stavano stravolgendo ordinari e gradevoli quartieri per trasformarli in rovine spettacolari e sublimi (Berman, 1982).

Oltre a ciò, tra gli anni Sessanta e Settanta, furono rasi al suolo più di sessantamila edifici. Tale distruzione, attuata secondo il programma Slum Clearance – volto al “risanamento” delle zone troppo densamente popolate e povere – portò al riallocamento di oltre centosessantamila individui. Nonostante l’area sotto attacco avesse una popolazione per lo più ebrea, neri e latini furono i più colpiti: il 37% dei riallocati non erano bianchi. Dal 1950 circa, i cosiddetti “project” vedono diminuire la percentuale di residenti di origine europea e l’inizio del compattamento della popolazione bianca in contrapposizione a quella nera e portoricana: è giunta l’era del *racially mixed* e i progetti pubblici residenziali perdono gran parte del loro presunto fascino. Non è più ambito viverci, tantomeno realizzare nuovi edificati nelle immediate vicinanze o all’interno di quei quartieri. Marshall Berman analizza così gli effetti dei progetti di Moses:

Le strade che passavano accanto all’autostrada erano impraticabili per miglia e miglia a causa della polvere, delle esalazioni e del rumore assordante [...]. Interi condomini, solidi e abitati da una ventina d’anni, vennero sgomberati, spesso praticamente nello spazio di una notte; famiglie povere e numerose di neri e spagnoli, che lasciavano tuguri anche peggiori, vennero spostati in massa, spesso sotto gli auspici del Dipartimento all’assistenza che giunse anche a pagare affitti esagerati, spargendo il panico e accelerando l’esodo. Nello stesso tempo, l’opera di ristrutturazione aveva distrutto interi isolati a uso commerciale, altri ne aveva tagliati fuori dal giro della clientela, lasciando i negozianti non solo prossimi al fallimento ma anche, a causa del forzato isolamento, sempre più esposti al crimine. [...] Così, spopolato, impoverito economicamente, scosso emotivamente, il Bronx era pronto per le temute spirali della rovina urbana.²

Tra il 1960 e il 1970, le case disabitate nella sezione meridionale del Bronx dove le demolizioni erano all’ordine del giorno, aumentarono

in maniera esponenziale. In molti si affrettarono a vendere le loro proprietà, lasciando spesso via libera a veri e propri profittatori che accelerarono il processo di fuga dei bianchi e dei neri della classe media verso l'area settentrionale del Bronx e Westchester. Allo stesso modo si comportarono un gran numero di commercianti e piccoli imprenditori. L'amministrazione cittadina, considerando la superstrada di Moses come un'opera di ammodernamento, sembrò non rendersi conto dei suoi effetti collaterali. Come la maggior parte delle opere pubbliche intraprese da Moses, anche questa favoriva gli interessi delle classi abbienti intensificando lo sviluppo del divario economico e sociale presente a New York. I cittadini neri e latini riallocati nel South Bronx, si trovarono senza risorse, privi di legami comunitari e servizi sociali, con una leadership divisa e nessuna possibilità di reale rappresentanza politica.

Solo qualche anno più tardi, l'hip hop avrebbe rappresentato l'ambito in cui dare voce al senso di disagio che emergeva dalla realtà afro-americana. Nel 1980, la pubblicazione di *The Message* di Grand Master Flash and The Furious 5 sarebbe stato il primo pezzo a incarnare questo tipo di sensibilità. La canzone fu acclamata dalla critica musicale, ma non certo per la sua esplicita denuncia delle condizioni di vita nelle comunità di colore e delle conseguenze delle scelte antioperaie e antiproletarie attuate dall'amministrazione reaganiana. I testi delle canzoni hip hop sono il riflesso delle trasformazioni avvenute nell'area urbana.

Broken glass everywhere/People pissin' on the stairs, you know they just don't care/I can't take the smell, can't take the noise/Got no money to move out, I guess I got no choice/Rats in the front room, roaches in the back/Junkies in the alley with a baseball bat/I tried to get away but I couldn't get far/'cuz a man with a tow truck repossessed my car [Bicchieri rotti dappertutto, gente che pischia sulle scale, non importa a nessuno. Non sopporto l'odore, non sopporto il rumore, non ho soldi per andarmene, nessuna possibilità. Scarafaggi in soggiorno, scarafaggi in camera. Tossici armati di mazza da baseball all'entrata di casa. Ho provato ad andarmene ma non sono andato lontano perché la mia macchina è stata distrutta da un camion].

In questa situazione, un'economia clandestina emerse come unica forma di sopravvivenza per moltissimi individui. Come sostiene Mike Davis – nelle sue analisi incentrate su Los Angeles che tuttavia

rilevano tendenze operanti anche a New York e in molte altre metropoli statunitensi – il crack fu introdotto nel momento in cui i giovani di colore venivano esclusi dall'economia e dalla vita sociale *mainstream* a livello nazionale. La grande richiesta di questo tipo di droga e la relativa facilità con la quale il prodotto poteva esser realizzato e confezionato in casa sembrarono una ragionevole alternativa alla povertà. La narrazione di Melle Mel, uno degli Mc dei Furious 5, sottolinea la trasformazione della mentalità di un giovane in un contesto che non offre alcuna possibilità. Il protagonista di *The Message* compie una scelta conscia e decide di investire nella subcultura criminale, nata dal vuoto lasciato da istituzioni inadeguate e da un sistema educativo fatiscente che caratterizza la città postindustriale. Evidenziando il declino di qualsiasi speranza e l'affermarsi di tendenze edonistiche e individualistiche, Melle Mel identifica una gerarchia del ghetto in cui i giovani sono portati a considerare il crimine come unica possibilità di successo.

A child is born with no state of mind/Blind to the ways of mankind/God is smilin' on you but he's frownin' too/Because only God knows what you'll go through/You'll grow in the ghetto livin' second-rate/And your eyes will sing a song called deep hate/The places you play and where you stay/Looks like one great big alleyway/You'll admire all the number-book takers/Thugs, pimps and pushers and the big money-makers/Drivin' big cars, spendin' twenties and tens/And you'll wanna grow up to be just like them, huh/Smugglers, scramblers, burglars, gamblers/Pickpocket peddlers, even panhandlers/You say I'm cool, huh, I'm no fool/But then you wind up droppin' outta high school/Now you're unemployed, all non-void/Walkin' round like you're Pretty Boy Floyd/Turned stick-up kid, but look what you done did/Got sent up for a eight-year bid [Un nuovo innocente è nato/Cieco al destino degli esseri umani/Dio ti sorride ma si corruccia anche/Perchè solo dio conosce le difficoltà che affronterai/Vivrai nel ghetto come un cittadino di seconda classe/E i tuoi occhi canteranno una canzone d'odio/I posti dove giochi e dove stai/Sembrano tutti grandi androni/Ammiri tutti gli allibratori/Criminali, papponi e spacciatori e tutti coloro che hanno i soldi/Ti piace guidare le belle macchine spendendo banconote da dieci e da venti/Vuoi crescere per essere proprio come loro, huh/Contrabbandieri, ladri, scommettitori/Scippatori e perfino truffatori/Dici d'esser figo, huh, di non essere uno scemo/Ma poi fi-

nisci per abbandonare la scuola/Ora sei disoccupato e senza un soldo/Camminando per le strade come un bel damerino/Sei diventato un rapinatore/Ma guarda che hai combinato/Ti hanno condannato a otto anni di carcere].

Sette anni dopo l'uscita di *The Message*, più di seicentomila giovani tra i venti e i ventinove anni risultavano essere sotto la tutela del sistema giudiziario. Dal 1977 al 1989 la popolazione carceraria negli Stati Uniti era raddoppiata. Il rapper individua nella scomparsa delle "figure modello" – dovuta alla fuga della classe media dai quartieri urbani e alla mancanza di valide istituzioni a livello locale – le ragioni che hanno permesso il diffondersi del fascino associato all'economia clandestina.

I disastrosi effetti derivanti dalle politiche delle amministrazioni federale e cittadina furono ampiamente ignorati finché due episodi particolarmente significativi richiamarono l'attenzione sulla città di New York e sul South Bronx, facendone un simbolo di rovina e distruzione. Durante l'estate del 1977, un'interruzione dell'energia elettrica lasciò New York completamente al buio provocando un blackout durante il quale migliaia di individui depredarono e devastarono negozi e attività commerciali. Grand Master Caz, uno dei pionieri della scena hip hop, ricordando l'episodio racconta:

Mentre Dj Disco Wiz suona, io sono in attesa di iniziare la mia performance. Si sposta ed è il mio turno. Metto su il primo disco e la folla si sta già scatenando. Scelgo il secondo pezzo pensando che li avrebbe fatti impazzire. E Boom. Il B side di "Indiscrete" di Dc La Rue. Metto il disco e... tutto si ferma. La luce era saltata, tutto l'impianto era saltato. Poi le luci dei lampioni iniziarono a spegnersi uno dopo l'altro per tutto il blocco, "poof, poof, poof". Io dico: "Oh merda!". Eravamo attaccati a un lampione e il nostro cortocircuito aveva fatto saltare la luce in tutto il quartiere. Sai di che cosa sto parlando? Del blackout del 1977.³

I quartieri più poveri (South Bronx, Bedford-Stuyvesant, Brownsville e Crown Heights a Brooklyn, Jamaica nel Queens e Harlem) furono dipinti dai media come aree senza legge, dove il crimine e il caos erano la regola. Il blackout del 1965 fu un episodio di nessun conto a confronto, affermò il "New York Time", suggerendo che i tumulti scoppiati nel decennio di maggior tensione razziale non erano nulla

rispetto alla disperazione e frustrazione che la popolazione di colore stava vivendo nell'estate del 1977. Sempre Caz ricorda:

C'era panico nelle strade. Noi cercavamo di portare l'impianto senza danni a casa. Ci trovavamo nell'isolato dove c'era uno dei più grandi shopping center del Bronx. Passo davanti a Sound Room, uno dei primi negozi di apparecchiature musicali della zona. Ci sono circa venti persone davanti alla serranda. Boom. La sfondano e spaccano anche la vetrina. La gente inizia ad affollarsi nel negozio e a uscire con giradischi e casse. Al che pensai: "Quella gente sta rubando tutto comunque. Tanto vale che faccia un giro a vedere se recupero un nuovo mixer o dei nuovi piatti". C'erano intere famiglie che camminavano per la strada portandosi dietro pezzi d'arredamento e poltrone. Il giorno successivo le strade erano sporchissime, piene di rifiuti, con oggetti rotti ovunque. Tutti i negozi erano stati devastati. Una scena incredibile. C'erano fratelli che vendevano ad ogni angolo di strada e gente in giro con biciclette e apparecchiature di cui non conoscevano neppure il funzionamento. Qualcuno disse: "Dio ha creato il natale nero".⁴

Tre mesi dopo la storica visita del presidente Carter nel South Bronx, seguito da una schiera di giornalisti, fotografi e cineoperatori che riprendono le scene di rovine e devastazioni trasmettendole in tutta la nazione, segnò nell'immaginario popolare l'ascesa del South Bronx a simbolo per eccellenza dell'abbruttimento dell'America urbana.

Nel consolidare questi stereotipi ha contribuito anche il cinema che ha iniziato a interessarsi al quartiere nel corso degli anni Settanta: *Serpico* (Lumet, 1973), tratto dal romanzo di Peter Maas e basato su una storia vera, con un linguaggio irriverente racconta la vita di un poliziotto anticonformista, Frank Serpico, impersonato da Al Pacino; *The Seven Ups* (D'Antoni, 1973), girato in larga parte nel Bronx, narra invece di una squadra di poliziotti scelti che cerca di incastrare una gang di delinquenti. Venne poi *Night of the Juggler* (Butler, 1980), in cui l'agglomerato urbano con i suoi abitanti è rappresentato come qualcosa di orribile, mentre un ex poliziotto deve riprendersi con qualunque mezzo la figlia sequestrata; nella versione italiana è divenuto più esplicitamente *Fort Bronx*. Anche *The Warriors* (Hill, 1979), non si risparmia le scene violente nel contesto di un incontro tra le bande più forti dell'intera città di New York che, guarda caso, deve avere luogo proprio nel Bronx...⁵

Ma è stata la pellicola *Fort Apache, The Bronx* (Petrie, 1981), giunta in Italia con il titolo *41° Distretto di polizia*, ad avere l'impatto più forte nel pubblico. Quelle immagini impressero stereotipi negativi che si diffusero a tal punto da contribuire in maniera decisiva a discreditarne ulteriormente il Bronx. Moltissimi dei film successivi saranno realizzati sulla sua scia, esasperandone ulteriormente gli aspetti negativi. È stato *Tenements* (Findlay, 1985) – riproposto con il titolo *Slaughter in the South Bronx*, letteralmente “massacro nel sud del Bronx” – a raggiungere probabilmente il culmine dell'orrore: una banda di giovanastri sfaccendati, violenti e dediti allo spaccio di droga, si diverte a tormentare gli abitanti di un grande e malridotto caseggiato nel sud del Bronx. Si susseguono scene con torture varie, in un viaggio senza fine tra miseria e disperazione.

Sulla stessa linea, il racconto *Spidertown* (1993) di Abrham Rodriguez Jr. descrive i giovani del South Bronx intenti a contemplare le fiamme che divorano e distruggono edifici di quattro o cinque piani, sulle cui macerie presto prospererà la speculazione più sfrenata. La scena è apocalittica: fumo nero nel cielo, fuoco che esce da ogni finestra, camion dei pompieri con le luci rosse che lampeggiano nelle strade e illuminano l'oscurità; persone lungo le vie e affacciate alle finestre, altri che fuggono di corsa dalle proprie abitazioni, in camicia da notte o pigiama, affamati o assonnati, in lacrime o sconvolti; vecchi appartamenti, decrepiti *tenement* che bruciano e già non esistono più.

In questo contesto, gli edifici abbandonati e fatiscenti del South Bronx divennero immagini tipiche dell'immaginario popolare. Le rappresentazioni cinematografiche sfruttarono la criticità delle condizioni di vita di questo quartiere sottolineando l'alto livello di abbandono, l'illegalità diffusa e la distruzione di qualsiasi legame comunitario. Come evidenzia Michael Ventura in *Shadow Dancing in the Usa*, l'immaginario popolare plasmato dai media cancella gli sforzi di tutti quegli individui che hanno continuato a vivere nel South Bronx cercando di esprimere forme di opposizione e di attiva solidarietà: “In sei ore di proiezione – *Fort Apache, Wolfen* e *Kooyaaniquatsi* – non si vede nessun reale abitante del South Bronx. Non abbiamo sentito alcuna voce esprimersi nello slang tipico di quel quartiere. Abbiamo assistito a una rappresentazione di rovina: il South Bronx come ultima fermata prima della fine del mondo”. Il degrado del ghetto fu rappresentato dai media come unico orizzonte dell'esperienza della

comunità nera, con gravi conseguenze per l'immagine degli afro-americani. In tal senso, la disinformazione mediatica risultò funzionale alla retorica di politici reazionari, quali Ronald Reagan, che tagliarono risolutamente i fondi federali per i programmi sociali, sminuendo problematiche quali il razzismo, la mancanza d'istruzione, l'assistenza sanitaria fatiscente e il collasso dell'economia industriale, per additare in droga, pigrizia e limiti individuali le ragioni della miseria nera.

Fiamme e vetri rotti, poliziotti e rivoltosi entreranno anche nella sitcom *I Jefferson*, ovviamente con una certa ironia. Nell'adattamento televisivo dei disordini che susseguirono al blackout del 1977, George Jefferson lascia il suo lussuoso appartamento nell'Upper East Side di Manhattan per proteggere le sue lavanderie nel South Bronx, luogo di origine della scalata sociale del protagonista. Senza alcun indugio, una volta arrivato sul posto, George è pronto a fare i conti con chiunque voglia danneggiare il suo negozio e si agita con tanta foga da venire scambiato per uno dei partecipanti al riot ed essere arrestato per sbaglio da un poliziotto di colore. Questo esempio rappresenta una sorta di rovesciamento del mito americano che la generazione dell'hip hop avrebbe imparato ad amare: chi va in alto deve essere pronto a ripiombare in basso, a 180 gradi.⁶

Il South Bronx nasce dunque nella seconda metà degli anni Settanta, per poi scomparire immediatamente: ancora oggi nessuno sa dove inizi o dove finisca oppure dove sia, anche se nella mente delle presone è certamente presente. È stato definito uno *State of Mynd* (Levine, 1995), poiché non appare nelle diciture delle mappe ufficiali ma, ovunque esso si trovi, non gode di una buona reputazione in quanto appare chiaro come sia importante starne fuori. Il South Bronx è additato come un quartiere finito, incapace ormai di generare qualunque barlume di speranza, terra di nessuno, inaccessibile e pericolosa. Anche chi da esso proviene non può avere molto da offrire, ed è costretto ad andarsene in giro con un pregiudizio che lo insegue ovunque vada.

Mentre politici e media plasmavano l'immaginario popolare con questo tipo di immagini, la gioventù del South Bronx stava creando nuove forme di espressione artistica e culturale. Le componenti etniche che caratterizzavano il Bronx degli anni Settanta – soprattutto i giovani, costretti a vedersela con un elevato isolamento sociale, disagi economici, servizi sociali scarsissimi – crearono una nuova cultura

utilizzando elementi peculiari della tradizione afro-americana/carai-bica e integrandoli con le nuove opportunità offerte dall'evoluzione tecnologica in corso. Nonostante amministrazione cittadina e media considerassero "spacciato" il South Bronx, il ghetto nero stava creando una nuova cultura, un nuovo stile: la cultura hip hop.⁷

Note

¹ T. Rose, *Black Noise*, Wesleyan-NewEngland Press, Middletown 1994, p. 29.

² M. Berman, *L'esperienza della modernità*, il Mulino, Bologna 1985, pp. 362-363.

³ Ch. Ahearn, J. Frickle, *Yes Yes Y'All*, Experience Music Project, Seattle 2004, p. 132.

⁴ Ivi, p. 133.

⁵ L. D'Orsogna, *Il Bronx*, Bruno Mondadori, Milano 2002, p.193.

⁶ J. Chang, *Can't Stop, Won't Stop*, St. Martins Press, New York 2005, pp. 15-16.

⁷ T. Rose, *Black Noise*, cit., p. 34.

JEFF CHANG



Jeff Chang, aka Dj Zen, giornalista e Dj radiofonico, è tra i fondatori dell'etichetta indipendente SoleSides (ora Quannum Project) con Dj Shadow, Lyrics Born e Blackalicious. Autore di una fondamentale storia della generazione dell'hip hop, Can't Stop, Won't Stop, è tra gli organizzatori della National Hip-Hop Political Convention.

Across the Bridge

Intervista a Jeff Chang, marzo 2005

u.net: *Qual era la situazione politico sociale del South Bronx degli anni Settanta?*

Jeff Chang: Quando parliamo delle origini della cultura hip hop bisogna tenere in debita considerazione la politica di abbandono nel Bronx di fine anni Sessanta inizio anni Settanta. Varie dinamiche, contribuendo alla fuga bianca, alla deindustrializzazione e al disinvestimento, hanno letteralmente creato isolati di edifici abbandonati e fatiscenti. Le comunità più povere si disgregano. Così mentre in alcune aree del mondo la rivoluzione è nell'aria – Parigi, Mexico City, Chicago – nel Bronx si ha un processo involutivo che porterà alla cultura delle gang. Le condizioni che plasmano il Bronx in questo periodo condizioneranno le *inner city* nelle altre città degli Stati Uniti e di tutto il mondo. È paradossale pensare come una forma di divertimento e di espressione locale possa esser nata in queste condizioni, diffondendosi in ambienti simili sino a diventare il più importante movimento culturale della fine del secolo.

Quando e perché le gang hanno iniziato a diffondersi? Qual è il significato della presenza di queste organizzazioni nelle aree depresse?

La diffusione delle gang avvenne a partire dal 1968, come un virus. Il governo stava tagliando in maniera drastica la maggior parte dei servizi nel ghetto, questa politica era chiamata Planned Shrinkage (Riduzione progressiva). L'idea era di ridurre il livello dei servizi finché l'area fosse stata completamente abbandonata. Chiuse le principali sedi dei vigili del fuoco, i palazzi, dati alle fiamme come strategie *arson for profit*, venivano lasciati bruciare fino alle fondamenta. Furono chiuse scuole lasciando migliaia di ragazzini – impossibilitati a raggiungere altri istituti – per strada senza nulla da fare. In questo contesto le gang, espressione violenta e negativa del disagio giovanile, diventavano un rifugio e una sorta di difesa dai pericoli "esterni".

Nel 1971 le gang iniziarono a perdere il controllo della situazione. Per ovviare alla escalation di violenza e assassini, organizzarono una tregua che riportasse la pace nelle strade. Questa transizione dalla violenza alla pace e la relativa tranquillità che si respirava nell'aria permise la grande trasformazione che sarebbe avvenuta da lì a breve nel Bronx. Quando i confini del territorio delle varie gang iniziarono a farsi più confusi, molti giovani poterono muoversi liberamente tra le varie zone del quartiere, riuscendo a guadagnarsi rispetto e notorietà, mostrando a tutti il proprio stile personale – nella danza, nel canto, nella produzione di musica, nella realizzazione di graffiti ecc... Questa fase creò le premesse per la nascita e la diffusione della cultura hip hop.

Quali sono i fattori che hanno contribuito a cambiare la situazione? Come si colloca la figura di Dj Kool Herc in questa trasformazione?

Dopo la tregua del dicembre 1971, la trasformazione avviene molto rapidamente e iniziano a vedersi i primi segni del cambiamento nell'estate del 1973. In precedenza sulla strada si era sempre sulla difensiva. Diversamente, mentre le guerre tra gang diminuivano giorno dopo giorno, era sempre più facile trovare ragazzini vestiti di tutto punto che giravano per esibire la loro eleganza, il loro stile. Ora che il rispetto garantito dall'appartenenza a una gang veniva a mancare, i giovani volevano essere riconosciuti per il loro stile individuale. Il nuovo trend consisteva nel muoversi per il distretto facendosi notare. Lo stile, il Black Cool, diventa la forza vitale per lo sviluppo della cultura hip hop e per la definizione dell'identità individuale.

Dj Kool Herc inizia a tenere i suoi party in un momento storico particolare, proprio mentre i giovani nel Bronx cercavano qualcosa di nuovo. Le sue feste offrono un luogo d'aggregazione dove fare mostra del proprio stile con relativa tranquillità. Così quando Kool Herc e sua sorella Cindy organizzarono la loro prima festa nel West Bronx nell'agosto del 1973, intercettarono inconsapevolmente in un bisogno molto forte in quel momento: la necessità dei giovani di esprimersi creativamente. Quando Herc iniziò a farsi un nome e i suoi party a divenire sempre più affollati, molti giovani, fra cui Afrika Bambaataa, Grand Master Flash, Grand Master Caz, Kool Dj Aj, iniziarono a muoversi dalle varie parti del distretto per partecipare all'evento e per comprendere come ricreare altrove la medesima situazione.

Perché la Tregua tra le gang del 1971 fu così importante per l'evoluzione della cultura hip hop?

Un elemento molto importante da sottolineare è che la violenza tra gang di fine anni Sessanta era per lo più di natura interrazziale. In quegli anni, il Bronx aveva vissuto un processo di risegregazione e la maggior parte della gang si erano formate sulla base della razza. Quando la violenza raggiunse l'apice, la preoccupazione riguardava non solo il coinvolgimento di elementi sempre più giovani bensì la divisione sempre più netta tra le differenti etnie. L'importanza della tregua tra le gang risiede proprio nel fatto che permise un nuovo processo di desegregazione fisica e culturale.

Qual è stato il ruolo di Afrika Bambaataa e della Zulu Nation nella nascita e diffusione della cultura hip hop?

Afrika Bambaataa è un visionario, il primo attivista hip hop. Bambaataa era un capoguerra nei Black Spades, una delle gang nere più forti e violente del South Bronx, e aveva amici in quasi tutte le gang della zona. In un periodo in cui era praticamente impossibile lasciare la propria zona senza incorrere in pesanti conseguenze, lui camminava tranquillamente per le strade del quartiere. Bambaataa era presente all'incontro tra le gang del 1971 e ne fu profondamente influenzato. Un altro elemento di riflessione era costituito dall'esempio di Kool Herc e il successo delle sue feste. In questo senso si erano già mossi alcuni Black Spades quali Disco King Mario e Kool Dj Aj che si stavano facendo una fama come organizzatori di party nel Southeast Bronx. Bambaataa comprende immediatamente la forza che questa nuova cultura può avere. Nel look è un panafricanista e cerca di fare muovere il suo folto seguito verso una nuova dimensione dove pace, unità e divertimento siano i principi fondamentali. Concretizza questa sua visione nella Bronx River Organization che, in un secondo momento, diventerà la Zulu Nation. Bambaataa si impegna a diffondere il credo della sua organizzazione tra i grandi edifici popolari lungo il fiume Bronx, cerca di aggregare neri e portoricani, in pratica opera per desegregare il quartiere attraverso le feste e la musica. Ancora ai giorni nostri, il nome di Afrika Bambaataa è rispettato da tutti, anche dal sottobosco criminale, per tutto ciò che è riuscito a realizzare.

Uptwon Culture Meets Downtown Rockers. Puoi raccontarci qualcosa

dell'incontro tra la scena punk rock di Manhattan e la cultura dei giovani neri che venivano dal Bronx?

Alla fine degli anni Settanta, solo un decennio dopo la rimozione di leggi e istituti che negli Stati Uniti impedivano l'integrazione della popolazione di colore, politiche e pratiche di segregazione stavano diffondendosi massicciamente nei quartieri più poveri dei grandi centri urbani. A livello culturale, sia l'industria musicale sia quella radiofonica erano rigidamente divise tra radio bianche che proponevano per lo più musica rock, e radio nere, definite "urban". Queste due anime diverse della cultura popolare nera si indirizzavano così a un pubblico differente. Le tendenze nonsegregazioniste si sarebbero ulteriormente rafforzate quando nel 1981 Ronald Reagan fu eletto presidente e iniziò a varare una serie di leggi a vantaggio dell'élite bianca.

A New York, però, esistevano momenti e spazi di confronto e condivisione tra la generazione dei diritti civili, bianchi e neri, gli esponenti della scena artistica downtown e i membri della generazione dell'hip hop: graffitari, Dj, Mc e b-boys. Questo fermento artistico e culturale generò ben presto una nuova scena musicale, cambiando radicalmente il modo di concepire le feste in città. I pionieri della cultura hip hop, descrivono il periodo come entusiasmante, parlando di una reale controcultura, nata come reazione alla politica reazionaria del periodo, che portava musica, divertimento e contestazione al di fuori delle discoteche.

Afrika Bambaataa sembra aver compreso prima di tutti l'evoluzione in corso. La sua visione strategica globale, espressa in "Planet Rock", nel 1982 era di gran moda: pace e unità a tempo di hip hop. Nel corso degli anni, durante lunghissimi tour mondiali, Bambaataa porterà la sua filosofia in Europa, Africa e Asia, creando sedi della Zulu Nation in tutto il mondo.

Qual è stato l'impatto di un disco come Rapper's Delight che ha portato l'hip hop alla ribalta nazionale?

Rapper's Delight, nel bene e nel male, ha portato la musica rap e la cultura hip hop all'attenzione del mondo intero. Fu un successo commerciale senza precedenti, con cover che apparvero in ogni angolo del pianeta portandolo a divenire il 12 inch più venduto del periodo. L'elemento più interessante di *Rapper's Delight* risiede nel fatto che il pezzo venne realizzato da *outsider*. I componenti della Su-

gar Hill Gang erano dei perfetti sconosciuti nella scena hip hop del periodo; erano immersi in quella cultura come fan e grazie a ciò furono in grado di realizzare un disco dal sapore pop. All'epoca l'hip hop consisteva per lo più di esibizioni dal vivo. Grand Master Flash, il miglior Dj del periodo, non riusciva nemmeno a concepire la possibilità di sintetizzare l'hip hop, una cultura basata sulle performance, su vinile rifiutando così numerose proposte discografiche. I testi dei Furious 5, il gruppo di Mc che accompagnava Flash nelle sue esibizioni, erano brillanti ma avevano senso solo in un contesto live, nell'interazione continua con il pubblico e il Dj. La Sugar Hill Gang tentò di focalizzare le proprie rime su quegli elementi che potevano funzionare anche al di fuori del contesto del club o delle feste attraverso storie divertenti come, per esempio, quella di superman in indumenti intimi femminili o del *the chicken tastes like wood/pollo duro come il legno* ecc. Queste sono le ragioni che hanno portato *Rapper's Delight* a diventare un successo di così vaste proporzioni.

Com'è cambiato l'hip hop da quando è apparso il primo pezzo inciso su disco?

Rapper's Delight ha trasformato un'esibizione di oltre tre ore in una routine registrata di non oltre quindici minuti. Da quel momento in poi la storia dell'hip hop diventa il racconto di come quei quindici minuti saranno in seguito accorciati fino ai tre minuti delle produzioni commerciali dei giorni nostri. Si tratta dell'ennesima vicenda in cui il capitale trasforma la cultura in merce. Da un lato, la "diluzione" e la commercializzazione della musica rap hanno permesso la diffusione della cultura hip hop a livello internazionale, dall'altro, a partire dal ciclo produttivo e continuando lungo tutto il processo, si è presi dalla netta sensazione che il fenomeno sia ormai fuori controllo. Questa è la sfida attuale: i protagonisti della cultura hip hop sono impegnati nel tentativo di riacquistare parte del controllo sulla produzione della loro cultura.

MICHAEL HOLMAN



Michael Holman, figura cruciale per l'evoluzione della scena hip hop e la sua diffusione, rappresentò il punto di contatto tra la gioventù di colore che proveniva dal Bronx e i giovani punk rocker e creativi bianchi di Manhattan. Ricordato come The Host With The Most, Holman è stato il conduttore dello storico programma Graffiti Rock.

Graffiti Rock

Intervista a Michael Holman, maggio 2003

u.net: *Michael vogliamo cominciare con qualche informazione su di te?*

Michael Holman: Mi sono trasferito a New York nel 1978 dopo essermi laureato a San Francisco. Sono figlio di un militare e come tale ho passato la mia infanzia e adolescenza in molti luoghi, compresa l'Europa. Ho deciso di trasferirmi a New York perché la consideravo l'unica città che potesse soddisfare le mie ambizioni, la città dove tutto sarebbe potuto accadere. Avevo una laurea in economia e lavoravo alla Chemical Bank, all'epoca una delle banche più importanti in città. Ma sapevo di non esser il classico giovane in carriera e la notte mi aggiravo tra i club a *downtown*. Frequentavo specialmente il Mudd Club, dove ho cominciato ad addentrarmi nella scena artistica underground. D'altra parte, come dicevo, New York è talmente grande e complicata – capace com'è di fondere elementi e tradizioni completamente differenti – che mi ritrovai molto presto esposto ai fermenti che arrivavano da *uptown*. Ebbi la prima percezione di questa cultura una mattina, mentre mi apprestavo a prendere la metro per andare al lavoro: mi trovo sulla piattaforma, arriva il treno con questi graffiti enormi, coloratissimi. Non riesco a credere ai miei occhi! Io venivo dalla California, dove i graffiti erano per lo più associati a scritte che riportavano il nome delle gang. Così, quando vidi quel pezzo ipercolorato che copriva l'intera carrozza, vetri compresi, iniziai a chiedermi chi fossero le persone che l'avevano dipinto e come vi fossero riusciti. Guardavo quella carrozza e mi chiedevo se la gente al mio fianco stesse provando le medesime sensazioni, ma mi accorsi che erano tutti semiaddormentati, noncuranti... newyorchesi che probabilmente consideravano quei graffiti semplice vandalismo. Fu un momento davvero importante nella mia vita, un momento che molte persone che si trasferiscono a New York hanno sperimentato: si chiama "New York Experience", assolutamente travolgente.

L'hip hop ti ha affascinato da subito ma come hai fatto per saperne di più su questa nuova cultura che proveniva da uptown ed era ancora agli albori?

Iniziai a passare tutto il mio tempo libero alla ricerca di quegli artisti, inseguendo le loro opere tra muri e treni metropolitani. Un giorno vidi un articolo sul "Village Voice" che parlava di Fab Five Freddy e della sua *crew* di graffittari, i Fabulous Five: tra i cui membri figurava anche Lee Quinones, protagonista di *Wild Style* (1982) – il primo film sulla scena hip hop, realizzato nel 1983 da Charlie Ahearn – e ora artista di fama internazionale. Ebbi modo di conoscere Fab Five – molto più bravo come organizzatore di eventi che come *writer* – e decidemmo di fare insieme un party nel loft del mio amico Peskett. Chiamammo questo evento Canal Dome. La festa fu la prima occasione in cui la cultura underground newyorchese veniva esposta alle nuove forme e sollecitazioni che stavano esplodendo *uptown* – solo in un secondo momento verrà adottata la terminologia *hip hop culture* – e fu anche la notte in cui conobbi Jean-Michel Basquiat, quella volta decidemmo di creare un gruppo, Gray. Mi ricordo ancora perfettamente la data: era il 29 aprile 1979.

Quali elementi della nuova cultura ti affascinavano di più?

Questa nuova cultura sembrava coinvolgermi sempre più man mano che ne scoprivo nuovi aspetti. Fu Fab Five a farmi assistere alla prima esibizione di *breakdancing*. Io ne avevo solo sentito parlare e così Fab mi disse di vederci alla tal ora nel tal posto. Appena arrivato vidi dei ragazzini portoricani contorcersi su se stessi. E così, preso da una eccitazione irrefrenabile, chiesi loro se fossero dei b-boy. Mi dissero di far parte di una *crew* chiamata Ibm (International Break Masters), un nome geniale, non trovi? Chiesi loro di esibirsi per me ma ovviamente si rifiutarono e così li invitai in un club dove avrebbero potuto fare le loro performance su un pavimento di legno. Li dovetti letteralmente corteggiare per più di una settimana finché alla fine accettarono di esibirsi. Quando li vidi danzare capii di che cosa erano realmente capaci e iniziai a seguirli ovunque si esibissero per fare delle riprese video con il mio superotto.

E da quel momento la cultura hip hop ti ha coinvolto sempre più?

In quel periodo New York era davvero eccitante e dopo soli due anni avevo la sensazione di averne vissuti almeno dieci. Se l'unità di

misura fossero le esperienze vissute e le persone incontrate, non esagererei nel credere di averci vissuto per almeno un decennio. In quel periodo la mia vita si svolgeva su due piani totalmente differenti: da un lato avevo il mio lavoro e un gruppo di rock arty creato con Basquiat, dall'altro erano sempre più frequenti le mie peregrinazioni *uptown* alla ricerca di nuovi artisti. Durante un party fui presentato a Bambaataa con il quale ebbi subito un buon feeling. In poco tempo fui in grado di trovargli un buon numero di serate in diversi club di Manhattan e, grazie a un'intervista con lo stesso Bambaataa, scrissi uno dei primi articoli sull'hip hop in un giornale underground chiamato "East Village Eye". Grazie a quella rivista ebbi la possibilità di scrivere numerosi pezzi sulla nuova *uptown culture* e sulla nuova moda a essa associata – la *sky fashion* – che prevedeva occhiali, giacche e cappelli da sci. Se ci pensi, tutto ciò è alquanto paradossale: qui ci troviamo di fronte a giovani appartenenti al sottoproletariato urbano nero che si fregiano di indumenti tipici di uno sport molto costoso, associato per lo più ai bianchi. Quegli articoli, nonostante la circolazione della rivista fosse molto limitata, hanno avuto una certa importanza in quanto permisero a giovani provenienti da altri ambienti e altre città di avvicinarsi ad artisti la cui visibilità era ancora limitata ai confini del Bronx.

Una domanda classica, quasi banale. Perché tutto ciò avvenne proprio a New York?

“Perché tutto ciò nacque proprio a New York, quando in tutta la nazione esistono ghetti neri?”. La risposta è molto semplice: New York è una città speciale, un incrocio di razze e di culture, un'officina culturale senza pari al mondo.

Ho letto che sei stato uno dei primi ad aver operato in campo hip hop come promoter ad alti livelli professionali, vuoi spiegarci come è successo? E soprattutto come è nata l'idea di una trasmissione televisiva?

Durante un party fui presentato a Malcolm McLaren, che allora – terminata ormai l'esperienza con i Sex Pistols – stava producendo un nuovo gruppo a New York. Gli parlai della nuova cultura che tanto mi affascina, conscio del suo particolare interesse per le tendenze underground, ma in quel momento non riuscivo a trovare i termini adatti a trasmettere le emozioni che mi legavano alla nuova scena. Non volendo perdere l'occasione di coinvolgerlo nella pro-

duzione di qualche artista, decisi di portarlo a un festa di Bambaataa nel Bronx. Si trattava di un party in un parco in piena estate: era veramente incredibile e strapieno di gente di tutti i tipi. Naturalmente c'erano frequenti risse e a un certo punto Malcolm mi chiese di andarcene perché si sentiva sempre più intimorito. Io gli risposi che non era possibile, prima di tutto perché se ci fossimo allontanati dalla festa sarebbe stato molto più pericoloso e, in secondo luogo, perché non poteva perdersi quello spettacolo. In quel momento c'era Bambaataa ai piatti ma lui non era di certo un *turntablist*. Bambaataa sapeva come fare impazzire la gente con la sua selezione sempre stravagante ed eclettica ma non era quello che volevo mostrare a Malcolm. Così dissi a Bambaataa di darsi una mossa, di far suonare Jazzy Jay altrimenti avremmo rischiato di perdere Malcolm McClaren. Il Master of Records mi disse che, finito il pezzo, Jazzy Jay avrebbe incominciato a scratchare un poco. Improvvisamente l'attenzione si rivolse interamente verso il Dj mentre i b-boy creavano circoli entro i quali iniziavano a esibirsi con le loro evoluzioni. Come speravo, vidi Malcolm completamente estasiato da ciò a cui stava assistendo tanto che, sulla via del ritorno, mi chiese di organizzare una performance che aprisse lo spettacolo dei Bow Wow Wow, il gruppo che stava producendo in quel momento. Per quel concerto mi presentai con Bambaataa come Dj, Jazzy Jay per gli scratch, Mc Ikcee, i Rock Steady Crew – per i quali avevo già iniziato a organizzare serate – e molti *writer*. Fu il primo show in cui tutti gli elementi fondanti della cultura hip hop venivano presentati collettivamente a un pubblico di tipo differente. Tutto questo avvenne nel 1981 e da lì in poi il fenomeno esplose. Tra il pubblico c'era anche una ragazza inglese chiamata Blue che gestiva un locale *downtown* chiamato Negrill e mi chiese di portare il mio show nel suo locale ogni giovedì. Da quella esperienza mi venne l'idea di creare il primo show televisivo e così nacque *Graffiti Rock*, nel quale si esibirono Grand Master Flash, Rock Steady Crew e Run Dmc. Blue, invece, prese in gestione un altro locale, il Roxy, che ebbe un successo enorme e aprì la strada alla diffusione dell'hip hop in tutto il paese. L'hip hop delle origini era assolutamente eclettico: man mano che il rap prese il sopravvento sugli altri elementi – a causa dell'elemento economico a esso associato – le stranezze che tanto ci avevano coinvolto, tutte le chicche che Bambaataa offriva a ogni apparizione, scomparirono definitivamente.

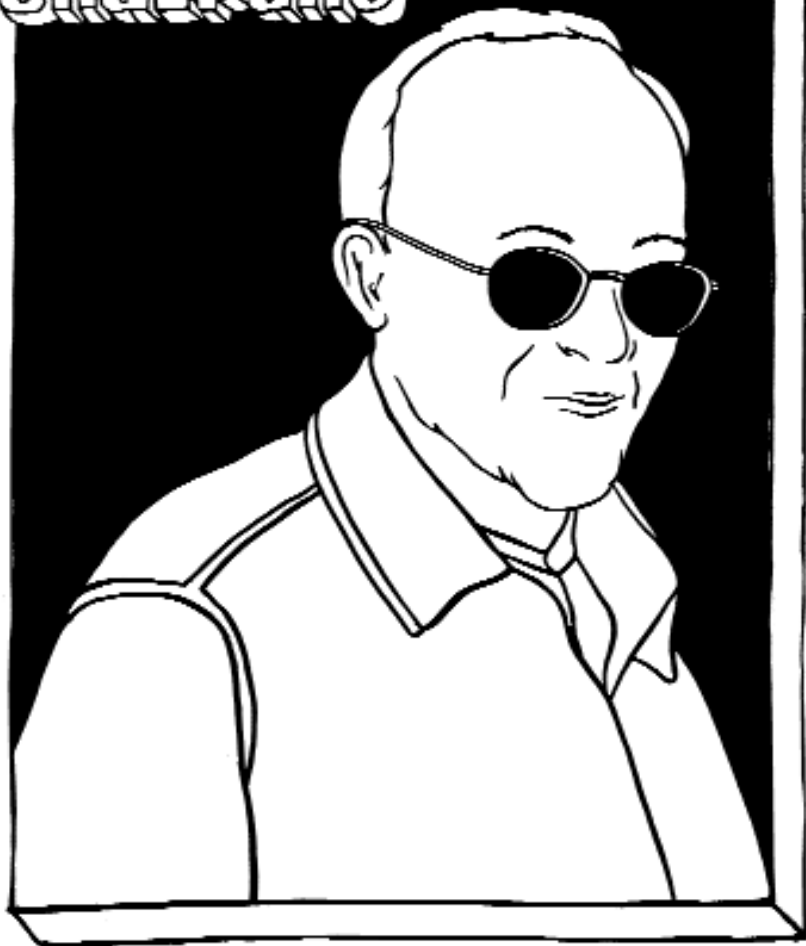
Qualche riflessione particolare su quelle esperienze a distanza di trent'anni?

Oggi, a distanza di trent'anni, riflettendo su tutte queste esperienze e sulle sensazioni a esse associate, mi rendo conto che un unico messaggio sembrava esplodere in quelle manifestazioni culturali a opera di giovani provenienti dal ghetto di New York ed era: "Guardatemi! Sono qui, esisto e ho diritto alla mia dignità!". La cosa che più mi affascina dell'hip hop è che con due piatti e un microfono abbiamo creato un'industria da svariati miliardi di dollari. La necessità è la madre di tutte le invenzioni. E qui possiamo cogliere l'inventiva, la creatività del sottoproletariato nero urbano ma allo stesso tempo anche la potenza della cultura afro-americana, la sua forza nell'uso del linguaggio, della musica e dei graffiti murali.

Una chicca da lasciarmi in ricordo? Qualcosa di particolare che possa veicolare il senso di innovazione di quella fase?

Ok. Ascolta questo. Ti racconto quale fu uno degli stimoli che portò i primi Dj a creare le apparecchiature necessarie per mixare. È una storia molto buffa che nasce dal *break* (quell'effetto ritmico in cui il tutto decresce a favore del *beat*) e dalla possibilità di isolarlo attraverso apparecchiature di registrazione. Numerosi Dj radiofonici iniziarono a campionare e mettere in successione *break* sempre più brevi nei loro programmi e i ragazzini che ascoltavano quelle trasmissioni erano convinti che quelle routine fossero create al momento, dal vivo. Così iniziarono a ragionare su come fosse possibile realizzare qualcosa di simile e non smisero finché non inventarono l'apparecchiatura che permise loro di preascoltare un disco, mentre il pubblico ne ascoltava un altro, al fine di ottimizzare il mixaggio. Questi ragazzi pensavano: "Se loro sono in grado di farlo, lo possiamo fare anche noi!". Così inventarono nuove forme musicali senza neanche rendersene conto. Uno dei primi a operare in questo senso fu Grand Master Flash, mentre per quanto riguarda gli scratch dobbiamo assegnare la paternità a Grand Wizard Theodore.

Henry Chalfant



Henry Chalfant, fotografo, i suoi scatti a graffiti e b-boy della New York dei primi anni Ottanta sono stati esposti in numerose gallerie. È autore con Marta Cooper di Subway Art, coproduttore di Style Wars e regista di Mambo to Hip Hop.

Subway Art

Intervista a Henry Chalfant, giugno 2005

u.net: *Chi è Henry Chalfant e qual è stata la tua esperienza nella scena hip hop delle origini e nel mondo del graffiti writing?*

Henry Chalfant: Henry Chalfant è un fotografo e uno scultore. Nel 1973 mi sono trasferito a New York, una città nella quale il fenomeno delle *tag* era già ampiamente diffuso. Quegli scarabocchi sulle carrozze dei treni mi affascinarono subito. Avevo già pensato di scattare alcune fotografie ma non sapevo che nella linea metropolitana esistessero delle parti dove i treni correvano in superficie. Ero a New York da poco e non conoscevo bene la città e scattare foto nei tunnel delle fermate era praticamente impossibile. Lessi l'introduzione di Norman Mailer al libro *The Faith of Graffiti* di John Goldstein e un articolo sul "New York Magazine" ma entrambi i pezzi, usciti nel 1973, non sembravano rendere giustizia alla grandiosità del fenomeno. Attorno al 1976, dopo aver scoperto che i treni correvano anche in superficie nel Bronx, nel Queens e a Brooklin, trovai posti adatti a scattare foto che potessero immortalare i pezzi nella loro interezza. Iniziai così a frequentare il Bronx. Vivevo nell'Upper West Side di Manhattan e il Bronx, dove i treni correvano alla luce del sole, era solo a venti minuti di distanza. Il Bronx di quegli anni era caratterizzato dalla violenza, dalle case bruciate o abbandonate e dalla presenza pervasiva delle gang e della droga. La mia prospettiva era quella di un *outsider* che girava solo armato di macchina fotografica.

Quando hai avuto il tuo primo contatto con gli autori di quei pezzi?

Scattavo foto da oltre tre anni quando incontrai per la prima volta uno di questi giovani. Stavo fotografando in una stazione del Bronx utilizzando una tecnica da me inventata grazie alla quale procedevo a una serie di scatti in successione fino a coprire l'intera lunghezza del pezzo. Quel giorno c'era un ragazzo che evidentemente aspettava di vedere passare un suo pezzo. Iniziammo a chiacchierare e mi disse che se ero realmente interessato ai graffiti sarei dovuto an-

dare alla *writer's bench*, la panchina degli artisti situata sulla stessa linea nella quale mi trovo, però alla fermata sulla Centoquarantanesima. Mi invitò ad andarci verso le tre di pomeriggio, subito dopo la scuola, così avrei potuto conoscere qualche *writer*. Andai e con mio stupore scopri che era vero, i ragazzi stazionavano lì a blaterare sui loro pezzi e a scambiarsi i *blackbook*. Avevo portato alcune fotografie che mi garantirono un accesso istantaneo nel loro mondo, diversamente sarebbe stato impossibile per un bianco quarantenne entrare in una cultura underground composta per lo più da adolescenti. Ne rimasero tutti molto colpiti e li invitai a vederne altre così il giorno dopo mi vennero a trovare nel mio studio a Soho. Ovviamente non si fidavano completamente ma dopo alcuni mesi le cose cambiarono e iniziai a ricevere telefonate che mi avvisavano di nuovi pezzi, della linea, del lato del treno in cui avrei dovuto posizionarmi così da potere scattare le foto la mattina con il sole già alto. Ciò facilitò enormemente il mio lavoro.

Da outsider quale eri puoi raccontarci qual è stata la tua impressione sul Bronx di quel periodo, un luogo dai media descritto come senza alcuna speranza?

La mia prima impressione fu quella di vita normale. Parliamo di quartieri molto poveri dove la gente era occupata nella gestione della propria quotidianità. I bambini andavano a scuola, le donne badavano agli impegni domestici e gli uomini cercavano di guadagnarsi da vivere. Naturalmente in quel quartiere, giorno dopo giorno, blocchi interi di edifici venivano distrutti a causa dei cambiamenti strutturali causati dalla Cross Bronx Expressway progettata da Robert Moses. La costruzione di questa superstrada distrusse interi isolati disgregando la vita sociale di intere comunità. I lavori durarono oltre dieci anni infestando il Bronx di sporcizia, polvere, ratti e invadendo l'area con un rumore assordante e continuo. La maggior parte della popolazione originaria del Bronx, per lo più bianca, si trasferì nei *suburb* così come fecero gli abitanti dei palazzi adiacenti ai lavori, lasciando appartamenti vuoti che i padroni degli edifici affittarono a prezzi bassissimi a una popolazione per lo più nera e latina. Quando ritenevano di avere tratto il maggiore profitto possibile, l'incendiarono per riscuotere i soldi dell'assicurazione. All'epoca le assicurazioni per legge dovevano pagare senza potere effettuare controlli. Queste leggi rimasero in vigore sino al 1982 e quando furono modi-

ficare il fenomeno lentamente scomparve. Gli artisti che incontravo erano per lo più neri e latini ma a New York il fenomeno del *graffiti writing* aveva condizionato trasversalmente i giovani in tutta la città, c'erano bianchi, cinesi, ebrei, praticamente tutti. Questa cultura underground era composta da una gioventù talmente variegata da rendere il fenomeno sorprendentemente meno razzista della società che aveva prodotto quelle divisioni. Durante l'epoca delle gang la città era divisa per lo più su basi di razza. Quando il fenomeno dei graffiti si diffuse non c'era alcun tipo di antagonismo su basi di razza. Per quanto riguarda la mia presenza come bianco in un quartiere di questo tipo, ogni volta che andavo a trovare un artista, le persone che vivevano nel palazzo pensavano sempre che fossi o uno sbirro o un prete. Non riuscivano proprio a immaginare un bianco passare il proprio tempo in quel luogo.

Il rapporto con quegli artisti ti ha condotto ad aprire le porte del tuo studio per farli lavorare ed esibire le proprie produzioni...

Nel 1980 mostrai le mie fotografie a un mercante d'arte che impressionato dalla bellezza di quei pezzi decise di affidarmi la direzione artistica di una mostra. L'esposizione si tenne sulla West Broadway e durò una settimana in cui l'afflusso fu continuo. C'erano circa una trentina di foto. Avevo passato la notizia ad alcuni artisti che conoscevo e all'esibizione si presentarono in moltissimi, fu forse la prima volta in cui tutti i *writer* della città si riunirono. Conobbi moltissimi artisti che invitai a venirmi a trovare nel mio studio ormai diventato un luogo di ritrovo per un numero incredibile di giovani. Era molto affascinante e durò fino alla fine degli anni Ottanta. Al momento della mia prima mostra il mondo dell'arte stava iniziando a interessarsi ai graffiti: Lee Quinones e Fab Five Freddy avevano esposto le loro opere alla galleria Medusa di Roma nel 1979 e i media iniziavano a pubblicare i primi articoli sul fenomeno. Sempre in quel periodo Zephyr aveva conosciuto una ragazza, figlia di un noto uomo d'affari, Sam Essys, che praticamente pagò tutte le tele di quella generazione degli artisti. Gli individui che frequentarono il suo studio nell'estate del 1980 erano Futura, Zephyr, Crash, Kase, Duro, Shy, T Kid, Kel e molti altri. La sua idea era quella di portare questi ragazzi e la loro arte all'interno del mercato artistico *mainstream*. Sistemò uno studio provvisorio e finanziò totalmente le opere di quei giovani artisti. Le cose non andarono proprio così ma quella era la sensazio-

ne che si respirava in quei giorni. Mi trovavo in una posizione critica poiché avevo contatti sia con gli artisti, che mi chiedevano consigli, sia nel mondo dell'arte, che voleva contatti.

Come è avvenuto il tuo incontro con Marta Cooper con la quale hai pubblicato Subway Art nel 1984? Vuoi raccontarci anche qualcosa riguardo l'idea che ha ispirato Style Wars?

Avevo sentito parlare di Marta sin dal 1980. Molti degli artisti che frequentavano il mio studio mi avevano parlato di questa donna che da anni fotografava i pezzi sulle carrozze della metropolitana. Marta aveva saputo di me esattamente nello stesso modo. Ci siamo incontrati durante l'esposizione all'Okay Harris. Entrambi stavamo cercando di pubblicare un libro di foto. Nessuno sembrava interessato. Così unimmo le forze e realizzammo un vero libro con tanto di foto, didascalie e testo, lo portammo alla fiera di Francoforte e li entrammo in contatto con la Thames & Hudson che pubblicò *Subway Art*.

Nel 1981 ho organizzato una grossa esibizione di danza con i Rock Steady accompagnati da Rammellezee e Fab Five Freddy al microfono. Per pubblicizzare l'evento Sally Danes scrisse un articolo sul "Village Voice" con foto di Marta che immortalavano le acrobazie dei Rock Steady Crew (Rsc), una leggendaria *crew* di b-boy formatasi nel Bronx nel 1977. Quello fu il primo articolo mai scritto sul *breaking*. Quando Toni Silver, il regista di *Style Wars*, lesse dell'evento che stavo organizzando mi chiese di filmarlo. In realtà dovette accontentarsi delle prove poiché lo spettacolo non venne mai messo in scena. Fummo minacciati da individui armati e il gestore dello spazio decise di cancellare l'evento. Toni, comunque, avendo visto le prove e parlato con alcuni b-boy, si era convinto che ci fossero le premesse per un film. E così prese avvio il progetto che portò alla realizzazione del progetto *Style Wars*.

Poco fa hai detto che all'inizio degli anni Ottanta c'era la sensazione che i graffiti potessero entrare a pieno titolo nel mondo dell'arte istituzionale. Perché ciò non accadde?

Per svariate ragioni. In quel momento nessuno "voleva perdere il treno", per cui gli artisti iniziarono a realizzare tele molto velocemente, senza cura. All'inizio la gente sembrava disposta ad acquistare di tutto ma molto rapidamente le opere di scarsa qualità saturarono il mercato. Un'altra ragione ha più strettamente a che fare con le

gallerie e i problemi associati alla frequentazione delle esposizioni. Le gallerie ricevevano molte lamentele dal vicinato per le *tag* che riempivano la zona all'indomani di una nuova esibizione. Fu un periodo molto eccitante nella vita artistica della città, la strada e l'arte ufficiale avevano modo di incontrarsi. Entrambi i mondi avevano da imparare l'uno dall'altro. Ciò influenzò personaggi come Keith Haring, Kenny Sharp e tutto l'espressionismo newyorchese, spingendoli all'utilizzo dello spazio pubblico per produrre arte. D'altro canto i giovani impararono che l'arte poteva essere un modo per guadagnarsi da vivere, attraverso cui esprimersi e creare un proprio stile.

Qualche riflessione finale?

Ritornando alle mie impressioni sul Bronx e sugli artisti vorrei aggiungere che inizialmente la mia idea era profondamente influenzata dal classico stereotipo sulla povertà di quei giovani. Dopo il primo incontro alla *writer's bench* compresi che mi sbagliavo profondamente: c'era una notevole percentuale di giovani neri e latini appartenenti alla classe media. Non bisogna pensare a una rappresentazione monolitica del fenomeno. Questa fu una rivelazione importante per me e che ha influenzato il mio lavoro: cercare di distruggere gli stereotipi.

Raheim



Raheim è fra gli Mc che hanno contribuito a creare il mito della old school, quell'uptwon culture, in seguito conosciuta come hip hop. Alla fine degli anni Settanta entrò a fare parte del gruppo di Mc, The Furious 5, che si esibivano con Grand Master Flash.

Flash is Cool, Flash is Fast

Intervista a Raheim (The Furious 5), agosto 2005

u.net: *Come sei entrato in contatto con la cultura hip hop per la prima volta?*

Raheim: Al primo party hip hop a cui andai, al Western Avenue Pal sulla Centottantatreesima, suonava Dj Kool Herc. Si trattava dell'unico Dj che avessi mai sentito suonare musica hip hop, l'unico a suonare il *breakbeat*. Non faceva show particolari ma la sua musica faceva impazzire i b-boy e le b-girl. Durante le feste di Kool Herc l'atmosfera era carica di energia, adrenalina, eccitazione. Nel mezzo della pista da ballo c'erano giovani che facevano breakdance. Nessuno all'epoca faceva mosse e passi sul pavimento, niente *headspin* o *backspin*, era tutto *uprocking*. Ricordo ancora alcuni di loro come El Dorado Mike e i Nigger Twins... All'epoca potevo avere 13 o 14 anni e doveva essere il 1976. Non ero neanche abbastanza grande per potere andare alle feste, ogni volta che rimanevo fino a tardi ero pronto a sentire le urla di mia madre appena entrato in casa. Oltre a ciò, alle feste dell'epoca lo spettacolo era per lo più dettato dal Dj e dal suo gusto musicale mentre io volevo diventare un cantante e avevo già un gruppo soul-funk con il quale facevo piccoli concerti.

Quando hai deciso di entrare a far parte di questa cultura?

Forse all'età di 15 anni ascoltai una cassetta di Grand Master Flash e i 3 Mc: Melle Mel, Kid Creole e Cowboy. Il modo in cui Flash suonava era totalmente differente da quello di Kool Herc. Herc metteva il pezzo e lo lasciava andare fino alla fine. Se avete la minima idea di che genere di persona sia Flash siete in grado di comprendere il perché di uno stile totalmente differente. Flash è una persona iperattiva, adrenalinica, impaziente, e non può aspettare che il pezzo suoni per intero, vuole ascoltare la parte migliore della canzone, risentirla e poi sentirla di nuovo. Flash inventò una tecnica, chiamata "backspin", con la quale riusciva a prolungare il *beat* all'infinito. All'epoca non c'era nessun altro Dj capace di farlo. Alle feste di Kool

Herc, gli Mc, come Coke La Rock per esempio, quando prendevano in mano il microfono non rimanevano mai in sintonia con la musica. Essi parlavano sopra la musica con una *eco chamber*, non sulla musica, con la musica. Con quell'invenzione Flash metteva gli Mc in grado di rimanere sul *beat* che ora invece di durare pochi secondi poteva essere esteso. Prima di Kid Creole, Melle Melle e Cowboy, nessun Mc aveva mai cantato sul *beat*.

Ricordo la prima volta che vidi Flash e i Furious 4 dal vivo: una festa in una scuola superiore, la Benjamin Franklin High School, ad Harlem. Il posto era immerso nell'oscurità eccetto per le luci che provenivano dai piatti Technics e da una piccola lampada posta tra loro. Quando Flash iniziò la sua routine una luce lo illuminava e come per incanto tutti i presenti smisero di dedicarsi a ciò che stavano facendo un secondo prima per seguirlo. Ricordo di essermi precipitato davanti per godermi lo spettacolo e quando i 4 Mc attaccarono con i loro pezzi decisi ciò che avrei fatto per il resto della mia vita.

Quali sono state le tue prime esperienze come Mc?

Conoscevo un tizio di nome Theron Johnson che lavorava con un altro pioniere della cultura hip hop, D.St., che aveva un gruppo chiamato The Infinity 4. Theron mi presentò a James Lattimore e suo cugino Eugene e formammo i Master Plan 2 e i Phase 1 Crew. Facevamo per lo più *house party* e quando parlo di *house party* intendo dire che organizzavamo feste sempre nella medesima casa senza preoccuparci di cercare altri spazi dove esibirci. Quel luogo rappresenta la palestra dove ho iniziato a migliorare le mie qualità come Mc.

Theron viveva in Undercliff Avenue nel Bronx, nella medesima area di Dj Baron. Mi parlò di un'imminente sfida tra i Brothers Disco e un gruppo chiamato i Little Brothers. La *battle* si sarebbe svolta al Boston Secor, un centro comunitario nel Bronx, e io non sapevo ancora che in quell'occasione sarei stato sul palco con i Brothers Disco. In quei giorni mi presentarono Dj Baron che cercava un Mc che rappasse mentre suonava, frustrato dal fatto che gli altri si lanciavano nelle loro routine solo durante le parti musicali di Dj Breakout. Di quella notte ricordo solo che c'erano Breakout ai piatti e K.K. al microfono poi quando Dj Baron iniziò la sua routine presi il microfono e iniziai a rimare. Non avevo molte *rime* all'epoca ma dalla reazione della gente capii che i miei testi e il mio stile funzionavano davvero. Da quel giorno in poi nacquero i Funky 4.

Com'è avvenuto il passaggio dai Funky 4 ai Furious 5?

Nel 1978 al Webster Pal ci fu una *battle* tra i Funky 4 e i Furious 4 durante la quale fummo completamente annientati dallo show di Grand Master Flash e dei suoi Mc. I Furious 4 si esibirono per primi e ciò annichilì i miei compagni mentre per me fu lo stimolo per fare una routine di oltre 15 minuti alla fine della quale gli stessi Mel, Creole e Cowboy si vennero a complimentare. Dopo quella notte i Funky 4 non fecero più molti concerti ma ogni volta che ci esibivamo Melle Mel e Scorpio – se non tutti e 4 gli Mc – erano sempre lì in prima fila ogni volta che prendevo il microfono in mano. Gli piacevo a tal punto che Scorpio iniziò a farsi vedere nella mia zona finché un giorno sento suonare il citofono e mia madre mi dice che c'è un tale che mi cerca. Ero completamente scioccato poiché mai più mi sarei immaginato che sapesse dove vivevo. Mi chiesero di unirmi a loro per una festa il weekend successivo e così feci. Finita la festa mi chiesero quanti soldi volessi ma io rifiutai l'offerta ringraziandoli di avermi dato la possibilità di esibirmi con in migliori. Con mio stupore Melle Mel mi disse che secondo loro io valevo quanto loro e quella fu la notte in cui nacquero i Furious 5.

Con i Furious 5 vediamo anche il passaggio da rime più o meno complesse a vere e propri testi hip hop? Puoi darci la tua versione della storia?

Il passaggio da semplici rime a vere e proprie canzoni per i Furious 5 fu una transizione semplice, quasi naturale poiché tutte le nostre routine contenevano un ritornello. La maggior parte degli altri ebbe grosse difficoltà nel far ciò proprio per questa ragione, molti esponenti della *old school* non riuscirono mai a comprendere la differenza tra l'accompagnare un Dj nei parchi o in un club e il produrre successi discografici. Sapevano rimare ma non erano in grado scrivere testi. Non compresero il business che stava dietro alla composizione musicale.

Avete visto le vostre performance passare dai centri comunitari ai club per poi essere incise su disco. Ti saresti mai immaginato un successo simile?

A dire il vero a un certo punto capimmo che la cosa stava assumendo dimensioni completamente diverse. Al culmine del nostro successo, prima che incidessimo dischi, c'erano sempre numerosi di-

rigenti di etichette discografiche alle nostre feste. In più occasioni ci offrirono contratti ma all'epoca né *Rapper's Delight* né *King Tim III* erano stati pubblicati e noi non volevamo essere certe cavie. Non volevamo essere i primi artisti della scena hip hop a incidere un disco, preferivamo assistere al tentativo di qualche altro artista e analizzarne gli effetti. Eravamo abbastanza sicuri che se l'hip hop avesse avuto qualche successo su disco noi avremmo prodotto un disco di successo poiché eravamo la migliore crew in giro. D'estate suonavamo gratis nei parchi e d'inverno il nostro manager affittava un club che riempivamo al tal punto che i discografici bianchi iniziarono a frequentare le nostre feste poiché quello era l'evento più importante della notte di New York City. La Sugar Hill Gang che pubblicò il primo pezzo inciso non aveva né un background né skill paragonabili ai nostri.

Come consideri la scena hip hop contemporanea e i giovani che si accostano a questa cultura in tutto il mondo?

Credo che la maggior parte dei giovani non conosca molto riguardo a questa cultura. Si limitano alla musica rap che ne rappresenta solo uno degli elementi. Non dobbiamo dimenticare che la cultura hip hop ingloba anche il *Dj'ing*, il *brekdancing*, il *graffiti writing* e lo *human beat boxing*, a tutti gli effetti il suo quinto elemento. La maggior parte delle persone però sono esposte solo al rap e credono che esso rappresenti l'intero movimento, sebbene esistano ancora alcuni artisti che tentano d'incorporare tutti gli elementi durante i loro concerti o video musicali. È raro ma esistono. La società statunitense contemporanea possiede due caratteristiche fondamentali: materialismo e sessismo. La scena hip hop contemporanea, conseguentemente, è caratterizzata da violenza, droga, sesso, vestiti, gioielli e tante donne in abiti succinti. Non che questi elementi non fossero presenti sin dall'inizio, solo che è stato tutto estremizzato. Quando la cultura diventa una merce e ci sono investimenti da cui trarre profitto, la produzione culturale inevitabilmente cambia adattandosi al gusto di segmenti di mercato più ampi.



If I wasn't in the rap game
I'd probably have a key knee deep in the crack game
Things Done Changed - Notorious Big



Streets

Tha Street is Political

Gangster: Real and Unreal

Le vittorie ottenute dalle migliaia di afro-americani che manifestarono durante gli anni Sessanta permisero alla classe media e a una parte della classe operaia nera di lasciare le fatiscenti abitazioni dei quartieri più depressi per trasferirsi in aree urbane più sicure. Il fenomeno non riguardava solo medici o avvocati ma anche dipendenti pubblici, insegnanti e politici che usufruirono della desegregazione e dei nuovi contratti lavorativi garantiti da provvedimenti legislativi come per esempio l'*Affirmative Action*, una serie di misure volte a ridurre le più evidenti ineguaglianze sociali nell'accesso all'educazione e al lavoro. La nuova mobilità sociale, tuttavia, portò con sé anche effetti collaterali "indesiderati": il progressivo processo di abbandono delle *inner city*, la disgregazione dei legami comunitari e l'aumento vertiginoso del crimine.

Durante gli anni Settanta, la droga sembrava essere il minimo comune denominatore per la maggior parte dei reati commessi nei quartieri poveri urbani, come è stato brillantemente illustrato nel film dei fratelli Hughes *Dead Presidents*. Ripercorrendo le immagini che descrivono le vicissitudini del protagonista si possono comprendere le dinamiche di un cambiamento che si rivelò tanto veloce

quanto letale. Nel film, un soldato afro-americano parte per il Vietnam lasciandosi alle spalle un quartiere duro, insidioso ma ancora pieno della speranza e dello humor propri della comunità nera. Al suo ritorno, a distanza di pochi anni, trova un luogo di disperazione, sommerso dall'eroina. L'ex soldato si ritrova a questo punto a essere doppiamente coinvolto in questo processo di trasformazione ricoprendo il ruolo sia di vittima e sia di carnefice.

Nel 1971, un rapporto ufficiale dell'esercito statunitense rivelava che il 10% dei soldati di stanza in Vietnam faceva uso saltuariamente di eroina mentre un buon 5% era composto da individui dipendenti. Una volta rientrati nelle loro città d'origine, di fronte alle incertezze del futuro, diversi ex militari neri individuavano nello smercio di ingenti quantità di eroina la possibile alternativa a un destino di disoccupazione. In questo modo, senza rendersene conto, crearono le premesse per l'evoluzione della criminalità nera in entità organizzate e strutturate: la risposta di strada alla retorica di Nixon che inneggiava al capitalismo nero.

L'invasione dell'eroina, sebbene fosse gestita dalla mafia, da altre organizzazioni criminali e dallo stesso governo statunitense, creò una nuova tipologia di criminale nero. Prima della diffusione dell'eroina, il tipico criminale nero era lo scommettitore, una creatura dei ghetti delle città del Nord, con un pedigree che risaliva addirittura agli anni Trenta. Gli scommettitori erano dei professionisti della menzogna pronti a scomparire quando le quote da pagare per le vincite erano troppo alte. Le scommesse rappresentavano una sorta di collante nelle aree più depresse, coinvolgendo numerosi individui in una rete di attività clandestine alle quali sia la comunità sia la polizia soprassedevano per gli introiti generati e l'entusiasmo fittizio che alimentava. Gli scommettitori, come avrebbero fatto gli spacciatori in epoche successive, traevano il loro profitto dalle fasce più povere della popolazione: vendevano sogni e prosciugavano le risorse della comunità nera con trucchi più o meno raffinati.

Insieme agli scommettitori, nel pantheon della criminalità del periodo pre-eroina figuravano anche il pappa e l'alcolizzato. Il pappa, sebbene sfruttasse il corpo femminile e i desideri sessuali maschili, era sempre stato considerato, sia dagli uomini sia dalle donne, una figura piena di fascino e degna di rispetto: il fulcro di questa fascinazione risiedeva nell'abilità di dominare e soggiogare gli altri. Secondo una prospettiva del tutto deformata, nella comunità nera l'abilità

del pappa nel controllare il proprio territorio (ovvero la propria scuderia di donne) appariva come un autorevole esempio della capacità di gestione dei propri interessi economici e di esercizio del potere. Nonostante le dure critiche della chiesa, di politici e organizzazioni comunitarie, il pappa continua ancora oggi a esercitare il fascino dell'antieroe nero, di conseguenza il suo stile, linguaggio e atteggiamento esercitano una influenza enorme sulla cultura giovanile e nell'immaginario popolare nero.

Lontano anni luce dalla figura del pappa, troviamo l'alcolizzato, da considerarsi a tutti gli effetti il precursore del tossico come rappresentazione della tragedia umana nella comunità di colore. Tossicodipendenza e alcolismo hanno caratterizzato i ghetti metropolitani sin dal secondo dopoguerra, da quando cioè migliaia di individui migrarono dal Sud rurale per giungere nei centri urbani del Nord alla ricerca di lavoro. All'epoca, la figura del tossico era tuttavia associata per lo più ad artisti "maledetti" che frequentavano giri raffinati, mentre quella dell'alcolizzato alla marginalità, all'alienazione e all'abbruttimento della vita nelle metropoli industriali.

Le produzioni artistiche degli anni Sessanta e dei primi anni Settanta, spesso fotografano con grande puntualità le dinamiche in atto. La canzone di Richard Pryor, *The Wino and the Junkey*, inserita nell'album *That Nigger's Crazy* (1974, Warner Bros), per esempio, descrive l'alcolizzato come un giovane campagnolo abbruttito dalla vita cittadina alla ricerca di un sollievo illusorio, e il tossico come un disperato, uno zombie che vaga per le strade del ghetto cercando di procurarsi i soldi per l'ennesima dose. Pryor, un artista fortemente dipendente dalla cocaina, con la sua interpretazione rafforzò la percezione dell'enorme differenza tra la dipendenza da alcool e da eroina, preannunciando i disastrosi effetti che la diffusione di droghe pesanti avrebbe avuto sulle comunità più povere, cioè quelle nere e latine.¹

I romanzi di Iceberg Slim e Donald Goines, pubblicati dalla casa editrice Hollaway House tra gli anni Sessanta e Settanta, raccontano storie d'emarginazione e criminalità nera passando dalle scommesse alla truffa, al papponaggio e, infine, alla vendita di droga. Iceberg Slim (al secolo Robert Beck), un nero dalla carnagione tanto chiara da esser scambiato per bianco, nella propria autobiografia *Il pappa* narra le vicissitudini di campagnolo trasferitosi a Chicago con il solo proposito di imparare tutti i trucchi della "vita" e assicurarsi una

propria scuderia di prostitute. In *Black Mama*, troviamo il resoconto in prima persona del lento sprofondare verso la distruzione fisica del travestito Otis Tilson e della sua sventurata famiglia, trasferitasi dal Sud rurale nella tentacolare Chicago dove le speranze di riscatto sociale – che avevano spinto i Tilson all’esodo verso la grande città – non si sono concretizzate. In *Trick Baby*, invece, il protagonista è costretto sin dall’adolescenza a provvedere a se stesso e sotto la guida dell’amico Blue si dedica alla truffa e alle scommesse.

Donald Goines, tossico incallito, scrisse i suoi primi due lavori narrativi in carcere dopo aver letto l’autobiografia di Iceberg Slim. I suoi romanzi hanno riscosso una popolarità enorme nella comunità nera, ispirando numerosi artisti hip hop come Tupac Shakur, Noriega e molti altri. Nel corso degli anni, Goines seguì una tabella di marcia devastante: dedicava la mattina alla scrittura, con ritmi da capogiro (un libro al mese), e il resto della giornata all’eroina. Al centro dell’universo artistico di Goines si collocano storie di criminalità ambientate nelle *inner city* delle più importanti metropoli statunitensi: New York, Los Angeles e Detroit. I personaggi messi in scena appartengono in genere alle fasce più marginali della comunità nera – papponi, prostitute, ladri, tossici, truffatori e killer – e condividono esperienze di lotta e sopravvivenza quotidiana ben note all’autore stesso. Tra i suoi libri si possono segnalare *Whoreson*, *Black Gangster*, *Daddy Cool* e la serie che vede come protagonista Kenyatta, leader rivoluzionario impegnato a eliminare criminalità e droga dal ghetto.

È indubbio che il fenomeno “droga” non avrebbe mai potuto raggiungere dimensioni tali se non ci fosse stato un apparato politico e poliziesco talmente corrotto da facilitarne la diffusione, distribuzione e vendita. Mentre succedeva tutto ciò, Nixon iniziò una politica di drastica riduzione dei finanziamenti per l’assistenza pubblica e ignorò sistematicamente le richieste di sviluppo economico provenienti da aree che vedevano spostarsi verso i *suburb* la richiesta di manodopera e lavoro.

Ci sono prove evidenti del coinvolgimento della Cia nel commercio di droga nel Sud-est asiatico e dell’utilizzo del denaro ottenuto per il finanziamento di operazioni coperte. È proprio sulla base di queste prove che si fonda la teoria secondo cui l’invasione dell’eroina nelle comunità nere fosse parte di una deliberata strategia del governo statunitense per fermare l’ondata di protesta scatenata dal

Movimento di liberazione. Tale teoria è alla base della sceneggiatura scritta da Melvin Van Peebles nel 1995 per il film del figlio Mario, *Panthers*. In realtà, il film contiene poca storia, tanta fiction e una buona dose di paranoia. Tuttavia, tante più informazioni si riescono a recuperare sui programmi di controspionaggio, denominati Cointelpro, quanto più queste teorie appaiono verosimili. Che sia parte di un complotto più vasto ordito dal governo (o chi per esso) o, invece, la conseguenza della corruzione poliziesca, sta di fatto che la nascita di una cultura della droga distrusse completamente il Movimento di liberazione nero e indebolì le forme di solidarietà bianca nei confronti delle lotte degli afro-americani.

Nell'agosto del 1996, il "San José Mercury News", un giornale californiano con diffusione locale, pubblicò un articolo dal titolo *Dark Alliance* che evidenziava gli stretti legami tra Cia e cartelli colombiani per l'importazione di cocaina negli Stati Uniti. Attivisti e politici afro-americani come Dick Gregory e Maxine Waters hanno immediatamente abbracciato tali tesi e accusato la Cia, che da parte sua ha negato qualsiasi coinvolgimento. Nel 2000, un collettivo di videoattivi, Guerrilla News Network (Gnn.tv), ha realizzato un cortometraggio online (vincitore del Sundance Film Festival dello stesso anno) che sottolinea il ruolo svolto dalla Cia nella vicenda (ripercorrendo vicende e operazioni attraverso le testimonianze dirette di ex agenti, accademici e giornalisti).

Durante gli anni Settanta, la cocaina divenne la droga di moda e i club after-hour rappresentavano i locali dove i consumatori di eccitanti potevano incontrarsi per socializzare e, allo stesso tempo, differenziarsi dai fumatori di erba e dai tossici. Verso il finire degli anni Settanta e i primi anni Ottanta, la cocaina era "cucinata" e fumata in basi. Secondo questo procedimento, la droga viene fatta bollire nell'acqua, il residuo è poi mischiato con ammoniaca (questa pratica è conosciuta come "freebase"). Le aggregazioni chimiche che ne risultano vengono chiamate "crack" per il caratteristico rumore che producono mentre bruciano. La diffusione di questo nuovo utilizzo della cocaina si ebbe nel momento in cui il narcotraffico in Colombia, Bolivia e Perù aveva deciso di investire massicciamente nell'esportazione di droga, aumentando il numero dei campi adibiti alla coltivazione e abbassando il prezzo d'acquisto all'ingrosso.

La ricostruzione storica del sociologo Terry Williams evidenzia come il prezzo al chilo della cocaina crollò dai 50 mila dollari del

1980 ai 35 mila del 1984, per arrivare ai 12 mila del 1992. La diffusione immediata del crack sembrò strappare l'utilizzo della cocaina ai circoli esclusivi per introdurla tra il proletariato e il sottoproletariato urbano nero. Per soli due dollari il crack era disponibile in piccole capsule, il cui colore delimitava il territorio di uno spacciatore e/o una particolare "linea di prodotto". Molto spesso gli spacciatori utilizzavano termini molto popolari nel linguaggio quotidiano come, per esempio, "arma letale" – dal film medesimo – o P Funk – dal nome del gruppo di Gorge Clinton, il padrino del funk.

A livello di cultura popolare, i primi riferimenti all'utilizzo della cocaina e del crack si trovano in due pezzi hip hop – *White Lines (Don't do it)* di Grand Master Flash & The Furious 5 con la partecipazione di Melle Mel e *Batterman* di Toddy Tee.

Nel primo pezzo, *White Lines (Don't do it)*, pubblicato nel 1983, Grand Master Flash e Melle Mel tentano di promuovere consapevolezza sugli effetti delle droghe pesanti all'interno delle comunità di colore.

Ticket to ride white line highway
Tell all your friends, they can go my way
Pay your tool, sell your soul
Pound for pound costs more than gold
The longer you stay the more you pay
My white line go a long way
Either up your nose or through your vein
With nothing to gain except killing your brain.

Un biglietto per viaggiare sull'autostrada delle righe bianche
Racconta ai tuoi che possono star tranquilli con me
Pagate il vostro biglietto e vendete la vostra anima
Dollaro dopo dollaro la pagherete più cara dell'oro
Più a lungo rimarrete più soldi spenderete
Le mie righe bianche durano a lungo
Puoi sparartele su per il naso o in vena
Ma non guadagnerai nulla se non di fotterti il cervello.

Quasi un decennio più tardi, mentre la costa Ovest stava producendo quello che divenne internazionalmente noto come *gangsta rap*, i Nwa (Nigger with Attitude) incisero la canzone *Dope Man*, un pezzo che – nonostante l'elogio apparente del lusso associato allo spaccio

in grande stile – conteneva in realtà un forte messaggio contro il consumo di droga.

Nel 1985, Toddy Tee, guardando un servizio sulla polizia di Los Angeles al telegiornale, trovò l'ispirazione per scrivere un testo sulla "guerra alla droga" intitolato *Batterman*, dal nome del veicolo corazzato utilizzato durante le operazioni di irruzione nelle "crackhouse" – i rifugi dove si può acquistare e consumare il crack – per evitare che gli spacciatori abbiano il tempo di liberarsi della droga. La cassetta *mixtape* di Toddy Tee conteneva altri pezzi che raccontavano storie di proliferazione della cocaina in roccia a Compton. Le rime rappate su basi strumentali altrui erano fatte passare attraverso un "eco" (imitando gli artisti dub giamaicani). I testi, incredibilmente crudi, lasciavano trasparire lo humor e le acute osservazioni politico-sociali della nuova generazione di artisti che stavano contribuendo a creare la cultura hip hop. Da quel momento in poi, lo scenario mediatico è stato tempestato di immagini ed esperienze che si riferiscono alle dinamiche scatenate dalla diffusione del crack.

L'industria del crack fornì nuove possibilità di impiego per i giovani afro-americani, colmando quel vuoto occupazionale creato dal trasferimento delle industrie nei *suburb* cittadini prima, nei paesi a bassi salari poi. Bambini e adolescenti venivano assunti come manodopera non qualificata per produrre, confezionare e vendere la sostanza. Uno studio condotto nel 1992 stimava che nella sola New York ci fossero più di centocinquantamila individui che operavano a tempo pieno nell'industria della droga. Cifre simili caratterizzavano anche le altre città statunitensi. Non a caso Guru del gruppo Gangstar definì queste attività illegali come "daily operations": una porzione significativa della popolazione viveva grazie ai proventi derivanti dall'economia clandestina anziché da un lavoro lecito.

Durante gli anni dell'amministrazione Reagan l'effetto devastante del crack si diffuse a macchia d'olio per tutta l'America, sovraffollando i centri assistenziali in tutto il paese. Nei tribunali minorili, scene in cui donne anziane lottavano per mantenere unita la famiglia, ottenendo l'affidamento dei nipoti abbandonati dai genitori tossici, diventarono ordinaria amministrazione. Il crack rappresentava una vera e propria tragedia per i gruppi sociali più depressi, fra cui gli afro-americani, presso i quali i legami familiari e comunitari furono distrutti, trasformando irrimediabilmente le dinamiche che avevano regolato la vita delle comunità di colore fino agli anni Set-

tanta. Il tragico mutamento sociale che si impose ha portato molti studiosi a definire la comunità nera con un termine che chiaramente sottolinea questa trasformazione: *dysfunctional*.

Farsi di crack significa procurarsi uno sbalzo fortissimo ma di breve durata, che suscita immediatamente il desiderio di fumarsi un'altra dose. Ciò spiega come in pochissimo tempo, spacciatori di strada con un minimo di senso imprenditoriale diventarono veri e propri signori della droga. La diffusione del crack trasformò l'industria della droga in una sorta di economia da fast food dove è necessaria una presenza costante di inservienti e prodotti per accontentare il cliente. Il facile profitto aumentò la competizione e provocò scontri tra bande per ottenere il controllo di aree urbane sempre più grandi. I soldi della droga furono investiti per acquistare armi automatiche di grosso calibro, causando un incremento notevole di morti violente nelle principali città statunitensi.²

L'invasione del crack creò anche le premesse per l'esplosione delle percentuali della carcerazione nera. Nel febbraio del 1990, un rapporto dal titolo *Young Black Man and the Criminal Justice System: A Growing National Problem* denunciava la presenza di un nero su quattro tra i venti e i ventinove anni – circa seicentodiecimila individui – sotto il controllo del sistema di giustizia criminale (al 31 dicembre 2002, le statistiche parlano di un nero su tre e di oltre un milione di prigionieri neri). Le ragioni di tali cifre sono svariate: la diffusione massiccia del crack nei quartieri poveri, una legislazione particolarmente repressiva nei confronti del consumo di droghe, le condizioni di deterioramento dell'America urbana, un sistema educativo pubblico inesistente e un senso di impotenza diffuso. Le ripercussioni sociali, invece, sono molto più difficili da comprendere. Con un numero così elevato di giovani dietro le sbarre o, comunque, sottoposti a forme di controllo, la maggior parte delle famiglie afro-americane aveva almeno un componente coinvolto nel sistema di giustizia criminale. Non sorprende dunque il fascino e l'influenza esercitati dalle narrazioni che descrivono i crimini e le esperienze di carcerazione oltre naturalmente alle loro conseguenze (dai reality show televisivi come *Cops* a film come *Boyz in the Hood*, *New Jack City* e *Juice* fino alle produzioni hip hop che descrivono tali esperienze).

Nel complesso, possiamo affermare che fu la mentalità nera in toto a venire profondamente modificata dalla diffusione del crack. La violenza propria dell'esperienza carceraria si diffuse con il ritorno

nelle comunità d'origine, per tempi più o meno brevi, delle vittime della prima ondata repressiva antidroga grazie anche alla popolarità che determinati atteggiamenti acquistarono nella cultura giovanile nera. Il carcere passò rapidamente da punizione a rito di passaggio: l'identità individuale stessa sembrava esser definita dalle esperienze di reclusione vissute. Come se tutto ciò non fosse abbastanza, la maggior parte dei giovani coinvolti in esperienze sessuali carcerarie ne derivò traumi che modificarono la possibilità di relazioni amicali e amorose con l'altro sesso. Anche fuori dalle dinamiche carcerarie, i giovani neri si riuniscono in gruppo non solo per amicizia e desiderio di scambio relazionale con i propri simili, ma anche per sentirsi protetti e acquisire un sorta di illusione di branco con conseguente potere predatorio. Dentro e fuori dalla galera, il carcere e la cultura a esso associata esercitano una influenza molto forte nella cultura giovanile, inducendo atteggiamenti quali il sospetto e la diffidenza nei confronti dell'altro sesso, la fedeltà al proprio gruppo, la sfida nei confronti dell'establishment e l'odio nei confronti dell'autorità, tutte tematiche ampiamente diffuse nel *gangsta rap*.

Quando si parla di *gangsta rap*, immediatamente vengono alla mente la scena di Los Angeles, gli album dei Nwa, gli album da solista di Eazy E, *The Chronic* di Dr. Dre e *DoggyStyle* di Snoop Doggy Dog. Considerando tuttavia le produzioni dei pionieri dell'hip hop risulta evidente come l'estetica gangsta abbia pervaso questa cultura sin dalle origini. Chi non ha avuto la possibilità di frequentare l'Hevalo Club sulla Centosettantatreesima o il Cedar Park durante la metà degli anni Settanta, può rifarsi guardandosi *Wild Style*, il film di Charlie Ahearn del 1982 che documenta l'emergere della scena hip hop a New York. Nella scena in cui sale sul palco per compiere la propria performance, Double Trouble è vestito in "stile pappa" con un cappello appariscente e un gruppo di amici che agitano all'aria pistole scintillanti. Questa scena, che risale ai primi anni Ottanta, sembra fin troppo contemporanea. Ma potremmo andare ancora più indietro nel tempo giungendo a *Lightnin' Rod* (Jalal Uridin dei Last Poets) e alla pubblicazione di *Huster's Convention* nel 1973; a Lloyd Price con la sua *Stagger Lee* registrata nel 1958; a Screamin' Jay Hawkins con il suo rap con espliciti riferimenti sessuali, *Alligator Wine*. Ma per comprendere a pieno l'estetica gangsta nella cultura hip hop dovremmo analizzare anche i testi blues e l'antica tradizione del *toastin'* – elemento della tradizione orale afro-americana, consi-

stente nel raccontare una sorta di storia epica di strada con rime e improvvisazioni di ogni genere – e del *signifyin'* – l'atto del significare, ovvero l'attività del continuo giocare con le aree semantiche, le rime e le alliterazioni creando doppi sensi linguistici, con l'obiettivo spesso conscio di decostruire il linguaggio dominante, per imporne uno proprio.

Nonostante l'estetica gangsta abbia radici profonde nella cultura nera, essa acquisì stile e caratteristiche del tutto peculiari verso la metà degli anni Ottanta. Un momento decisivo nell'affermazione di questa nuova versione dell'atteggiamento e mentalità gangsta, si ha con la pubblicazione di *Criminal Minded*, di Krs One e Boogie Down Production, e di *Smoke Some Kill* di Schooly D, rapper di stanza a Philadelphia. Questi album furono pubblicati nel 1987, qualche mese prima dell'album d'esordio di Ice T, *Rhyme Pays*, che inaugurerà il *gangsta rap* tipico della West Coast. Nella loro celebrazione di pistole, donne, spaccio, gang e nichilismo, i testi di queste canzoni materializzavano le paure dell'America bianca suscitando dure critiche che tuttavia non si sono mai curate di comprendere le condizioni socio-economiche che determinavano simili atteggiamenti, né tanto meno la loro componente poetico-artistica.

I testi gangsta, infatti, non celebrano solo la violenza, la guerra tra gang o l'impatto della droga nella comunità afro-americana e molte delle liriche più violente non devono essere considerate letteralmente. Spesso, infatti, questi artisti utilizzano immagini di conflitti a fuoco o di scorribande in macchina, mitra alla mano, per sfidare metaforicamente i propri avversari al microfono. Proprio il microfono, nell'interpretazione offerta dai testi gangsta, diventa un Tech 9 o un Ak47: sparatorie che descrivono un freestyle e liriche che rimbombano come colpi sparati a bruciapelo. A titolo di esempio si potrebbe citare *Jackin' For Beats* di Ice Cube, un pezzo molto ironico dove le pratiche del campionamento e del missaggio sono descritte come vere e proprie rapine a mano armata; oppure *I'm Your Pusher* di Ice T, un pezzo antidroga nel quale vengono spacciati "tracce e testi stilosi per i quali non è necessario alcun *beeper*". Senza le basi per una corretta critica di questo fenomeno culturale, è facile travisarne il senso.³

Quando droga e violenza non vengono utilizzate metaforicamente, i testi rappresentano esempi di storie criminali volutamente esagerate che rientrano nella pratica del *toastin'*. Riproponendosi come

adattamento di pratiche culturali della tradizione nera, queste narrazioni di esplicito carattere maschilista rappresentano essenzialmente duelli verbali atti a stabilire chi sia il “più cattivo negro in giro”. Di conseguenza, i testi devono esser interpretati non come descrizioni letterali bensì come giocose e ironiche acrobazie linguistiche. I *toast*, che affondano le radici dalla “vita” dell’*bustler*, ovvero di colui che si guadagna da vivere con attività illegali e semi-illegali (prostituzione, droga e gioco d’azzardo), si caratterizzano in maniera particolare per la dizione. Si tratta di poesia vernacolare composta nel linguaggio della strada. Il *toast*, come del resto i testi hip hop, ha contribuito spesso alla parlata comune introducendo nuove parole ed espressioni e registrando al contempo quelle già esistenti. Gli argomenti dei *toast* sono la truffa, il papponaggio e altre storie di “vita”.⁴ In questo senso l’hip hop e la sua poetica tentano di imporsi nella cultura popolare mostrando i segni del lusso, configurando così un nuovo tipo di cultura popolare che riconosce come valori i beni di consumo. Quando Jd afferma di voler “fregare a quei fottuti negri i loro furgoncini Nissan”, l’attenzione dovrebbe focalizzarsi non sul furto in sé stesso bensì sulla sfrontatezza e l’audacia con il quale impone il suo stile. Il testo descrive il suo approccio nei confronti delle future vittime nei *drive-through* dei McDonald’s dicendo: “Negro, lascia il tuo fottuto cibo nell’auto, esci e sparisci”.

I testi, quando non hanno valenza metaforica e danno voce al personaggio di uno spacciatore, di un membro di una gang o di un semplice lavoratore che vive nelle *inner city*, veicolano narrative realmente alternative a quelle proposte dai media, dai giornalisti *mainstream* e dai sociologi accademici. Ice Cube, in un’intervista rilasciata quando era ancora un membro degli Nwa, descrisse i testi dell’album *Straight Outta Compton* come “giornalismo di strada”: “Ci autodefiniamo giornalisti underground. Raccontiamo ciò che vediamo quotidianamente, né più né meno”. O, come afferma Eazy E in una dichiarazione riportata da Mike Davis, “Raccontiamo la vera storia di come è la vita in posti tipo Compton. Diamo ai fan la realtà. Siamo come i reporter”.⁵

I martiri dell’hip hop – Tupac Shakur e Notorious Big – furono etichettati e condannati come artisti gangsta sebbene né il crack né il crimine fossero le tematiche principali della loro produzione artistica brillante ed estremamente complessa. Al di fuori dalle logiche di antagonismo da soap opera della cosiddetta “guerra tra costa Est e

Ovest”, Tupac e Biggie rappresentano delle figure molto più complementari di quanto il loro stile e la loro musica evidenziassero. Biggie era robusto e parlava con un accento caraibico ereditato dalla madre, insegnante di origine giamaicana. Tupac era istruito e parlava con un tono drammatico e un entusiasmo da militante, ispiratogli dalla vita della madre, l'ex Black Panther Afeni Shakur. Biggie indossava abiti costosi tanto da essere etichettato come “King of New York” dopo l'uscita del film gangsta dall'omonimo titolo. Tupac, invece, era sempre a torso nudo per meglio mostrare gli addominali, il corpo muscoloso e il tatuaggio “Thug Life” (Vita da duro) impresso sull'addome.

Tupac e Biggie erano artisti capaci di rappresentare gli aspetti più drammatici della realtà che vivevano. I loro testi abbracciano tutti gli aspetti peculiari dell'America del crack presentandoli con uno stile e un ritmo [*flow*] del tutto personali. Ma narrare determinate esperienze non significa necessariamente esaltarle. Prendiamo l'esempio di alcuni dei più riusciti film di Martin Scorsese – *Mean Street*, *Raging Bull* o *Good Fellas* – in cui viene messa in scena la violenza associata agli italo-americani. Ebbene nessuno si è mai sognato di accusare il regista di diffondere valori amorali o deleteri per la gioventù. Scorsese è considerato uno dei migliori registi statunitensi viventi mentre Tupac e Biggie sono stati etichettati come gangster sebbene i personaggi interpretati da Joe Pesci e Robert De Niro in *Good Fellas* potrebbero essere tranquillamente usciti dalle produzioni del *gangsta rap*.⁶

Il nichilismo devastante nei testi del *gangsta rap* dell'era del crack riflette la mentalità e le paure dei giovani americani di qualsiasi colore che vivono in condizioni esasperanti, sia nelle metropoli sia nell'America suburbana. Come la diffusione del crack, anche questo nichilismo potrà scemare ma non scomparirà del tutto finché non saranno sradicati i profondi problemi sociali che l'hanno originato. Allo stesso modo, i testi di ispirazione gangsta continueranno ad avere notevole influenza sulla cultura giovanile poiché si rivolgono ad un immaginario popolare che percepisce quelle esperienze come sempre più vicine al proprio quotidiano.

Note

¹ N. George, *Hip Hop America*, Penguin Books, New York 1998, pp. 34-36.

² Ivi, pp. 39-41.

³ Robin Dg Kelly, *Kichin' Reality, Kichin' Ballistics*, in W.E. Perkins (a cura di), *Droppin' Science*, Temple University Press, Philadelphia 1996, p. 119.

⁴ B. Cross, *Hip Hop a Los Angeles*, ShaKe, Milano 1998, pp. 13-15.

⁵ Robin Dg Kelley, *Kichin' Reality, Kichin' Ballistics* in William Eric Perkins, *Droppin' Science*, Temple Univ. Press, Philadelphia, 1996, p. 121.

⁶ N. George, *Hip Hop America*, Penguin Books, New York 1998, pp. 46-47.

BOOTS RILEY



Boots Riley, voce del gruppo rap The Coup, di cui scrive i testi e realizza le basi musicali. Il gruppo ha pubblicato i seguenti cd Kill My Landlord, Genocide and Juice, Steal this Album, Party Music e Pick A Bigger Weapon, accreditandosi come una delle espressioni culturalmente più consapevoli del Movimento di liberazione nero.

Party Music

Intervista a Boots Riley, marzo 2005

u.net: *Quando hai incontrato per la prima volta la cultura hip hop?*

Boots Riley: Non parliamo certo di cultura hip hop, ma i miei primi ricordi riguardanti la musica risalgono alla metà degli anni Settanta quando vivevo a Detroit con la mia famiglia. I miei fratelli facevano una cosa chiamata *handbow*, ovvero produrre un ritmo sbattendo con la mano sulla gamba e sul petto arricchendolo con rumori fatti con la bocca e cantando a ritmo di rap. È parte della tradizione nera forse fin dai tempi dell’Africa. Questo per dire che il rap non proviene da un’area particolare ma è il prodotto della cultura nera e come tale esiste ovunque siano presenti comunità di colore. Ricordo di aver esclamato che stavano passando un pezzo *handbow* alla radio la prima volta che sentì *Rapper’s Delight*. Oltre a ciò c’erano i rap da strada, storie in rima di cui *The Signifying Monkey* è forse la più nota. Parliamo di una tradizione di vecchia data nella comunità nera negli Stati Uniti. Non possiamo parlare di cultura hip hop, queste però sono state le mie prime esperienze con il rap, inteso come espressione della tradizione orale afro-americana.

Quando hai deciso di mettere in rima le tue storie e, soprattutto, qual è l’ispirazione per i tuoi testi?

Quando avevo circa 13 o 14 anni ero andato in fissa per Prince, il suo stile mi faceva impazzire. Volevo essere come lui, diventare un cantante famoso. Iniziai a suonare la chitarra e a vestirmi in modo molto ricercato. Poi qualche anno più tardi un furgoncino pieno di ragazze si ferma mentre me ne stavo seduto sui gradini e una di loro mi dice: “Andiamo a manifestare con i lavoratori portuali in sciopero e poi passiamo alla spiaggia. Vuoi venire con noi?”. In questo modo ebbi la mia prima esperienza di militanza politica. Quelle ragazze appartenevano a un gruppo della sinistra radicale, un’organizzazione comunista giovanile. Iniziai a frequentare le loro riunioni e le classi di educazione politica. Più approfondivo le mie conoscenze

meno riuscivo a sopportare le catene d'oro e le altre sciocchezze con cui mi adornavo. In quel periodo inizia a mutare la mia prospettiva di vita e a pensare a come ridare potere politico e giustizia alla mia gente. Diventai un militante e in pochi anni divenni membro del Comitato centrale della sezione giovanile di una organizzazione nazionale, il Progressive Labor Party, un partito nato da una scissione del Partito comunista negli anni Cinquanta, diventato parte degli Students for a Democratic Society (Sds) per poi passare a posizioni vicine al maoismo. Durante il liceo riuscii a organizzare almeno due manifestazioni realmente partecipate che portarono alla chiusura dell'istituto per alcuni giorni. Fu un grosso successo e riuscii a coinvolgere migliaia di studenti grazie alla mia capacità di tradurre l'ideologia politica dell'organizzazione alla quale appartenevo in concetti che i miei fratelli e sorelle della strada potevano comprendere e applicare alla loro stessa vita. Cominciai a viaggiare per il paese organizzando gruppi studenteschi e giovanili. Ciò aiutò enormemente la mia creatività e aumentò la coscienza delle cose che ero in grado di compiere. Ero riuscito a collocare la mia voglia di essere un personaggio famoso all'interno di un'analisi del sistema statunitense e delle forme di esclusione continua che gravano sulla popolazione di colore e a comprendere il perché di un così forte desiderio di riconoscibilità, di visibilità. Diventando un attivista ho compreso la mia importanza come parte di un movimento che avrebbe cambiato radicalmente questa società. Questo dà senso alla mia vita e sarà qualcosa per cui potrò esser ricordato dalla mia gente.

Durante gli anni del liceo, mentre mi immergevo sempre di più nella militanza, non ho mai smesso di fare rap. In realtà, tutti facevano rap. Naturalmente c'erano già artisti molto noti come i Run Dmc, ma nella comunità in cui ero cresciuto sembrava esser il passatempo di tutti i giovani. In molti mi facevano i complimenti e mi consigliavano di dedicarmi con più costanza. La cosa mi faceva pensare... Poi, nell'estate del 1989, mentre stavo svolgendo lavoro politico nel complesso popolare chiamato Double Rocks Project a San Francisco, vidi una donna con i suoi due figli fermata dalla polizia che tentava di arrestarla per spaccio di stupefacenti. La donna opponeva resistenza e il poliziotto iniziò a picchiarla con il manganello, colpendo anche uno dei figli intervenuto per difenderla. Era una domenica mattina, sentendo il rumore molte persone sono scese per strada avvicinandosi alla scena. La polizia vedendo tutta quella gente minac-

ciosa ha sparato tre o quattro colpi di pistola in aria spaventando la folla che incominciò a disperdersi. Qualche secondo dopo, però, la gente tornò indietro disarmando gli agenti, picchiandoli, distruggendo la loro macchina e resistendo per tutta la notte alle forze di polizia giunte in appoggio. Alla fine c'erano sette macchine della polizia bruciate e i poliziotti se l'erano data a gambe malconci. Nulla di tutto ciò comparve sui giornali ma quella storia l'ho sentita raccontare in svariate versioni nel corso degli anni. Ma la cosa importante, quella che non ti ho ancora raccontato, è che la gente che stava scappando cambiò idea e tornò indietro perché qualcuno all'improvviso iniziò ad urlare: "Fight the Power! Fight the power! Fight the Power!". Era l'estate del 1989 e l'effetto delle parole di Chuck D e della canzone dei Public Enemy era stato tale che compresi la potenza della parola e la possibilità di sintetizzare in poche formule idee che avrebbero potuto raggiungere e educare migliaia di persone. In quel momento decisi che sarei diventato parte di questa cultura.

Come attivista e artista qual è l'impressione che ricevi dalla tua gente rispetto al livello di razzismo e repressione attuali?

L'impressione comune nella comunità nera è che la polizia sia presente nelle strade per difendere determinati interessi economici ad ogni costo, non certo per proteggere la gente... Questa appunto è l'impressione comune, non parliamo certamente di un'analisi politica approfondita. Di recente, qui a Oakland, un poliziotto ha confessato come corruzione, abusi e omicidi fossero parte delle attività quotidiane di un gran numero di agenti. Mi viene in mente una poesia di Amiri Baraka, inclusa in un volume intitolato *Translunacy*, dove scherzando afferma "Think as Slavery as Educational". Il ruolo della polizia è chiaro nel sentire della popolazione nera d'America. L'analisi può variare, le parole di condanna possono essere più o meno dure, ma il suo ruolo è esplicito. È chiaro a tutti che la polizia è il nostro nemico! Anche chi ha una visione riformista e pensa che esistano soluzioni possibili, per esempio creando dei gruppi di monitoraggio della polizia, manifesta una percezione negativa del loro operato. Finché la polizia rappresenterà gli interessi dello stato la sua funzione non potrà cambiare. Questa è la realtà a Oakland. Pensa che è vietato passare per un posto più di una volta di seguito, se sei nero. Anche in strade panoramiche. Che senso può avere una legge di questo tipo? Hanno eliminato tutti i luoghi di possibile aggrega-

zione sociale per neri. Non colpiscono solo le organizzazioni politiche, hanno l'obiettivo di distruggere i legami comunitari, qualsiasi possibilità di aggregazione sociale. In una città come Oakland, a maggioranza nera, che senso ha cercare di "nascondere" la popolazione di colore? Ovviamente il prezzo delle case potrebbe aumentare... viviamo in una città a pochi minuti da San Francisco e Berkeley. Il sindaco di Oakland appoggia apertamente una politica di recupero cittadino (*gentrification*) che tende a creare le condizioni affinché gli affitti e i valori immobiliari risultino inaccessibili per la gente di colore. Sostiene la *gentrification* perché ha detto esplicitamente di temerne l'alternativa, la *slumfication*. Questo individuo, Jerry Brown, è stato eletto perché si pensava fosse un riformista liberal, durante la sua campagna elettorale aveva persino chiamato Jello Biafra. Dopo avere vinto le elezioni, è passato dalla richiesta di opportunità occupazionali per i cittadini di Oakland all'affermazione che la città non ha bisogno di tutti questi disoccupati. Ora sta cercando di varare una legge in base alla quale gli individui in libertà vigilata non possano entrare nella città fino al termine della pena. La polizia può anche farti sfrattare. Il padrone di casa, se riceve un comunicato in cui sei definito un individuo potenzialmente pericoloso per la comunità, è costretto a sfrattarti, incorrendo in caso contrario in multe mensili sino a mille dollari finché non avrà ottemperato alle richieste.

Qual è la risposta del mondo discografico alle tue produzioni?

Nel 1993, quando pubblicammo *Genocide&Juice* con una major, la situazione era differente. Le grandi case discografiche erano disposte a produrre artisti di diverso genere, dando ragione a Noam Chomski secondo il quale non importano i contenuti che si diffondono finché la gente non ha il potere di fare nulla. Le major hanno intravisto ingenti possibilità di guadagno nella produzione di dischi con testi impegnati politicamente. Ogni remora era cancellata poi dalla convinzione che i giovani di colore non abbiano nessuna volontà di impegnarsi per operare un drastico cambiamento sociale. Credo anche che molto abbia a che vedere con il nostro stile. La maggior parte del *conscious rap* sembra una predica con l'obiettivo di insegnarti come devi comportarti. Questo non è il mio stile! Io dico alla gente che se spacciano, rubano e commettono altri crimini è perché sono costretti ad agire così per sopravvivere. Ma soprattutto da chi? Spiegando loro come il sistema li discrimina e li margina-

lizza, offro loro i mezzi per operare un'analisi più approfondita. Senza un efficace movimento politico nessuna vittoria potrà mai essere raggiunta.

Com'è la situazione attuale?

Purtroppo un forte movimento politico non c'è. La musica che ha accompagnato il movimento per i diritti civili non sarebbe mai esistita senza l'ispirazione e le pressioni delle componenti politicizzate. James Brown fu addirittura minacciato per convincerlo a fare *I'm Black & I'm Proud*. A James Brown e ad altri artisti fu spiegato che non era possibile che mentre i militanti si impegnavano nel tentativo di fare una rivoluzione, loro si limitassero a scrivere canzoni su cuore e amore.

Qual è la tua opinione riguardo ad altri artisti che pensano messaggi di tipo differente?

Non posso darti una risposta a questa domanda poiché non sono particolarmente aggiornato su cosa sia popolare nella scena hip hop *mainstream*. Voglio però farti un esempio per chiarire quale sia il mio atteggiamento riguardo il *gangsta rap* o il *bling bling*. Quando abbiamo creato *Jenocide&Juice* ho collaborato con Spice 1 ed E-40 in quanto eravamo rappresentati dallo stesso management. Non so se questi artisti siano conosciuti in Italia ma sono stati tra i primi *gangsta rapper* ad avere un vasto seguito nella West Coast durante i primi anni Novanta. E-40 ha preso una mia rima – “*I gotta a mirror in my pocket and i practice lookin' hard*” – presa da *Not Yet Free*, un pezzo dell'album *Kill my Landlord*, e l'ha trasformata nel ritornello di una sua canzone. In quegli anni ho anche fatto un video con E-40 e 2Pac Shakur. Grazie a quelle collaborazioni ho avuto la possibilità di raggiungere un pubblico differente e ho portato a conoscenza dei miei fan le produzioni di artisti etichettati come *gangsta*. “Yeah man, stiamo facendo la stessa cosa. Cerchiamo di educare la gente, di comunicare con loro”. Queste affermazioni mi hanno sempre affascinato e sono convinto che dal loro punto di vista siano assolutamente corrette. Hanno una loro analisi e visione del mondo e rappano su come sopravvivere nel ghetto. Si tratta di un'analisi della realtà a mio parere del tutto scorretta, ma è stata inculcata loro dalla scuola, dai media e dal sistema che hanno operato per convincerli che il negro geloso o la puttana all'angolo siano il vero problema. In ogni caso,

questi giovani rappresentano la politica e l'identità della strada. Questa visione nasce dalle esperienze vissute, dalla mancanza di un movimento politico e dalla diseducazione del sistema americano.

La pratica di etichettare un certo tipo di musica è del tutto fuorviante. Quando abbiamo pubblicato *Not Yet Free*, un pezzo con un testo esplicitamente anticapitalista, ben cinque recensioni parlavano di "altro *gangsta rap* da Oakland". All'inizio la cosa mi faceva davvero arrabbiare, tuttavia molte persone lessero quelle recensioni e comprarono il mio album e furono esposte a idee e uno stile del tutto differenti. Credo che ci sia una reale analisi politica negli album e nei testi "gangsta" che però non è riconosciuta per via dell'etichetta assegnata. Prendi per esempio Ice Cube, un artista con il quale ho collaborato a lungo, e Black Sheep. Il primo è sempre stato criticato per l'estetica gangsta nonostante testi geniali, il secondo che parla di fare prostituire donne ma usa un'estetica jazz, molto più astratta, è considerato dalla critica un artista positivo. Queste pratiche sono realmente razziste e dominano l'industria musicale. Dagli anni Novanta, le produzioni hip hop con un'estetica nera sono considerate negative mentre quelle più d'avanguardia e sperimentali, dove la cultura nera è diluita, sono considerate positive. Trick Daddy e David Banner compongono testi contro lo stato e il razzismo imperante, testi pieni di ribellione, ma non vengono riconosciuti da coloro che seguono il *conscious rap*. È un po' quello che è successo per il be bop e il blues.

RHA GODDESS



Rha Goddess, poetessa, cantante e attivista comunitaria, è stata Zulu Queen e portavoce internazionale della Universal Zulu Nation. È tra le fondatrici di Sista II Sista Freedom School for Young Women of Color e di We Got Issues!, un'organizzazione no profit che opera per l'emancipazione delle donne di colore.

We Got Issues

Intervista a Rha Goddess, febbraio 2005

u.net: *Chi è Rha Goddess e come è stato il suo incontro con la cultura hip hop?*

Rha Goddess: Il mio nome è Rha Goddess e sono un'artista e una militante. Sono stata esposta alla cultura hip hop sin da giovanissima, alla fine degli anni Settanta e nei primi anni Ottanta, quando frequentavo ancora la High School: sono una *hip hop baby*. Sono cresciuta a New Rochelle che si trova a 10 minuti dal Bronx, a 15 minuti dal fiume Bronx per intenderci. C'era un Boys Club dove si tenevano party meravigliosi in cui suonavano spesso Bambaataa, Dst, Grand Master Flash e molti altri Dj. In casa poi, essendo l'ultima di quattro figli puoi capire quanto fossi influenzata dalla musica che ascoltavano i miei fratelli. Per andare a quei party raccontavo ai miei genitori che avrei dormito da qualche compagna mentre invece indossavamo i nostri *fly sky suit* (abbigliamento per lo sci adottato nella moda hip hop dei primi anni Ottanta) con gli occhiali sulla testa come si usava ai tempi e cercavamo di intrufolarci alla festa. Era un periodo di sperimentazione assoluta, c'erano nuovi artisti che spuntavano ogni giorno e ricordo come io e le mie amiche passassimo ore a scrivere rime. Questa è stata la mia iniziazione alla cultura hip hop, questa è la musica con cui sono cresciuta, con cui batte il tempo della mia vita.

Un giorno un'amica mi fa ascoltare una cassetta dei Funky 4 Plus 1 e sento per la prima volta una donna al microfono. Era Sha Rock. Fu un'esperienza straordinaria, qualcosa di sconvolgente. In realtà, nonostante se ne parli poco le donne sono state parte del processo creativo alla base della cultura hip hop sin dal principio. Nell'immaginario rap le icone della cultura, i pionieri della scena sono sempre stati gli uomini ma c'erano molte donne anche in quegli anni: le Mercedes Ladies, Sequenze, Debbie D, Pebblee Poo, Sha Rock e Lisa Lee. Ascoltare quella cassetta in cui Sha Rock si esibiva live è stata una rivelazione: anch'io potevo farlo. Da quel

momento in poi ho iniziato ad affinare le mie tecniche da Mc esibendomi con mia sorella nei concorsi studenteschi e sfidando un'altra Mc della mia zona finendo, come prevedibile, per diventare un trio di donne Mc. Era il 1982 e noi eravamo le Supreme 3 Mc. Ci esibivamo nella scena dei party di Rochelle e Westchester e avere tre donne al microfono all'epoca non era cosa da poco. I ragazzi non c'erano abituati.

Finite le superiori, i miei genitori mi convinsero a frequentare il college. Fu proprio in quel periodo, verso la metà degli anni Ottanta, che Krs One e la Bdp, Eric B, i Public Enemy, i De La Soul, Queen Latifah e gli Stetsasonic mi diedero la spinta a riprendere in mano il microfono e a scrivere nuove rime. Quegli anni sono stati il periodo più bello della cultura hip hop, quello in cui la coscienza politica e sociale degli artisti determinava il contenuto dei pezzi. Mi esibii nel più importante contest universitario e lo vinsi. Iniziai a lavorare nell'industria musicale e dopo qualche tempo fui contattata per una produzione Zulu Nation. Così mi ritrovai a lavorare al Bronx City Record, un luogo storico dove all'entrata c'era un disco di platino enorme con inciso *Planet Rock*, a lato dei mitici Afrika Bambaataa e Jazzy Jay. E così la ragazzina carina appena uscita dal college si ritrova a produrre *conscious rap*.

Avevi avuto precedenti esperienze con altre etichette discografiche?

All'epoca le etichette discografiche mi consideravano piena di talento ma non erano ancora pronti per donne che parlassero di tematiche sociali. Volevano bei corpi che ballassero con pantaloncini sgambati ma questo stile non faceva per me. Oltre a ciò, i miei genitori, essendosi battuti durante la loro gioventù contro la segregazione e le leggi Jim Crow, mi hanno educata in modo tale che non mi sarei mai potuta umiliare esibendomi seminuda cantando le stupidate che facevano comodo all'etichetta di turno. Nonostante le delusioni, continuai a lavorare e a scrivere le mie rime, frustrata dal fatto che nella storia afro-americana, non solo nell'hip hop, la figura dell'oratore, dell'intellettuale, del militante e dell'attivista fosse sempre associata all'icona maschile mentre l'enorme contributo delle donne ai vari movimenti venisse rimosso.

Quando hai conosciuto la poesia spoken word?

A un evento comunitario incontrai Reggy Game. Quella fu la se-

conda rivelazione della mia vita. Mi chiedevo che cosa stesse facendo; stava rappando, stava improvvisando o che cosa? Il suo messaggio era radicale, un messaggio di lotta. Contenuti impegnati in rima: questa sono io! Ecco che cosa ho pensato. Questa è stata la mia introduzione allo *spoken word*. Reggy Game è il *godfather* (padrino) dello *spoken word* per i giovani della mia generazione. Certo, parliamo di una tradizione resa nota dai Last Poets e dai Watts Poets ma Reggy è l'elemento più rappresentativo per la generazione dell'hip hop. Diventammo amici e iniziai a darmi a un genere poesia dal sapore e ritmo hip hop. Iniziai a esibirmi a New York in diversi posti fino a vincere lo *slam*¹ al Nuyorican Poets Cafè. A entusiasmarmi dello *spoken word* è il fatto che rimane strettamente legato alla cultura hip hop e alle idee, al contenuto. In quel periodo la cultura hip hop stava per essere completamente cooptata dalla cultura mainstream e commerciale. L'epoca del *conscious rap* era terminata e ci si avviava verso quella del *gangsta rap* che precedeva l'attualissima fase del *bling bling*.² Per lo *spoken word* era il luogo d'espressione ideale.

La tua esperienza nell'East Coast è ricca di incontri con i pionieri della cultura hip hop. So che hai avuto importanti esperienze e incontri anche nella costa Ovest dove si respira un'aria e una cultura diversa, vuoi raccontarci qualcosa?

In effetti, sono andata a Los Angeles per motivi di lavoro extramusicale. Attraverso amicizie varie, come per esempio Donald D dei Rhyme Syndicate che mi ha messo in contatto con Ice T, e alla Zulu Nation che mi ha permesso di conoscere e lavorare con Afrika Islam, sono entrata nella scena underground cittadina. Afrika Islam era molto interessato non solo alle mie capacità artistiche ma anche alla mia abilità come organizzatrice. Così mi chiese di aiutarlo a creare una sede della Zulu Nation a Los Angeles e di occuparmi del lavoro di assistenza e dei quartieri neri più poveri. La Zulu Nation, anche se si stava espandendo nelle città americane, a Los Angeles non era ancora riuscita a impiantare nessuna reale struttura. Nel 1993, grazie al mio impegno e ai risultati ottenuti sono stata nominata Queen della Zulu Nation, la più alta posizione per una donna nella gerarchia dell'organizzazione. Non ci crederete, è stata una scena molto divertente ma, allo stesso tempo, assolutamente solenne e carica di responsabilità future. Iniziai a la-

vorare a tempo pieno con la Zulu Nation. Per sovvenzionarci, all'epoca organizzavamo party enormi con migliaia di partecipanti. Offrivamo alla gente un mix incredibile di rock, rap e jungle, sul palco c'erano Busta Rhymes, FishBone, Living Color, Bdp e Ice T. La cosa più affascinante di Afrika Bambaataa e Afrika Islam è che spaziano tra i generi più diversi con la loro musica. Nei loro party si ha la possibilità di ascoltare di tutto e aprire la mente a possibilità espressive sempre nuove. Erano capaci di mixare cose assurde. Dopo avere tenuto numerosi party in magazzini e edifici abbandonati siamo arrivati a organizzare le nostre feste, il Water in the Bush, ogni sabato nel locale di Prince, il GrandSlam. Io ero parte, come Zulu Nation di Los Angeles, del gruppo di persone che produceva e reclamizzava l'evento nelle comunità di colore. In quel periodo, c'era un ampio dibattito riguardo le teorie sul New World Order e si creò un movimento per educare la gente: Illuminati Information. In queste feste, se al piano superiore ci si divertiva ballando e socializzando, al piano inferiore organizzavamo proiezioni di film, incontri con giornalisti e intellettuali, dibattiti per promuovere un confronto reale con i giovani della nostra generazione, quella dell'hip hop.

Puoi darci informazioni maggiori sulla tua attività a favore delle giovani donne nelle comunità urbane più depresse che hai portato avanti all'interno della Zulu Nation?

Ho lavorato a un progetto, il Queens and Malikas Rites of Passage, dedicato al recupero, al sostegno e all'istruzione delle giovani donne all'interno della comunità hip hop. In quel periodo Shaka, uno dei fondatori della Zulu Nation con Bambaataa, stava realizzando un programma simile a New York e visti gli ottimi risultati della sede di Los Angeles, mi chiese di tornare in città per svolgere lo stesso ruolo nella sede nazionale. Così sono tornata a New York per creare una struttura che potesse avere un impatto reale nella comunità. In quel momento ebbi la terza rivelazione: mi stavo realizzando completamente, una giovane donna rispettata nella comunità che lotta per l'emancipazione del proprio popolo. Io rispetto gli uomini ma devi capire che nella comunità hip hop gli uomini per lo più non rispettano le donne. Per il modo in cui sono cresciuta, per i valori e l'orgoglio che mi sono stati trasmessi, per i sacrifici affrontati, non potrei accettare nessun tipo di mancanza di rispetto da parte di nessun uomo.

Non parlo di un conflitto tra i sessi, assolutamente no, parlo di dignità individuale. In quel momento ho avuto la possibilità di operare per ridare un senso di dignità individuale e di rispetto a moltissime giovani donne nere attraverso un processo suddiviso in fasi successive. Si trattava di soggetti con una famiglia disastata alle spalle, che vedevano nella prostituzione e nello spaccio le uniche attività possibili per garantirsi la sopravvivenza. I risultati furono sorprendenti anche se emersero problemi “collaterali”. Porre la questione del potere all’interno di una cultura come quella hip hop, di per sé molto dura e violenta, è infatti assai problematico. A volte queste donne, sentendosi per la prima volta forti, tendevano ad assumere gli stessi atteggiamenti di sopraffazione e scontro che avevano subito per anni. Bilanciare la femminilità e il potere in un donna è diventata la mia missione nella comunità hip hop: volevo dimostrare in prima persona la possibilità di esprimere la propria femminilità e di operare a favore della comunità guadagnando così il rispetto degli uomini.

Che reazione hai avuto dalle ragazze, da queste giovani donne che ti accingevi ad aiutare? E da parte degli uomini della Zulu Nation e delle comunità nere di New York? La strada non insegna certo a fidarsi delle persone che cercano di portarti il proprio aiuto.

Hai ragione e all’inizio la frase che mi sentivo dire più spesso era: “Chi cazzo sei?”. Suscitavo sospetto e timore nelle donne e, in alcuni casi, odio negli uomini. Non so quale fosse il dibattito interno sulla questione prima del mio arrivo, ma nel momento in cui ho avuto la possibilità di parlare, dopo essere stata presentata come responsabile del progetto in un meeting internazionale della Zulu Nation di fronte a centinaia di King Zulu, sono stata estremamente esplicita: “Signori, oggi è un nuovo giorno. C’è una nuova donna nell’organizzazione e qualsiasi mancanza di rispetto nei confronti delle donne deve cessare immediatamente”. Sapendo che beneficiavo dell’appoggio incondizionato di Bambaataa e Shaka, la maggior parte dei King accettò di buon grado le mie parole, almeno all’apparenza. Grazie a Bambaataa e ad altri King iniziai a creare un gruppo capace di lavorare per affrontare seriamente una riflessione sulla relazione tra uomo e donna. J Love, un’organizzatrice della West Coast, si trasferì a New York per aiutarci a sviluppare il programma. Con loro iniziammo a fare un grosso lavoro e a creare un movimento di giova-

ni donne il cui impatto andava ben al di là dei confini cittadini per raggiungere differenti comunità in tutto il paese.

Ma come è possibile competere con artisti e video che, attraverso i media commerciali, diffondono messaggi completamente opposti secondo i quali denaro e violenza sono gli unici simboli del successo?

Questa è la vera sfida. Ed è anche il motivo per cui dopo alcuni anni io e le altre militanti siamo uscite dalla Zulu Nation per operare attraverso una Ong a livello internazionale. Il lavoro svolto all'interno dell'organizzazione era stato importante ma insufficiente. I problemi erano principalmente di due tipi: la mancanza di risorse e la presenza di forze che operavano per fare in modo che la nostra attività rimanesse limitata. Nel periodo in cui abbiamo operato all'interno della Zulu Nation moltissime donne hanno assunto posizioni di responsabilità a livello locale e nazionale ma ci siamo rese conto che le possibilità di operare nelle comunità rimanevano limitate. Così J Love, io e due altre compagne abbiamo lasciato l'organizzazione.

La nuova sfida consiste nel coinvolgere gli uomini ad attivarsi a favore dei diritti femminili. Uno degli esempi che faccio spesso ai miei fratelli è che quando un uomo nero è ucciso dalla polizia, la comunità intera – uomini e donne – scendono in strada a manifestare; quando invece una donna nera è stuprata solo le donne si mobilitano. Le donne hanno imparato a difendersi e auto-organizzarsi perché hanno capito che sono sole nelle loro lotte. Gli uomini non sembrano comprendere l'importanza dell'unità all'interno della comunità per sconfiggere i problemi che ci affliggono. Questa è la sfida. Un processo educativo per superare la cultura della misoginia e del disprezzo è un elemento fondamentale per uomini e donne. Il progresso della nostra gente non può essere ottenuto a spese di una parte della popolazione.

Qual è la tua opinione sul messaggio che traspare attualmente dai video musicali, che cosa ne pensi della violenza e dell'umiliazione della donna nera che i media diffondono a livello internazionale?

L'impatto culturale negativo dei video rap statunitensi è molto forte a livello mondiale. Senza dubbio il sistema capitalista statunitense e la nostra cultura ipermediatica abusano di immagini che sviliscono la figura femminile, in particolar modo le donne di colo-

re. L'oppressione femminile è un meccanismo che si perpetua. Ecco perché il nostro lavoro è al tempo stesso urgente e complicato: non parliamo di un trauma passato dal quale dobbiamo riprenderci. La nostra cultura perpetua questi atteggiamenti e distrugge la vita di migliaia di donne ogni giorno. Per poter contrastare questa cultura e la sua pervasività, uomini e donne devono operare congiuntamente ma soprattutto discutere e comprendere a fondo la necessità di un profondo cambiamento sociale. Negli Stati Uniti è esistito un movimento femminista molto forte ma le giovani donne dell'*hip hop generation* non si ritrovano in quell'ideologia e in quelle pratiche. Ciò di cui hanno bisogno è la fiducia per affrontare questo mondo. Per conseguirla è necessario che esprimano la loro rabbia, le loro frustrazioni ma anche le gioie e le aspirazioni: queste donne hanno bisogno di essere rispettate e soprattutto ascoltate. Noi le sosterremo in tutto ciò e così abbiamo creato il progetto We Got Issues. La nuova generazione, infatti, è trendy e divertente ma subisce le solite vecchie forme di oppressione. Queste donne non sono interessate a essere migliori degli uomini né a dimostrare nulla all'altro sesso, hanno bisogno di trovare il giusto equilibrio tra la gestione della propria femminilità e la richiesta di potere e diritti.

Ci sono reazioni differenti a seconda delle situazioni e delle donne. Lil' Kim per esempio utilizza un linguaggio violento e indossa abiti succinti nel tentativo di imporsi sulla scena, qual è la tua opinione a riguardo?

La mia opinione su Lil' Kim è cambiata nel corso della mia evoluzione individuale. Credo sia importante operare una distinzione tra le vittime e le donne che decidano di sculettare in pubblico alle loro condizioni. Il corpo femminile è un elemento molto potente dal punto di vista commerciale. Per questo alcune donne non vedono altra via per ottenere i propri scopi che utilizzare la carta della sessualità. In questo mondo devi essere pronta a lottare o a scopare, per cui se non hai intenzione di indossare i guantoni e salire sul ring non c'è altra carta da giocare. È una questione di esercizio del potere, nient'altro. D'altro canto una donna forte, cosciente dei propri diritti, può anche decidere di indossare una mini da capogiro come provocazione. In tal caso si tratta di una provocazione cosciente e non di un comportamento dettato da un uomo che impone un look per

trarre maggior profitto. Molte donne farebbero volentieri a meno di svestirsi e ballare in modo provocante se potessero trovare altri modi per ottenere visibilità e fare circolare la loro musica.

Note

¹ Meglio conosciuto come *slam poetry contest*, ovvero una gara tra artisti *spoken word*.

² Termine proprio dello slang per indicare gioielli e, in particolar modo, diamanti. È anche un termine associato a uno stile di vita basato sull'ostentazione del lusso e dei beni materiali.

ADISA BANJOKO



Adisa Banjoko, giornalista indipendente, esperto di Islam, arti marziali, storia nera, conosciuto con lo pseudonimo di The Bishop of Hip Hop, è autore di due volumi sulla cultura hip hop dal titolo Lyrical Swords Vol.1 e Vol.2 e conduttore dello show radiofonico One Mic Radio, www.iciclenetworks.com.

Islam in the Mix

Intervista a Adisa Banjoko (The Bishop of Hip Hop), ottobre 2004

u.net: *Benché molto diffusa, la matrice islamica è evidenziata molto raramente nella produzione hip hop. Ci puoi dire qualcosa sulle origini di tale influenza?*

Adisa Banjoko: L'influsso di tematiche islamiche nella cultura hip hop è una caratteristica peculiare del periodo successivo al Movimento per i diritti civili. L'hip hop ha raccolto le idee e la retorica di Malcolm X e Elijah Muhammad (il fondatore della Nation of Islam). Molti fan ricordano il video di *Know the Ledge* di Eric B & Rakim nel quale compaiono immagini di migliaia di musulmani in preghiera davanti all'ayatollah Khomeini. Verso la metà degli anni Ottanta, Afrika Bambaataa, Big Daddy Kane e i Public Enemy evidenziavano nei loro testi un grande rispetto per la Nation of Islam. I Brand Nubian, i Poor Righteous Teachers, Krs One, Kam, Ice Cube, Guru, Busta Rhymes, Wu Tang Clan, Common, Nas, Paris e Immortal Technique e molti altri artisti diffondono il messaggio *muslim* nei testi delle loro canzoni. Anche Notorious B.I.G. usava espressioni gergali islamiche nonostante tutti sappiano che non era di religione musulmana. Ciò che voglio dire è che l'Islam è così pervasivo nella cultura hip hop che molti artisti ne adottano stilemi tipici semplicemente utilizzando le espressioni che hanno appreso sulla strada.

Quali sono i gruppi che hanno maggiormente influenzato questi artisti?

La maggior parte delle citazioni islamiche presenti nei testi hip hop appartengono al sistema di credenze diffuso dalla Nation of Islam e da un gruppo da esso derivato, i Five Percenters.

La Nation of Islam, fondata dall'onorevole Elijah Muhammad, ha da sempre dimostrato un forte interesse ed impegno per la comunità hip hop, sponsorizzando eventi e conferenze, mediando durante il famoso conflitto tra costa Est e Ovest e fornendo servizi di security a molti artisti. La teologia della Nation of Islam trova espressione in *Death Certificate* di Ice Cube, *The Devil Made Me Do It* di Paris

e *Guerrilla in Tha Midst* dei Da Lench Mob. Il rapper di Chicago Common utilizza numerose idee e teorie ispirate a quella religiosità nelle sue canzoni: in *6th Sense*, per esempio, canta: “Alcuni dicono che sono troppo profondo, sono troppo profondo per dormire/at-traverso di me Muhammad parlerà per sempre”.

I Five Percenters, invece, sono un gruppo nato nel 1963 per volere di Clarence “Pudding” 13X che decise di lasciare la Nation of Islam a causa di alcune divergenze con Elijah Muhammad. Clarence 13X iniziò così a predicare che ogni uomo nero è un dio in diritto di stabilire le norme della propria vita. Le regole del gruppo sono tramandate oralmente o attraverso opuscoli fotocopiati distribuiti per strada. L’inclusione delle loro idee nello slang e nei testi hip hop ha permesso a tale messaggio di ottenere una visibilità altissima. Secondo i Five Percenters, l’85% della popolazione mondiale vive nell’ignoranza e nell’illusione e non avrà mai la possibilità di comprendere la realtà; il 10%, pur conoscendo la verità, utilizza questo vantaggio per sfruttare le masse ignoranti. Solo il 5% dell’umanità manifesta un’autentica comprensione delle dinamiche sociali e della natura divina dell’uomo nero. I testi hip hop abbondano di citazioni dei 5Percenters (per esempio *Rawhide* di Method Man: “Temo per quell’85% che non comprende”), da cui derivano inoltre numerose espressioni tipiche dello slang giovanile: “break it down” (analizzare), “peace” (inteso come saluto), “represent” (apparire in rappresentanza), “dropping science” (spiegare concetti).

Vi sono poi anche artisti come Mos Def e Q Tip che sono dei seguaci della corrente Sunni Islam. Essi rappresentano sicuramente una minoranza ma sono tra i più socialmente impegnati.

Per quale motivo la Nation of Islam e i Five Percenters hanno esercitato una così grande influenza sui giovani neri cresciuti durante gli anni Settanta e Ottanta?

Perché l’hip hop è stato inventato dai neri, come risposta alle ingiustizie politiche, sociali e spirituali. Quando la gente è in difficoltà normalmente cerca sostegno nella fede. Durante la metà degli anni Settanta, la Nation of Islam e i Five Percenters erano molto attivi nei ghetti neri nel tentativo di ricreare forme di autocoscienza e autostima. Il loro attivismo nelle aree più depresse spiega la pervasività del loro messaggio. L’impegno nei confronti dei fratelli neri che vivevano ai margini della società statunitense ha condotto numerosi afro-

americani ad abbracciare l'Islam. Gli anni Settanta sono stati caratterizzati da una profonda ristrutturazione economica e da una crescita della povertà, con un conseguente aumento di criminalità. L'insicurezza era all'ordine del giorno e l'esempio offerto nel ghetto dagli aderenti a queste organizzazioni islamiche convinse molti neri ad entrarvi.

L'Islam come l'hip hop è pronto a includere chiunque. Ecco perché abbiamo rapper musulmani bianchi come Everlast e molti rapper ispanici della costa Est che hanno abbracciato questa fede. Diversi Dj e Mc di origine filippina, come Kid Dragon e Eugene, sono musulmani. La matrice islamica è molto diffusa e continua a suscitare nuove adesioni.

Se l'Islam ha caratterizzato così profondamente la cultura hip hop sin dalle sue origini, perché media, giornalisti e intellettuali non hanno mai analizzato questo fenomeno?

Credo che la disattenzione verso le tematiche islamiche, come anche nei confronti di quelle politiche e sociali, non sia casuale. A mio parere la componente gangster dell'hip hop (che inizialmente aveva una caratterizzazione fortemente politica) è stata esaltata proprio per oscurare tali tendenze. Stiamo parlando più o meno del 1993. Credo si sia trattato di una mossa che ha trovato concordi le etichette discografiche, le riviste e le stazioni radiofoniche. Lo scopo era quello di togliere all'hip hop tutte le sue potenzialità educative e di crescita. L'hip hop, comunque, garantendo alle persone la possibilità di esprimere il proprio pensiero, è impossibile da fermare.

In questo senso, attraverso l'hip hop il messaggio dei Five Percenters ha trovato un canale di diffusione eccezionale.

Senza dubbio. L'hip hop abbraccia tutte le forme di spiritualità ma l'Islam è stato presente sin dal principio. Tutto quello che l'hip hop coinvolge è portato direttamente, senza compromessi, alla gente. Questa è la reale potenzialità rivoluzionaria dell'hip hop. Il mito delle arti marziali, la retorica del Movimento di liberazione nero e delle lotte della popolazione latina lo hanno attraversato e ora sono parte integrante della sua cultura. L'Islam è importante poiché rappresenta una delle prime forme di spiritualità della produzione hip hop.

Puoi farmi qualche esempio di temi islamici trattati in testi hip hop?

Il primo caso che mi viene in mente è *Party for Your Right To Fight* dei Public Enemy. Il suo testo è pura ideologia della Nation of Islam: i bianchi come diavoli dagli occhi azzurri che opprimono la razza nera.

<i>For the original Black Asiatic man</i>	<i>Perchè l'uomo nero asiatico è l'originale</i>
<i>Cream of the Earth</i>	<i>Crema della Terra</i>
<i>And was here first</i>	<i>È stato il primo</i>
<i>And some Devils prevent</i>	<i>Ma alcuni diavoli evitano</i>
<i> this form being known</i>	<i> che questo si sappia</i>
<i>Even Mason they know it</i>	<i>Anche i massoni lo sanno</i>
<i>But refuse to show it</i>	<i>Ma si rifiutano di dirlo</i>

Biggie Small, in arte Notorious Big, parla di andare da “*Pasadena a Medina*”. Ma dov’è Medina? Di sicuro non sta parlando dell’Arabia Saudita, intende Brooklin. Mike D dei Beastie Boys usa la medesima espressione per indicare Brooklin in alcune sue rime. I Poor Righteous Teachers nel loro lp *New World Order* usano spesso l’immagine della Nuova Gerusalemme per riferirsi al New Jersey. Sia Medina sia la Nuova Gerusalemme sono elementi presi direttamente dall’immaginario dei Five Percenters, per i quali Manhattan (e in particolare Harlem) è la Mecca, il Queens il Deserto e il Bronx Pelan.¹

La maggior parte delle citazioni derivanti dai Five Percenters si riferiscono per lo più alla numerologia, a criptici epigrammi scientifici e all’esegesi. Provo a citarti alcuni esempi per ognuna di queste tematiche:

<i>I drop science like a scientist</i>	<i>Spiego le teorie come uno scienziato</i>
<i>My melody is in Code</i>	<i>La mia melodia è in codice</i>

Eric B & Rakim, *My melody*

<i>U-n-i-verse – You and I verse</i>	<i>U-n-i-verso – Tu e io componiamo versi</i>
--------------------------------------	---

The Roots, *UNiverse at War*

<i>Living on shaky ground,</i>	<i>Vivo in una situazione critica,</i>
<i>too close to the edge</i>	<i>troppo vicino al limite</i>
<i>Let me see if I Know The Ledge</i>	<i>Fammi capire se conosco la verità</i>

Eric B & Rakim, *Know The Ledge*

Pensiamo a un gruppo come i Fugees, che non sono degli aderenti della Nation of Islam, ma che nel loro singolo *Fu-gee-la* cantano: “Sono un campione vero/Come Farrakhan/Leggo il Daily Qur’an/È un fenomeno/Dieta di liriche come in Ramadam”.

Nell’album *Arrest The President*, Intelligent Hoodlum dice: “Al-Islam. Leggi il corano. Prendi il microfono e lancia bombe liriche”.

Ascolta *Revolutionary Mixtape Vol. 2* di Immortal Technique e troverai moltissimi esempi. Perfetto è anche *Sonic Jihad*, l’ultima produzione di Paris. Potrei andare avanti a citarti artisti e canzoni per ore. Come ho già detto, l’influenza islamica è talmente pervasiva che risulta quasi difficile rendersene conto.

Note

¹ Pelan, isola del Mar Egeo, con la quale la teologia dei Five Percenters identifica il Bronx.



Davey D, giornalista indipendente, Dj e attivista immerso nella cultura hip hop sin dagli albori, nel Bronx degli anni Settanta. Lavora per l'emittente radiofonica californiana Kmel, è tra i fondatori della Bay Area Hip Hop Coalition e membro della Bay Area Black Journalist Association (www.daveyd.com).

Hip Hop is Political

Intervista a Davey D, marzo 2005

u.net: *Chi è Davey D e come è entrato nel mondo dell'hip hop?*

Davey D: Davey D è un nero nato nel Bronx, nella parte sud non lontano da Bronxdale, area di origine della gang dei Black Spades. Ho incontrato la cultura hip hop nel 1977, quando un amico mi mostrò un nuovo genere di danza in cui si faceva uno strano gioco di piedi e poi ci si metteva a ruotare con la schiena, la testa o le mani sul pavimento. Non passò molto tempo che un altro amico mi fece ascoltare una cassetta molto rovinata nella quale si sentiva un ritmo di batteria e qualcuno che ci rimava sopra. Quella cassetta era stata registrata a un party di Kool Herc. Mentre le feste e le sfide si diffondevano sempre più, iniziai ad essere attratto dall'aspetto orale di questa nuova cultura. Era assolutamente divertente potersi esprimere in rima su basi musicali. Iniziai a crearmi un nome, registrando cassette nelle quali rimavo sopra canzoni quali *Dance to the Drummer Beat*, *Let's go Freak*, *To be Real*. Nel 1979 facevo parte di una crew, gli Avengers, e nell'ultimo anno di liceo, dopo che mi ero trasferito da miei nonni a Soundview, entrai nel Tdk, Total Death Krew, che si ritrovava a Co-Opt City. Le mie qualità come Mc erano buone, specie nel rimare con voci differenti a seconda del personaggio che interpretavo: Mc Davey D, Steve Steve e Kit Caldon.

So che per motivi familiari ti sei poi trasferito in California e, non essendo l'hip hop altro che un fenomeno per lo più locale, mi chiedo se potessi descriverci la situazione che hai incontrato.

Avendo viaggiato molto con la mia famiglia in tutta la East Coast, avevo notato un po' ovunque l'ammirazione che suscitavo ogni qualvolta dicevo di essere di New York. Quando sono arrivato in California la cosa non impressionava nessuno. La California ha il proprio stile, la propria cultura, e non gliene frega niente di New York. Questo vale anche per il rap e l'hip hop. Ovviamente c'erano persone che rimavano sulle basi musicali sulla scia della Sugar Hill Gang ma per i

giovani delle comunità nere non era nulla di nuovo, l'avevano già sentito fare dai papponi e dagli spacciatori della zona. La loro reazione era: "Lo faceva mio padre... lo posso fare sicuramente anch'io". La scena hip hop nella West Coast era totalmente differente da quella newyorkese, molto più rivolta al funk. Nel ballo si privilegiava non il *breakin* quanto il *robotic* e lo *tuttin*,¹ fenomeni collegati alla profonda influenza della cultura del pappa in quest'area del paese. A New York sei vuoi incontrare dei pappa devi sapere dove andare; un giovane non saprebbe neanche riconoscerlo. Dovrebbe dirigersi sulla Quarantaduesima o a Hell's Kitchen, uscendo dal proprio habitat abituale. A Oakland, invece, i magnaccia erano popolarissimi. Il ballo, gli atteggiamenti e persino la camminata della gente era profondamente influenzata da quei personaggi che esercitavano un fascino fortissimo sui giovani. Era praticamente tutto differente: la gente non impazziva per il *breakbeat*, i giovani non roteavano sulle loro teste e l'abbigliamento era completamente diverso.

La differenza profonda tra le due scene mi spinse ad approfondire l'aspetto del *Dj'ing*. Mi comprai i piatti e un mixer e iniziai a fare i primi party. Nel 1982 avevo già formato un collettivo di Dj, la cui popolarità ci permise di pagarci gli studi. Dopo essermi laureato iniziai a lavorare per una radio universitaria chiamata Kalx e dopo un po' di tempo riuscii ad avere un mio programma hip hop, grazie soprattutto a un ragazzo di origine irlandese, Billy Jam, che proponeva nella sua trasmissione un mix insolito di rap e punk rock. All'epoca il management della radio aveva grossi pregiudizi riguardo al rap, non lo si considerava vera musica. Il suo stile unico e il rispetto per la sua profonda conoscenza del punk rock gli permisero di ottenere una sorta di salvacondotto e di trasmettere rap. Nel mio programma trasmettevo un mix di rap e di ciò che ora è conosciuto come *latin freestyle*, un genere molto popolare all'epoca. Iniziai a farmi un nome e nel 1986 lanciai una newsletter "The Davey D Beat Report" che riscosse un certo successo in quanto faceva circolare informazioni allora introvabili sulla musica in voga nella West Coast. Questo rapporto settimanale mi fece conoscere nella scena musicale, mi aprì la porta per un altro programma radiofonico con la Kpfa e mi permise di entrare in contatto con altri giornalisti radiofonici hip hop della Bay Area.

Avendo vissuto praticamente la storia dell'hip hop dalle origini sino ad oggi, da fenomeno locale a settore significativo dell'economia america-

na, quali sono le tue impressione sulla trasformazione di questo fenomeno culturale?

Prima di tutto vorrei sottolineare come sin dall'inizio erano presenti persone che cercavano di trarre profitto dall'hip hop. La gente vede Puffy tutto elegante, *flamboyant*, sempre vestito con abiti lussuosi e non capiscono come anche nel 1976-1977 i giovani ricercassero stile e eleganza. Durante la mia giovinezza tutti cercavano di essere eleganti e alla moda, bevevano champagne nelle discoteche e, se potevano permetterselo, arrivavano al locale su una Bentley invece che su una Oj... Questo significava esser *fly*.

Per la maggior parte dei politici e degli attivisti neri che avevano alle spalle le esperienze del Movimento per i diritti civili e del Black Power, la cultura hip hop e la musica rap rappresentavano da tutti i punti di vista un passo all'indietro. È stato necessario molto tempo affinché le due generazioni riuscissero a entrare in contatto e gli attivisti neri potessero avvalersi dell'enorme talento di molti giovani artisti. Per molto tempo i giovani neri non avevano nessuno a cui far riferimento. L'industria musicale rappresenta un elemento di sfruttamento molto potente poiché trae profitto dagli artisti, che non conoscono i tranelli del mondo del business, e dalle comunità che non hanno le infrastrutture per educare e sviluppare il talento dei giovani. L'industria musicale fa ciò che ha sempre fatto, definisce le priorità sulla base del profitto economico.

In tale contesto – e parliamo di un'industria da milioni di dollari – alcuni artisti sono riusciti a cavarsela piuttosto bene. Pensiamo, per esempio, a P Diddy o Jay Z che hanno loro etichette discografiche, lanciano linee di abbigliamento o si comprano squadre di basket. Nella Bay Area ci sono delle etichette indipendenti incredibili e gruppi che sono riusciti a gestirsi in maniera esemplare come i Living Legends e gli High Low. Alcuni se la sono cavata bene poiché hanno capito le dinamiche che muovono l'industria in cui operano, ma devono sempre aspettarsi di venire sfruttati. L'hip hop, in particolare, è il riflesso delle persone e delle comunità che ne abbracciano il messaggio. Se a noi non piace Lil' John, nonostante abbia venduto più di due milioni di copie, dobbiamo comunque comprendere che ciò di cui parla, come parla e come si atteggia sono il riflesso della comunità da cui proviene e che lo sostiene. Proprio come dice Mos Def all'inizio del suo album quando gli viene chiesto "Qual è il futuro dell'hip hop?" e lui risponde "Se la gente che fa hip hop è vendu-

ta, l'hip hop sarà svenduto! Se la gente sarà impegnata socialmente anche l'hip hop sarà impegnato". Too Short ha detto la stessa cosa dodici anni fa quando ha affermato: "Se un tempo avessi chiamato una donna nera puttana, sarei stato messo al bando dalla comunità. Al giorno d'oggi se incido un disco chiamando una donna puttana vendo più di due milioni di copie".

Se un tempo non esisteva una infrastruttura mediatica, possiamo affermare che quella creata dall'industria dell'intrattenimento sia controllata dalle grandi corporation e che esitano gravi problemi di visibilità e di libera espressione per molti artisti. Vuoi dirci la tua opinione a riguardo?

La questione è alquanto complicata. Prima di tutto l'hip hop significa cose differenti per le diverse persone e bisogna analizzare e comprendere a fondo il background socio-politico dell'ambiente in cui questa musica si diffonde. Senza dubbio Too Short ha cantato come in cui chiamava le donne puttane e il suo messaggio non è certo dei più educativi. Tuttavia se consideriamo che in questo modo è potuto uscire dal circolo della criminalità e ora possiede addirittura un'etichetta discografica, se riflettiamo su come sia riuscito a emergere dalla povertà, a crearsi una propria attività e a diventare molto popolare per il suo pubblico – gli spacciatori, i papponi e il sottomondo criminale di Oakland – potremmo addirittura affermare che tutto ciò sia positivo.

Lavoro in radio con un giovane, T Kash, che ora è entrato nei The Coup. Tommy ha avuto un'infanzia difficile, la sorella è una tossica, un padre e un cugino freddati per strada. A lungo per vivere ha dovuto spacciare. Tommy è per me come un fratello minore, cerco di dargli l'educazione che una famiglia distrutta non ha potuto fornirgli. Tommy, quando ha realizzato il suo primo album, che ovviamente conteneva per lo più storie di strada, ha inserito la mia caricatura sulla copertina per pubblicizzare il nostro programma radiofonico. Qualche giorno dopo l'uscita del disco ho ricevuto una e-mail davvero antipatica in cui venivo insultato per la mia amicizia con quello che veniva visto come un personaggio impresentabile. Risposi esprimendo il mio orgoglio per un ragazzo che era passato dallo spaccio a riflettere sulle strategie di marketing per lanciare la sua attività musicale. Oltre a ciò, le esperienze di strada lo hanno reso talmente cosciente delle richieste di un certo tipo di mercato da per-

mettergli di essere dannatamente bravo nel dare visibilità ai suoi prodotti. Ovviamente i suoi testi non erano dei più impegnati e “corretti” ma il ragazzo stava imparando e ora è diventato membro dei The Coup, uno dei gruppi più politicizzati della scena. Tommy non scrive più le stesse cose di una volta, il suo nuovo progetto uscirà addirittura sull’etichetta di Paris, come il nuovo dei Public Enemy. Bisogna analizzare un artista in tutta la sua complessità prima di giudicare il materiale che produce.

In questo senso, l’hip hop può essere utilizzato come strumento educativo e di trasformazione politica e sociale? Se non sbaglio eri uno degli organizzatori della National Hip Hop Political Convention...

Prima di tutto lasciami dire che l’hip hop è intrinsecamente politico: è nato da condizioni politiche e sociali specifiche. L’hip hop ha ormai almeno trent’anni e la maggior parte di noi deve assumersi responsabilità per il futuro, non siamo più bambini. La domanda critica è come possiamo andare avanti. La risposta sta nell’analizzare le condizioni e definire delle strategie. Tra le opzioni possibili c’è anche il percorso nella politica istituzionale. Con la National Hip Hop Political Convention volevamo creare una struttura organizzativa nazionale composta da giornalisti, scrittori e attivisti dell’*hip hop generation* in grado di esercitare una forte pressione popolare nei confronti dei maggiori partiti e svolgere un ruolo fondamentale e strategico nella politica elettorale. Abbiamo cercato di dare vita a un evento che non fosse solo culturale ma si concentrasse sulle più urgenti tematiche sociali e politiche. L’hip hop può dunque essere uno strumento di trasformazione politica e sociale? Come dicevo prima, l’hip hop sarà impegnato e attivo in rapporto al tipo di contenuti che saranno espressi da coloro che si sentono parte di questa cultura. Personalmente utilizzo da anni l’hip hop per istruire e politicizzare i giovani ma non posso dire che tutti si comportino nello stesso modo.

Qualche riflessione finale?

La domanda da porsi non è tanto dove o quando sia nato l’hip hop quanto che cosa rappresenta nell’area in cui viviamo e per le persone della nostra generazione. Noi siamo l’espressione culturale di una comunità, come è già accaduto in altri periodi della nostra storia. Come negli anni Sessanta c’era il Black Art Movement con la poesia militante di Amiri Baraka e Sonia Sanches, così durante gli

anni Settanta Kool Herc e Grand Master Flash hanno espresso le tensioni politiche e sociali nonché la voglia di divertimento e di profitto della loro generazione. Lo stesso vale per il be bop. Questi movimenti artistici e culturali erano e sono importantissimi.

Cab Calloway utilizzava lo slang e manifestava un'arroganza e uno stile paragonabili al P Diddy dei giorni nostri, così come Duke Ellington e Count Basie erano l'analogo di Dr Dre e Dj Premier, in quanto hanno creato la colonna sonora della loro generazione. Con questo voglio farti comprendere quanto sia importante ricollegare insieme tutti gli elementi che compongono la storia del nostro popolo. Nessun movimento culturale e/o politico è nato all'improvviso. È necessario studiare e comprendere la propria storia per essere in grado di analizzare le condizioni presenti. Il governo degli Stati Uniti ha la missione opposta: cancellare la memoria storica nel modo più totale. Questo è un elemento importante da sottolineare: pensare che determinati eventi siano il frutto del genio individuale e non del lavoro di un movimento permette al potere di continuare a esercitare il proprio controllo tenendoci divisi. Si tratta di un'opzione strategica e dichiaratamente politica. Non ammetterlo è una scelta altrettanto politica. Voglio concludere dicendo che tutto è politico e dichiararsi apolitici è un'affermazione politica.

Note

¹ Forma di danza funk, popolare nella West Coast durante i primi anni Ottanta e associata per lo più alla comunità nera.

FELICIA MIYAKAWA



Felicia Miyakawa insegna presso il dipartimento di Musicologia della McLean School of Music. I suoi interessi sono focalizzati sulla musica e cultura hip hop, afro-americana e sul nazionalismo nero. Ha pubblicato un'analisi molto approfondita dell'influenza dei Five Percenters sull'hip hop: Five Percenter Rap.

God's Hop

Intervista a Felicia Miyakawa, gennaio 2006

u.net: *Puoi darci una definizione di God Hop?*

Felicia Miyakawa: God Hop è il termine utilizzato per definire musica rap creata e/o interpretata da membri della Five Percent Nation (conosciuta anche come Nation of Gods and Earth).

Puoi delinearci la storia della Five Percent Nation e spiegarci di che tipo di organizzazione si tratta?

La Five Percent Nation è un gruppo di musulmani neri, fuoriuscito dalla Nation of Islam nei primi anni Sessanta. Premesso ciò è opportuno sottolineare come gli appartenenti a questo gruppo non si considerino musulmani. Il primo leader della Five Percent Nation fu Clarence 13X, ex ministro della Nation of Islam, detto Father Allah che fu assassinato nel 1960. Dalla sua morte non c'è più stato nessun leader riconosciuto nell'organizzazione. Nonostante ciò, il credo ha continuato a diffondersi oltre i confini iniziali di New York City. Ci sono adepti della Nation of Gods and Earth anche in Canada e Gran Bretagna.

Che legame esiste tra la Five Percent Nation e l'hip hop?

La Five Percent Nation, dopo le difficoltà seguite alla morte di Father Allah, ricominciò a operare attivamente attorno al 1973. Sono gli stessi anni che segnano la nascita della cultura hip hop a New York City. Come molti studi e testimonianze hanno confermato, le origini della cultura hip hop nel South Bronx sono strettamente legati alle gang. Durante i primi anni Settanta molti giovani Five Percenters facevano parte delle medesime gang nelle quali molti pionieri dell'hip hop erano stati coinvolti. Oltre a ciò l'hip hop rappresenta una cultura essenzialmente giovanile come la maggior parte degli aderenti al gruppo di Clarence 13X. La Nation of Gods and Earth è stata parte integrante della cultura hip hop sin dalle origini: possiamo dire che sono cresciuti insieme.

Puoi spiegarci come la Five Percent Nation utilizzi l'hip hop per comunicare la propria teologia?

Per la Five Percent Nation il medium verbale (i testi delle produzioni rap) è il metodo più semplice per comunicare la propria teologia. Nel mio libro *God's Hop* ho evidenziato centinaia di esempi che parafrasano e/o rappresentano citazioni dirette della dottrina che i Five Percenters assimilano durante la loro formazione spirituale. Vorrei sottolineare come gli Mc appartenenti alla nazione dei Five Percenters non sono sempre intenzionati a fornire lezioni e insegnamenti. Le lezioni diventano parte integrante della vita quotidiana: è il modo in cui parlano gli appartenenti alla Nation. Molti, invece, citano gli elementi dottrinali con l'obiettivo specifico di "insegnare alle masse". I testi sono la forma più esplicita di insegnamento, ma anche l'utilizzo dei campionamenti e delle immagini hanno una rilevanza fondamentale.

In che modo gli eventi dell'11 settembre 2001 hanno cambiato la percezione comune dell'hip hop prodotto da membri della Five Percent Nation?

La verità è che il *conscious rap* in generale non è più molto rilevante nella scena rap e musicale contemporanea. I riferimenti alla cultura islamica possono anche essere aumentati all'indomani dell'11 Settembre, ma solo pochi artisti *mainstream* sono interessati a produrre musica con un messaggio islamico. Se cerchi un messaggio "conscious" devi limitare il tuo campo di analisi e ricerca all'underground.

Che relazione esiste tra la Five Percent Nation e l'Islam ortodosso?

Sebbene non lo affermino esplicitamente, i musulmani ortodossi considerano chi appartiene alla Five Percent Nation come eretici. I Five Percenters non hanno un rigido codice di comportamento morale come i musulmani ortodossi e la Nation of Islam. In generale, i Five Percenters non osservano le "cinque colonne dell'Islam", non studiano arabo e non sono neanche molto interessati agli insegnamenti del Corano, con importanti eccezioni ovviamente. È opportuno qui notare come i Five Percenters non si considerino musulmani. Secondo la definizione, Islam vuol dire sottomissione e i membri dei Five Percenters non si sottomettono a nessuno. Si considerano gli dei del loro universo sentendosi in dovere di fare tutte le scelte ne-

cessarie per la gestione della propria vita. In questo senso, se il gruppo affonda le proprie radici nella teologia musulmana nera, può risultare fuorviante anche solo confrontare i Five Percenters e l'Islam ortodosso.

Puoi farci qualche esempio che chiarisca che cosa s'intende per errata comprensione e/o rappresentazione della Five Percent Nation?

Nel mio libro cito due esempi specifici. Il primo, il caso di John Walker Lindh, il giovane statunitense che militava nelle truppe talebane in Afghanistan. I giornalisti televisivi e della carta stampata scoprirono che Lindh era un fan hip hop e ascoltava artisti quali Nas. La stampa cominciò subito ad affermare che la musica rap aveva insegnato a Lindh la dottrina islamica che lo aveva portato al tradimento del suo paese. Ovviamente la storia è molto più complicata ma i media la semplificarono drasticamente. Poi c'è stato il caso del cechino che ha terrorizzato l'area di Washington Dc nell'autunno del 2002. Quel personaggio lasciava messaggi con stilemi molto comuni nello slang della Five Percent Nation, formule come "word is bond" e "I am God", sulla scena del crimine. Anche in questa occasione, i giornalisti saltarono subito alla conclusione che il cechino fosse un affiliato alla Five Percent Nation. Ma frasi come quelle citate sono diventate d'uso comune nell'hip hop. A distanza di tempo, abbiamo scoperto che il cechino non aveva nulla a che vedere con la Five Percent Nation ma all'epoca dei fatti, l'organizzazione ha sentito la necessità e il dovere di difendersi dai tentativi di disinformazione sull'operato del gruppo.



The game's fucked, a thousand soundalikes, it's sad
Hard to tell the difference like they fake Louis bags
Ole English - Dilated People



Culture

How Ya Like Me Now?

Sul gap generazionale

Il 14 giugno 2004 un migliaio di persone – tra i quali artisti, giornalisti, scrittori, intellettuali, figure religiose e militanti – si sono riunite alla Metropolitan Baptist Church di Newark, New Jersey, per partecipare alla National Hip Hop Political Convention, una quattro giorni di dibattiti, workshop, spettacoli, concerti e film, volta a creare le premesse per la formazione di un'organizzazione politica nera di livello nazionale capace di affrontare i reali problemi della generazione dell'hip hop. Nel comunicato che annunciava l'evento si legge:

Da un lato, abbiamo sperimentato in prima persona il traffico di droga e la violenza nei nostri quartieri, il crescente livello di brutalità poliziesca, il degrado ambientale delle aree metropolitane, l'imprigionamento di massa, la guerra, il furto nelle elezioni presidenziali e il progressivo impoverimento. Dall'altro, siamo stati i creatori e i propagatori di una rivoluzione culturale in grado di trasformare la musica, l'abbigliamento, il linguaggio sia nel nostro paese sia nel resto del mondo.¹

Il comunicato termina con lo slogan “Voices, Unity and Power” (Protesta, unità e potere), parole che sintetizzano il tentativo di rac-

cogliere istanze assai differenti di organizzazioni e attivisti con lo scopo di creare una struttura in grado di influenzare le decisioni e la politica dei partiti ufficiali.

La prima giornata, l'unica in seduta plenaria, ha proposto una serie di dibattiti su tematiche quali la spiritualità, l'arte e la cultura, l'attivismo e la politica elettorale, nel tentativo di trovare forme di lotta e di cooperazione intergenerazionale. Sempre nel comunicato di lancio dell'evento si legge:

In questa congiuntura critica della storia statunitense è ormai tempo di attivare il nostro potere, le nostre risorse e il nostro intelletto per radicalizzare questa generazione, incoraggiare la militanza e creare una base di rappresentanza nella vita politica. Se non saremo in grado di fare tutto ciò, le vittorie del Movimento per i diritti civili e per i diritti delle donne diventeranno ben presto delle pallide memorie, mentre i nostri genitori continueranno a lamentarsi del nostro atteggiamento, dell'abbigliamento, del linguaggio e della musica che ascoltiamo.²

L'attivismo e la cooperazione intergenerazionale, ovvero la possibilità d'interscambio relazionale e di azione politica unitaria tra generazioni differenti, è argomento trattato raramente. Eppure questa assenza di confronto è uno tra i fattori critici per il futuro di questa comunità.

A un certo punto è scoppiato un confronto/scontro verbale molto violento tra Amina Baraka, un'attivista del movimento per i diritti civili, e Tourè, caporedattore della rivista "The Source". All'invettiva lanciata dall'anziana e combattiva Amina Baraka contro la mancanza di rispetto verso la storia del proprio popolo e nei confronti delle donne tipico dello *s-language* hip hop e il poco impegno sociale dimostrato dai giovani neri, Tourè ha replicato provocatoriamente chiedendo, al pubblico presente, dove fossero stati i genitori di questi cattivi ragazzi nei loro anni formativi, nel momento cruciale della loro crescita psico-emotiva. La provocazione, com'è naturale immaginare, ha scatenato la risposta immediata di Amiri Baraka nonché l'accalcarsi da parte di numerosi individui al microfono nel tentativo di esprimere la loro opinione, dai più giovani ai più anziani presenti in sala. La posta in gioco di quel dibattito richiamava alla mente alcune immagini di *Night Work*³ di Nelson George.

Nel romanzo *George*, oltre a narrare le vicende di un giovane nero, Night, che lavora come modello, accompagnatore e gigolo per realizzare il suo sogno di diventare un cantante soul di successo, analizza anche lo stretto rapporto creatosi tra il protagonista e la sorella Nicki, unico elemento di sostegno affettivo dopo la morte della madre – avvenuta durante la loro infanzia – e l’allontanamento progressivo del padre, troppo preso dal suo odio per il sistema. Nel capitolo intitolato *Mio padre è un uomo complicato*, Night racconta:

Mio padre è un uomo complicato e per lui ho sentimenti contrastanti, per lo più ostili. Cercherò di fare di tutto per giustificarlo. Perdonarlo? Non so proprio... Da quanto raccontano i miei parenti, prima della mia nascita era un diavolo d’un nero. Gli anziani ne parlano ancora. Le foto nel nostro album parlano di marce e manifestazioni. I documenti riservati dell’Fbi che era riuscito a ottenere, nonostante le parti censurate, confermavano la rilevanza del ruolo da lui rivestito.

Durante gli anni Sessanta, quando il Black Power era di moda, come l’hip hop a giorni nostri, e lo slogan “Burn Baby Burn” era sulle labbra di tutti i fratelli neri, mio padre era un attivista che conosceva Huey, H. Rap e altri il cui cocktail preferito erano le molotov. In un negozio a soli tre isolati da dove sono cresciuto gestiva Soul (Soldiers Organized to Unite and Liberate) e predicava l’autodifesa, i valori culturali del nazionalismo nero e la retorica sull’uccisione degli sbirri (non necessariamente in quest’ordine). Fondata sulle donazioni di privati, l’autofinanziamento e la vendita di daishiki fatti in casa, Soul s’impegnò contro la brutalità della polizia e contro gli sgomberi nelle aree popolari. Molte fotografie nel suo album lo ritraggono con in mano un megafono mentre incita la gente a spaccare il culo ai bianchi.[...]

Negli anni della mia adolescenza però gli afro non andavano più di moda, il funk era stato rimpiazzato dalla disco e l’attivismo nero stava mostrando segni di crisi. L’ufficio di Soul chiuse per la mancanza di fondi, i daishiki furono sostituiti dai pantaloni in poliestere e mio padre aveva bisogno di un lavoro vero.

Uno del suo gruppo aveva accettato un lavoro da venduto per un politico nero di recente elezione. Così attraverso i canali del Partito democratico mio padre è passato dai megafoni e daishiki all’uniforme da postino: fine della rivoluzione, inizio del lavoro civile. Il mio primo ricordo di lui è quello non di un uomo alla testa di un corteo bensì di un nero in uniforme blu che spinge un carrello con un

adesivo di Malcolm X appiccicato a una minuscola radio. Nonostante la giovane età c'era qualcosa di strano in quell'immagine.⁴

Gli appartenenti alla generazione dell'hip hop, come testimonia Touré con la sua provocazione, sono cresciuti in un momento storico caratterizzato da una forte ristrutturazione economica e da profonde trasformazioni dello spazio urbano. L'erosione dello spazio pubblico, la disgregazione dei servizi sociali, la crisi delle istituzioni comunitarie e l'impossibilità di trovare un lavoro hanno impedito qualsiasi forma di accesso e trasmissione dei valori culturali, sociali e politici tradizionali della comunità nera. Ciò ebbe un impatto profondo sulla generazione dell'hip hop, tanto da creare una barriera insormontabile tra gli appartenenti alle due generazioni.

La gioventù nera aveva storicamente condiviso valori e tradizioni comuni che traevano forza e coesione da istituzioni quali la famiglia, la chiesa e la scuola. Per la generazione precedente, per le migliaia di afro-americani che si impegnarono nei Movimenti per i diritti civili e nel Black Power, l'ideologia politica rappresentava un elemento imprescindibile di identità: la famiglia, la spiritualità, la responsabilità sociale e l'orgoglio nero ne rappresentavano i saldi pilastri. Ci si rivolgeva agli anziani alla ricerca di insegnamenti. Diversamente la generazione dell'hip hop percepisce il proprio essere nella società attraverso la cultura mediatica. Oggi quindi l'influenza dei valori tradizionali neri è diminuita drasticamente, mentre i media, la pop music, i film e la moda, agenti del conformismo, rappresentano le forze plasmanti la nuova identità culturale nera.⁵

La generazione dell'hip hop è la prima generazione di afro-americani a vivere in una società ufficialmente "integrata" e a considerare l'enorme visibilità e la facilità d'accesso ai media come un elemento di assoluta normalità. È in questo contesto che la cultura popolare riempie quel vuoto lasciato dai valori tradizionali della comunità, creando – come effetto collaterale – una generazione di consumatori per i quali la propria immagine è confusa con la propria identità individuale e il rapporto con i media si sostituisce alle relazioni interpersonali, all'esperienza di vita reale e alla coscienza storica e politica. Oltre a ciò, la ricerca continua di soddisfazione personale e di guadagno, che caratterizzano la tendenza al consumo tipica delle società capitaliste, ha reso ancor più vetusti i concetti di comunità e di solidarietà. Una conferma di ciò ci viene fornita da Tuffy, protagoni-

sta di un romanzo di Paul Beatty, *Tuff*, che così discute con il padre, ex membro del partito delle Black Panthers:

“[Padre] Dove diavolo sei stato figlio mio?

[Tuffy] Dove diavolo sei finito tu?

[Padre] Ragazzo non fare il gradasso con me. Ai nostri giorni non c'era bisogno di nessun intervento esterno per raddrizzare un ragazzino nero. Le cose si sistemavano internamente, se ne occupava la comunità. Se Mrs. Johnson ti vedeva combinare qualcosa, ti chiamava e tu ci saresti andato. E se ti avesse dato una ripassata, te la saresti presa senza lamentarti. Ti avrebbe mandato dritto a casa e avrebbe chiamato tua madre raccontandole tutto così che ti saresti preso una bella ripassata anche dai tuoi genitori.

[Tuffy] Se tutto funzionava così bene ai tuoi giorni, spiegami il motivo per cui tu sei cresciuto così male?”⁶

Dalla risposta di Tuffy appare evidente come questi giovani non riescano a comprendere né le parole né l'orgoglio della generazione del Movimento per i diritti civili. Ciò avviene perché non hanno mai vissuto esperienze di lotta e, soprattutto, non hanno potuto verificare tangibilmente, in termini di integrazione e opportunità, il portato di quelle mobilitazioni. Le difficoltà nel recuperare la propria storia derivano dall'impossibilità di accettare le condizioni di vita miserabili attuali. Tuffy, con la schiettezza che lo caratterizza per tutto il romanzo, sputa in faccia al padre e agli amici questa amara realtà: “Avrete anche lanciato granate, sparato caricatori interi, nutrito gratuitamente bambini e altre merdate del genere ai vostri tempi, ora però non fate altro che suonare due bonghi e un sassofono accompagnando mio padre mentre recita le sue fottute poesie, per cui se anche Spencer fosse un agente della Cia, non avreste nulla di che preoccuparvi visto che qualsiasi reato abbiate commesso nel nome della rivoluzione sarà in prescrizione da un pezzo”.⁷

Il conflitto intergenerazionale è un elemento ben individuabile anche nel film *Menace 2 Society* dei fratelli Hughes: la figura di Cain, uno dei protagonisti, si definisce in contrasto con l'immagine del nonno, legata indissolubilmente a quella comunità nera ormai scomparsa dal panorama urbano contemporaneo. Il rapporto tra i due personaggi evidenzia ciò che il sociologo Elijah Anderson descrive come “erosione della figura dell'anziano” nella comunità nera. Secondo Anderson, l'anziano – “un uomo con una retribuzione garan-

tita, con un forte attaccamento alla famiglia, alla chiesa e, soprattutto, interessato a trasmettere la propria conoscenza alle generazioni future” – in passato figura di riferimento nella comunità nera, ha perso progressivamente di prestigio. Con le trasformazioni socio-economiche di metà anni Settanta, la figura dell’anziano ha perso lentamente credibilità e prestigio a causa dell’impossibilità crescente di trovare posti di lavoro per la gioventù di colore: “La mancanza di posti di lavoro decenti e dei diritti sociali associati porta i giovani a non prestare attenzione ai discorsi degli anziani sull’etica del lavoro, la puntualità e l’onestà che appaiono del tutto fuori luogo”.⁸ Da molti giovani afro-americani poveri le prediche sull’etica e la morale sono considerate “roba d’altri tempi”, del tutto inutili per incidere positivamente sulle loro condizioni di vita.⁹

Assai indicativa in tal senso è una scena del film che vede Caine, O’Dog (un altro ragazzo) e il nonno conversare tra loro. Il dialogo e la sequenza delle immagini sottolineano la distanza tra le due generazioni. Il nonno è seduto su una sedia in un angolo della stanza, distante dai due giovani.

Nonno: Adesso ragazzi vorrei parlarvi dei casini in cui vi state ficcando... Ragazzi, il Signore non vi ha messo al mondo per sparare e ammazzarvi l’un l’altro. È proprio qui, nella Bibbia. Esodo 20,13: “Non dovrai uccidere”.

Caine: Nonno, non ho mai ucciso nessuno.

Nonno: Lo dubito... E Kevin [O-Dog] ho sentito molte storie su di te.

O-Dog: Signore, credo che a dio non importi molto di noi altrimenti non ci avrebbe mai ficcato quaggiù. Voglio dire, guardi dove viviamo. È tutto un m... voglio dire qui è tutto un casino.

Nonno: Non hai alcuna fede, figliolo. Dio non ama di più chi ha una bella casa...

Caine: Il nonno ci ha sempre rotto con questa storia della religione. E ogni volta mi entrava da un orecchio per uscire dall’altro.

[Caine e O-Dog che lasciano l’appartamento.]

Caine: Mi dispiace amico. Mio nonno non si può proprio starlo a sentire con quelle stronzate sulla chiesa.

O-Dog: Eh sì. E va in chiesa tutte le domeniche vero?

Caine: Ogni domenica. Sta lì e prega un dio bianco.

O-Dog: Merda amico. I neri sono intossicati dalla religione.

Caine: È proprio quello che voglio dire.

L'anziano cerca di trasmettere i propri insegnamenti ai due giovani proprio come avevano fatto con lui i suoi predecessori ma l'atteggiamento dei ragazzi, l'immagine di quei corpi svogliati indica chiaramente l'inutilità del tentativo. Il dialogo sottolinea le profonde differenze che influenzano e, al tempo stesso, plasmano le relazioni intergenerazionali. L'anziano si affida alla fede per continuare a sperare nella possibilità di un miglioramento delle condizioni di vita nella comunità nera. Caine e O-Dog, da parte loro, esaltano i valori materiali e il denaro rifiutando *in toto* la religione. Agli occhi dei due giovani, l'atteggiamento del nonno è quello di chi ha accettato l'ineluttabilità della vita nel ghetto dalla quale essi intendono fuggire al più presto, utilizzando qualsiasi mezzo necessario. In anni recenti l'impatto delle chiese sulle nuove generazioni appare in costante diminuzione. A tal proposito, tuttavia, va ricordato come il contributo dei religiosi e della chiesa nera fu decisivo per la nascita del Movimento per i diritti civili.

Il rifiuto della religione e della spiritualità ad essa associata evidenziano un nichilismo esasperato, una mancanza di speranza che rappresenta uno degli elementi fondamentali che definiscono l'identità dei giovani neri, le cui possibilità di mobilità economica e sociale si sono ristrette enormemente negli ultimi trent'anni. Il rifiuto della religione, però, non riguarda il solo cristianesimo. Caine e O-Dog non trovano nessun senso anche nel messaggio di organizzazioni religiose più radicali, come la Nation of Islam. Uno dei personaggi secondari del film, Sharif, impersona un militante dell'organizzazione *muslim* che utilizza gli insegnamenti ricevuti per educare i propri fratelli. Vestito sempre con i colori *new afrikan* – rosso, nero e verde – Sharif rimprovera i due protagonisti per il loro abuso di droga e alcool, il veleno importato dai diavoli bianchi nelle comunità povere allo scopo di controllare/distruggere i fratelli neri. Tali idee, che si richiamano direttamente al leader della Nation of Islam, Louis Farrakhan, sono derise da Caine, che così descrive l'amico: "Un coglione convertitosi all'Islam. È così felice di avere imparato alcune belle cose che continua a tormentarci. Pensa che Allah possa salvare i neri... Certo!"¹⁰

Il rifiuto dei valori della religione, della famiglia e della politica, fondanti l'identità delle generazioni precedenti, sembra condurre a atteggiamenti fortemente materialisti e edonisti. Caine e O-Dog considerano religione e politica come elementi privi di senso, del tutto

irrilevanti per la vita dei giovani neri costretti alle brutture del ghetto. Secondo Elijah Anderson, Caine e O-Dog sono i tipici rappresentanti di quella nuova identità nera che iniziò a formarsi durante i primi anni Settanta:

I giovani lavoratori neri divengono consapevoli di essere sfruttabili solo dai peggiori aguzzini, per i lavori più degradanti, con nessuna garanzia e possibilità di carriera, a volte senza alcuna retribuzione. Ricorrendo a forme di individualismo crescenti, i giovani neri tendono a essere sempre più selettivi nella ricerca di un lavoro e molto spesso non sono portati ad accettare condizioni che considerano svilenti. Questo atteggiamento contrasta nettamente con quello degli afro-americani della generazione precedente, molti dei quali avrebbero accettato qualsiasi tipo di occupazione.¹¹

Completamente priva dei valori che avevano caratterizzato e politicizzato i predecessori, la generazione dell'hip hop ha assistito alle campagne presidenziali di Jesse Jackson, alla rinascita della Nation of Islam, alla prima Miss America nera, agli assassini di bambini ad Atlanta, a *Fai la cosa giusta* di Spike Lee, alla liberazione di Nelson Mandela e alla pubblicazione di *Il colore viola* di Alice Walker. In tale contesto, si è trovata stretta fra un duplice disprezzo, da una parte i giovani bianchi, dispiaciuti di esser la prima generazione a non poter negare *legalmente* i diritti della popolazione afro-americana; dall'altra, una vecchia guardia di colore incapace di comprendere le profonde trasformazioni nella comunità nera. La generazione dell'hip hop ha acquisito coscienza politica dall'emergere del conservatorismo di destra, dall'inettitudine della leadership nera nel rispondere adeguatamente alle emergenze della realtà urbana durante gli anni Ottanta.¹² Bakari Kitwana, uno dei più brillanti critici culturali del panorama contemporaneo, riflettendo sul gap generazionale sostiene:

La realtà è cambiata e la leadership politica afro-americana non sembra essersene accorta o non è in grado di elaborare una proposta politica che affronti i temi più urgenti per la gioventù nera. Così verso la fine degli anni Ottanta, i primi ad articolare temi importanti per questa generazione sono gli artisti hip hop. Nel 1989, i Nwa pubblicano la canzone *Fuck tha Police*. Ora il gangsta rap è divenuto uno stereotipo e ciò che dice 50Cents nelle sue canzoni lo abbiamo già

ascoltato in mille versioni differenti negli ultimi quindici anni. L'importanza di Nwa e della loro canzone risiede nel semplice fatto che essi furono i primi a narrare determinate esperienze, a presentare i problemi dell'*hip hop generation*. In *Fuck tha Police* si denuncia la militarizzazione delle comunità, la repressione quotidiana a cui sono sottoposti i giovani di colore, la mancanza di posti di lavoro e si esalta lo smercio di droga come unica possibile fonte di sostentamento. La National Association for the Advancement of Colored People (Naacp), la National Urban League, Al Sharpton o Jessie Jackson non si erano mai sognati di trattare questi temi. L'*hip hop* lo stava facendo: ecco perché questa cultura ha una rilevanza tale per moltissimi giovani.¹³

La musica rap e la cultura hip hop sembrano sintetizzare sia i momenti di gioia e di piacere sia i problemi e le sofferenze della nuova gioventù di colore, una generazione che sembra condannata alla marginalizzazione e all'esclusione.

Qual è stata la risposta delle istituzioni governative a problemi che sembrano aggravarsi quotidianamente? E quella della comunità nera? Quando si parla di giovani neri in America, il massimo dello sforzo politico consiste nell'identificare il problema ed eventualmente discuterne. Come ricorda Ice Cube nell'introduzione di *Straight Outta Compton*: "If anything happens in South Central La, nothing happens. It's just another nigger day" (Qualsiasi cosa accada a South Central La, è come se non sia mai successo nulla. È solo un'altra giornata da negri). Una delle ragioni principali di questa crisi gravissima è da rintracciare proprio nell'incessante guerra generazionale che sta lacerando la popolazione afro-americana.

La generazione del Movimento per i diritti civili ha commesso un errore gravissimo condannando le produzioni culturali e artistiche della scena hip hop sul finire degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, proprio nel periodo in cui essa evidenziava un'evoluzione politica profonda. Come sottolinea Chrystopher Tyson in *Exploring The Generational Gap and Its Implication on Afro-American Consciousness*:

La generazione dei diritti civili si è unita al coro dell'establishment nella condanna dell'*hip hop*, così quando questo movimento raggiunse il momento di maggiore coscienza politica e sociale, essa non si rese conto della possibilità perduta. La musica hip hop parlava

della crisi economica e dell'epidemia del crack che invadeva le comunità nere urbane. L'hip hop denunciava il razzismo, la brutalità della polizia e il genocidio dei neri d'America con un linguaggio tagliente [...]. Una musica da party si era lentamente trasformata in qualcosa di diverso. Queste potenzialità furono chiaramente individuate da attivisti quali Ben Chavis che attuò una serie di programmi per i giovani nel suo breve periodo alla presidenza della Naacp. Le azioni di Chavis e di altri leader illuminati sembrarono annunciare un riavvicinamento tra le due generazioni. Queste politiche, però, rappresentarono un'eccezione e gruppi come i Public Enemy e gli X Clan non ricevettero alcun sostegno dalla generazione dei diritti civili [...]. Quel passaggio è cruciale nelle relazioni tra le due generazioni e deve essere valutato in tutte le sue conseguenze quando si analizza il drastico allontanamento dell'hip hop dai temi politici e sociali avvenuto a partire dalla metà degli anni Novanta.¹⁴

Gli individui appartenenti alla generazione del Movimento per i diritti civili hanno condannato la cultura hip hop sin dalle sue origini, rifiutandone il messaggio violento, materialista e misogino e l'atteggiamento nichilista dei suoi giovani aderenti così lontani dai valori e dal desiderio di rispettabilità e integrazione che avevano motivato invece la partecipazione alle lotte degli anni Sessanta. La leadership di colore come i dirigenti delle principali etichette discografiche pensarono che l'hip hop rappresentasse una delle tante mode, per loro natura transitorie. Politici e autorità religiose ritennero che questi giovani avrebbero smesso d'indossare felpe oversize con il cappuccio, si sarebbero tirati su i pantaloni con il cavallo alle ginocchia e avrebbero smesso di ascoltare quelle oscenità a tutto volume. Le potenzialità offerte dalla cultura hip hop non vennero così analizzate e comprese, nonostante le canzoni rap ponessero in primo piano le problematiche più urgenti e drammatiche dell'America urbana. La generazione precedente ha quindi ignorato, denunciato e condannato la nuova cultura giovanile nera giungendo fino a distruggere e bruciare cd hip hop per le vie di Harlem.

Si è parlato di una profonda frattura generazionale: eppure le istanze espresse dai giovani neri contemporanei non sono emerse dal nulla. La generazione dell'hip hop, infatti, sembra avere assimilato molti elementi che caratterizzano l'identità sia degli appartenenti al Movimento per i diritti civili sia dell'ala più radicale, il Black Power. Del movimento riformista, è stata assimilata la visione inte-

grazionista, da quello rivoluzionario l'impegno e la lotta per la creazione di forme di autodeterminazione e l'esaltazione dell'idea del *keepin' it real*, inteso come il non dimenticare le radici, le credenze e i costumi della comunità e quartiere di provenienza. In quanto beneficiari della legislazione federale sui diritti civili, gli appartenenti alla generazione dell'hip hop sono i primi individui di colore a vivere in un'America ufficialmente integrata e a considerare l'accesso e la visibilità nel mercato culturale come qualcosa di assolutamente naturale. Questi giovani sono i primi a non considerare la componente razziale come elemento unico di definizione dell'identità individuale e politica.

La copertina del numero della rivista *Black Enterprise* del dicembre 1992, dedicata all'imprenditore hip hop Russell Simmons, è un chiaro indicatore dei cambiamenti in atto in una parte dell'America nera. A conferma di ciò, le frequentazioni bianche, *liberal* e altolocate di artisti e imprenditori hip hop come P Diddy e Jay Z sono diventate ormai un elemento di assoluta normalità nella vita sociale statunitense. La complessità della cultura hip hop ha permesso ai giovani neri di creare identità, forme di produzione culturali e un mercato del tutto autonomi rispetto all'approvazione o al rifiuto dei bianchi. L'importanza dell'hip hop risiede nel fatto che questo movimento culturale offre ai propri aderenti la possibilità di assimilare, articolare e denunciare elementi differenti, talora discordanti tra loro, che caratterizzano la vita dell'America nera e il rapporto con la controparte bianca.

Yo, I heard it's said the revolution won't be televised
But in the land of milk and honey there's a date you gotta sell it by
Otherwise it just expires and spoils
And these folks jump out the pot when the water too hot
Cuz the fire boils inside
You go to church to find you some religion
And all you hear is connivin' and gossip and contradiction and
You try to vote and participate in the government
And the muh'fuckin' Democrats is actin' like Republicans
You join an organization that know black history
But ask them how they plan to make money and it's a mystery
Lookin' for the remedy but you can't see what's hurtin' you
The revolution's here, the revolution is personal
They call me the political rapper

Even after I tell 'em I don't fuck with politics
I don't even follow it¹⁵

Dicono che la rivoluzione non sarà trasmessa in tv
Ma nella terra del latte e del miele c'è un giorno in cui scendi a compromessi
Altrimenti vanifica e si perde
E questi ragazzi saltano fuori dalla pentola appena l'acqua è troppo calda/ perché il fuoco gli brucia dentro
Vai in chiesa per cercare conforto nella religione
E tutto quello che senti è connivenza, pettegolezzi e contraddizioni
Provi a votare e a partecipare nella vita politica
E quei fottuti democratici si comportano come repubblicani
Ti unisci a un'organizzazione che conosce la storia nera
Ma gli chiedi come si finanziano ed è un mistero
Cerchi un rimedio ma non sai qual è il tuo male
La rivoluzione è qui, la rivoluzione è personale
Dicono che sono un rapper politicizzato
Anche dopo che ho detto che non me ne frega nulla della politica/
non la seguo nemmeno

Talib Kweli, *The Beautiful Struggle*, Sony, 2004.

Citando *The Revolution Will Be Not Televised*, Talib Kweli si pone sul medesimo piano di Gil Scott Heron nel tentativo di descrivere le trasformazioni e le dinamiche in atto nella comunità afro-americana; nelle rime successive infatti il rapper di Brooklyn sintetizza lucidamente le frustrazioni dei giovani neri contemporanei. Priva degli elementi funzionali alla trasmissione del sapere tipici della comunità nera – la comunità e gli anziani –, frustrata dalla corruzione della chiesa, dall'immobilismo delle organizzazioni nazionaliste nere e dall'ipocrisia politica del partito democratico, la generazione dell'hip hop si trova costretta ad affrontare le condizioni di miseria quotidiane contando solamente sulle proprie forze. In tale contesto si afferma l'idea che la vera rivoluzione è interiore, personale, e che per sopravvivere nella terra del denaro è necessario scendere a compromessi con i bianchi e con le istituzioni.

Scrivendo Franz Fanon in *I dannati della Terra* – Bibbia dei militanti del Black Power Movement – “Ogni generazione deve comprendere qual è la propria missione, raggiungerla o tradirla”. Ora più che mai,

la comunità nera deve creare nuove forme di confronto-incontro e collaborazione. Fino a che la vecchia generazione non tenterà di comprendere la complessità dell'*hip hop generation* e la nuova generazione non riuscirà a riconoscere le proprie contraddizioni e carenze, la comunità afro-americana non sarà in grado di superare la crisi in cui versa. Nuovi cicli di lotte potranno svilupparsi solo quando la comunità afro-americana opererà come entità complessa ma unitaria.

Note

¹ Opuscolo di presentazione della National Hip Hop Political Convention.

² Ibid.

³ N. George, *Night Work*, Touchstone, New York 2003, pp. 35-36.

⁴ Ivi, pp. 36-37.

⁵ B. Kitwana, *The Hip Hop Generation*, Basic Books, New York 2003, p. 7.

⁶ P. Beatty, *Tuff*, Anchor Books, New York 2002, p. 107.

⁷ Ivi, pp. 110-111.

⁸ E. Anderson, *Race, Class and Changes in Urban Community*, University of Chicago Press, Chicago 1990, p. 69.

⁹ C. Watkins, *Representing*, University of Chicago Press, Chicago 1998, p. 205.

¹⁰ Ivi, p. 206-207.

¹¹ E. Anderson, *Race, Class and Changes in Urban Community*, cit., p. 72.

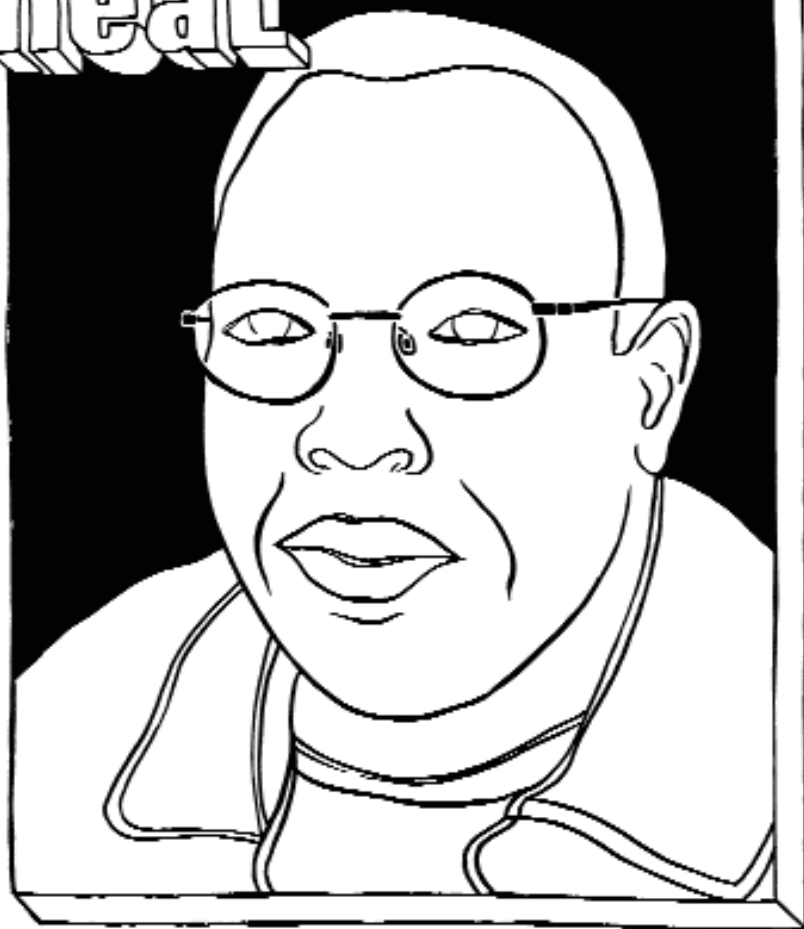
¹² M.A. Neal, *Soul Babies*, Routledge, New York 2003, p. 99.

¹³ B. Kitwana, Intervista con l'autore, New York, giugno 2004.

¹⁴ Ch. Tyson, *Exploring the Generational Gap and Its Implication on Afro-American Consciousness*, in <http://www.urbanthinktank.org>.

¹⁵ Riferimento alla canzone-manifesto di Gil Scott Heron, *The Revolution Will Be Not Televised*.

mark
anthony
neal



Mark Anthony Neal, giornalista e docente presso il Dipartimento di studi africani e afro-americani della Duke University. È autore di tre testi fondamentali per la comprensione della musica nera contemporanea, What the Music Said, Soul Babies, Key Songs in the Black Life. È coautore di That's the Joint!

Post Soul

Intervista a Mark Anthony Neal, novembre 2004

u.net: *Innanzitutto vorrei chiederti una definizione di Black Public (spazio pubblico nero).*

Mark Anthony Neal: La definizione di “spazio pubblico nero” è strettamente connessa con la definizione di comunità nera ma include qualcosa di diverso dalla semplice idea di una comunità d’individui. Quando parliamo di spazio pubblico nero, facciamo riferimento alle istituzioni comunitarie e religiose, alle organizzazioni civiche e ai membri della comunità, ma anche ai negozi di barbiere, ai centri di bellezza e alle sale da ballo, elementi questi che contribuiscono a delineare l’identità e l’immagine della comunità nera. Molte delle istituzioni che compongono lo spazio pubblico nero sono elementi insostituibili per la trasmissione di valori comuni, della tradizione di resistenza e della sensibilità estetica.

L'utilizzo creativo del linguaggio e di un doppio codice di significato è sempre stato un elemento centrale nella produzione culturale nera; puoi spiegarci l'origine di queste pratiche e come si sono evolute durante il XX secolo?

Per comprendere l’utilizzo abituale del *signifyin’* e del doppio codice di significato da parte della popolazione nera in America, è fondamentale la lettura delle opere dell’antropologo James Scott, che ha focalizzato i suoi studi su questo espediente adottato dalle popolazioni oppresse per esprimere i propri messaggi senza doverne pagare le conseguenze. Se parliamo della popolazione afro-americana, la pratica del *signifyin’* e quella del doppio senso hanno permesso ai neri di veicolare messaggi nascosti in occasioni pubbliche. L’esempio più conosciuto e studiato è quello degli spiritual cantati durante l’epoca dello schiavismo, i cui testi, sebbene interpretabili a un primo livello come sottomissione al volere di dio e all’ordine costituito, contenevano messaggi in codice che richiama a espliciti atti di resistenza. Nel Sud presecessione, simili messaggi in codice circola-

vano negli alloggi degli schiavi, nelle chiese e nei campi, sotto l'occhio vigile del padrone. In realtà, questi stratagemmi, che risultavano incomprensibili solo ai bianchi, permisero agli schiavi di negoziare la loro esistenza all'interno di un sistema sociale e politico ostile. Questo processo è stato perfettamente interpretato dal sassofonista Branford Marsalis nel disco blues dal titolo *I Heard You Twice the First Time*, in cui si sottolinea il concetto secondo cui le forme espressive dei neri in America contengono significati molteplici nella medesima frase.

Quali cambiamenti sono avvenuti nello spazio pubblico nero grazie all'emergere e affermarsi del Movimento per i diritti civili e del Black Power?

Il Movimento per i diritti civili e quello del Black Power hanno creato le premesse e le condizioni politiche affinché la tradizione di lotte della comunità nera emergesse dall'oscurità. Fu un momento decisivo per una popolazione che era stata segregata e sfruttata economicamente. Stiamo parlando di un processo iniziato con i giovani neri impegnati a combattere per la democrazia in Europa durante la Seconda guerra mondiale – almeno questa era l'ideologia sostenuta dall'*establishment* statunitense – ma che non poterono assaporarne i frutti nella loro terra e continuato con la generazione successiva, decisa ad affrontare e combattere l'ordine di cose esistente.

Quali differenze si possono notare nella produzione culturale nera con il passaggio da un movimento nero borghese e pacifista a uno con un orientamento più radicale?

La borghesia nera ha operato a lungo per mantenere celati determinati elementi della vita e della cultura nera. Nel momento in cui salirono alla ribalta giovani radicali appartenenti al proletariato e sottoproletariato si crearono le premesse affinché la cultura nera non fosse più definita attraverso i valori "civilizzati" della classe media. In quegli anni molti artisti neri compresero la possibilità di esprimersi liberamente a livello estetico e politico e lo fecero. Ne uscirono capolavori come *Freedom Suite* di Max Roach, *A Change Is Gonna Come* di Sam Cooke e *What's Going On?* di Marvin Gaye. La musica nera più politicizzata è da ascrivere alla seconda metà degli anni Sessanta.

Parliamo della situazione dell'industria discografica nera durante il periodo precedente al Movimento per i diritti civili?

Gli anni Cinquanta furono il periodo dei *race record*, produzioni musicali create specificamente per una audience nera. In quel periodo, però, grazie alle innovazioni nella tecnologia di trasmissione radiofonica, molti giovani bianchi ebbero accesso per la prima volta a programmi di musica nera, venendo esposti a generi mai ascoltati in precedenza. Quando etichette discografiche come l'Atlantic (Ray Charles e Ruth Brown) e la Columbia iniziarono a firmare contratti con artisti di colore, la musica nera divenne sempre più popolare anche tra i bianchi. Durante i primi anni Sessanta, etichette nere come Stax e Motown contribuirono con le loro produzioni a creare le premesse affinché la musica nera, il soul nello specifico, divenisse la "colonna sonora" del periodo per la maggior parte degli americani.

Quali sono state le principali trasformazioni socio-economiche avvenute durante gli anni Settanta?

La trasformazione principale è indubbiamente il passaggio da un'economia industriale, nella quale le fabbriche erano l'elemento centrale, a un'economia di servizi tecnologicamente avanzata. Il serbatoio di forza lavoro che la comunità nera aveva rappresentato per secoli non era più necessario. Se una parte dei neri riuscì a inserirsi nell'emergente classe media formata da manager e professionisti e altri riuscirono a sopravvivere all'interno delle nuove condizioni, la maggioranza della popolazione nera fu esclusa dal ciclo produttivo, divenendo parte di quell'economia clandestina e spesso criminale che caratterizza i grandi centri urbani degli Stati Uniti. La nascita della città postindustriale tra gli anni Settanta e Ottanta cambiò radicalmente la faccia della comunità nera. Povertà diffusa, situazione economica al collasso ed erosione dello spazio pubblico nero erano i tratti salienti del nuovo ambiente in cui si trovava a vivere la popolazione afro-americana. L'hip hop, nato dalla miseria e fatiscenza della nuova realtà urbana, fu il genere che sembrò immediatamente veicolare le frustrazioni e la rabbia di questo nuovo sottoproletariato urbano.

In che modo questi fattori contribuirono a cambiare la percezione dello spazio pubblico nero?

Molti professionisti dell'emergente classe media nera cercarono

rifugio dal crimine crescente e dal disfacimento del sistema educativo e assistenziale pubblico nei *suburb*, sottraendo così risorse economiche e politiche alla comunità. La fuga della classe media nera dalle comunità povere urbane contribuì alla diminuzione dei fondi a disposizione delle amministrazioni locali, già in grave crisi economica per la scomparsa della classe media bianca iniziata durante la fine degli anni Cinquanta. In questo contesto, la maggior parte delle istituzioni chiave delle comunità, che avevano contribuito alla definizione dell'identità individuale e collettiva nera per tutto il XX secolo, furono drasticamente colpite e lentamente collassarono. A titolo di esempio si potrebbe portare la scomparsa di sale prova per i musicisti nei quartieri neri. Tutto ciò ebbe un forte impatto sulla possibilità di trasmettere la cultura musicale e l'esperienza degli artisti neri ai giovani delle generazioni successive.

Quando avviene la cooptazione e la commercializzazione della musica nera?

Nello stesso momento in cui assistiamo all'allontanamento dei musicisti neri dalle loro comunità. Nel caso specifico della musica nera, la creazione di vere e proprie multinazionali dell'intrattenimento creò le premesse affinché etichette nere come Stax e Motown non fossero più in grado di competere con le major per quanto riguarda i compensi offerti agli artisti e i costi di promozione delle nuove realizzazioni. Alcune case discografiche gestirono la crisi più efficacemente di altre. Per esempio, la Philadelphia International Records (Pir) di Kenny Gamble e Leon Huff firmò un accordo di partnership con la Cbs che le garantiva il controllo artistico e permetteva il miglioramento di promozione e distribuzione. In questo momento storico, inizia un processo che mina l'integrità artistica di molti musicisti neri, abbagliati dagli enormi profitti offerti dai conglomerati dell'intrattenimento come Universal, Sony e Aol.

Com'è cambiato lo spazio pubblico nero con l'affermarsi della cultura hip hop?

Nel periodo successivo a quello che io definisco "collasso" dello spazio pubblico nero, una sorta di suo surrogato va creandosi nel contesto della cultura hip hop. Si sono così create le premesse per la creazione di uno spazio pubblico nero che sfrutta le innovazioni tecnologiche sviluppate negli ultimi vent'anni, come per esempio le ri-

sorse del digitale e Internet. I dischi hip hop sono la versione digitale dei tradizionali incontri pubblici nei quali la comunità nera poteva confrontarsi e sviluppare senso critico. Quando Chuck D afferma che l'hip hop è la Cnn dello spazio urbano, riconosce le profonde trasformazioni sociali in atto da un lato e la centralità della tradizione musicale e della cultura popolare nere dall'altro.

gwen POUGH



Gwendolyn D. Pough, giornalista indipendente, è docente presso il Dipartimento di Women Studies della Syracuse University. Il suo libro Check It While I Wreck It affronta il tema dell'immagine femminile nella cultura hip hop.

Check It While I Wreck It

Intervista a Gwendolyn D. Pough, dicembre 2004

u.net: *Puoi presentarti e raccontarci com'è nata la tua passione per la cultura hip hop?*

Gwendolyn D. Pough: Sono cresciuta a Paterson, nel New Jersey, e attualmente ho una cattedra presso il dipartimento di Woman Studies presso la Syracuse University. Avevo solo nove anni quando uscì *Rapper's Delight*: da quel momento il mio sogno è sempre stato quello di essere una rapper. Dalle elementari sino al liceo ho scritto rime su rime, migliorando di giorno in giorno. Ero al liceo durante il periodo in cui Roxanne Shante era in tutte le classifiche. Ricordo di avere scritto una risposta a ogni suo pezzo e di averle eseguite in ogni possibile occasione. Sono cresciuta con l'hip hop: questa musica è stata la colonna sonora della mia vita. Amo l'hip hop e continuerò sempre a farlo, sebbene questo amore sia spesso messo alla prova.

La scena hip hop, come del resto la comunità nera, è pervasa da atteggiamenti sessisti e maschilisti; puoi spiegarci che cosa significa essere una donna in tale contesto?

Le donne hanno sempre svolto un ruolo strategico nelle lotte della nostra gente, senza però ricercare alcun tipo di visibilità, come ho cercato di ricostruire in *Check It While I Wreck It*. In questo modo ho cercato di evidenziare l'impatto avuto dalle donne nella storia della popolazione nera in America, in particolare all'interno della cultura hip hop. Analizzando la relativamente breve storia di questo movimento culturale non si incontrano molte donne artiste ma ciò non significa che il loro contributo sia stato secondario. Prendiamo per esempio Sylvia Robinson, la prima donna che ha avuto il coraggio di mettere le rime rap su vinile e ha creato l'etichetta discografica Sugar Hill, le fan che sostengono questo movimento, artisti come le Salt N Pepa, Queen Latifah e Yo-Yo, capaci di contrapporre dure risposte in versi alle immagini femminili proposte dalla controparte maschile ma anche di difendere questa cultura quando la critica si

scatena in condanne e richiede l'intervento della censura per via delle forti componenti misogine e sessiste del gergo hip hop. Credo sia importante sottolineare questi contributi importanti benché sotterranei; non considerarli significherebbe perdere molto della storia dell'hip hop.

Se a ciò aggiungiamo che la cultura hip hop non è nata dal nulla, all'improvviso, penso di potere tranquillamente affermare che parte del sessismo e del maschilismo caratteristici dei testi delle canzoni hip hop debba essere considerato alla luce della cultura popolare statunitense. Ciò che avviene nella società influenza inevitabilmente anche le sottoculture: se c'è del sessismo in America, ci sarà sessismo anche nell'hip hop e nella comunità nera. Confrontarsi con questi problemi rappresenta il nodo centrale del lavoro di tutte le attiviste che lavorano per cambiare l'immagine della donna nella cultura hip hop.

Puoi spiegarci che cosa intendi con l'espressione "bringing wreck" e come le donne nere hanno saputo opporsi alle attuali forme di rappresentazione?

In pratica, "bringing wreck" significa portare scompiglio, appropriarsi di forme artistiche ed espressive in maniera unica e irripetibile. Nel mio libro considero questi atteggiamenti come una presa di posizione o un atteggiamento per avere accesso a spazi precedentemente negati. Per le donne della cultura hip hop, questo scompiglio, questo elemento destabilizzante, diventa una necessità per affermarsi e farsi conoscere. Ogni volta che ci si trova davanti a immagini negative, la persona che vuole stravolgerle deve "bring wreck" per delegittimarle e, in un secondo momento, diffondere idee e atteggiamenti differenti, vicini alla propria sensibilità. Il *bringing wreck* è parte integrante del processo di formazione dell'identità individuale dei giovani neri in America.

Quali sono le immagini mediatiche più in voga per descrivere le donne nere? Puoi spiegarci il significato di queste espressioni?

Attualmente le immagini delle donne nere più diffuse provengono dalla musica rap o dai video hip hop trasmessi sulle principali emittenti televisive. Gli stereotipi più comuni associati alle donne di colore sono *hoochie*, *golddigger* e *chickenhead*.¹ L'immagine delle donne nere, ancora oggi associata a quella di una sessualità esasperata e conseguenza diretta delle rappresentazioni razziste in voga du-

rante lo schiavismo, è un elemento di analisi e lavoro cruciale per tutte le donne impegnate nel movimento femminista.

La cultura hip hop ha sempre mostrato un aspetto violento e misogino o si tratta di un atteggiamento recente?

Come abbiamo già accennato, la violenza che permea la società statunitense ha avuto un forte impatto sull'hip hop. La violenza e la misoginia sono americane tanto quanto la torta di mele e il baseball. Credo che sia come il mare: abbiamo l'alta e la bassa marea. A volte la situazione appare sotto controllo, altre sembra gravissima. L'hip hop delle origini – parliamo degli anni Settanta e dei primi Ottanta – non esaltava né la violenza né la misoginia con l'intensità dei giorni nostri, anche se da un'analisi più approfondita dei testi rap dell'epoca emerge la tendenza a un certo svilimento della figura della donna e a una sorta di apologia della figura del gangster. Un lavoro interessante da fare sarebbe quello di confrontare questi due elementi e comprendere come interagiscano tra loro. Per esempio, non è affatto sorprendente che in un momento storico nel quale stiamo assistendo a un grosso attacco alle organizzazioni femministe e ai diritti delle donne da parte dell'amministrazione Bush, vi sia stato un forte incremento nella diffusione di immagini violente e misogine nei video hip hop e, più in generale, nei programmi di intrattenimento. Credo che questi elementi non possano essere analizzati separatamente, altrimenti non saremo in grado di comprendere la complessità della situazione.

In che modo il razzismo istituzionale endemico nella società statunitense ha contribuito a plasmare l'immagine della donna nera nell'immaginario popolare?

Le conseguenze della retorica politica razzista hanno avuto un impatto devastante sull'immagine della donna nera in America. Ciò risulta evidente appena si cerca di ricostruire l'evoluzione e la diffusione di questi stereotipi. Dai giorni della schiavitù a oggi, l'immagine delle donne nere è sempre stata influenzata da un razzismo latente che si nasconde dietro le norme e le scelte governative. Tutto ciò era esplicito con le leggi schiaviste ma emerge anche nel rapporto Moynihan che etichetta le donne nere come matriarche che castrano i loro uomini. Lo abbiamo visto poi nella retorica reaganiana sulle "regine dell'assistenzialismo", nel tentativo di nascondere i tagli al sistema

pubblico degli anni Ottanta, e con Clinton durante gli anni Novanta. Ci sono numerosi esempi che evidenziano come le donne nere siano state demonizzate attraverso la legislazione e la retorica governativa.

Perché tanta insistenza sulla sessualità nera?

La mercificazione dei corpi delle donne e degli uomini neri ha una lunga storia in questo paese, che riporta al periodo della schiavitù. L'aspetto più deleterio è che questo atteggiamento ha condizionato anche la stessa popolazione di colore nel suo modo di concepire la sessualità. Lottiamo da anni per riappropriarci dei nostri corpi e della nostra sessualità e penso che sarà un processo ancora lungo.

Qual è l'impatto dei video rap nella diffusione e definizione di queste immagini?

L'impatto dei video rap sull'immaginario popolare è stato enorme. Per opporsi alla diffusione di immagini sempre più violente e negative, un numero crescente di persone si sono impegnate a lavorare con i giovani. Indubbio è anche il ruolo svolto dai media che controllano programmi e contenuti e li definiscono solo in funzione dei profitti cui mirano. Il nostro compito, invece, rimane quello di educare i giovani, le future generazioni. Protestare fuori dalle sedi della Viacom può portare a qualche risultato; una campagna di lettere di protesta può essere funzionale a raddrizzare qualche stortura; ma se vogliamo ragionare seriamente dobbiamo ammettere che gli interessi in gioco sono tali che nulla sarà in grado di fermare questa macchina. Andranno avanti per molto ancora... Per questo ripeto che è decisivo dare ai giovani gli strumenti critici per comprendere e valutare autonomamente la musica, i video e le immagini offerte dal movimento culturale con il quale si identificano.

Note

¹ La *chickenhead* è una ragazza che passa la maggior parte del suo tempo in cerca di uomini per avventure sessuali, una donna che difetta di buonsenso e dipende totalmente dal genere maschile. La *golddigger* è una donna disposta a tutto, incluse prestazioni sessuali, per ottenere soldi o beni di lusso. Al contrario, la *hoochie* è una ragazza che sta nella compagnia senza particolari interessi se non il piacere di condividere esperienze e momenti con gli amici; spesso anche la *hoochie* viene giudicata negativamente per via dei suoi accompagnatori, per lo più uomini, e del suo vestiario sempre all'ultima moda.

marcyliena
morgan



Marcyliena Morgan insegna presso il Dipartimento di comunicazione della Stanford University ed è fondatrice dell'Hip Hop Archive, un'iniziativa accademica dedicata allo studio della musica e della cultura hip hop. È autrice del libro The Fifth Element.

Knowledge is Power

Intervista a Marcyliena Morgan, aprile 2005

u.net: *Chi è Marcyliena Morgan e quando si è innamorata della cultura hip hop?*

Marcyliena Morgan: Marcyliena Morgan è una donna afro-americana e un'antropologa specializzata in studi socio-linguistici nata a Chicago. Sono innamorata dell'hip hop da sempre. Sono nata prima della sua origine, ma ero in attesa di qualcosa di simile, di una sintesi creativa tra parole, musica e politica. Così quando l'hip hop iniziò a diffondersi a macchia d'olio negli Stati Uniti diventai prima una fan, poi coinvolsi svariati artisti nelle mie ricerche accademiche.

Si parla dell'hip hop come del movimento culturale più importante degli ultimi trent'anni nel panorama statunitense, qual è la tua opinione al riguardo?

In un momento storico in cui la gioventù statunitense, quella di colore in particolare, era quanto mai depressa per il fallimento della politica della maggior parte delle organizzazioni nere, di qualsiasi forma di rappresentanza politica, di qualsiasi tentativo di vivere in una società integrata, ecco comparire l'hip hop, un movimento culturale intrinsecamente associato a politiche di resistenza che ridà voce a quelle comunità e a quegli individui che la società aveva tentato di zittire. Questo è l'elemento che ha reso l'hip hop così popolare tra i giovani di questa generazione.

Ma chi sono questi giovani?

Ci sono molti elementi connessi in questa riflessione, ma credo che il principio fondamentale sia che l'hip hop permette a chiunque di esprimere la propria individualità. Ciò significa che ognuno è responsabile dei testi che scrive coinvolgendo ogni soggetto nella critica della società. Ci sono molti elementi negativi, in contrasto con i discorsi progressisti di cui parlavo prima, ma l'hip hop è importante proprio perché offre la piattaforma per un confronto, ridando voce

ai senza voce, ovvero ai poveri e alla popolazione di colore. È senza dubbio una questione di classe e di razza. Una generazione di giovani oppressi ha avuto la possibilità di esprimere la propria identità e di sfruttare diverse risorse e media per portare l'hip hop al centro della cultura popolare statunitense e a livello internazionale. Ciò ha avuto un effetto profondo permettendo di comunicare non solo immagini di vita delle *inner city* ma anche esperienze di diversità culturale ideologica e religiosa a giovani che non le vivevano nella loro quotidianità. Queste parole e immagini hanno così offerto la possibilità a un pubblico più vasto di sfuggire al conformismo ideologico e culturale.

Rappresentare la propria crew, la propria comunità è un elemento che caratterizza la cultura hip hop sin dagli inizi. Puoi dirci da cosa proviene questa necessità di rendere omaggio alle proprie origini?

L'elemento principale associato alla rappresentazione è il "rispetto" per chi sei, il gruppo a cui appartieni, la comunità e, in alcuni casi, la nazione di provenienza. L'importanza della cultura hip hop consiste nel non volere in alcun modo cancellare queste identità differenti, integrandole invece in una cultura inclusiva che possa mixare i differenti stili in qualcosa di nuovo, originale. In alcuni casi, soprattutto tra i più giovani, l'idea di "rappresentarsi" conduce ad atteggiamenti estremi, negativi e improduttivi sotto qualsiasi punto di vista. L'hip hop permette il dialogo e la maturazione di questi individui, spingendoli a negoziare forme diverse di rappresentazione. Rappresentarsi significa fare sapere non solo da che luogo si proviene, ma anche la politica, la cultura e la storia della propria comunità. Non puoi vivere in Italia, a Milano, e comportarti come se fossi un giovane nato e cresciuto nel Bronx. Devi esprimere la realtà che ti forma quotidianamente. Rappresentarsi, secondo i principi dell'hip hop, significa comprendere l'esistenza di una vasta e potente comunità d'individui che rispettano gli altri, che comprendono che il loro futuro è condizionato dalla possibilità di operare con successo insieme. Questo è il senso del rappresentarsi.

Possiamo considerare allora l'utilizzo delle parole e del linguaggio nella cultura hip hop come una forma di celebrazione/denuncia della memoria e del contingente?

Il linguaggio è il modo attraverso cui siamo in grado di comunica-

re e condividere i nostri ricordi, esperienze e idee ma è anche un mezzo attraverso cui raggiungere la gente. Posso comporre un testo con uno slang infantile... poi utilizzare un'espressione dialettale tipica di uno stato nel sud degli Stati Uniti. Il linguaggio permette di avvicinare individui ed esperienze geograficamente distanti tra loro. Ma non è solo questo... parliamo del *groove*, del *flow*, che ricordano agli individui che hanno vissuto le medesime esperienze, sebbene se ne siano ormai dimenticati, di avere i medesimi sogni e desideri, di condividere inconsapevolmente le medesime richieste sociali e politiche. Il linguaggio non solo mette in dialogo identità lontane tra loro ma crea anche le premesse affinché una nuova lingua composta da differenti espressioni, possa muovere questi giovani che seguono il medesimo *flow*, un'identica idea, lo stesso sistema di simboli.

Puoi spiegarci che cosa intendi quando dici che l'hip hop è costruito attorno a un sistema di segni e simboli?

I segni e i simboli nella cultura hip hop possono esprimersi sotto diverse forme, per questo li si può ritrovare nel linguaggio, nell'espressione corporea e persino negli oggetti. I segni e i simboli riportano alla nostra memoria esperienze vissute. Prendiamo l'esempio della colomba, adottata in tutto il mondo come simbolo di pace, o di un grosso piede che distrugge ogni cosa con il proprio peso, interpretato internazionalmente come simbolo del fascismo, possiamo utilizzarli e attribuire loro accezioni differenti per spiegare/rappresentare ideologie e concetti nuovi. I simboli nell'hip hop sono per lo più associati al concetto di conoscenza, soprattutto negli ultimi anni. Per questi giovani è particolarmente difficile comprendere ciò che è vero, ciò che è reale e, soprattutto, che cosa sta succedendo nella nostra società, nelle nostre comunità e nelle nostre famiglie. Oltre a ciò, questo compito è reso ancor più arduo dalla difficoltà di confrontarsi con un sistema mediatico e propagandistico molto potente. I simboli sono divenuti elemento centrale ed essere in grado di manipolarli è fondamentale. Prendi per esempio, il pugno chiuso simbolo del Black Power. Per la classe dominante negli Stati Uniti questo simbolo ha da sempre rappresentato un grosso problema poiché è difficilmente commercializzabile, quasi impossibile da cooptare per le grandi multinazionali. Parliamo di un simbolo che rappresenta la sfida al sistema, la resistenza all'ordine dominante. Ci sono simboli che possiamo usare in tutto il mondo per esprimere le nostre posizioni e

opinioni su determinate questioni. Nella cultura hip hop i piatti, i mixer, i b-boy e le b-girl, i graffiti e l'Mc con il microfono in mano sono simboli molto potenti, che narrano esperienze e storie. Non importa che età tu abbia o dove tu viva, sei immediatamente portato ad ascoltare una determinata narrazione in quanto veicola simboli capaci di portare un messaggio, raccontare la verità e accettare le critiche e i suggerimenti costruttivi.

Che cosa succede quando questi segni e simboli sono utilizzati in maniera negativa? Mi riferisco all'immagine della donna nella cultura hip hop.

Il problema della rappresentazione della donna nella cultura hip hop è molto complesso. Nell'hip hop le donne hanno un proprio spazio, proporzionale alle capacità e talento individuali, e possono essere parte attiva del e nel dibattito pubblico. Allo stesso tempo, non posso negare che ciò che traspare dai video musicali è un messaggio di violenza e di non rispetto nei confronti delle donne. Questi problemi riflettono però un dibattito molto più ampio che riguarda le relazioni uomo-donna, le responsabilità degli uomini e delle donne per la situazione attuale e la discussione sulla sessualità. Oltre a ciò, dobbiamo considerare con particolare attenzione come le donne afro-americane rappresentino un segmento della popolazione da sempre oppresso. Ciò che traspare da questi video è una chiara reazione violenta ai tentativi di emancipazione femminile, è come se dicessero: se non vi piace questo sistema patriarcale allora potete essere solamente degli oggetti. Come in ogni paese, o sei la brava donna di casa assoggettata al marito o sei la puttana. Questo problema non riguarda solo la cultura hip hop, non riguarda solo gli Stati Uniti, ma ognuno di noi a prescindere dal paese in cui vive. Mentre le immagini dei video e le parole dei pezzi più popolari sono ricordati dai giovani in tutto il mondo, ci sono artiste donne che con il loro lavoro creativo esprimono immagini e idee opposte senza tuttavia riscuotere molta attenzione e successo. Dobbiamo chiederci il perché. I giovani, donne e uomini, vedono certe immagini e non sanno come reagire, non avendo alcun tipo d'educazione a riguardo. Dobbiamo andare oltre e domandarci perché la cultura hip hop, che fornisce la piattaforma per un confronto critico sui temi più diversi, non faccia lo stesso per la questione dell'immagine femminile.

GREG
TATE



Greg Tate, giornalista e critico musicale per il "Village Voice", scrive per riviste quali "Rolling Stone", "Vibe" e "New York Time". È autore di Flyboy in the Buttermilk e curatore della raccolta di saggi critici Everything But the Burden. Con Vernon Reid (dei Living Colors) è tra i fondatori della Black Rock Coalition.

Black Joy

Intervista a Greg Tate, giugno 2004

u.net: *Quali sono le relazioni fra la cultura hip hop e le comunità da cui ha tratto origine?*

Greg Tate: Per comprendere le origini della cultura hip hop basta guardare le foto del libro di Jamel Shabazz, *Back in the Days*. Da quelle immagini traspare immediatamente la sensazione che l'hip hop altro non sia che il nome della cultura espressa dalla comunità di colore durante gli anni Settanta. I vestiti, le pose, i graffiti e tutti quegli elementi associati all'hip hop a livello internazionale altro non sono che una forma di cultura etnica, una sorta di parlata vernacolare. Parliamo di una cultura tribale che si plasma attraverso ciò che io chiamo "waves of experience", la lotta per la conquista di un diritto all'umanità. Gli individui di colore negli Stati Uniti sono da sempre considerati una proprietà e per questo hanno creato nel corso del tempo sempre nuove strategie per vedere riconosciuta la propria umanità. È come se la mia generazione avesse nel sangue le lotte dei nostri padri dai tempi della schiavitù e della Guerra civile che, passo dopo passo, ci hanno condotto all'esperienza del Movimento per i diritti civili e del Potere nero fino alle condizioni attuali. La cultura nera è sempre stata considerata inferiore e la sua evoluzione in terra americana non è riuscita a mutare la relazione schiavo-padrone, caratteristica fondante del sistema economico.

È molto affascinante osservare come la cultura dello schiavismo svolga ancora un ruolo importante. Le diverse forme di razzismo, da una parte impediscono l'avanzamento economico e sociale delle comunità di colore, dall'altra rappresentano un continuo stimolo per un tipo diverso di sviluppo delle potenzialità creative individuali e comunitarie. In pratica, è come se tutto ciò che è stato sempre negato alla popolazione nera in America a livello politico ed economico abbia comunque trovato altre possibilità di espressione, incentrate soprattutto sul corpo, dei singoli individui e della

comunità. Questi corpi autonomi sono la forza in grado di negare l'oppressione e il razzismo. I diversi generi musicali creati dalla nostra gente nel corso del tempo – gli spiritual, il jazz, il blues, il rock'n'roll, il soul – sono l'espressione dell'identità nera e hanno avuto un impatto profondo nella società statunitense e in quella globale. Queste forme di espressione artistica sono stati strumenti fondamentali per resistere e sopravvivere all'oppressione e al razzismo in momenti storici differenti.

Possiamo dire che in un momento di pesante ristrutturazione economica, le comunità più povere nei grandi centri urbani furono in un certo qual modo condannate e con esse anche le nuove generazioni...

Non è che fossero condannati... certo vivevano in condizioni orribili con altissimi livelli di crimine, droga, povertà e brutalità poliziesca, ma se facciamo riferimento ancora una volta alle foto di *Back in the Days*, che cosa vedi? Quelle immagini sono esattamente l'opposto della descrizione delle comunità e quartieri offerta dai media. Prova a riflettere su ciò che sappiamo del South Bronx negli anni Settanta: un sacco di crimine e povertà. Tuttavia se si guardano con attenzione quelle fotografie emerge molta allegria, una grande creatività, un forte senso della collettività, una sensazione di gioia difficile da descrivere.

Intellettuali come bell hooks e Cornel West hanno interpretato la gioia e l'edonismo dei neri come atto di resistenza al sistema. Questi elementi non devono essere sottovalutati. È importante comprendere le strategie di resistenza di un popolo davanti a dure forme di dominio fisico e psicologico.

La tradizione della cultura africana è alla base di tutto ciò. Durante il *middle passage*, l'attraversamento dell'Atlantico, la popolazione nera in catene ha portato con sé il ricordo di un modo di vita, tramandato poi di generazione in generazione, che ci aiuta a rapportarci all'oppressione costante, alle tragedie... è una forma di autodifesa, di sopravvivenza. Cornel West afferma che, per comprendere la cultura afro-americana, bisogna considerare due elementi fondamentali: il dolore e la creatività. La creatività porta a forme di resistenza, il dolore invece costituisce lo spazio dell'identità dove si formano pratiche di resistenza concrete.

Come è cambiato il rapporto tra grandi etichette e musica rap?

Diciamo che il punto di svolta è avvenuto con *The Chronic* di Dr Dre. Fino ad allora l'industria discografica aveva per lo più operato come distributore. In quel momento divenne chiaro che l'hip hop rappresentava una fonte incredibile di profitto a fronte di spese minime di produzione, infatti con un microfono, due piatti, un campionatore e alcuni *sample* si possono creare successi commerciali incredibili.

Fino ad allora l'hip hop era stato considerato dalle major un fenomeno non degno di considerazione. Di conseguenza, la definizione e la creazione della cultura hip hop era ancora nella mani della gente di colore, delle comunità nere. Da *The Chronic* in poi le etichette discografiche delimitarono la musica rap in una formula ben definita – sesso, droga e violenza – nel tentativo di piazzare un nuovo prodotto sul mercato statunitense e internazionale. Fino a quel momento la musica rap era stata qualcosa di imprevedibile, di assolutamente diversificato tanto che nessuno sapeva come sarebbe stata la *hit* successiva. Il prodotto cambiava da artista ad artista, da un'area geografica a un'altra e da un giorno all'altro. Nello stesso anno potevano uscire il disco dei Public Enemy, degli A Tribe Called Quest, dei Nwa e di Krs One.

The Chronic ha rappresentato il vero punto di svolta in quanto è il primo disco ad avere venduto milioni di copie a livello internazionale pur mantenendo una credibilità di strada. Da quel momento le etichette entreranno prepotentemente nell'hip hop intravedendo profitti milionari, investendo in pesanti operazioni di marketing e nella produzione di videoclip musicali. Proprio come avevano fatto con il rock'n'roll in precedenza. Il ruolo di Mtv in questo senso non deve assolutamente essere sottovalutato poiché è stato il mezzo funzionale alla diffusione di questi video a livello globale. Molti ragazzi fanno la prima conoscenza con il rap attraverso tale canale.

Mentre il suono spigoloso e scarno delle produzioni hip hop affascinava fette di mercato sempre crescenti, il sistema capitalista iniziò ad attivarsi per cooptare questa cultura, diluendola per renderla più appetibile a un pubblico bianco. Le produzioni iniziarono ad essere dettate dall'alto invece che dal basso, dalla creatività degli artisti. Paradossalmente, l'hip hop è diventato un'incredibile fonte di profitto esaltando la violenza, gli abusi e la droga che affliggono le comunità di colore. A livello di estetica esso ha avuto un impatto simile alla rivoluzione portata dal jazz e dal be bop mentre

dal punto di vista commerciale ha riscosso la stessa popolarità del soul e del funk.

Un capitolo di Hip Hop America di Nelson Gorge si intitola Video Killed the House Rockin' Mc. Qual è la tua opinione sull'impatto dei video musicali hip hop sulla gioventù statunitense?

Personalmente credo che un reale impatto a livello internazionale si abbia solo a partire dalla metà degli anni Novanta. È dopo la morte di Biggie [Notorious Big] che si passa all'era del *bling bling* e dell'importanza delle immagini e della visibilità. L'hip hop è diventato improvvisamente il luogo per eccellenza del consumismo e del materialismo. I primi video hip hop, quelli prodotti fra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, sviliscono con la povertà delle immagini la potenza delle liriche. Non mi viene in mente alcun bel video risalente a quel periodo. Con la comparsa sulla scena del regista Hype Williams, la potenza delle immagini contribuì a moltiplicare i volumi delle vendite. L'hip hop aveva soppiantato il rock'n'roll tra i giovani bianchi, ma come il rock'n'roll stava soccombendo alla normalizzazione portata avanti dalle grandi etichette discografiche.

I video hip hop hanno avuto un impatto sul linguaggio, lo stile, l'abbigliamento e gli atteggiamenti dei giovani di tutto il mondo. In questo modo non si corre il rischio di ridurre la complessità della cultura afro-americana alle formule più commerciali adottate dalle etichette?

La velocità del passaggio da una musica della comunità a una musica espressione dell'industria musicale ha colto di sorpresa la maggior parte di noi. Questo è il modo di operare di una società ipercapitalista come quella statunitense. Si è trattato di un processo troppo veloce per opporvisi. Le strategie di marketing sono state calibrate in funzione dei diversi segmenti di popolazione e implementate molto aggressivamente sui diversi media.

Hanno commercializzato l'hip hop come un prodotto qualunque. Un amico dipendente di una casa discografica mi ripete sempre che "non lavora per vendere musica, il suo compito è inventarsi nuove strategie per smerciare i soliti pezzi di plastica nera". Ecco cos'è l'hip hop per le etichette: inventare nuovi modi per rendere appetibili i soliti pezzi di plastica. La diversità, la ricerca di nuove forme espressive non è certo negli interessi delle *major*. Ecco perché a nivel-

lo internazionale quando si parla di hip hop ricorrono le medesime immagini diffuse dai video con giovani di colore vestiti in un determinato modo, accompagnati da ragazze nere per lo più svestite che indossano gioielli di lusso. Jay Z è un modello vincente, le etichette ti daranno dieci Jay Z, Dmx è un'alternativa interessante e allora avrai dieci alternative modello Dmx.

È il livello di pervasività a livello globale attuale a destare le maggiori preoccupazioni. Nel suo testo *The Death of Rhythm'n'Blues*, Nelson George descrive come durante i primi anni Settanta le multinazionali dell'intrattenimento compresero che esistevano ingenti possibilità di profitto con la musica nera. Prima di allora, il soul e il rhythm'n'blues erano prodotti da etichette indipendenti, con forse la sola eccezione di Areta Franklin, che incideva per l'Atlantic. Le grandi case discografiche, così, investono nella musica nera acquistando la maggior parte dei contratti di queste piccole etichette quando non le etichette stesse. Per un certo periodo le *major* lasciarono una certa libertà agli artisti, lo mostrano produzioni impegnate come quelle di Curtis Mayfield, Marvin Gaye e Steve Wonder. Poi, verso la metà degli anni Settanta, nacque il cosiddetto "fenomeno disco" e le etichette intravidero una nuova formula vincente e imposero standard rigorosi alla produzione dei musicisti. Con l'hip hop si pensava che non esistessero regole e non fosse possibile imbrigliarlo in una formula. In realtà ci sono riusciti, ma ci sono voluti circa 15 anni. Con un microfono e due piatti si possono creare le produzioni più diversificate. Ora l'hip hop è proposto come un qualsiasi prodotto preconfezionato.

Seguendo il tuo ragionamento, a breve vedremo Eminem incoronato come il più grande Mc di tutti i tempi...

Lo è già. Ha creato le premesse per la nascita di Mc bianchi: rispettato dalla gente di colore e accettato dai fan della musica rap, bianchi e neri. È come se avesse compiuto un percorso opposto a quello di Jimi Hendrix, un artista nero costretto a trasferirsi in Inghilterra per essere accettato dalla comunità rock e poi tornato come rock star in America. Condusse una doppia vita, quella di un uomo nero in un mondo bianco mentre Eminem ha vissuto da bianco in un mondo di neri.

Queste forme di inclusione e sfruttamento hanno pesanti conseguenze

sociali, una di queste consiste nel vedere le capacità atletiche e artistiche come l'unica possibilità di mobilità sociale...

È difficile comprendere tutto ciò, a meno che non si parta da una corretta analisi su come il sistema capitalista operi per includere e cooptare a vario livello i movimenti sociali e artistici radicali. Nella realtà quotidiana, ogni tentativo di avanzamento compiuto da questi giovani si risolve in un buco nell'acqua. Il rap e il basket, in questo senso, sembrano essere l'unica possibilità di fuga dal ghetto. Questo mito si perpetua ogni volta che un ragazzino ce la fa ed esce dalla povertà, dalla vita nei *project* e dalla criminalità, diventando milionario nel giro di una notte. La maggior parte dei ragazzi che giocano in Nba ti racconteranno storie simili, vicende di ragazzini cresciuti nella povertà più estrema in lotta continua per un pasto con i numerosi fratelli. Basta che ne sfondi uno tra le decine di migliaia che ci provano per perpetuare l'illusione di un possibile progresso per gli afro-americani in questo paese.

L'hip hop è il primo movimento culturale ad essere nato in un'America "integrata". I testi delle canzoni rap non sembrano riflettere questa realtà ma divengono improvvisamente appetibili per un pubblico bianco...

In realtà l'hip hop pur essendo nato come critica al sistema sociale, da quando ha raggiunto il media televisivo è diventato una sorta di *glamourization* della società statunitense. I soldi, i media e il mercato hanno plasmato i contorni dell'identità nera e la sua percezione a livello globale. Il paradosso sta nel fatto che, mentre ciò avviene, la comunità nera vive una crisi profondissima per gli altissimi livelli di povertà, di disoccupazione, di ammalati di Aids e di giovani incarcerati. La maggior parte delle famiglie nere vive una relazione più o meno prossima con la prigione, divenuta a tutti gli effetti rito di passaggio per i giovani afro-americani. Circa un milione di neri sono sotto il controllo diretto delle istituzioni giudiziarie e penali, indiretto degli interessi del complesso carcerario-industriale. Tutto ciò rientra nelle logiche di assoggettamento che caratterizzano il rapporto schiavo-padrone.

La cultura carceraria ha influenzato pesantemente la cultura hip hop proprio per l'interscambio continuo di individui neri tra prigione e comunità...

Assolutamente. Secondo il mio punto di vista, tutto ciò non ha fatto altro che esplicitare la similitudine tra la vita nelle *inner city* e quella nelle prigioni per i giovani neri in America. In questo paese non c'è alcuno spazio di agibilità per discorsi e pratiche di integrazione e mobilità sociale per la popolazione di colore. Anche senza alcun tipo di cultura o educazione politica, i giovani neri sembrano comprendere sulla loro pelle le relazioni di razza e di classe.

**A lot of things have changed
A lot of things have not, mainly us
*Hip Hop - Mos Def***



Community Back on the Block

Hip hop e nuova chiesa nera

Immaginate la star del basket LeBron James nei panni di Gesù Cristo e, intorno a lui, al posto dei discepoli e dei fedeli un gruppo di nomi noti dell'Nba in adorazione. Non stiamo parlando di un sogno di qualche giovane fan del basket ma di uno spot pubblicitario della Nike che ha come protagonisti lo stesso LeBron James e il comico Bernie Mac nel ruolo del "reverendo". La scena è quella di un campo da basket adibito per l'occasione a chiesa con una platea di fedeli composta da superstar della pallacanestro quali Jerry West e Julius "Dr J" Erving. Bernie Mac proclama l'avvento del salvatore e inizia un botta e risposta con i presenti chiedendo di ricevere un *lay-up* al posto del classico amen. James, il "salvatore", appare con in mano un pallone da basket che i fedeli adorano dimostrandolo con la musica e il ballo, elementi caratteristici delle chiese nere.

Lo spot identifica due elementi, chiesa e hip hop, che godono di altissima visibilità nella comunità nera. In effetti, la prima cosa che viene in mente pensando alla difficile relazione tra hip hop e chiesa nera è la crociata intrapresa dal reverendo Calvin Butts, culminata nel rogo di numerosi cd e lp rap per le strade di Harlem. La chiesa nera è in prima linea nel criticare i giovani per la violenza, la misogi-

nia e il materialismo della cultura hip hop espressi attraverso i testi, i video e lo stile di vita stesso associati a questa cultura.

Nel corso degli ultimi venti anni la chiesa nera, erede di una tradizione che fu fondamentale per lo sviluppo e le vittorie del Movimento per i diritti civili, si è ingrandita acquisendo enormi capitali ed è ora in grado di esercitare il proprio peso politico in maniera efficace. Peccato che si caratterizzi per un eccessivo materialismo, una teologia discutibile e una politica alquanto ipocrita e reazionaria. Tali atteggiamenti hanno allontanato la gioventù contemporanea dalla chiesa nera. Secondo quanto afferma Bakari Kitwana, citando i dati del Opinion Research Center dell'università di Chicago, "la frequentazione della chiesa per i neri tra i 18 e 35 anni è diminuita del 5,6 % tra il 1995 e il 2000",¹ del 5,6% in soli cinque anni! Come vedremo, le ragioni di questa perdita di credibilità risiedono nel divario fra le pretese di autorità morale e la tendenza nelle pratiche quotidiane a reiterare proprio quei comportamenti così duramente criticati.

L'ossessione dell'hip hop per il materialismo, per ciò che viene comunemente chiamato *flossin'*, *shinin'* o meglio *bling bling*, è assolutamente paragonabile all'adorazione e all'ostentazione del lusso che caratterizzano la Black Church. I pastori che sfoggiano abiti di marca e guidano cadillac sono icone classiche nella comunità nera tanto quanto i papponi, come sottolinea Iceberg Slim in *Black Mama*: "Il predicatore nella chiesa di Bunny era un tizio tutto in tiro con i capelli impomatati, i denti falsi, bianchi come perle e una faccia slavata da debosciato che un tempo doveva essere stata bella. [...] Forse ai suoi occhi [della madre del protagonista] i bei vestiti e la Cadillac del predicatore avevano trasformato papà in uno zoticone della terra dei burini che non sa nemmeno come si scrive".² O, come suggerisce Common nel suo pezzo *A Film Called (Pimp)*, un pappone che non riscuote successo in strada può sempre riutilizzare il proprio look come reverendo:

You know, they call me a pimp, and you know what that mean
I'm a Person that's Making Profit. See I pimp internationally
I'm nationally recognized, locally accepted
I pimp with the truth, that's the only method
[...]
Yo, what ever happened to loyalty

Don't you want to become royalty
On the streets selling ass and oils for me
But you on this ho-asis and really I can't reach you
Fuck you then I'm about to be a preacher

Sai che mi chiamano pappa e sai che significa
Sono quello che fa i soldi. Vedi io faccio il pappa a livello internazio-
nale
Sono conosciuto in tutta la nazione, accettato a livello locale
Sono vero come pappa, questo è l'unico modo
[...]
Ehi che cosa è successo alla lealtà
Non sai come diventare regale
Vendendo il culo nella strada per me
Ma in questo bordello non riesco a raggiungerci
Fanculo allora diventerò un prete

Dagli anni Sessanta a oggi, molti autori hanno raccontato sia in prosa sia in versi storie di pastori neri che conducono vita agiate tra lussi esagerati che, alla stregua di rapper e atleti, sono riconosciuti nella comunità nera come figure che spiccano per eleganza e stile. Molti dei predicatori contemporanei ostentano pubblicamente tutto il loro lusso. Il telepredicatore evangelista Cleftho Dollar possiede una Bentley e un jet privato del valore di cinque milioni di dollari. Td Jakes, il Russell Simmons³ della chiesa nera, osteggia abiti degni di un pappa e potrebbe essere uno dei protagonisti di *American Pimp*⁴ dei fratelli Hughes: un doppio petto viola con otto bottoni d'oro, gemelli d'oro, anelli incastonati di diamanti e numerose tenute del valore di svariati milioni di dollari. Un prete con possedimenti pari a quelli di Jay Z, Shaq e P Diddy.

Marc Lamont Hill delinea in maniera lucida questi elementi di comunanza in un articolo dal titolo *I Bling Because I'm Happy* e in una interessante conversazione telefonica aggiunge:

Pensa a quello che nell'hip hop chiamiamo *flossin'*, mostrare tutto il lusso che hai in modo esibizionistico... grosse catene d'oro, macchine lussuose e diamanti scintillanti. Questo atteggiamento materialista è stato sempre duramente criticato dalla chiesa. Rivolgendolo, però, l'attenzione alle megachiese nere è difficile non vederle come un monumento al materialismo e al consumismo esasperato.

Questi pastori indossano i medesimi gioielli e abiti, guidano le stesse macchine e vivono in regge proprio come i protagonisti dei video hip hop.⁵

Sebbene tutto ciò non rappresenti certo una novità, le cifre che girano sono decisamente aumentate grazie alle entrate derivanti dalla vendita di libri e videocassette così come da seminari e dalla produzione di film. Le megachiese, basate su vere e propri businessplan, producono centinaia di milioni l'anno grazie alle migliaia di fedeli che le affollano.

Indubbiamente gli impulsi edonistici caratteristici dell'hip hop rimandano alla credenza che la prosperità economica sia la misura del successo nella vita. Considerata la logica consumistica della società statunitense, non appare poi così strano che nei testi hip hop vi siano moltissime storie che raccontano l'ascesa *from rags to riches* (dalla miseria al lusso), celebrando l'individuo sulla collettività, il materiale sullo spirituale. "Ciò che una volta era chiamato *showing off* (esibire) è divenuto un elemento intrinseco nella cultura hip hop. L'idea del *come up* (arricchito) esplicita la mobilità sociale raggiunta nonostante gli innumerevoli ostacoli. L'esibizione dell'ascesa sociale da parte di questi segmenti svantaggiati è diventato uno dei temi fondanti la cultura hip hop. Come Notorious Big ripeteva spesso: "Money, clothes and hoes, all a nigga knows" (Soldi, vestiti e puttane, è tutto quel che un negro conosce).⁶

Queste narrazioni, che Jay Z definisce *pro-jetic justice* (giustizia pro project [poveri]), le ritroviamo all'interno della chiesa nera, sostenitrice del gospel della prosperità. Con una curiosa interpretazione delle Sacre Scritture, una descrizione di Gesù come di un uomo facoltoso e la convinzione che i poveri non "vivano nel giusto", la chiesa nera rinforza il credo neoconservatore secondo cui i poveri sarebbero responsabili dei loro problemi. Come sottolinea Mark Lamont Hill: "A ciò dobbiamo aggiungere il gospel della prosperità: dio vuole che tu sia ricco, l'esser poveri è segno della lontananza da Gesù. Quando Notorious Big canta *God meant me to drive a Bentley* (Dio voleva che guidassi una Bentley) o *50Cents* rappa *Get Rich or Die Tryin'* (Diventa ricco o muori provandoci) ci troviamo di fronte a una visione dell'umanità e della società che si basa unicamente sull'adorazione dei beni materiali e sulla loro ostentazione come segno di potere e successo. Non c'è molta diffe-

renza rispetto alle tesi espresse da un predicatore come Cleftho Dollar secondo cui dio ti ama solo se hai i soldi, dio non tornerà se la chiesa è indebitata, la salvezza dei suoi fedeli sarà in serio pericolo se essi non versano abbastanza offerte”.⁷ In altre parole, la salvezza ha un prezzo. Per assicurarsi delle entrate costanti, molti reverendi chiedono ai loro fedeli di donare alla chiesa ingenti offerte completamente deducibili dalle tasse e, in alcuni casi, lo stipendio intero dei fedeli.

L'esempio più eclatante della sovrapposizione tra l'atteggiamento materialistico della generazione dell'hip hop e quello della chiesa nera si è avuto nel 2004 in occasione del ritorno sulla scena musicale del rapper Mase. Membro della *crew* della Bad Boy di Puff Daddy, pioniere dello stile *bling bling*, Mase, disgustato dall'immoralità che pervadeva l'industria dell'intrattenimento, lasciò la carriera artistica per dedicarsi a una vita di studio e religione sull'esempio del suo mentore, il pastore Cleftho Dollar. Richiamato alla carriera musicale (da dio o da necessità economiche è difficile a dirsi) Mase ha pubblicato il deludente *Welcome Back Lp*. Sebbene il disco sia privo di immagini violente, profane o sessuali, i riferimenti ai soldi, ai gioielli, alle case e alle donne abbondano.

I see the girls in the club, they gettin' wild for me
And all the pretty chicks all wanna smile at me
These rap cats man they all got they style from me
And if I ever seen them then they probably bow to me
[...]

These young boys don't know what a don mean
I'm just a bad boy gone clean
I'm the diamond chain choker, always remain sober
Don't drink liquor and all the games over
Need a plane, I explain it to my broker

Vedo le ragazze nel club impazzire per me,
Tutte le ragazze carine cercano di sorridermi
Tutti questi rappettari hanno imitato tutti il mio stile
E se mi incontrano con molta probabilità s'inchineranno
[...]

Questi ragazzini non sanno cos'è un Don
Sono solo un ragazzaccio diventato buono
Stringo al collo catene di diamanti, sempre sobrio

Non bevo liquori e ho smesso con le storie
Ho bisogno di un aereo, devo parlare al mio broker.

Nonostante *Welcome Back Lp* sia stato un flop commerciale, l'album fu accolto e apprezzato dalla comunità religiosa per il suo messaggio positivo, facilmente sintetizzabile con l'ultimo verso della canzone di Kanye West *Jesus Walks*: "I'm healed, I'm delivered, I'm rich. And it's all because of him"⁸ [Sono guarito, io trasportato dalla fede, io sono ricco. Ed è tutto grazie a lui].

All'interno della chiesa nera, però, troviamo anche elementi progressisti come il reverendo Sekou, autore di *Urban Souls*. A suo parere tra cultura hip hop e chiesa nera esistono aree di sovrapposizione e dialogo, ovviamente differenti da quelle appena sottolineate:

Come figlio della chiesa nera ero assolutamente disgustato dalla cultura popolare e dalla cultura hip hop nello specifico, ma mi rendevo conto che la chiesa stava perdendo sempre più terreno proprio a discapito della cultura hip hop. Vedevo giovani citare senza indugio "I 10 comandamenti sul crack" di Biggie ma ignorare i dieci comandamenti biblici; sapere a memoria i versi di Jay Z ma non il *Padre nostro*. Questo per colpa della corruzione degli ambienti religiosi, della loro lontananza dai problemi dei giovani, della distanza tra questa generazione e quelle precedenti, della scomparsa della classe media nera dalle comunità urbane. Come figura religiosa che si identifica con i valori della chiesa nera e con il Movimento dei diritti civili e, allo stesso tempo, come appartenente all'hip hop generation, ho imparato a utilizzare l'hip hop come strumento educativo. Se la gente va pazza per l'hip hop, utilizzarlo diventa importante proprio per diffondere il messaggio religioso. Tento di incorporare l'hip hop e di utilizzarlo per educare e cambiare le condizioni di vita delle persone.⁹

Quando i Wu Tang Clan hanno pubblicato il singolo *C.R.E.A.M.* (Cash Rule Everything Around Me), la canzone sottolineava la tendenza al consumismo e al materialismo della generazione dell'hip hop e il suo progressivo allontanamento dalla politica e dalla militanza. Come afferma Mark Lamont Hill:

A livello politico, la generazione dell'hip hop è sempre stata criticata per la sua inattività. Gli ultimi tentativi per organizzare e coinvol-

gere i giovani nel dibattito politico sono avvenuti nel periodo immediatamente precedente le elezioni del novembre 2004 e si situano all'interno di un vuoto politico totale. Non c'è dubbio sul fatto che le nuove generazioni non siano state in grado di creare un movimento capace di lottare per il miglioramento delle proprie condizioni di vita, continuando il lavoro dei loro predecessori. Però rivolgendo l'attenzione alle chiese nere vedi lo stesso *vacuum* a livello di impegno politico e sociale. Ci troviamo al punto in cui queste megachiese, colme di gente povera che non riesce a tirare a fine mese, colme di fedeli gay e lesbiche, hanno guide spirituali che sostengono una politica fortemente conservatrice. Tutto questo è fundamentalmente sbagliato. Simili contraddizioni emergono in maniera esplicita analizzando le pratiche della chiesa nera. Vediamo un'istituzione interessata ai soldi e disinteressata alla politica. Si pensi al reverendo Eddie Long, per esempio, a capo di una congregazione di oltre 25.000 fedeli in Georgia, che ha organizzato insieme alla figlia di Martin Luther King una marcia contro i matrimoni gay/lesbo nonostante tra i fedeli e tra i componenti del clero esista una percentuale enorme di omosessuali. Quegli individui fanno parte della chiesa e soffrono nel vedere una manifestazione contro il riconoscimento dei loro diritti. La chiesa non fa nulla contro la povertà, la disoccupazione, le leggi repressive e razziste in vigore e la guerra in Iraq. Questa contraddizione è molto preoccupante ed è forse la ragione principale del progressivo alienamento dei giovani rispetto alle istituzioni religiose.¹⁰

La chiesa, sebbene la sua politica non sia mai stata particolarmente radicale, soprattutto in ambito di sessualità e aborto, ha operato a lungo come luogo di resistenza unificando intorno a sé masse di fedeli e diseredati. Nel corso degli ultimi decenni, però, essa sembra essere sempre più distante dai problemi della base, integrata nelle sue dinamiche di consumo e profitto e compromessa con il potere politico.

La cultura hip hop in svariate occasioni sembra riconoscere il ruolo della chiesa nella comunità nera. Si pensi a Dmx che inizia ogni suo concerto intonando una preghiera, ai testi delle canzoni di Lauryn Hill o semplicemente alle croci zeppe di diamanti che pendono dal collo di rapper e di migliaia di altri giovani. Nonostante ciò, assai di frequente gli esponenti della scena hip hop hanno respinto la passività predicata dal cristianesimo per adottare forme di

critica e opposizione più dirette. Ice Cube critica pesantemente l'influenza della chiesa in (*They Won't Call Me A Nigger*) *When I Go To Heaven*. Sulla base musicale di *Inner City Blues* di Marvin Gaye, Cube utilizza il ritornello "Make me wanna holler" per esprimere la frustrazione della popolazione nera che ha abbracciato la chiesa. Stigmatizza il lusso dei preti "Cause I see/cause I know/the church ain't nothing but a fashion show" (Perché lo vedo/perché lo so/la chiesa non è altro che una sfilata di moda); collega la chiesa al razzismo "You're blessed with the Father/Son/and the Holy Ghost/but my whole neighborhood is comatose/lookin' for survival/the devil made you a slave/and he gave you a Bible" (Sei benedetto nel nome del Padre/del Figlio/e dello Spirito Santo/ma il mio quartiere è in uno stato comatoso/la gente lotta per la sopravvivenza/il diavolo ti ha fatto schiavo/e ti ha messo una bibbia in mano); critica le politiche repressive bianche e la loro passiva accettazione da parte della chiesa "The same white man who put me in the slammer/he bombed a church in Alabama" (Lo stesso uomo bianco che mi ha gettato in galera/ha gettato una bomba in una chiesa in Alabama) affiancando, nello specifico, l'immagine del complesso carcerario-industriale all'ipocrisia della chiesa.

Un chiaro esempio dell'ipocrisia politica della chiesa nera è fornito dalla visita di George W. Bush alla First Baptist Church di Glenarden, nel Maryland. Il pastore John Jenkins, pur essendo un sostenitore della legge sull'*Affirmative action*,¹¹ ha rifiutato di criticare il presidente per le sue decisioni in materia, con la scusa di non considerare opportuno utilizzare il pulpito per criticare l'operato dell'amministrazione. Il vescovo Eddie Long, a capo di una megachiesa con oltre 25.000 fedeli a Lithonia, in Georgia, incoraggia "a dimenticare e sopportare il razzismo" poiché "siamo già nella terra promessa."¹² Eliminando l'impegno sociale e le forme di attivismo politico dall'agenda, questi esponenti del clero hanno strappato alla chiesa il suo potenziale di trasformazione sociale garantendosi al contempo ingenti entrate economiche.

"Bush è stato in grado di garantirsi ampio supporto all'interno delle chiese nere grazie a una serie di finanziamenti mirati."¹³ L'alleanza della chiesa nera con l'amministrazione si è cementata con le Faith Based Initiatives.¹⁴ Harry Jackson rappresenta la tipologia di pastore su cui intende puntare il Partito repubblicano. Si tratta di un democratico che ha rotto con il suo vecchio partito criticandone

da destra le posizioni su temi come l'aborto e i diritti degli omosessuali. Durante il Justice Sunday II, tenutosi il 14 agosto del 2005 presso la Two Rivers Baptist Church di Nashville, Jackson era l'unico nero fra un numero imprecisato di pensatori della destra religiosa fondamentalista.

Note

¹ B. Kitwana, *The Hip Hop Generation*, Basic Civitas Books, New York 2002.

² I. Slim, *Black Mama*, ShaKe, Milano 2002, pp. 73-76.

³ Fratello di Joseph, il Run dei Run Dmc, ha iniziato la sua carriera nel mondo musicale come manager, appunto, dei Run Dmc e di Kurtis Blow. Nel 1985 fonda l'etichetta discografica Def Jam con il socio Rick Rubin e inizia a creare il proprio impero. Le attività di Russel Simmons non si limitano al mondo della musica ma abbracciano diversi settori, dalla moda alla televisione.

⁴ Il documentario dei fratelli Hughes che ricostruisce la storia e la figura del pappa nella comunità nera.

⁵ Mark Anthony Hill, intervista telefonica con l'autore, settembre 2005.

⁶ T. Boyd, *The New HNIC*, New York University Press, New York 2003, p. 77.

⁷ Mark Anthony Hill, intervista telefonica con l'autore, settembre 2005.

⁸ Mark Lamont Hill, *I Bling Because I'm Happy*, <http://popmatters.com/columns/hill/050805.html>.

⁹ Mark Lamont Hill, intervista telefonica con l'autore, settembre 2005.

¹⁰ Ibid.

¹¹ L'*Affirmative action* è un programma federale che garantisce forme privilegiate di accesso al sistema per segmenti sociali o minoranze tradizionalmente discriminati.

¹² Atlanta Journal & Constitution, 15 Febbraio 2005.

¹³ Mark Lamont Hill, intervista telefonica con l'autore, settembre 2005.

¹⁴ La Faith Based and Community Initiatives (Fbci) è un programma della Casa bianca che opera direttamente sotto la supervisione di G.W. Bush e si basa sul principio secondo cui le organizzazioni religiose, se finanziate con sovvenzioni federali, si rivelano più efficaci nella gestione dell'intervento sociale delle istituzioni pubbliche.

BAKARI KITWANA



Bakari Kitwana, giornalista indipendente, ha recentemente pubblicato due libri The Hip-Hop Generation e Why White Kids Love Hip-Hop che offrono un'interessante e provocatoria analisi della cultura hip hop e delle relazioni di razza negli Stati Uniti contemporanei. È stato caporedattore della casa editrice Third World Press e della rivista "The Source" ed è tra gli organizzatori della National Hip-Hop Political Convention.

Hip Hop Generation

Intervista a Bakari Kitwana, giugno 2004

u.net: *Vorrei cominciare con il chiederti la definizione di hip hop generation.*¹

Bakari Kitwana: Il termine *hip hop generation* era stato già utilizzato come sottotitolo per un altro testo prima della pubblicazione del mio libro. Negli Stati Uniti vi è la tendenza a etichettare la popolazione afro-americana in gruppi specifici. Basta pensare al termine Generation X e alla variazione *Black Generation X*. Nel 1995, quando iniziai a lavorare alla rivista “The Source” come caporedattore decisi, come prima iniziativa, di realizzare un manuale di stile per uniformare il contenuto degli articoli. Alcuni redattori si riferivano ai giovani neri di questa generazione utilizzando il termine hip hop Nation, altri Generation X o la variante sopra citata. Decisi così di adottare una definizione unica. In precedenza avevo lavorato presso la 3rd World Press, una casa editrice promossa da artisti e intellettuali che avevano fatto parte del Black Art Movement durante gli anni Sessanta e Settanta. Parlo di gente come Amiri Baraka, Haki Madhubuti, Sonia Sanchez e di molti altri artisti e intellettuali, i quali mi hanno fatto capire l'importanza di un'identità collettiva per la gioventù di colore. Oltre a ciò, la necessità di trovare una definizione che potesse adattarsi alla complessità della comunità afro-americana contemporanea è nata dalla constatazione di una tendenza tipica degli Stati Uniti: qualsiasi forma musicale inventata dai neri, a distanza di dieci, venti o trent'anni sembra che non abbia più nulla a che vedere con coloro che le hanno dato origine. Con il termine *hip hop generation* ho voluto legare indissolubilmente questo movimento culturale ai neri d'America. Così se parlo degli appassionati di questa musica e cultura utilizzo il termine hip hop Nation ma se mi riferisco ai neri nati e cresciuti all'indomani delle lotte per i diritti civili – tra il 1965 e il 1984 – ricorro all'etichetta *hip hop generation*. È una questione semantica.

Quali sono i problemi che caratterizzano e definiscono l'identità dei neri appartenenti all'hip hop generation?

Analizzare i cambiamenti che hanno plasmato l'identità individuale e collettiva degli afro-americani dagli anni Settanta ad oggi è di fondamentale importanza. La vecchia generazione degli attivisti, con figure quali Jesse Jackson, Al Sharpton, la National Urban League, la National Association for the Advancement of Colored People, è ancora troppo concentrata sulle tematiche che caratterizzavano la vita e la comunità nera della loro generazione. La musica e gli artisti hip hop sono stati i primi a definire i problemi che affliggono questa generazione. Personaggi quali Afrika Bambaataa e Chuck D erano influenzati dai militanti della generazione precedente in termini d'analisi politica e forme di militanza, come dimostrano i testi delle loro canzoni. Solo con gli anni Novanta troviamo artisti hip hop in grado di esprimere la vita del ghetto e i problemi a essa connessi. È proprio da quei testi che si possono individuare i problemi che maggiormente affliggono l'*hip hop generation*. Mentre i leader del movimento nero continuavano a operare secondo l'agenda politica degli anni Sessanta e Settanta, le condizioni socio-economiche degli anni Ottanta erano cambiate drasticamente. I politici neri non sono stati in grado di comprendere le mutazioni intervenute, tanto meno di trovare forme di opposizione capaci di migliorare le condizioni di vita delle comunità nere.

I giovani della generazione dell'hip hop, confrontandosi con condizioni di esistenza e marginalizzazione esplicite, hanno iniziato a definire da soli la propria identità politica. La globalizzazione dell'economia e dei mezzi di comunicazione ha avuto un effetto devastante all'interno degli Stati Uniti. Si discute molto sulle ricadute disastrose della globalizzazione sui paesi del Terzo mondo, ma in quanti ne comprendono le conseguenze sul proletariato americano e afro-americano? A partire dalla metà degli anni Settanta le grandi aziende hanno cominciato a trasferire i propri stabilimenti industriali in America latina e in Asia eliminando migliaia di posti di lavoro dai grandi centri urbani. Durante gli anni Quaranta e Cinquanta, migliaia di afro-americani si erano trasferiti dal Sud rurale per cercare un lavoro nelle fabbriche del Nord. È in questo periodo che nei grandi centri industriali quali Detroit e Chicago si creano le prime grandi comunità nere. Quando le fabbriche iniziano a chiudere, un numero crescente d'individui di colore si trova disoccupata e senza possibilità di trova-

re un lavoro. Nei primi anni Ottanta, gli impieghi che avevano garantito ai nostri genitori di potersi comprare una casa e una macchina, di potersi permettere le vacanze, ma anche di garantirsi l'assistenza medica, la pensione e il minimo salariale, erano scomparsi. Quando i nostri genitori trovavano un lavoro simile ci rimanevano legati tutta la vita. Nel frattempo, le prospettive dei loro figli stavano mutando radicalmente. Una volta finita l'*high school* gli unici lavori disponibili erano da McDonald's o Wall Mart. Parliamo di impieghi che non forniscono alcuna garanzia e non permettono di pagare neanche l'affitto. La globalizzazione liberista ha condizionato anche le strutture educative per la popolazione di colore. Guarda gli artisti hip hop degli anni Ottanta. Pensa a Chuck D, ai Run Dmc a Heavy D. Parliamo d'individui appartenenti alla classe media con un'educazione superiore. Negli anni Novanta, la maggior parte degli artisti hip hop proviene da quartieri poverissimi e non ha terminato le scuole superiori. Pensa ai Nwa, a Snoop Doggy Dog, tutti individui appartenenti al sottoproletariato e provenienti da comunità devastate. Siamo nel periodo dell'esplosione del crack, che darà ai giovani neri l'opportunità di ottenere le entrate monetarie non più garantite dal lavoro salariato.

Con il crack e le politiche di contenimento della criminalità arriviamo al terzo fattore che ha fortemente influenzato l'*hip hop generation*. Parliamo della Guerra alla droga, della crescita esponenziale dei tassi d'incarcerazione per la popolazione di colore e della comparsa di unità di polizia paramilitari all'interno delle comunità nere urbane. La globalizzazione del capitale ha portato alla scomparsa del lavoro salariato non specializzato nei grandi centri urbani e conseguentemente al contenimento poliziesco del proletariato e del sottoproletariato nero. Da un lato, dunque, la mancanza di lavoro, dall'altro politiche volte a colpire il possesso e il consumo di droga con pene lunghissime – fino a 25 anni anche al primo arresto – attraverso il varo e l'utilizzo delle *mandatory minimum* e delle leggi sulla cospirazione (*Rico Act*). La necessità di monitorare determinate aree del territorio urbano e la crescita della militarizzazione dei centri urbani sono alla base anche del fenomeno della brutalità poliziesca. Durante gli anni Novanta, con l'avvento di Clinton, l'esercito statunitense si trovò costretto a dover eliminare un surplus di mezzi, armi ed equipaggiamento che, grazie a una legge federale, furono riversati gratuitamente sui dipartimenti di polizia locale, creando quelle che sono comunemente chiamate Paramilitary Policing Unit, con il compito di com-

battere la diffusione e la vendita di droga nelle comunità urbane. Queste sono le cause che hanno portato agli oltre due milioni di detenuti nelle carceri statunitensi, la maggior parte dei quali sono giovani di colore. Questi sono i fattori principali che hanno influenzato l'identità dell'*hip hop generation*: la globalizzazione con la scomparsa dei lavori nei centri urbani, la mancanza di un sistema educativo pubblico in grado di rendere i giovani afro-americani competitivi nel mercato del lavoro, la Guerra alla droga e la necessità di contenere "militarmente" una popolazione "non produttiva" sempre crescente.

Questi fattori hanno strutturato l'identità individuale e collettiva dell'hip hop generation ma hanno cambiato drasticamente anche le dinamiche all'interno della comunità nera. Mi riferisco in particolare allo scontro generazionale e alla guerra tra i sessi.

In termini sociologici, l'emergere di una nuova generazione non è definito dal luogo in cui si cresce ma dalla percezione di ciò che accade intorno a noi durante la crescita. Le condizioni politiche e sociali del tempo hanno plasmato l'identità e la politica della generazione dei diritti civili e del Black Power. Negli anni Ottanta, però, le condizioni sociali sono cambiate così come le priorità per gli appartenenti all'*hip hop generation*. Gli individui formati nella precedente congiuntura non vivono sulla loro pelle la militarizzazione delle comunità o gli alti tassi di incarcerazione poiché l'obiettivo di queste politiche di contenimento sono i giovani. Le conseguenze della globalizzazione e della mancanza di un sistema di welfare pubblico non sono percepite dall'attuale classe politica nera nella loro gravità: ciò ha come diretta conseguenza l'impossibilità di comprendere le pratiche e gli atteggiamenti dei giovani. La realtà è cambiata e la leadership politica afro-americana non sembra essersene accorta.

Passiamo al rapporto tra uomo e donna. Nella musica hip hop della fine degli anni Settanta e dei primi anni Ottanta non si trova alcun termine denigratorio – *hoe, bitch, chickenhead* – nei confronti delle donne. Sarà così fino alla metà degli anni Ottanta, quando un numero crescente di giovani neri entra in carcere. È proprio allora che questi termini entreranno nell'uso comune. Così la fine degli anni Ottanta e i primi Novanta vedono l'esplosione di questo nuovo fenomeno, in coincidenza con il ritorno di questi ragazzi nelle proprie comunità. La prigione si caratterizza per una propria cultura e una rigida gerarchia composta da soli uomini, nella quale ci sono coloro che

dominano e coloro che subiscono. Ci sono ragazzi considerati *bitch* e *boe*. La crescente frequenza con cui i giovani neri entravano in carcere portò ben presto alla sovrapposizione e alla fusione della cultura carceraria con quella hip hop. Ai giorni nostri è difficile cogliere chiari confini fra le due componenti. La terminologia volgare e il disprezzo della donna derivano dall'influenza della mentalità e del linguaggio carcerario sulla musica. Allo stesso modo, i giovani neri sviluppano un senso di cameratismo con gli altri reclusi da cui le donne ovviamente sono escluse. Il linguaggio a cui si ricorre per insultare gli altri uomini in carcere è utilizzato anche nelle strade e, in molte occasioni, per appellare e denigrare le donne. Qui, a mio parere, risiede una delle ragioni principali del conflitto tra i sessi nella comunità nera. Inoltre, mentre i giovani neri morivano nelle strade o passavano lunghi periodi di reclusione, le donne nere acquisivano maggiore scolarizzazione, trovavano lavori decenti e tentavano tutto il possibile per riuscire a condurre un'esistenza decente. Il senso d'inferiorità degli uomini nei confronti del successo delle donne fornisce un notevole elemento di spiegazione di molte tensioni. Inoltre, si deve tenere conto di come la legislazione sul supporto economico ai figli, varata negli anni Settanta, abbia penalizzato in modo diverso i giovani neri. Faccio un esempio: la relazione con la donna con cui hai fatto un figlio non funziona più e vi lasciate. Ti crei una nuova relazione ma la tua ex non lo sopporta e compila la documentazione per ottenere il Child Support. Ti ritrovi a dover pagare qualcosa come cinquemila dollari e la cifra aumenta giorno dopo giorno. Questo è un elemento di conflitto reale. Supponiamo che tu decida di non pagare. Possono sottrarti i soldi direttamente dallo stipendio, toglierti la patente o mandarti in galera. Pensa a un giovane che utilizza la macchina per andare al lavoro... se gli tolgono la patente – si deve sempre considerare come funziona il trasporto pubblico nelle città statunitensi – quel giovane perderà il lavoro e rischierà la galera. In questo modo la tensione tra i due sessi continuerà ad esacerbarsi.

In che modo l'hip hop generation deve operare per far sentire la propria voce e ottenere la coesione necessaria per agire come un'entità politica unitaria in opposizione con l'establishment statunitense?

Da almeno quindici anni, molti giovani attivisti e artisti stanno creando organizzazioni che operano a livello locale. Tuttavia, a mio parere, finché non verrà creata un'organizzazione a livello nazionale

in grado di esprimere una politica indipendente, tutti questi sforzi non potranno avere successo. Ci troviamo, infatti, in una situazione in cui centinaia di organizzazioni operano a livello locale senza sviluppare legami reciproci. Negli ultimi dieci anni ho avuto l'occasione di viaggiare per il paese, prima presentando il mio libro *Rap on Gangsta Rap* poi come redattore capo di "The Source". Ho così avuto modo di incontrare attivisti e artisti di cui non conoscevo sia il lavoro sia l'impegno. L'accumularsi di queste esperienze mi ha reso consapevole dell'esigenza di un'organizzazione politica attiva a livello nazionale in grado di raccogliere le istanze delle varie esperienze locali. Ho così iniziato a discutere della cosa con altri intellettuali e attivisti con i quali abbiamo progettato la prima *National Hip Hop Political Convention*. L'idea di base era quella di creare un'organizzazione con caratteristiche precise. Prima di tutto doveva trattarsi di una struttura senza un leader, poiché questa fu una delle cause che contribuirono alla distruzione dei gruppi militanti degli anni Sessanta. A quel punto abbiamo sollecitato la partecipazione dei rappresentanti delle varie realtà locali affinché potessero esprimere i loro punti di vista e collaborare alla redazione di un'agenda politica collettiva. Questo era il progetto. Poi sono iniziati i problemi. Alcuni attivisti appartenenti al gruppo originario hanno iniziato a fare dei giochetti politici e a prendere accordi personali. Evidentemente non erano realmente interessati ad un progetto decisionale collettivo. Questo è un problema.

Non credo che un'organizzazione nazionale dell'*hip hop generation*, possa avere un impatto significativo senza una rappresentanza di base che rifletta e articoli le diverse istanze sul territorio, senza un sistema attraverso il quale le decisioni siano prese collettivamente. Le decisioni non possono andare dall'alto verso il basso; deve accadere il contrario. Questo è al momento il problema più urgente. Dovremo lavorare duramente per riportare l'organizzazione verso l'idea originaria di una rappresentanza e partecipazione collettiva. Non possiamo permettere che pochi individui pensino di far accettare alla base le loro decisioni. Un'aggregazione di tal genere non andrà da nessuna parte e io non ne farei certamente parte. Questa è una delle caratteristiche distintive di questa generazione: se i giovani non vedono una possibilità concreta di cambiamento, non avranno nulla a che fare con quell'organizzazione. La rifiuteranno totalmente.

Un altro elemento critico è rappresentato dal fatto che la nostra organizzazione deve essere necessariamente multiculturale. Non

può essere solo un'aggregazione nera. Non potrà verificarsi alcun cambiamento sociale radicale negli Stati Uniti senza l'apporto dei bianchi. Nel XIX secolo Martin Delaney, in *Conditions of African-Americans*, sosteneva che i neri americani non avranno mai alcun potere politico in quanto l'America è una democrazia dove la maggioranza governa e gli afro-americani sono solo una minoranza. La maggioranza, in un paese non abituato a vivere le esperienze della minoranza, governerà ignorando le esigenze di questa. Ciò è vero fino ad un certo punto. Io credo che il fattore critico sia rappresentato non dalla razza bensì dalla classe. Ne parlo nel mio nuovo libro *Why White Kids Love Hip Hop*. I giovani bianchi stanno sperimentando sempre più da vicino le esperienze che la gioventù di colore ha vissuto negli ultimi vent'anni. Ecco perché i giovani bianchi amano l'hip hop. Partendo da questo, dobbiamo organizzarci e costruire una struttura nazionale per rompere le catene che ci legano da troppo tempo. La rappresentanza multiculturale non c'è stata alla Convention. È stato un evento ancora troppo nero! Fondamentale, in proposito, l'impegno degli attivisti bianchi nella radicalizzazione delle loro comunità e famiglie. Devono divenire veicoli di idee, proposte e azioni politiche a sostegno della popolazione di colore. Ragioniamo per un attimo sulla musica hip hop. Le statistiche dicono che circa il 70% degli acquisti di cd e merchandising siano imputabili ai bianchi. Io non credo che le cose stiano proprio in questi termini, diciamo che sono circa il 50 per cento. Quando Eminem ha vinto sette dischi di platino nella settimana successiva all'uscita del suo album, quando 50Cent ha venduto circa ottocentomila copie del suo album nella prima settimana... bene la metà di quei profitti provenivano dai bianchi. Capisci ciò che voglio dire... Esiste come una sorta di sconnessione tra i giovani che ascoltano hip hop e la politica che esprimono. Questo vuoto deve essere colmato! È un ruolo determinante dovrà essere svolto dagli attivisti bianchi, che sono parte di quel puzzle che, una volta completato, porterà a un cambiamento reale.

Note

¹ Con il termine *hip hop generation*, Bakari Kitwana intende definire "quei giovani neri nati tra il 1965 e il 1984, cresciuti tra gli anni Ottanta e Novanta, che hanno in comune tutto un patrimonio di dis/valori e atteggiamenti, con particolare riferimento ai concetti di famiglia, amicizia, amore, lavoro, identità razziale e politica" (B. Kitwana, *The Hip Hop Generation*, Basic Books, New York 2003).

ROBIN D.G. KELLEY



Robin D.G. Kelley, professore presso il Dipartimento di antropologia della Columbia University, si interessa prevalentemente di storia afro-americana, di musica nera e di movimenti radicali. Ha pubblicato Freedom Dream, un testo fondamentale che pone la passione rivoluzionaria al centro dei grandi cambiamenti della storia.

Looking to Get Paid

Intervista a Robin D.G. Kelley, giugno 2004

u.net: *In Yo! Mama's Dysfunktional! sostieni che per giovani afro-americi le capacità artistiche e atletiche siano l'unica via d'accesso per conquistare la propria identità e una possibilità di mobilità sociale. Quali sono le cause che hanno condotto a tali esiti?*

Robin D.G. Kelley: In pratica, dobbiamo parlare dei cambiamenti culturali, economici e politici degli ultimi trent'anni. Uno degli elementi principali è stata la scomparsa delle possibilità occupazionali per gli afro-americi dovuta alla delocalizzazione degli impianti industriali e alla fuga degli investimenti dai centri urbani poveri. I posti di lavoro che avevano permesso a migliaia di neri americani di condurre una vita dignitosa erano scomparsi e ai giovani non rimanevano che i lavori non specializzati nel settore dei servizi. Parliamo di lavori non sindacalizzati, sottopagati e a tempo determinato. A ciò si deve aggiungere la mancanza di programmi sia educativi sia ricreativi per i giovani. Durante la prima metà degli anni Settanta esistevano programmi di doposcuola, campi sportivi aperti fino a tarda notte e centri ricreativi dove i ragazzi potevano giocare e divertirsi tutti insieme. In realtà, i centri ricreativi non avevano solo questa funzione. Potevi trovarci gente di tutte le generazioni. C'erano i più anziani, con la loro cultura e saggezza, e gli attivisti, con il loro impegno militante. In pratica, c'era la possibilità di trovare un modello positivo all'interno della comunità. Poi arrivarono l'amministrazione repubblicana Reagan e quella democratica di Clinton, che non fecero altro che erodere, pezzo dopo pezzo, tutta la legislazione indispensabile per la crescita e l'educazione dei giovani. Le loro amministrazioni hanno praticamente distrutto il sistema assistenziale. Non ci sono più buoni pasto per le famiglie povere. I genitori, per lo più madri, con figli a carico sono costretti a cercarsi un impiego la cui retribuzione basterà a malapena a pagare l'abbonamento dei mezzi per recarsi al lavoro, figuriamoci una baby sitter. Hanno tagliato completamente i fondi stan-

ziati per permettere di studiare ai giovani di famiglie povere. Tutto questo ha portato alla nascita e all'espandersi di un complesso carcerario correlato a forti interessi economici. Le politiche repressive e di contenimento adottate dall'amministrazione Reagan con la Guerra alla droga hanno avuto un impatto devastante nella comunità nera. Le sentenze minime obbligatorie – *mandatory minimums* – condannavano a dieci anni di galera un individuo senza precedenti penali arrestato per possesso o per spaccio di quantità minime di crack. Nello stato di New York i prigionieri sono per lo più giovanissimi, arrestati per reati non violenti, magari il semplice possesso di droga. Il 96% di questi ragazzi sono afro-americani.¹ Per tutti quei giovani neri e latini che non accettano di lavorare per McDonald's o Burger King in quanto sanno benissimo che non riuscirebbero a guadagnare abbastanza per sopravvivere, l'unica soluzione sembra esser l'arte e/o lo sport. Si tratta di attività che possono permettere loro di guadagnare soldi e uscire dal ghetto, che possano renderli popolari. Oppure, attività che permettono loro di continuare a divertirsi. I *sound system* dei Dj e le feste, per esempio. E più tardi l'*Mc'ing*.

In che modo questi cambiamenti hanno influenzato il rapporto familiare e quello tra i sessi nella comunità nera?

Questi cambiamenti hanno avuto un impatto devastante nella comunità nera per il fatto di aver distrutto la famiglia biparentale. La ragione alla base di tutto ciò sono le difficoltà finanziarie. Quando il welfare si affermò durante gli anni Cinquanta, i neri lo considerarono un diritto e basarono la loro indipendenza economica contando anche su quel contributo. Le donne con prole, senza un uomo a sostegno, potevano sopravvivere grazie al sussidio. Se in famiglia c'era un uomo, occupato o disoccupato che fosse, la madre cercava di non ricevere denaro. E così molte volte si impose una scelta tra gli stenti con un uomo a fianco e una povertà dignitosa garantita dal sussidio. E poi ci sono giovani che, a causa delle condizioni economiche in cui riversano, per la carcerazione o per drastici cambiamenti di cultura avvenuti negli ultimi vent'anni, non sembrano avvertire alcun senso di responsabilità nei confronti della propria famiglia, vecchia o nuova. Ci sono un numero incredibile di donne sole, un numero crescente di ragazze madri sempre più giovani e di nonni costretti a occuparsi dei nipoti per la "scomparsa" di entrambi i genitori. Tutto

ciò avviene nelle comunità più povere con un numero altissimo di bambini che vivono sotto il livello di povertà e con un livello allarmante di diffusione dell'Aids. Questi cambiamenti strutturali hanno distrutto la famiglia nera e completamente sconvolto l'intera comunità. Ciò che manca ora sono le opportunità di sviluppo delle capacità individuali, a prescindere dalla composizione della famiglia. Questa assenza di prospettive, non la famiglia monoparentale, rende la comunità nera *dysfunctional*.

Che ripercussioni hanno avuto sulla popolazione di colore e sulla percezione delle proprie possibilità di mobilità sociale quelle condizioni di vita terribili e quelle comunità fatiscanti?

Bisogna tentare di comprendere la percezione delle proprie opportunità da parte di quei giovani neri che conoscono solo la depressione tipica delle aree metropolitane povere. Molti di essi non hanno la più pallida idea del fatto che esistano altri modi per guadagnarsi da vivere che non siano lo spaccio di droga, una donna che li mantenga passando un assegno mensile, un lavoro sottopagato o fare il Dj, l'Mc, il *producer* o l'atleta. Studiare, andare all'università e aprirsi nuove opportunità non sembrano opzioni possibili per i giovani afro-americani. Non è che non esistano giovani neri disposti a studiare, il problema risiede nel fatto che, una volta laureati e tornati nelle comunità, si ritrovano a svolgere gli stessi lavori sottopagati, nella precarietà totale. È una tragedia. Non hanno praticamente nessuna opportunità di scampo e, oltretutto, non hanno neanche la più pallida idea di come realizzare il sogno di diventare un atleta affermato o un rapper famoso. Una quindicina d'anni fa, questo fenomeno era evidentissimo. Moltissimi giovani sognavano di diventare il prossimo Ice Cube o Geto Boys nel giro di una notte. Oggi, benché vi sia ancora una parte della popolazione imbevuta di velleitari sogni di fama, un numero crescente di individui ha imparato a fare circolare il proprio nome nelle strade diventando in questo modo delle star underground. Producono i propri cd e li vendono per strada, nelle metropolitane, davanti ai negozi di dischi, creano etichette indipendenti. Questo fenomeno è cresciuto dagli anni Novanta a oggi anche per via dell'evoluzione digitale e dei prezzi bassi della componente tecnologica. Il fatto che Jay Z abbia fondato la propria etichetta discografica e una linea di moda di successo rappresenta un esempio, discutibile quanto si vuole, per i giovani delle comunità di colore.

Questi ragazzi sono svegli e sanno di avere le capacità di gestire una propria casa discografica, di poter essere dei bravi impresari. È una situazione completamente differente rispetto al passato. E se da un lato tutto ciò è positivo poiché permette di trovare spazi di agibilità all'interno del mercato, dall'altro è decisamente criticabile per il fatto che perpetua il sistema che ha creato le tragiche condizioni nelle quali ci troviamo.

Possiamo considerare l'hip hop come una reazione creativa contro un sistema che sembrava avere definitivamente condannato le comunità di colore nelle aree urbane. Si parte da forme di svago e divertimento per giungere a gruppi caratterizzati da forte messaggio politico e nazionalista per passare alla situazione attuale in cui l'industria discografica sembra sponsorizzare la formula violenza-sesso per ovvi interessi commerciali. Come possiamo ritornare a fare capire ai giovani l'importanza della componente sociale e politica e a non volere essere necessariamente il prossimo Jay Z o 50Cents?

È interessante notare come l'hip hop politicizzato o *message rap* abbia manifestato sin dalle origini una contraddizione intrinseca: i testi, pur criticando il sistema del potere, non chiamano in causa mai il capitalismo. Questo elemento non è peculiare solo all'hip hop ma riguarda tutta la storia della politica *liberal* dei gruppi neri. La proposta politica di queste organizzazioni è da sempre stato il capitalismo nero, usando le medesime strategie del "padrone". L'hip hop rappresenta la forma più elevata di capitalismo nero. La politica dell'hip hop è come un boomerang che, sebbene ci illuda di andare avanti, finisce inevitabilmente per tornare indietro. Questi giovani stanno nutrendo un movimento che ha fatto del materialismo un elemento prioritario. Alcuni gruppi musicali hanno risolto questa contraddizione, ma sono pochi. I *Coup*, per esempio, affermano di volere distruggere il sistema capitalista per creare una nuova società dalle sue ceneri. Finché non si risolverà questa contraddizione non avremo mai una reale politica rivoluzionaria per la generazione dell'hip hop. Oltretutto in questi anni le proposte politiche antagoniste non sono mancate, ma non sono riuscite a entrare in relazione con la musica e i giovani delle *inner city*. Sono state organizzate conferenze e dibattiti sull'hip hop e su come mobilitare politicamente questa generazione. Abbiamo potuto ascoltare interessanti analisi sulle sue potenzialità politiche. C'è solo un piccolo problema. Chi organizza e

parla in queste assemblee sono militanti che, di volta in volta, tentano di coinvolgere i giovani su temi specifici quali il complesso carcerario-industriale, l'edilizia popolare, gli abusi sulle donne e molti altri argomenti. Questi attivisti, tuttavia, sebbene in genere siano assai critici nei confronti del capitalismo, non sono stati in grado di criticare la comunità hip hop come componente integrata in questo sistema. Non sono riusciti a fornire ai giovani una prospettiva politica reale. Una tragedia aggiuntiva è stato l'arrivo alla presidenza di George Bush e la minaccia che la sua politica rappresenta a livello sia interno sia internazionale. A fronte di tale emergenza, moltissimi militanti sembrano avere interrotto tutte le loro attività prioritarie, come l'impegno nel movimento contro la globalizzazione o le prigioni e gli abusi polizieschi, per concentrarsi sul presidente. In strada, ovunque guardi leggerai "Beat G. Bush" (Sconfiggiamo Bush). Sono tutti convinti che, una volta eliminato questo male, potranno tornare a dedicarsi alle campagne che li vedono impegnati da anni. Personalmente, non credo che questa strategia possa pagare. È sbagliato interrompere il lavoro politico quotidiano in questo modo. Dobbiamo combattere su due livelli. Per quanto Bush possa essere rappresentato come "il male", analizzando la situazione della popolazione afro-americana possiamo tranquillamente affermare che l'amministrazione di un democratico come Clinton ha fatto scelte politiche altrettanto gravi e dannose: politiche interna e internazionale, la distruzione del sistema assistenziale e l'acuirsi di problemi razziali. Tutto ciò che Clinton ha fatto è stato deleterio per la comunità nera, perché? Per non inimicarsi il voto dei bianchi. E nei confronti della comunità hip hop come si è comportato? Ricordiamo tutti benissimo il suo attacco politico ad un'artista hip hop, Sister Soulja.

In Representing, Craig Watkins afferma che il fatto di possedere i mezzi di produzione e distribuzione all'interno del mercato capitalista statunitense rappresenta un "piccolo atto di opposizione". Non parliamo di atti rivoluzionari ma di semplici forme di resistenza culturale.

Credo che abbia ragione, nel senso che è estremamente importante possedere i mezzi di produzione. È un atto di resistenza. La possibilità di controllare la propria immagine, la propria musica e la distribuzione del proprio prodotto culturale rappresenta una conquista meravigliosa. Credo che quel libro sia importante perché parla non solo del cinema nero ma anche delle condizioni socio-econo-

miche che hanno ispirato tali produzioni. Ma... il semplice resistere ha dei limiti. Puoi resistere e resistere ancora ma in questo modo non fai altro che perpetuare le condizioni oppressive del sistema. E l'esempio lo troviamo analizzando le produzioni della metà degli anni Ottanta, quando c'erano in giro bravi registi indipendenti neri che lottavano per trovare uno spazio per le loro produzioni, e quelle della metà/fine anni Novanta in cui ogni casa di produzione hollywoodiana aveva il suo bravo regista nero. Così puoi passare da film come *Menace 2 Society*² a *Booty Call*.³ Ci sono così tanti brutti film al cinema che ci si chiede per chi vengono fatti. La risposta è ovvia, per il solo unico dio denaro e ai registi neri spetta certamente la loro bella fetta. Un film come *Soul Plane*⁴ che bene può fare alla comunità? Non ci sono più film che fanno riflettere, che offrono una prospettiva diversa del reale. Il capitale è come un serpente che si muove sinuoso, cercando di sfruttare profitti crescenti, non importa in quale campo. In altre parole, né l'analisi né la pratica devono fermarsi alla fase della resistenza. La cultura consumistica permea la nostra società come mai in precedenza, abbiamo sempre più giovani che vivono con l'ossessione di acquistare un nuovo paio di scarpe da ginnastica, un capo alla moda o l'ultimo cd dell'astro emergente della scena hip hop. E così il fenomeno si allarga. Questa società sta diventando la parodia di sé stessa. Gli attivisti hip hop devono comprendere tutto ciò, acquisire la consapevolezza che la scelta è tra opporsi o partecipare alla cultura consumistica. Alcuni attivisti argomenteranno che, non potendo distruggerla, bisogna parteciparvi con l'obiettivo di raggiungere la gente con il proprio messaggio. La Coca Cola utilizza una bellissima canzone contro la guerra come colonna sonora dell'ultima pubblicità dove si vedono bellissime ragazze che ballano muovendosi al ritmo coinvolgente del pezzo. Un messaggio del genere porta a credere di essere parte di questo gruppo di ragazzi bellissimi appartenenti a differenti etnie mentre la canzone originariamente aveva un significato completamente diverso. C'è chi la definisce una pubblicità *progressive*, come quelle di McDonald's che, presentando immagini di famiglie nere felici per lo più appartenenti alla classe media, offrirebbe un'immagine positiva della popolazione afro-americana. Scherziamo! McDonald's uccide migliaia di persone con l'immondizia che serve. Questo per farti capire a che livello siamo negli Stati Uniti. La cultura consumistica deve essere necessariamente affrontata e sconfitta. La generazione del-

l'hip hop deve comprendere ciò e uscire dalle dinamiche che la governano rendendola una delle armi di punta del materialismo. Negli anni Sessanta, il Black Art Movement fece questa scelta e si pose al di fuori del mercato. Nonostante simili esempi, oggi nessuna critica dell'hip hop si muove in questo senso.

Note

¹ Le statistiche riguardo alle percentuali di incarcerazione nello stato di New York si possono consultare su: http://www.motherjones.com/news/special_reports/prisons/state_NY.html. Jerome Miller in *Search and Destroy: African Americans in the Criminal Justice System*, Cambridge University Press, Cambridge (Mass.) 1996, parlando del tasso d'incarcerazione dei neri nei grandi centri urbani afferma: "È stimato che il 75% dei giovani neri di 18 anni rischiano di venire arrestati almeno una volta prima del compimento del trentacinquesimo anno di età. Il rischio nel corso della vita è leggermente superiore, 80-90%". Cfr. N. Christie, *Crime Control as Industry*, Routledge, New York 1993, p. 95. Per quanto riguarda i neri e il sistema penale: <http://www.prisonsucks.com/> oppure <http://www.prisonpolicy.org/>.

² Una delle prime produzioni cinematografiche, del 1993, dei fratelli Hughes.

³ Jeff Pollack, Usa, 1997.

⁴ Jessy Terrero, Usa, 2004. Insieme a *Booty Call*, fa parte di quell'ondata di produzioni cinematografiche di stampo hollywoodiano realizzate con l'obiettivo di trarre profitto dal lucrativo mercato dell'hip hop.

BONNIE Kerness



Bonnie Kerness, attivista impegnata nel monitoraggio e nella difesa dei diritti dei prigionieri sin dalla metà degli anni Sessanta. Coordinatrice dello Human Watch Program per conto dell'American Friends Service Committee, rappresenta una delle più autorevoli voci critiche riguardo alle politiche repressive del governo statunitense.

Human Warehouses

Intervista a Bonnie Kerness, novembre 2004

u.net: *Puoi darci velocemente un'idea della situazione del sistema carcerario negli Stati Uniti?*

Bonnie Kerness: Nel 2003, la popolazione carceraria degli Stati Uniti ha raggiunto il numero di 2.078.570 individui rinchiusi in prigioni (federali, statali e locali) con un aumento di oltre 41.000 presenze rispetto all'anno precedente. Il numero di donne di colore detenute ha superato per la prima volta le 100.000 unità e la percentuale riguardante le condanne e la detenzione è aumentata del 5%, il doppio rispetto alla componente maschile. Le cifre appena menzionate non includono tutti i minorenni che scontano la loro detenzione in case di reclusione giovanili o in prigioni municipali e di contea.

Nel corso degli ultimi venticinque anni, gli Stati Uniti hanno adottato una dura legislazione criminale che ha portato alla quadruplicazione delle capacità d'inquadramento del sistema carcerario. Ci sono centinaia di migliaia d'individui costretti a scontare condanne lunghissime pur avendo commesso reati non violenti, per lo più associati al possesso di stupefacenti. La maggior parte dei condannati sono donne e uomini di colore.

Quali sono le principali cause della situazione attuale?

La Guerra alla droga dovrebbe essere chiamata "Guerra contro i poveri". Tutto ciò è evidente analizzando la disparità delle sentenze: un individuo arrestato con una certa quantità di crack sconta in genere una pena dieci volte superiore a un altro arrestato con la medesima quantità di cocaina. Questa differenza evidenzia il carattere razzista del sistema di giustizia statunitense poiché la maggior parte delle persone arrestate per possesso di crack sono nere e povere. Con l'aggravante dell'arresto a 500 piedi da una scuola, la durata della condanna può essere allungata di altri cinque anni. Nei quartieri depressi, ogni luogo d'aggregazione è a 500 piedi da una scuola. Tutto ciò condanna i poveri e neri a scontare pene molto lunghe.

Negli Stati Uniti, la polizia, i tribunali o le prigioni esplicitano il razzismo e il classismo che dominano le relazioni sociali. A mio avviso, esiste un nesso strettissimo tra il mancato pagamento delle *Riparazioni* e le prigioni stracolme di giovani di colore ai quali qualsiasi possibilità d'integrazione nella vita socio-politica di questa nazione è negata sin dalla nascita.

Lavoro con ragazzi neri e latini che considerano la polizia come un esercito d'occupazione e i quartieri urbani come zone militarizzate. Parlano del sistema scolastico pubblico come luogo di accesso al carcere, all'interno del quale, all'improvviso, i loro corpi diventano fonte di profitto. La gente dice che il sistema giudiziario non funziona. Io credo esattamente l'opposto: funziona perfettamente, proprio come la schiavitù, come mezzo di sfruttamento economico e politico.

Non credo sia una coincidenza che un problema sociale sia stato trasformato in un *asset* fondamentale dell'economia statunitense. Un giovane povero, considerato dal governo come elemento improduttivo all'esterno, può diventare una fonte di profitto che genera valore per 30 mila dollari all'anno una volta inserito all'interno del sistema carcerario. È così sorta un'industria penitenziaria in cui le attività di società e imprenditori privati sono fiorite a dismisura negli ultimi anni. Parliamo di un affare decisamente appetibile per una borghesia bianca, per lo più rurale, decisa a perpetuare questo stato di cose per interessi economici. Come durante lo schiavismo, oggi esiste una classe imprenditoriale che sfrutta i corpi di colore, per lo più urbani, per produrre ricchezza. Il sistema giudiziario condanna per lo più neri e latini e la schiavitù è una condizione reale nelle prigioni statunitensi.

Ricevi parecchie testimonianze riguardanti l'utilizzo di forme e di strumenti di tortura?

Alcune delle lettere più incredibili riguardano i trattamenti riservati a detenuti con problemi mentali. Per esempio un uomo che in California si sporcava la faccia con le proprie feci, fu lavato dalle guardie con acqua bollente bruciandogli il 30% della pelle. La pratica di lasciare incatenati o immobilizzati i detenuti, di somministrare trattamenti a base di psicofarmaci, di utilizzare l'isolamento prolungato evidenziano come il nostro paese non si preoccupi di rispettare alcun trattato internazionale sui diritti dei prigionieri. Negli ultimi

anni, le richieste d'aiuto e le denunce sono aumentate a dismisura: i detenuti parlano di condizioni di vita inumane a causa di cibo scadente, sporcizia, assistenza medica inesistente, isolamento, torture, brutalità e razzismo. Leggendo queste lettere ho conosciuto il dolore e ho scoperto l'esistenza di strumenti di tortura raccapriccianti – blocchi per mani e dita, cinghie e letti di contenzione, pistole e manganelli elettrici, catene per piedi e mani, spray urticanti e cappucci di vario tipo.

L'utilizzo dell'isolamento prolungato e di forme di deprivazione sensoriale preoccupano un numero crescente di attivisti, sia dentro sia fuori il carcere. Le poche testimonianze provenienti da detenuti rinchiusi in unità chiamate Control Units raccontano di un utilizzo crescente di strumenti di tortura in ambienti nei quali questi abusi sono praticamente impossibili da scoprire e denunciare. In New Jersey, il detenuto politico del Movimento di liberazione nero, Ojore Lutalo, è stato tenuto in isolamento prolungato nella Management Control Unit del carcere di Trenton dal febbraio 1986 al gennaio 2000. Il primo individuo rinchiuso in queste unità è stato il prigioniero politico Sundiata Acoli nel 1971.¹ Ruchell Magee vi ha scontato più di trent'anni.² Sia Russell Shoats sia Mumia Abu Jamal hanno trascorso gli ultimi vent'anni di vita nelle unità di massimo isolamento della Pennsylvania. Ci sono migliaia di prigionieri costretti in questo tipo di regime.

Puoi dirci qualcosa riguardo l'origine e l'utilizzo delle unità di isolamento prolungato?

Le origini delle unità di isolamento prolungato sono databili ai tumultuosi anni del Movimento per i diritti civili e del Black Power. La deprivazione sensoriale fu utilizzata per piegare i militanti del Black Panther Party, del Black Liberation Army, del Movimento indipendentista portoricano, dell'American Indian Movement e delle formazioni antimperialiste bianche. In anni più recenti, queste forme di restrizione sono state applicate anche ai militanti islamici e ai *jailhouse lawyer*, prigionieri che svolgono la funzione di consulenti legali per altri detenuti.

Al momento, le unità di massimo isolamento sono piene di giovani neri e latini a causa dell'applicazione delle leggi razziste sul crack. Le autorità carcerarie stanno concentrando i loro sforzi anche per colpire coloro che sono coinvolti nelle attività delle gang. Questo

trend sta portando alla creazione di nuove prigioni con sezioni di massima sicurezza sempre più ampie. Per uscire da queste unità, chiamate Security Threat Group Management, i giovani devono rinunciare alla loro militanza nelle gang, il che ricorda la “caccia alle streghe” negli anni del maccartismo e i programmi di controspionaggio dell’Fbi. Il governo federale sovvenziona la costruzione di intere prigioni di massimo isolamento, con il sostegno del sindacato delle guardie carcerarie e di forti interessi economici, associati all’esternalizzazione dei servizi necessari affinché tali carceri possano operare.

Negli Stati Uniti, se sei un giovane di colore povero le possibilità di arresto diventano altissime. Essendo la cauzione molto elevata, all’improvviso diventi un ostaggio e capisci che la “presunzione d’innocenza” è una formula priva di senso. Non si viene giudicato da una giuria di pari e si è difesi da un avvocato d’ufficio sommerso di casi identici e, soprattutto, in genere del tutto incompetente. Il giovane nero è così condannato a scontare una pena mediamente più lunga di un terzo rispetto a un bianco giudicato colpevole del medesimo reato. Se poi rifletti sul fatto che la stessa cosa è accaduta a tuo padre, a tuo zio e ai tuoi amici, inquadri il tutto in una prospettiva più ampia e capisci che ciò che sta succedendo agli uomini, alle donne e ai giovani del tuo stesso colore non è altro che un genocidio fisico-economico.

Vuoi spiegarci meglio questo concetto?

Secondo la definizione dell’Onu il genocidio consiste nello sterminare i membri di un gruppo religioso o etnico; causare danni fisici ai membri di un gruppo particolare; creare condizioni di vita che conducono alla morte dei membri di un determinato gruppo; imporre misure per impedire le nascite in un determinato gruppo; trasferire i bambini di un gruppo a un altro.

Se analizziamo questa definizione, non è difficile vedere che la repressione e il contenimento della popolazione di colore attraverso l’incarcerazione di massa rispondono in pieno ai requisiti richiesti. Se a ciò aggiungiamo i tassi altissimi di mortalità infantile, di morti violente, le strutture sanitarie inesistenti, la mancanza di opportunità lavorative e di mobilità sociale, la definizione appare ancora più azzeccata.

L’oppressione è una condizione comune a tutti coloro che non

hanno alcuna influenza sui processi che determinano le scelte politiche, economiche e sociali del loro paese. Se consideriamo la politica repressiva adottata dal governo è facile comprendere la funzione politica che hanno la polizia, i tribunali e il carcere. Le forme di sfruttamento e profitto a essi associati sono un problema altrettanto forte. Molti attivisti impegnati a monitorare lo stato delle prigioni sono convinti che il sistema carcerario sia una versione moderna dello schiavismo. Il profitto e il controllo sociale sono le priorità di un sistema che ricorda sempre più da vicino un passato che per la popolazione nera d'America non è poi così lontano.

Non c'è alcun dubbio sul fatto che il governo di questo paese dovrebbe pagare le Riparazioni alla popolazione dei nativi americani e dei neri americani. Le organizzazioni che si adoperano in questo senso devono adottare strategie differenti e complesse quanto lo sono i problemi che gravano sulla popolazione di colore. Se conquisteremo questo obiettivo, potremo poi condurre nuove battaglie per un cambiamento radicale dell'ordine sociale attuale.

Gli Stati Uniti devono cessare le pratiche inumane nei confronti dei minori. È necessario modificare il XIII emendamento, imporre una moratoria sulla costruzione delle prigioni e cambiare le pratiche di profilazione razziale. Il movimento per le Riparazioni deve focalizzarsi sulla modifica radicale del sistema penale, il che equivale a sfidare la violenza dell'intero apparato repressivo. È necessario rivedere le nostre concezioni sui poveri e la povertà, nonché eliminare l'isolamento prolungato e qualsiasi forma di tortura. Dobbiamo monitorare l'attività della polizia e del sistema di giustizia, garantire l'accesso al voto agli ex carcerati e il rispetto dei trattati internazionali.

Possiamo considerare il lavoro in carcere, soprattutto per come si sta evolvendo la situazione negli Stati Uniti, come una nuova forma di schiavismo?

Nessun dubbio al riguardo! In Texas, per esempio, due aziende private hanno chiuso i battenti per riaprire la loro attività all'interno di un carcere. Si paga un dollaro all'anno per l'affitto e per la manodopera solo 75 centesimi all'ora. È nuovo schiavismo, da qualsiasi prospettiva lo si voglia considerare. Prendi un ragazzino di colore di soli 16 anni che non vale nulla per la società, guarda Newark e scordati che uno di questi che bazzicano qua sotto possa avere alcuna

speranza di un lavoro e un salario decente. In più i mezzi pubblici sono così scarsi che sono reclusi nei loro quartieri, attorno a questi quattro blocchi. Questo ragazzino, inutile per la società, una volta in galera, produce tra i trenta e i sessantamila dollari di profitto per il Bureau delle prigioni. Una volta rinchiuso, parte il meccanismo per il quale il figlio della guardia carceraria potrà permettersi di studiare al college, la madre della segretaria potrà andare in vacanza, la moglie dell'elettricista che si è preso l'appalto avrà parte del guardaroba rinnovato, tutti vantaggi ottenuti sulla sofferenza dei detenuti. Tutto ciò è business, il Bureau delle prigioni sta entrando nel grande business.

L'industria delle prigioni è la terza per espansione negli Stati Uniti, colloca azioni in borsa, traffica in corpi umani, non è nient'altro che schiavismo. Troppa gente sta facendosi i soldi. E chi perde il lavoro invece? L'operaio che guadagna dieci dollari l'ora, ma a chi vuoi che importi. Il governo non si preoccupa minimamente dei lavoratori salariati e per questo migliaia di persone si trovano disoccupate.

Note

¹ Membro del Black Panther Party prima, del Black Liberation Army in un secondo momento, fu arrestato sulla New Jersey Turnpike insieme ad Assata Shakur nel 1971. In quell'occasione trovò la morte Zayd Shakur. È tutt'ora recluso.

² L'unico sopravvissuto, sebbene gravemente ferito, del famoso tentativo di fuga dal tribunale di Marin County, promosso dal fratello diciassettenne di George Jackson per tentare di liberare i Soledad Brothers. La vicenda si trasformò in un massacro – anche di ostaggi civili – in quanto l'Fbi e la polizia locale, essendo a conoscenza del piano, organizzarono una trappola mortale. Magee è tutt'ora detenuto in California.

CRAIG
WATKINS



Craig Watkins, docente presso il Dipartimento di Sociologia della Austin University, è autore di Representing e di Hip Hop Matters, un testo che affronta l'influenza crescente della cultura hip hop sulla politica, l'identità e gli atteggiamenti della gioventù statunitense contemporanea.

Black Cinema, Inner Cities and Hip Hop

Intervista a Craig Watkins, luglio 2005

u.net: *La gioventù nera, pur conoscendo una visibilità altissima e una popolarità enorme all'interno del mercato mainstream, versa in una condizione di crisi senza precedenti. Come si è arrivati a un tale paradosso?*

Craig Watkins: Stiamo parlando di una delle più grandi contraddizioni presenti nella cultura americana dell'ultimo trentennio: giovani neri marginalizzati a livello politico, economico e sociale sono stati in grado di creare una cultura capace di ridefinire non solo la cultura nera ma anche la cultura popolare americana. I fattori che hanno contribuito a creare questa situazione esplosiva sono svariati, ma credo che l'elemento principale sia la complessità delle relazioni di razza negli Stati Uniti. Questo elemento è reso ancor più complesso dal momento storico di cui stiamo parlando nel quale abbiamo assistito a una massiccia commercializzazione dei media e della cultura popolare e giovanile.

In che modo la cultura hip hop è stata in grado di influenzare il cinema nero verso la fine degli anni Ottanta e Novanta?

Da anni sono particolarmente interessato a quella che possiamo definire la sfera d'influenza dell'hip hop nella cultura *mainstream*, ossia alle dinamiche attraverso le quali la cultura hip hop è stata in grado di trasformare la musica pop in America e in tutto il mondo. Volevo andare oltre la musica e ho iniziato a riflettere sull'industria cinematografica e più specificamente sulla produzione dei film neri. Per la gente di colore questo settore è da sempre di difficile accesso, nel senso che risulta praticamente impossibile trovare finanziamenti per un film, averne il controllo e fare business con Hollywood. Verso la fine degli anni Ottanta, però, una serie di giovani registi – voglio sottolineare giovani – ricevettero ingenti budget per realizzare dei film. È un evento senza precedenti nella storia di questo paese. È evidente che la crescente influenza della cultura hip hop nella società

statunitense ha reso tutto ciò possibile. L'industria cinematografica era alla ricerca di giovani artisti neri in grado di traslare a livello visivo storie di chiara ispirazione hip hop. I produttori di Hollywood, consci degli enormi profitti che la cultura hip hop stava realizzando a livello musicale e nella moda, volevano trovare il modo di accaparrarsi la loro fetta della torta. Ecco perché l'industria cinematografica si attivò per trovare dei giovani autori e registi capaci di scrivere soggetti e sceneggiature che rimandassero all'atmosfera tipica di certe aree dei grandi centri urbani statunitensi.

In che modo questi registi furono in grado di raccontare le esperienze di marginalità urbana che caratterizzavano le aree nere e più povere?

Quando parliamo della produzione cinematografica di quegli anni non dobbiamo dimenticare l'importanza di una figura come quella di Spike Lee che con il suo *Lola Darling* aprì davvero gli occhi di Hollywood. Fino a quel momento, l'industria cinematografica non aveva mai considerato i film scritti, realizzati, prodotti da e per un pubblico nero un investimento redditizio. Fu Spike Lee a creare il precedente con quel film prodotto e distribuito in modo indipendente. La crescente popolarità tra i giovani della cultura hip hop e la potenza della musica rap convinsero l'industria cinematografica a investire in quella direzione. Alcuni giovani registi sono stati effettivamente in grado di rendere in termini cinematografici le storie raccontate dalla musica rap, in particolare del *gangsta rap* sviluppatosi sul finire degli anni Ottanta. Diversi registi sono riusciti a realizzare delle produzioni di qualità che hanno riscosso un enorme successo poiché, come i giovani che guardano i loro film, conoscono bene questa musica, la ascoltano e la considerano un veicolo espressivo fondamentale. Durante gli anni Ottanta si dibatteva molto sul destino del ghetto nero, sconvolto da disoccupazione, criminalità, povertà, destrutturazione delle famiglie e diffusione della piaga del crack. Il *gangsta rap* si inserì in questo dibattito molto aspro rivolgendosi alle medesime tematiche che poliziotti, politici e giornalisti denunciavano quotidianamente. *Boyz'n the Hood* di John Singleton e *Menace 2 Society* dei fratelli Hughes insistevano sulle stesse problematiche, rilanciando la discussione sulla razza, la povertà, i giovani e il futuro delle città statunitensi. In questo senso, Hollywood si dimostrò estremamente abile nello sfruttare le tensioni e la creatività associate al dibattito sulle condizioni di vita nei grandi centri urbani.

Perché questi film e queste canzoni sulle inner city dei centri urbani ebbero un così grande successo a livello artistico e di pubblico, mentre suscitarono tanta ansia a livello politico?

Durante gli anni Ottanta il dibattito pubblico era dominato per lo più da politici e giornalisti che non avevano alcun contatto, alcuna conoscenza diretta delle condizioni di vita e delle dinamiche che caratterizzavano le comunità urbane povere. Il rap fornì una voce e un punto di vista diversi. Anche un certo cinema di quel periodo rappresentò un mezzo per stabilire un relazione molto più intima con i sentimenti e le esperienze che i giovani neri affrontavano quotidianamente. Nel mio nuovo libro *Race Matters* cerco di illustrare come l'hip hop abbia cambiato la percezione e il significato stesso del termine *urban*. Storicamente negli Stati Uniti il termine è sempre stato sinonimo di nero, di povero, una parola utilizzata per riferirsi al crimine, alla patologia e alla razza. L'impatto culturale dell'hip hop sulla gioventù urbana nera è stato tale da trasformare radicalmente il concetto di *urban* nella percezione della nazione intera.

Non trovi ironico il fatto che i giovani neri godano di una visibilità e popolarità eccezionali e la comunità nera, invece, stia vivendo un periodo di crisi senza precedenti?

Questo è il più grosso paradosso della storia nera degli ultimi trentanni. Il capitalismo ha di fatto reso i poveri e la popolazione di colore delle vittime in questo paese. Con questo intendo dire che le trasformazioni associate alla globalizzazione del capitale, la disoccupazione creata dalla delocalizzazione delle industrie, hanno trasformato radicalmente le condizioni di vita nelle comunità nere, plasmate dal lavoro nelle fabbriche del Nord che aveva portato una popolazione per lo più rurale e proveniente dal Sud a trasferirsi nei grandi centri urbani a partire dagli anni Venti. I giovani neri furono le vittime principali di queste trasformazioni economiche poiché nelle aree in cui vivevano ormai non esistevano opportunità lavorative o economiche. Allo stesso tempo, però, la gioventù di colore è stata in grado di creare ambiti di visibilità e profitto. Come dice Robin D.G. Kelley in *Yo! Mama's Dysfunktional!*: "Capitalism has been black youth greatest friend and greatest foe" (Il capitalismo è al tempo stesso il più grande nemico e il più grande compagno per la gioventù di colore). Ciò che intende dire con quest'affermazione è che nel momento stesso in cui l'economia era sempre più dominata dai me-

dia e dall'industria dell'informazione, i giovani neri sono stati in grado di creare modalità di sopravvivenza e resistenza a partire dalla marginalità a cui erano stati relegati. Mentre la stragrande maggioranza della popolazione nera veniva esclusa, una parte minoritaria ha trovato il modo per imporre la propria presenza nella vita sociale e culturale statunitense.

Come può la gioventù nera trasformare questi spazi di visibilità esistenti a livello culturale in uno strumento per strutturare un movimento politico in grado di affrontare i problemi più urgenti nelle comunità più depresse?

Un numero crescente di individui che si identificano totalmente nella cultura hip hop si propone di trasformare questo movimento culturale in un movimento politico. Mentre i giovani invecchiano e acquisiscono esperienza, si è diffusa la consapevolezza di essere la prima generazione di afro-americani ad aver avuto un profondo impatto nella vita culturale statunitense e mondiale. Proprio per questo si fa sentire sempre più forte la volontà di avere un impatto anche nella vita politica e nelle relazioni di razza. Nel dibattito attuale credo che questa sia la questione cruciale al momento. L'hip hop, per diventare un movimento in grado di rivestire un impatto reale nel proprio tempo, deve essere in grado di influenzare la politica di quelle istituzioni che continuano a criminalizzare, marginalizzare ed escludere la gente di colore, in particolare il sistema educativo, economico e giudiziario. Ci troviamo in una fase in cui stanno emergendo numerose organizzazioni sia a livello comunitario sia di tipo più *glamour* come per esempio le iniziative lanciate da Puff Daddy o Russell Simmons. Questa è la grossa sfida dell'hip hop al momento. Però, prima di vedere se ci sono le forze e la volontà per creare un'agenda politica, bisogna rispondere ad alcune domande cruciali: What hip hop politically stands for, politically what and who hip hop fights for? (Qual è la politica dell'hip hop e per chi e con che pratiche si attua?).



M1 aka Mutulu Olugabala è uno dei protagonisti del tentativo di riaffermazione di un movimento di liberazione nella comunità nera. Dalla metà degli anni Novanta, M1 e Stic.Man formano il leggendario gruppo rap dei Dead Prez. M1 è tra i fondatori della sede di Brooklyn del National Peoples Democratic Uburu Movement e del Malcolm X Grassroots Movement.

Outro

Still Bigger Than...

Intervista a M1, settembre 2005

u.net: *Che cosa significa per te l'espressione It's Bigger Than Hip Hop?*

M1: Lo slogan *It's Bigger Than Hip Hop* vuole esprimere la nostra resistenza al tentativo di relegare l'hip hop al semplice e troppo restrittivo ambito dell'intrattenimento e al significato che l'*establishment* intende conferirgli. Questa espressione vuole affermare con forza che l'hip hop ha significato per la mia gente molto di più di quanto si voglia far credere ora. Questo significato non è stato dimenticato e non lo sarà mai. Attraverso l'hip hop non guardiamo solo ai beni materiali, possiamo esprimere l'amore per i nostri familiari e i problemi che affliggono le nostre comunità. Questo non è il momento per rilassarsi e ballare. Ciò non significa escludere la gioia dalla propria vita. Tuttavia è importante portare a conoscenza della gente i problemi delle nostre comunità per creare quel dialogo e quelle forme di organizzazione politica che possono portare a cambiamenti significativi.

Mi stai dicendo che l'hip hop può essere il movimento culturale capace di sostenere e dar voce ad un movimento politico nero?

Credo che l'hip hop sia politico. Parlando di hip hop parliamo di razza e di classe sebbene la rappresentazione mediatica, stile Mtv, tenda sistematicamente a occultare questi elementi. La potenza del-

l'hip hop, negli Stati Uniti come in tutto il mondo, risiede nella sua capacità di dare voce ai senza voce, ai poveri e agli oppressi. L'hip hop è parte della cultura nera e dell'evoluzione della diaspora africana e degli strumenti sviluppati per comunicare con la nostra gente in ogni angolo del mondo. L'hip hop poi ha deragliato dai binari della propria naturale evoluzione per essere sfruttato in termini commerciali. È quanto mai necessario, per questa generazione di giovani neri, riuscire a riprendere il controllo sull'espressione e la diffusione della nostra cultura. Sono convinto che, se la mia generazione non sarà in grado di farlo, la successiva creerà forme artistiche, espressive e musicali più efficaci poiché questo è il nostro modo di comunicare. Se le corporation – coloro che si sono appropriati dell'hip hop neutralizzandolo – continueranno nel loro tentativo di censura, il prossimo movimento culturale, la prossima generazione sarà in grado di creare qualcosa di decisamente più grande.

It's Bigger Than Hip Hop

It's still bigger than hip hop hip hop hip hop hip
It's bigger than hip hop hip hop hip hop hip hop

[Verse 1]

Uhh, uhh, uhh

One thing 'bout music when it's real they get scared

Got us slavin for the welfare

Aint no food, clothes, or healthcare

I'm down for guerilla warfare

All my niggas put your guns in the air if you really don't care

Skunk in the air, make a nigga wanna buck in the air

For my brother locked up in the jump for a year

Shit is real out here don't believe these videos

This fake ass industry gotta pay to get a song on the radio

Really though, Dp'z gon' let you know

It's just a game of pimps and hoes

And it's all 'bout who you know

Not who we are, or how we grow

I rap 'bout what I know, what I go through

What I been through, not just for no dough

Even though the rent due, what I'm into aint for no dough

Or just no fame, everything must change, nothin remains the same

Sick of the same ol' thang, it's bigger than "bling bling"

Hook:

If I feel it, I feel it, if I don't, I don't
If it aint really real then I probably won't
Rollin with my soldiers, live soldiers, ready to ride
For this real hip hop y'all I'm ready to die
Uhh, hip what hop what hip what hop what hip what hop what hip what
Hop c'mon, c'mon, my soldiers, live soldiers, ready to ride
For this real hip hop y'all I'm ready to die

[Verse 2]

Hip hop means sayin what I want never bite my tongue
Hip hop means teaching the young
If you feelin what I'm feelin then you hearin what I'm sayin
Cause these fake fake records just keep on playin
What you sayin huh Dp bringin the funk
Let the bassline rattle your trunk, uh! uh!
Punk pig wit a badge wanna handcuff me cuz my pants that's tend to sag
Hip hop means throw up your rag, soldier flag
Whether ridin on the bus or you stole a jag
M-1 mean freedom, burn the cash
Revolutionary love til the day we pass
Will they play it on the radio
Maybe not, maybe so we gon keep it pumpin though
Everybody know we headed for the whoa, fo sho

[Verse 3]

Ay dogg that label is that slave ship
Owners got them whips and rappers is slaves
If you really wanna eat you gotta hear the same thing
With the football, b-ball, or if you slangin that dope
Aint never seen no hope, brainwash video shows be foolin my folk
What the hell a brother gon do though, huh
When the rent due, when the lights and the gas gonna get cut off
Drop them raps or cock them gats
Aint never had shit ever since we came to this bitch
Why I gotta feel pain to get rich
'Stead of stackin chips, finna pack them clips

Hook 2X

(Ride to this if you miss Tupac, bounce to this if you love Big Poppa)

We keep it crunkah

STILL BIGGER THAN

Speech is my hammer, bang the world into shape
Now let it fall...

Fear of a Man - Mos Def

Bibliografia

- Adinolfi F., *Suoni dal ghetto*, Costa&Nolan, Genova 1989.
- Ahearn Ch., Fricke J., *Yes Yes Y'All*, Da Capo Press, Cambridge 2002.
- Baker H., *Black Studies, Rap and Academy*, University of Chicago Press, Chicago 1993.
- Baraka A., *Il popolo del blues*, ShaKe, Milano 1994.
- Beatty P., *White Boy Shuffle*, Routledge, New York 2001.
- Beatty P., *Tuff*, Routledge, New York 2002.
- Berman M., *L'esperienza della modernità*, il Mulino, Bologna 1985.
- Bertella Farnetti P., *Pantere Nere*, ShaKe, Milano 1995.
- Black Artemis, *Picture Me Rollin'*, Penguin Book, New York 2005.
- Boyd T., *Am I Black Enough?*, Indiana University Press, South Bend 1997.
- Boyd H., *Race and Resistance*, South End Press, Chicago 2002.
- Boyd, T., *The New Hnic*, New York University Press, New York 2003.
- Brewster B. e Broughton F., *Last Night a DJ Saved My Life*, Arcana, Roma 2005.
- Bynoe Y., *Stand and Deliver*, Soft Skull, New York 2004.
- Cartosio B., *Senza illusioni*, ShaKe, Milano 1995.
- Cepeda R., *And It don't Stop*, Faber and Faber Inc, New York 2003.
- Chalfant H. e Cooper M., *Subway Art*, Thames and Hudson, Londra 1984.
- Chang J., *Can't Stop, Won't Stop*, St Martin's Press, New York 2004.
- Chuck D., *Fight the Power*, Delacorte Press, New York 1997.
- Clark W., *Every Thug Needs a Lady*, Black Print Publishing, New York 2003.
- Cooper M., *Hip Hop History Files*, From Here to Fame Publishing, Cologne 2004.
- Costello M. e Fallace D., *Il rap spiegato ai bianchi*, Minimum Fax, Roma 2000.
- Cross B., *Hip Hop a Los Angeles*, ShaKe, Milano 1998.
- Davis A., *Woman, Culture and Politics*, Random House, New York 1989.
- Davis M., *Città di quarzo*, manifestolibri, Roma 1999.
- Davis M., *Cronache dall'impero*, manifestolibri, Roma 2004.
- D'Eramo M., *Via dal vento*, manifestolibri, Roma 2004.
- De Rienzo N., *Hip Hop*, Zelig, Milano 2004.

- D'Orsogna L., *Il Bronx*, Bruno Mondadori, Milano 2002.
- Dyson M.E., *Between God and Gangsta Rap*, Oxford University Press, New York 1996.
- Dyson M.E., *Holler If You Hear Me*, Basic Books, New York 2001.
- Elliot K., *Entangled*, Urban Lifestyle Press, New York 2003.
- Forman M. e Neal M.A., *That's the Joint*, Ruthledge, New York 2005.
- Forman M., *The Hood Comes First*, Wesleyan University Press, Middletown 2002.
- Fresh: Hip Hop Don't Stop*, Random House, New York 1985.
- George N., *The Death of Rhythm&Blues*, Penguin Books, New York 1988.
- George N., *Buppies, B Boys, Baps, and Bobos*, Harper&Collins, New York 1992.
- George N., *Hip Hop America*, Penguin Books, New York 1998.
- George N., *Night Work*, Touchstone, New York 2003.
- George N., *Post Soul Nation*, Penguin Books, New York 2004.
- Hager S., *Hip Hop*, St Martin's Press, New York 1984.
- Hip Hop*, A/traverso, Milano 1992.
- Hoch D., *Jails, Hospitals and Hip Hop*, Random House, New York 1998.
- Holmes S., *Bad Girlz: A Novel*, Atria Books, New York 2003.
- Holmes S., *B-More Careful*, Teri Woods Publishing, New York 2001.
- Hunt J., *No More Drama*, Urban Books, New York 2004.
- Hunter A., Hunt J. e Dwayne S.J., *Around the Way Girls*, Urban Books, New York 2004.
- Iceberg Slim, *Black Mama*, ShaKe, Milano 2002.
- Iceberg Slim, *Trick Baby*, ShaKe, Milano 2003.
- James D., *Blaxploitation*, a-change, Milano 2002.
- Jihad, *Street Life*, United Brothers, New York 2004.
- Kelley R.D.G., *Yo! Mama's Disfunktional!*, Beavon Press, New York 1997.
- Kelley R.D.G., *Freedom Dreams*, Beacon Press, Boston 2002.
- Kennedy E., *Bling!*, Miramax Books, New York 2005.
- Keyes Ch.L., *Rap Music and Street Consciousness*, University of Illinois Press, Chicago 2002.
- Kitwana B., *The Rap on Gangsta Rap*, Third World, Chicago 1994.
- Kitwana B., *The Hip Hop Generation*, Basic Books, New York 2002.
- Kitwana B., *Why White Kids Love Hip Hop*, Basic Books, New York 2005.
- K'wan, *Gangsta*, Triple Crown Publications, New York 2002.
- Light A., *The Vibe History of Hip Hop*, Three Rivers, New York 1999.
- Malcolm X, *Con ogni mezzo necessario*, ShaKe, Milano 1992.
- Mansbach A., *Angry Black White Boy*, Three River Press, New York 2005.
- Marable M., *How Capitalism Underdeveloped Black America*, South End Press, Boston 1983.

- Marable M., *Race Reform and Rebellion*, University Press of Mississippi, Jackson 1993.
- Mauer M., *Invisible Punishment*, The New Press, New York 2002.
- Miyakawa F., *Five Percenter Rap*, Indiana University Press, Bloomington 2005.
- Morgan J., *When Chickenheads Come Home to Roost*, Simon&Schuster, New York 1999.
- Neal M.A., *What the Music Said*, Ruthledge, New York 1999.
- Neal M.A., *Soul Babies*, Ruthledge Press, New York 2003.
- Ogg A. e Upsall D., *The Hip Hop Years*, Fromm International, New York 2001.
- Parniccioli E., *Who Shot Ya?*, Amistad, New York 2002.
- Perkins W.E., *Droppin' Science*, Temple University Press, Philadelphia 1996.
- Perry I., *Prophets of the Hood*, Duke University Press, Durham 2004.
- Pough G., *Check It While I Wreck It*, Northeastern University Press, Boston 2004.
- Powell K., *Who's Gonna Take the Weight?*, Three Rivers Press, New York 2003.
- Ptah H., *A Hip Hop Story*, Mtv, New York 2003.
- Quinn E., *Nuthin' But a "g" Thang*, Columbia University Press, New York 2005.
- Ramsey G., *Race Music*, Putnam, New York 2003.
- Rivera R., *New York Ricans From the Hip Hop Zone*, Palgrave, New York 2003.
- Rose T., *Black Noise*, Wesleyan/newEngland Press, Middletown 1994.
- Shabazz J., *Back In the Days*, PH, New York 2004.
- Sistah Souljah, *No Disrespect*, Vintage, New York 1994.
- Sistah Souljah, *The Coldest Winter Ever*, Pocket Books, New York 2000.
- Stringer V., *Let that Be the Reason*, A&B Distributors&Publishers Group, New York 2002.
- Tate G., *Flyboy in the Buttermilk*, Simon&Schuster, New York 1992.
- Tate G., *Everything but the Burden*, Broadway Books, New York 2003.
- The Urban Griot, *Cold Blooded*, Simon & Schuster, New York 2004.
- Toop D., *Rap. Storia di una musica nera*, Edt Edizioni, Torino 1992.
- Tramble N., *Dying Ground*, Villard Books, New York 2001.
- Turner N., *A Hustler's Life*, Triple Crown Publications, New York 2003.
- Tyree O., *Flyy Girl*, Simon & Schuster, New York 1997.
- Ward Ch., Wall J.W., *The Cointelpro Papers*, South End Press, Chicago 1990.
- Watkins C., *Representing*, The University of Chicago Press, Chicago 1998.
- Watkins C., *Hip Hop Matters*, Beacon Press, Boston 2005.

Weber C., *Black Momma Drama*, Dafina Books, New York 2003.
Weber C., *Player Hater*, Kensington Publishing Corporation, New York
2005.
Williams K., *Blinded*, Triple Crown Publications, New York 2003.
Williams K., *Grimey*, Triple Crown Publications, New York 2004.
Wimsatt W.U., *Bomb the Suburb*, Soft Skull, New York 1994.
Wimsatt W.U., *No More Prisons*, Soft Skull, New York 1998.
Woods T., *True To The Game*, Meow Meow Productions, New York 1999.
Woods T., *DUTCH*, Teri Woods Publishing, New York 2003.

Ringraziamenti

Questo libro è dedicato alla memoria di Safiya Bukhari

Shout Out: ai i miei genitori – per avermi sempre sostenuto, nonostante tutto...; a Sonia – per avere rinunciato ai viaggi tra le tribù africane accompagnandomi nella giungla metropolitana delle città statunitensi; a Babax e a tutto il collettivo del Csoa Cox18, a Robertino e alla Calusca City Lights/Archivio Primo Moroni; a Jacklamotta e Paper Resistance – amici e compagni fidati nonché *braccio armato creativo* dei nostri progetti; a Max Guareschi, Marco Philopat, Valentina Bugli e all’Agenzia X; a Bruno Cartosio, Paolo Bertella Farnetti e Mario Maffi; a Bakari Kitwana, Dawn Elissa Fisher – tra i primi a divenire amici e non solo conoscenti; Bonnie Kerness&Masai, Sasha Dees (Black Soil International Film Festival), Kenneth Hung&Joung e *la mia famiglia nel Queenz* – perché senza di loro il mio percorso americano sarebbe stato sicuramente più difficile; a Martino Negri, Emanuele Rossini e Alessandro Milani – per l’amicizia, la pazienza, la disponibilità; a Chuck D, Jeff Chang, Michael Holman, Fab 5 Freddy, Disco Wiz, Charlie Ahearn, Henry Chalfant, Raheim, Boots Riley (The Coup), Paris, M1 (Dead Prez), Rha Goddess, Heru Ptah, Danny Hoch, Adisa Banjoko, Davey D, Marcyliena Morgan, Mark Anthony Neal, Joan Morgan, Rosa Clemente, Darius James, Gwendolyn Pough, Kevin Powell, Marc Lamont Hill, Rev. Sekou, Greg Tate, Robin D.G. Kelley, Craig Watkins, Felicia Miyakawa, Rev Sekou – per le prospettive di analisi e le idee che hanno saputo ispirare con i loro testi e per la disponibilità, premessa indispensabile per l’esistenza di questo libro; a Kiilu Nyasha; a Cleo e Ron; a Ramona Africa e la Move Fam, al Malcolm X GrassRoot Movement, al Black August Collective; al Jericho Movement; a Critical Resistance; alla *hip hop nation*, a tutti coloro che hanno condiviso con me esperienze passate, presenti e future e hanno contribuito alla nascita e alla crescita dell’**underground.network**.



Nella foto: Henry Chalfant a cui autore e editori dedicano questo ringraziamento particolare



Questo libro è distribuito sotto licenza Creative Commons 2.0 (Attribution, Share-Alike, Non Commercial) di cui riportiamo il testo in linguaggio accessibile.

Puoi trovare una copia del testo integrale della licenza all'indirizzo web <http://creativecommons.it/Licenze/Deed/by-nc-sa>, oppure richiederlo via posta a:

Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way,
Stanford, California 94305, USA.
Attribuzione - Non Commerciale -
Condividi allo stesso modo 2.0 Italia

Tu sei libero di riprodurre, distribuire, comunicare al pubblico, esporre in pubblico, rappresentare, eseguire o recitare l'opera, e di creare opere derivate alle seguenti condizioni:



BY

Devi riconoscere il contributo dell'autore originario.



NC

Non puoi usare quest'opera per scopi commerciali.



SA

Se alteri, trasformi o sviluppi quest'opera, puoi distribuire l'opera risultante solo per mezzo di una licenza identica a questa.

Nelle pagine del sito www.hiphopreader.it è possibile scaricare il testo completo in formato pdf distribuito sotto licenza **Creative Common** (nc-by-sa). Inoltre, sulle stesse pagine si trovano diversi materiali di approfondimento e i link per una navigazione all'interno del mondo hip hop.



agenzia X concepisce idee per la realizzazione di prodotti culturali all'insegna della condivisione dei saperi.

Una struttura reticolare e non gerarchica nata dall'esperienza di un gruppo di liberi professionisti provenienti da diversi campi della comunicazione. Editoria, grafica, cinematografia, allestimenti, ricerca storica di base e iconografica. Questi settori operano in un continuo processo di osmosi reciproca e interagiscono con organizzazioni ed enti animati dalle stesse finalità.

agenzia X è un piccolo spazio sulla

strada, un ambiente comunicativo di partecipazione situato in via Pietro Custodi 12 a Milano, nel cuore dello storico quartiere Ticinese. Un laboratorio per sviluppare progetti mettendo in relazione le differenti intelligenze.

Xbook è una nuova iniziativa editoriale che si propone di incrociare la ricerca e la riflessione nei suoi punti più alti con le risorse espresse dalle culture creative del "ghetto". Narrazioni ribelli ed eterodosse, ma anche saggi di carattere politico per rinnovare codici e modalità di ricezione e diffusione delle idee.

Blitzkrieg punk

Sopravvivere ai ramones

di Dee Ramone con Veronica Kofman

Xbook, pp. 192, euro 15,00

I Ramones rappresentano la quintessenza della musica punk. Quattro adolescenti della periferia newyorkese alla conquista del mondo: rabbia e vuoto esistenziale sparati alla velocità del suono, l'eccitazione primordiale di un ritmo frenetico.

Blitzkrieg punk è la feroce autobiografia di Dee Dee Ramone, ex delinquente di strada e politossico che assieme ai "fratelli" Johnny, Joey e Marky rase al suolo il rock 'n' roll. Dee Dee Ramone, figlio irrequieto del Queens, nel 1974 fonda i Ramones. I suoi semplici giri di basso sono entrati nel sistema nervoso di milioni di giovani ribelli in tutto il mondo. Muore a cinquant'anni nel 2002.



