

ANDREA DI QUARTO



LA STORIA
★ DEL RAP ★

L'HIP HOP AMERICANO
DALLE ORIGINI ALLE FAIDE DEL GANGSTA RAP
1973 - 1997

tsunami
edizioni

Copyright © 2017 A.SE.FI. Editoriale Srl - Via dell'Aprica, 8 - Milano
www.tsunamiedizioni.com - info@tsunamiedizioni.it - twitter: @tsunamiedizioni

Prima edizione Tsunami Edizioni, novembre 2017 -Le Tempeste 18
Tsunami Edizioni è un marchio registrato di A.SE.FI. Editoriale Srl

Grafica e impaginazione: Agenzia Alcatraz, Milano
Writing e design di copertina: Mr.Wany - www.wanyone.com
Foto di copertina: Mika Väisänen - mika-photography.com

Stampato nel mese di novembre 2017 da Starprint Srl.

ISBN: 978-88-94859-08-9

Tutte le opinioni espresse in questo libro sono dell'autore e/o dell'artista, e non rispecchiano necessariamente quelle dell'Editore.

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, anche parziale, in qualsiasi formato, senza l'autorizzazione scritta dell'Editore

La presente opera di saggistica è pubblicata con lo scopo di rappresentare un'analisi critica, rivolta alla promozione di autori e opere di ingegno, che si avvale del diritto di citazione. Pertanto tutte le immagini e i testi sono riprodotti con finalità scientifiche, ovvero di illustrazione, argomentazione e supporto delle tesi sostenute dall'autore.

Si avvale dell'articolo 70, I e III comma, della Legge 22 aprile 1941 n.633 circa le utilizzazioni libere, nonché dell'articolo 10 della Convenzione di Berna.

ANDREA DI QUARTO



**L'HIP HOP AMERICANO
DALLE ORIGINI ALLE FAIDE DEL GANGSTA RAP
1973-1997**

 **tsunami**
edizioni

SOMMARIO

PREFAZIONE DI BASSI MAESTRO	9
INTRODUZIONE	13
CAPITOLO UNO: C'ERA UNA VOLTA NEL BRONX	
- <i>The Bronx is Burning</i>	17
- <i>Kool DJ Herc, "the father of Hip Hop"</i>	22
- <i>1520 Sedgwick Ave</i>	25
- <i>Il Disco Fever e l'era dei talkin' dj</i>	26
- <i>Afrika Bambaataa, il Secondo Pilastro</i>	34
- <i>Quick mix theory: Grandmaster Flash</i>	38
CAPITOLO DUE: IL RAP PRIMA DEL RAP	
- <i>Africa e dintorni</i>	41
- <i>James Brown, "the godfather of rap"</i>	45
- <i>Potere alla parola: The Last Poets</i>	49
- <i>Gil Scott-Heron, la rivoluzione comincia</i>	53
CAPITOLO TRE: NASCITA DI UN'INDUSTRIA	
- <i>Padri veri e presunti: Paul Winley e la Fatback Band</i>	59
- <i>The Sugarhill Gang: eroi per caso</i>	62
- <i>Il mucchio selvaggio</i>	69
- <i>Kurtis Blow, il rap trova l'oro</i>	75
- <i>Il club delle donne</i>	76
CAPITOLO QUATTRO: LA GOLDEN AGE	
- <i>Run-D.M.C., questione di stile</i>	81
- <i>The Fat Boys, il peso del successo</i>	89
- <i>Foto di gruppo: Whodini e gli altri</i>	94
- <i>La "guerra" di Roxanne Shanté</i>	102

CAMPIONE GRATUITO - @TSUNAMI EDIZIONI

LA STORIA DEL RAP 73-97

- Ladies Love Cool J.....	105
- Beastie Boys, tre "idioti" di talento.....	109
- Salt-N-Pepa, assalto al mainstream.....	116
- Boogie Down Productions.....	121
- DJ Jazzy Jeff & The Fresh Prince shake the room.....	125
- Icone: Eric B. & Rakim.....	128
- Public Enemy, rap e politica.....	134
- Il "clandestino" Slick Rick.....	143
- Big Daddy Kane, street life hero.....	146
- MC Lyte, femminismo in rima.....	149
- Queen Latifah, the lady of rap.....	154
- Naughty by Nature.....	157
- Hippy hop: Native Tongues Posse.....	159
- Il rap incontra il jazz.....	169

CAPITOLO CINQUE: LOS ANGELES E IL GANGSTA RAP

- Espansione a Ovest.....	177
- I pionieri.....	177
- Gangs of L.A.....	180
- Ice-T, the original gangsta.....	182
- Welcome to Compton.....	189
- Niggaz Wit Attitude (N.W.A.).....	192
- Per un pugno (anzi, un mucchio) di dollari.....	200
- La nuova vita di Ice Cube e il declino della Ruthless.....	202
- Bone Thugs-N-Harmony, l'ultima scommessa di Eazy-E.....	208
- Coolio, gangsta's parody.....	211
- Oaktown: pantere e gangster.....	213
- California Girls.....	220
- Chicano rap, da Kid Frost ai Cypress Hill.....	225
- Non solo gangsta: alternative L.A.....	230

CAPITOLO SEI: EAST VS WEST: LA GUERRA DELLE COSTE

- Suge Knight, il cavaliere nero.....	233
- La nascita della Death Row.....	237
- The Chronic e la nascita del g-funk.....	240
- Doggystyle e la fabbrica dei soldi.....	243
- Tupac Shakur, poesia e follia.....	245
- Sean e Biggie.....	253
- La nascita della Bad Boy e Ready To Die.....	257
- Lil' Kim, the sex bomb.....	259
- Pallottole su Tupac.....	262

- <i>Who Shot Ya?</i>	265
- « <i>Venite alla Death Row</i> ».....	268
- <i>In guerra</i>	273
- <i>Morte a Las Vegas</i>	276
- <i>Chi ha ucciso Tupac Skakur?</i>	279
- <i>Death is business</i>	281
- <i>L'omicidio di Biggie</i>	283
- <i>L'inchiesta</i>	287

CAPITOLO SETTE: IL RINASCIMENTO DI NEW YORK

- <i>The city that never sleeps</i>	289
- <i>Wu-Tang Clan: da Staten Island con furore</i>	290
- <i>Nas: il poeta di Queensbridge</i>	298
- <i>The infamous Mobb Deep</i>	310
- <i>Bronx Again: Fat Joe</i>	312
- <i>Lauryn Hill e i The Fugees</i>	315
- <i>Mister brand: Jay-Z</i>	323
- <i>Foxy Brown, "Verede" di Lil' Kim</i>	335
- <i>Missy "Misdemeanor" Elliott</i>	340
- <i>Busta Rhymes, la rapidità</i>	349
- <i>Dark Man X: il nuovo Tupac?</i>	355

CAPITOLO OTTO: GAME OVER?

- <i>La caduta di Suge Knight</i>	363
- <i>La Bad Boy dopo Biggie</i>	368
- <i>No more blood</i>	375

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA	379
---------------------------------------	-----

INTRO: COSA RESTA DEL GIORNO UNO

DI DAVIDE "BASSI MAESTRO" BASSI

D*ay One*. Il giorno uno. È questo il termine usato da chi sente di essere parte della cultura Hip Hop da molto tempo. «Lo tengo vero dal giorno uno», dicono i pionieri, gli originatori e i vecchi rappresentanti della scuola classica che già operavano nel settore in tempi non sospetti.

Ma cosa si intende con "giorno uno"? Possiamo stabilire una data precisa, o si tratta di una variabile soggettiva? Il mio *Day One* non corrisponde a quello di Grandmaster Flash, ma probabilmente nemmeno a quello di DJ Gruff.

Proviamo a inquadrare il periodo storico in cui anche in Italia abbiamo cominciato a interessarci a questo fenomeno. Possiamo dire che ci siamo appassionati e abbiamo fatto nostro qualcosa che in realtà non ci appartiene, nonostante oggi parli un linguaggio universale e globalizzato, spesso legato all' "apparire" piuttosto che all' "appartenere". Ed è difficile capire fino a che punto l' Hip Hop si possa definire un movimento culturale, soprattutto in Europa e maggiormente in un paese come il nostro, legato a tradizioni culturali e musicali praticamente opposte a quelle afroamericane.

Al di là dei discorsi legati all' Hip Hop come voce di evasione e protesta delle periferie afroamericane e latine negli anni Settanta e Ottanta, la vera rivoluzione di questo genere consisteva nel fatto che per la prima volta nella storia si faceva musica senza saperla fare; in camera da letto ma senza spartiti, con due giradischi, un mixer e un sampler, usando la musica di altri e la passione.

Per questo motivo, *knowledge* è un'altra parola chiave per chi conosce l' Hip Hop e ne parla: la conoscenza è alla base del processo creativo; è fondamentale conoscere le radici e il passato musicale da cui i grandi hanno tratto ispirazione e hanno creato questo immaginario incredibile che nei primi anni Novanta ha dato modo anche a noi, piccoli provinciali senza ispirazione, di

crescere e appassionarci a una musica unica che forse parlava un po' anche la nostra lingua.

Quando mi appassionai all'Hip Hop, verso la fine degli anni Ottanta, già facevo musica e mixavo dischi in casa o alle feste di amici. Quello che mi impressionò e mi legò per sempre a questo genere era l'approccio completamente diverso, radicale e sovversivo della musica rap, lo stile concreto e senza mezzi termini dei dj e dei produttori Hip Hop, il modo innovativo e unico di mischiare e selezionare musica di diversa provenienza e genere e di farla suonare come una cosa unica e originale.

Erano gli anni dei primi dischi Def Jam, della prima gangsta music esportata e sdoganata ufficialmente in Europa, dei Public Enemy e dei Geto Boys, delle liriche di Ice Cube e dei sample dei De La Soul, album così diversi tra di loro ma così importanti, di rottura.

All'inizio degli anni Novanta, in un'era pre-Internet, procurarsi i dischi e tenersi informati sulle novità era un'impresa non da poco: nel mio caso mi recavo a Milano in un paio di negozi di fiducia come Il Bazar di Pippo e Mariposa e sceglievo i dischi seguendo l'istinto, senza sapere esattamente cosa aspettarmi. Con un po' di fortuna potevi tornare a casa con l'album di Eazy-E o dei Das EFX, oppure con dischi oscuri che in futuro sarebbero diventati rari e ricercati, come quello degli School of Hard Knocks.

In seguito, grazie ad alcune edicole che importavano periodici americani, cominciai a comprare regolarmente *The Source*, la rivista più importante e famosa d'America, e tutto fu subito più chiaro e semplice. In TV c'era esclusivamente MTV, che il lunedì sera passava "Yo! MTV Raps" programma storico condotto da Dr. Dre (non quello di Los Angeles) ed Ed Lover; da veri fan registravamo tutti i video e scambiavamo le VHS quando ci si incontrava alle jam e alle serate, in posti al limite dell'impossibile come il basement del centro sociale di via Pergola a Milano. Insomma, facevamo di tutto per essere parte di questo movimento, come fosse una missione, uno stile di vita fatto di ricerca e disciplina.

Oggi possiamo affermare che l'Hip Hop (a braccetto con la musica house) sia stato l'ultimo grande genere musicale rivoluzionario e innovativo della storia. Probabilmente anche l'ultimo in ordine cronologico, per un motivo ben preciso e definitivo: questa musica nasce su musica fatta da altri, ne riprende i suoni, i concetti, rivisita gli stili. Lo fecero la Sugarhill Gang con la disco music degli Chic, lo ha fatto Dr. Dre con il p-funk di George Clinton,

lo ha fatto Puff Daddy con il suono degli anni Ottanta, Kanye West con i classici del soul. Siamo arrivati al punto in cui l'Hip Hop rivisita e ricicla se stesso: il classico punto di rottura e di non ritorno, in cui un fenomeno rivoluzionario smette di essere tale e abbraccia la globalizzazione. Viene integrato nei modi mediocri e nei costumi della società comune, dove non esiste più un pubblico di nicchia e un senso di "appartenenza" come in passato; dove si perde il concetto di movimento culturale. È successo al jazz, al rock, al punk, alla musica elettronica, tanto che Miles Davis, gli Stones e i Kraftwerk sono e saranno sempre, giustamente, riferimenti assoluti per gli amanti dei generi.

Oggi non ascolto più Hip Hop in modo ossessivo come facevo negli anni Novanta. Spesso faccio fatica ad apprezzare le nuove sonorità e il nuovo immaginario legato a questo movimento, ormai fatto di sola immagine, di pantaloni stretti e capelli lunghi e tinti. Ma in realtà, guardando indietro alla fine degli anni Ottanta, quando cercavo di emulare goffamente il look e il taglio di capelli Hip Hop/freak di gruppi come i De La Soul, mi veniva da ridere vedendo i completi di pelle rossa e le borchie che pochi anni prima i Furious Five indossavano con fierezza sulle copertine dei dischi, mi sembrava un immaginario inaccettabile e lontano dalla nuova realtà. Per cui va bene così.

Oggi, a differenza di tanti miei coetanei, assieme ai dischi rap ascolto musica bellissima e gruppi leggendari come Steely Dan, Blackbyrds, James Brown, Hall & Oates. E devo solo ringraziare l'Hip Hop.

Bassi Maestro, milanese, rapper, disc jockey, conduttore radiofonico e produttore discografico, nonché figura autorevole e imprescindibile dell'Hip Hop italiano, è attivo sulla scena da circa trent'anni. In Italia ha collaborato, fra gli altri, con La Pina, Sottotono, Cor Veleno, Flaminio Maphia, Mondo Marcio, Fabri Fibra, Club Dogo, Emis Killa, Piotta, mentre oltreoceano ha prodotto artisti del calibro di Coolio, Rakim, Busta Rhymes, Talib Kweli, M.O.P., Joell Ortiz, Jim Jones e Lloyd Banks.

INTRODUZIONE

Se avete questo libro tra le mani è probabile che il rap vi interessi. Questa, dal mio punto di vista, è già una buona cosa. Prima di cominciare questo viaggio insieme, però, è opportuno chiarire alcuni punti. Primo: questo libro non è l'Enciclopedia del Rap, fenomeno musicale brillantemente entrato nella sua quinta decade di vita. Non ci troverete tutti i dischi e tutti i rapper, tutte le recensioni dettagliate e le analisi approfondite di ogni singolo beat. Sicuramente vi imbatterete in alcuni nomi sconosciuti (almeno me lo auguro), mentre non ci troverete, ne sono certo, qualche *mc* che secondo voi è imprescindibile.

Quella che state sfogliando è una storia, e come tale privilegia alcuni personaggi e punti di vista e ne trascura volutamente altri per cercare di raccontare una piccola grande rivoluzione. Perché il rap non è semplicemente un genere musicale, ma è la voce, la parola, il suono, il grido a volte, di una cultura molto complessa come l'Hip Hop, un fenomeno nato nei primi anni Settanta nei ghetti del Bronx, a New York City, per dare forma e visibilità all'identità giovanile dei giovani afroamericani, schiacciati da povertà, criminalità e conseguenze nefaste dei riasseti urbanistici della modernizzazione. Una gioventù che chiedeva spazio e che aveva cominciato a prenderselo dapprima trasformando i muri delle periferie e i treni della metropolitana in enormi tele da colorare, ovvero con il fenomeno dei graffiti, poi era scesa in strada a ballare una danza tutta sua, la breakdance, a parlare e raccontarsi ritmicamente e in rima su veloci basi musicali, e a mixare una propria colonna sonora generazionale costruita con gli scarti e i copia e incolla di una musica nera troppo importante da un lato, il soul e il rhythm and blues, e troppo superficiale dall'altro, la disco music.

L'*mc'ing* (il rap, appunto), il *djing* (il mixare dischi estendendone i confini e le tecniche), il *b-boying* (la breakdance) e il *writing* (gli interventi pittorici

sul tessuto urbano) divennero i Quattro Elementi fondamentali, detti Le Quattro Arti o anche Le Quattro Discipline, su cui la cultura Hip Hop si basa. A questi, seguendo l'insegnamento di Afrika Bambaataa, si sarebbe aggiunta la *knowledge*, l'elemento di coesione che consiste nella conoscenza profonda della cultura. Per dirla con le parole dello stesso Bambaataa: «Senza questa non esisterebbe l'Hip Hop, non si saprebbe come spruzzare la vernice, come trattenere il respiro per cantare nel microfono senza strozzarsi».

Arti di strada, cultura popolare e movimento di coscienza centrifugati all'interno di una cultura urbana che aveva un suo specifico stile di vita, un suo codice linguistico e un abbigliamento ispirato da giovani che erano perlopiù figli dell'immigrazione, delle periferie degradate e dimenticate, dei ghetti metropolitani. Ecco perché il messaggio che l'Hip Hop propaga, malgrado le inevitabili distorsioni, è ancora oggi universale e dal Bronx ha potuto attecchire in ogni parte del mondo per poi espandersi, imporsi, dominare. Come un virus l'Hip Hop si è allargato prima a tutti i quartieri di New York, i *borough*, dal Queens a Brooklyn e poi a Staten Island, fino a penetrare nei club più cool di Manhattan. Quindi ha iniziato la sua conquista del mondo. Diventando presto non solo il fenomeno musicale più importante, penetrante, disturbante e di successo dai tempi del rock and roll, ma un trend globale che ha sedotto il cinema, la moda, la pubblicità, il linguaggio e spinto milioni di ragazzi bianchi, latini e asiatici a identificarsi totalmente nei codici dei loro coetanei neri d'Oltreoceano.

A dispetto di ciò, nei due volumi che compongono questo progetto mi sono soffermato esclusivamente sul rap americano perché ritengo fondamentale, per qualsiasi tentativo di storicizzazione, mantenere la centralità dell'origine afroamericana del rap. Questo vale in senso musicale, sociale, industriale, strutturale ed economico. Semmai ho tentato di approfondire le matrici e le differenze locali all'interno di New York e degli Stati Uniti. Per tenere conto delle molteplici varianti regionali di scuole e di stili, il percorso non è stato univoco, alternando il criterio cronologico a suddivisioni di carattere tematico.

Noterete, nel corso della lettura, un uso quasi sinonimico, in alcuni casi, dei termini Hip Hop e rap. Sebbene essi indichino due cose diverse - l'Hip Hop è la cultura all'interno della quale il rap si è sviluppato - è ormai convenzione internazionale, tra chi scrive di questi argomenti, usare i due termini in maniera intercambiabile. Serve a non appesantire la lettura con centinaia di

ripetizioni, lo hanno fatto storici americani ben più importanti di me e così, sebbene, con una certa riluttanza, mi sono adeguato. In quanto all'insistenza con cui vengono sottolineati dischi d'oro e di platino, non si tratta di una mia personale ossessione per i metalli preziosi. Il *rap game* vive di sfida e il fine ultimo è sempre quello di raggiungere la cima. Le certificazioni diventano allora le bandierine da attaccare su ogni vetta conquistata, cime dove arrivano solo i migliori, una minima parte di coloro che ci hanno provato. In fondo, il perseguimento dell'“American Dream” prevede e incoraggia in tutti i modi l'affermazione dell'individuo, ponendo l'accento sempre sulla prima persona singolare. Il nucleo primario della cultura americana è l'io. Un io sicuro di sé e sempre disponibile alle opportunità, alla mobilità, alla trasformazione, per raggiungere un'affermazione personale che non richiede necessariamente codici previsti o prevedibili. In questo senso, forse, nessuna musica è più autenticamente americana del rap.

Si dice che i libri si scrivano da soli, ma si facciano in tanti. Vale anche in questo caso. Le persone da ringraziare sono molte, a cominciare dalla mia famiglia a cui ho sottratto tempo e attenzioni. Un ringraziamento particolare va però all'immenso Grandmaster Caz dei Cold Crush Brothers e a Rahiem, dei Grandmaster Flash and the Furious Five. Le ore spese con loro nel Bronx e a Spanish Harlem sono state una fonte di ispirazione ineguagliabile e mi hanno fatto capire che non potevo più rimandare questo progetto. L'incontro con Mika Väisänen, invece, è stato un vero regalo della vita. A lui, alla sua grande passione, alla sua sensibilità e alla sua generosità si devono gran parte degli scatti fotografici presenti in questo libro.

Andrea Di Quarto

CAPITOLO UNO

C'ERA UNA VOLTA NEL BRONX

The Bronx is Burning

Il Bronx stava andando a fuoco nell'estate del 1973 e non è un modo di dire. Tutta colpa, o almeno in gran parte, della Cross Bronx Expressway, la prima superstrada metropolitana di New York City, e delle politiche urbane di omicidio dell'assessore alla casa Roger Starr.

Concepita da Robert Moses, il grande architetto che ha progettato la New York moderna, la Cross Bronx Expressway era stata appena ultimata dopo ventiquattro anni di lavori e un investimento di quaranta milioni di dollari. Una cifra spropositata per l'epoca. La nascita di quella imponente meraviglia ingegneristica a sei corsie non era stata indolore e i suoi "effetti collaterali" avevano lasciato sul campo molte vittime, a cominciare dagli abitanti di tanti agglomerati di case popolari del South Bronx attraversati dall'arteria. Interi quartieri, qualcosa come sessantamila edifici, erano stati rasi al suolo e almeno centosessantamila persone erano state sfollate e riallocate in zone prive di qualunque servizio, reti fognarie e negozi. I proprietari delle abitazioni rimaste, per la maggior parte discendenti di italiani e di polacchi, avevano visto le loro case, il frutto di anni di fatica e di sudore, deprezzarsi impietosamente. Come se non bastasse, il quartiere era ormai "invaso" dai nuovi immigrati, perlopiù dominicani e latinoamericani che avevano lavorato alla costruzione dell'autostrada.

I problemi di convivenza tra le varie etnie, già difficili, erano stati esasperati quando, a partire dal 1968, per le strade aveva preso piede il fenomeno delle gang giovanili. Liberated Panthers, King Cobras, Majestic Warlocks, Ghetto Warriors, Flying Dutchmen, Young Sinners, Young Cobras, Young Saints, Young Saigon, Roman Kings, Turbans, Brothers and Sisters, Latin Aces, Peacemakers, Dirty Dozens, Mongols, Javelins, Bacheleros, Savage



Cross Bronx Expressway, novembre 1973 - Historic American Engineering Record - Library of Congress, Jack Boucher

Nomads, Savage Skulls, Black Spades e Seven Immortals, erano nomi conosciuti e temuti nei quartieri. Lo erano anche le loro faide, basate soprattutto su fattori razziali: Bronx River e Black Spades tenevano alta, per così dire, la bandiera dei neri, Ghetto Brothers e Roman Kings quella degli ispanici, mentre a rappresentare gli italiani c'erano i Golden Guineas.

Con la loro militarizzazione e la rigida divisione delle zone, le gang costituivano un serio problema. La violenza dilagava. Non era consentito spostarsi da un quartiere all'altro o addirittura da un blocco all'altro e bastava trovarsi nel territorio sbagliato per venire (nel migliore dei casi) pestati a sangue. A partire dal 1971 era cominciata un'escalation che aveva costretto i capi locali delle gang disseminate sul territorio a cercare una tregua che riportasse ordine nelle strade. Essa si era concretizzata con il The Hoe Avenue Peace Meeting¹,

¹ - L'incontro fu organizzato dai Ghetto Brothers dopo l'assassinio di uno dei loro membri, il venticinquenne Cornell "Black Benji" Benjamin, ucciso mentre cercava di sedare una rissa. Il Peace Meeting appare nel documentario *Flyin' Cut Sleeves* (2009) di Rita Fecher ed Henry Chalfant.

lo storico incontro avvenuto l'8 dicembre al Boys Club. A poco a poco le tensioni si erano fatte più blande e gli scontri avevano cominciato a cedere il passo a una certa attenzione collettiva verso il miglioramento delle condizioni di vita nel quartiere e nuovi fenomeni artistici di strada, come il graffitismo².

La diffusione delle gang era stata favorita anche da insensate politiche come il *Planned Shrinkage*³ teorizzato da Starr, che consisteva nel ridurre drasticamente tutti i servizi di un'area degradata finché questa non fosse completamente abbandonata: «Tagliate i servizi di base», era l'argomento dell'assessore alla casa, «e la popolazione tenderà a ridursi naturalmente». Dismesse le stazioni della metropolitana, interrotta la raccolta della spazzatura, chiuse le scuole, le stazioni antincendio e tagliata l'illuminazione pubblica, gli abitanti del Bronx avrebbero lasciato le loro case "spontaneamente", fino a svuotare del tutto quei sobborghi.

Furono chiuse molte scuole, lasciando centinaia di ragazzi che non avevano la possibilità di raggiungere istituti più lontani, abbandonati per strada a bighellonare tra le macerie. In questo contesto le gang divennero una sorta di famiglia per giovani le cui reali famiglie d'origine, per svariate ragioni,



non erano in grado di assolvere al proprio ruolo. Nella quotidianità le gang da un lato si sostituivano alle autorità garantendo (alla loro maniera) l'ordine pubblico e contrastando il fenomeno dello spaccio delle droghe pesanti, dall'altro continuavano a costituire una minaccia. Una situazione

2 - I graffiti furono usati inizialmente dalle gang per delimitare un territorio urbano controllato dal gruppo. Pian piano, però, finirono per imporsi come *aerosol art*, o *spray art*, un momento di rottura con l'arte tradizionale. La rivoluzione stava nel supporto sul quale venivano realizzate le opere, che consistevano principalmente di scritte: non più tele o tavole, ma vagoni ferroviari e pareti urbane, non vendibili o mercificabili.

3 - Letteralmente ritiro programmato.

ambientale così complessa che il Bronx aveva cominciato a essere identificato con soprannomi sbrigativi quanto inquietanti: “the city of despair”, “ghetto of the ghettos”, “the stain”, “the cancer”. Uno stereotipo cavalcato con disinvoltura anche dal cinema con pellicole come *Serpico* o *The Seven Ups* (entrambe del 1973) e qualche anno dopo con *Bronx 41° Distretto di Polizia* (1981) di Daniel Petrie, sulla cui locandina si leggeva: «A quindici minuti da Manhattan c'è un luogo che perfino i poliziotti hanno paura di attraversare». Anche il nostro Enzo G. Castellari diede in seguito il proprio contributo con *1990: I Guerrieri del Bronx* (1982).

Il declino del quartiere era culminato con la cosiddetta “fuga dei bianchi”. Molti proprietari avevano visto valori e profitti immobiliari ridursi inesorabilmente e avevano smesso di investire nella manutenzione e nella sicurezza dei loro edifici. Ai loro occhi, di fronte ad affitti sempre più bassi e irregolari, ogni dollaro speso in opere di ristrutturazione e manutenzione appariva un investimento azzardato. Si diffuse così il fenomeno degli incendi dolosi: i proprietari appiccavano il fuoco alle loro case per intascare la polizza dell'assicurazione e sperare, con il denaro ricavato, di potere acquistare casa a Westchester, nella parte settentrionale del Bronx, o in un altro borough di New York City. «Spingi gli inquilini ad abbandonare l'appartamento tagliandogli l'acqua e il riscaldamento, accertati che l'assicurazione antincendio sia stata pagata, e infine assumi qualcuno incaricato di appiccare l'incendio», questa secondo il magazine *Time* era la tipica programmazione di un rogo. Per comprendere le proporzioni del fenomeno basti pensare che nel 1974 gli incendi nel South Bronx furono più di dodicimila, più di un quinto di quelli dell'intera area di New York. Un altro dato sconcertante è che la maggior parte di coloro che materialmente appiccavano il fuoco agli edifici su commissione erano minori di 16 anni, e il compenso per la distruzione di una palazzina di quattro piani fruttava loro mediamente sette dollari. Distruggere la propria abitazione era il modo più sicuro per ottenere una casa migliore, magari di edilizia pubblica. Lo scatenarsi dell'incendio era preceduto da una sorta di rito: la rimozione di tutto l'arredamento e un'ordinata evacuazione della famiglia del piromane. All'interno dell'edificio veniva di solito lasciato solo un materasso cosparso di benzina allo scopo di massimizzare la potenza del rogo. Jill Jones, nel suo libro *South Bronx Rising: The Rise, Fall, and Resurrection of an American City* (1997) ricorda che cartelli molto visibili negli uffici dell'assistenza pubblica recitavano in inglese e in spagnolo: «L'unico modo per avere

priorità nelle liste d'attesa per un nuovo alloggio è che tua casa vada a fuoco». La stessa autrice raccontava poi di maestre del South Bronx che in più di un caso ricevevano le confessioni divertite dei loro alunni: «Abbiamo le valigie pronte, questa è la settimana dell'incendio».

Ad ogni modo, per anni fu facile, soprattutto da parte di molti giornalisti conservatori, attribuire la responsabilità della distruzione del South Bronx esclusivamente alle popolazioni impoverite che bruciavano i propri immobili come “trucchetto” per ricevere una condizione abitativa migliore. Un'analisi che permetteva all'establishment di ignorare le pesanti responsabilità avute nel declino e nella distruzione di molti quartieri urbani e nella segregazione e nell'abbandono delle popolazioni più povere.

Intanto il South Bronx era ridotto a qualcosa di simile a uno scenario post bellico: palazzi sventrati, strade deserte e allagate dall'acqua delle condotte spalancate, macerie da cui emergevano le sagome arrugginite di decine di scale antincendio. Tra il 1970 e il 1980 alcune aree furono annientate. Come Charlotte Street, che diventerà il desolante simbolo della devastazione.



Patricia R. Harris, segretario del Dipartimento di Sviluppo Urbano con il Presidente Jimmy Carter e il Sindaco di New York Abraham Beame, visitano il South Bronx.

Dopo la visita del Presidente Jimmy Carter nel 1977, toccherà al candidato alla Casa Bianca Ronald Reagan costatare come il 97% degli edifici di quella via fosse scomparso all'alba del 1980. Stessa sorte per il quartiere di Soundview, ottocentotrentasei edifici nel 1970 ridotti a nove nel 1980. Negli stessi anni, la popolazione passerà da trecentoottantamila a centosessantamila unità. Centottantamila persone scomparse nel giro di un decennio e il South Bronx divenuto il simbolo di un paese che aveva deciso di voltare le spalle alle periferie.

Kool DJ Herc, "the father of Hip Hop"

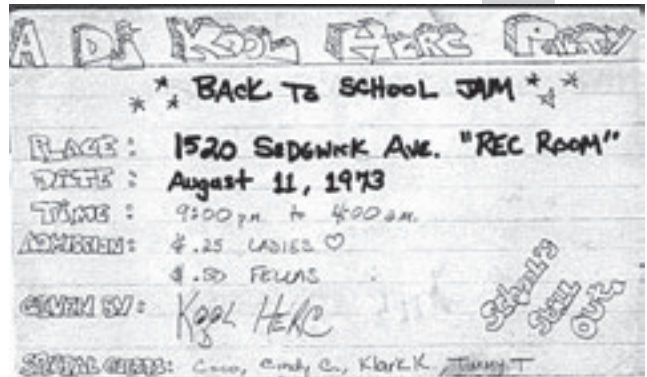
In questo scenario di squallore, violenza, conflittualità sociale, roghi, case sventrate, montagne di polvere e detriti, il diciottenne Clive Campbell era uno dei tanti nuovi immigrati giunti nel South Bronx, anzi, più esattamente nella sua parte più occidentale, il Western Bronx. La sua famiglia, costituita da papà Keith, mamma Nettiedre e sei figli (di cui Clive era il primogenito), era arrivata nel 1967 da Kingston, la capitale della Giamaica, e dopo le prime sistemazioni di fortuna aveva trovato alloggio in uno dei 102 appartamenti di un palazzone di nuova costruzione in una delle strade più lunghe del Western Bronx, ovvero in Sedgwick Avenue, al numero 1520, proprio a ridosso della superstrada e a poche centinaia di metri dallo Yankee Stadium. Clive frequentava la Alfred E. Smith Career and Technical Education High School, ma ai libri preferiva decisamente il writing, che in quegli anni aveva cominciato a diffondersi in tutte le periferie newyorchesi.

L'amore per la bomboletta spray era comune a molti giovani in quel periodo e aveva preso progressivamente piede dopo che nel 1971 le gang avevano firmato una tregua. I muri delle periferie e i vagoni della metropolitana si erano trasformati in gigantesche tele su cui trasferire, attraverso i "pezzi", la propria voglia di esistere. Inoltre il writing superava le barriere zonali imposte dalle gang e perfino quelle etniche. Clive si era aggregato a una delle prime crew, gli Ex-Vandals, formatasi a Brooklyn sotto la leadership di Dino Nod e che annoverava nomi che faranno la storia del writing: Wicked Gary, Wicked Wesley, King of Kools, Conrad is Bad, Flin e Big Time Glass-Top. Presto la popolarità della crew si era espansa fino al Bronx, dove aveva arruolato un altro personaggio che diventerà un'icona: Phase 2. Della cellula bronxiana, appunto, faceva parte Clive che, in virtù del suo corpo scolpito da lunghe ore di allenamento in palestra con i pesi, molti chiamavano Hercules (in omaggio

al cartoon *The Mighty Hercules*). Un soprannome che in realtà non gli piaceva affatto e che Clive abbreviò in Herc, che sembrava suonare meglio, così nell'ambiente dei writer adottò lo pseudonimo di Kool Herc.

Anche la musica gli piaceva molto, soprattutto il soul e il reggae, una passione ereditata dal padre. Avendo Herc vissuto i primi dodici anni della sua vita in Giamaica, più esattamente nel quartiere di Trenchtown, lo stesso che ha prodotto personaggi come Bob Marley, Peter Tosh e Alton Ellis, molti storici dell'Hip Hop hanno voluto vedere un'influenza della musica giamaicana sul giovane Clive. Questa teoria va leggermente ridimensionata. Lo stesso Herc, in svariate interviste, ha più volte negato questa influenza. Inoltre nel 1973, quando Herc arrivò a New York, essere giamaicani, nel crogiolo di razze che popolavano il Bronx, non aveva nulla di attraente e di esotico e anzi, far sparire il proprio accento fu una delle priorità del giovane immigrato. Il successo internazionale di Bob Marley arriverà successivamente⁴ e all'epoca proporre forme musicali provenienti dalla Giamaica difficilmente avrebbe fatto presa. È più probabile che a influenzare il futuro dj sia stato, semmai, il ricordo dei grossi e potenti sound system mobili, che a Kingston si sostituivano gradualmente ai musicisti, o l'aver visto nei grandi dancehall all'aperto i musicisti reggae dedicarsi al *toasting*, una forma di parlata ritmica su una base musicale.

Quel che è certo è che, giunto negli Stati Uniti, Clive era stato conquistato dalla musica di James Brown e dai classici del funk e del R&B. Inoltre aveva cominciato a frequentare assiduamente l'allora nascente fenomeno dei block party, le feste di condominio in strada, gratuite, con cui la comunità afroamericana (ma anche quella latina), non potendosi permettere l'accesso ai club, rallegrava le proprie serate.



4 - Marley irromperà sul mercato internazionale nel 1975 con il suo storico singolo *No Woman No Cry* dall'album *Natty Dread*. Questo fu seguito dal successo del 1976, *Rastaman Vibration*, che rimase per quattro settimane nella *Top 10*.

Nelle cosiddette discoteche, invece, il fenomeno che si stava affermando era la disco music, nata nella colorata e nottambula comunità gay come risposta ai rigidi dettami della controcultura, e che sostituiva l'esecuzione dal vivo con le selezioni musicali preregistrate e missate dei disc jockey, capaci di creare un tappeto sonoro senza soluzione di continuità. Da lì a poco, esattamente il 13 settembre 1973, il giornalista e critico musicale Vince Aletti l'avrebbe celebrata per la prima volta sul settimanale *Rolling Stone* (solo quattro anni dopo, invece sarebbe toccato al regista John Badham con il suo *La Febbre del Sabato Sera* lanciando il fenomeno John Travolta). Gli O'Jays con *Love Train*, Eddie Kendricks con *Girl You Need a Change of Mind*, gli Intruders con *I'll Always Love My Mama*, le Pointer Sisters con *Yes We Can Can* e i Temptations con *Papa Was a Rollin' Stone*, "spaccavano", e proprio quell'anno la Kool and the Gang consegnerà agli annali una pietra miliare come *Hard Times*. In breve tempo negli Stati Uniti si sarebbero contati più di diecimila disco-club e fino al 1980 la disco music avrebbe dominato le classifiche.

Frequentare le discoteche, però, per i ragazzi del South Bronx non era facile. C'era il problema dell'età, la cronica mancanza di soldi, necessari sia per il biglietto d'ingresso sia per vestirsi in maniera adeguata, e non ultima la presenza delle gang che difficilmente, specie di notte, rappresentavano un incontro piacevole (anch'esse, qualche anno più tardi, nel 1979, saranno celebrate dal cinema con il cult *I Guerrieri della Notte* di Walter Hill). La presenza dei giovani delle gang nei locali scatenava sovente risse feroci e di conseguenza i ragazzi preferivano organizzare degli house party, delle feste in casa che, sebbene non mettessero al cento per cento al sicuro dall'arrivo di qualche affiliato alle gang, di certo garantivano un maggiore controllo.

Anche la sorella di Clive, la quindicenne Cindy, voleva organizzare un house party. La scuola stava per ricominciare e tirar su qualche soldino con una festa le avrebbe permesso di rifarsi il guardaroba. Chiese quindi aiuto a tutta la famiglia a cominciare da Clive, anzi Kool Herc, che stava per diventare DJ Kool Herc. Il party fu organizzato, ma non si tenne a casa dei Campbell, bensì nel salone ricreativo del condominio. Il primo sound system di Herc consisteva in due giradischi, un doppio amplificatore per chitarra a due canali e due altoparlanti. I dischi della sua "scaletta" erano per la maggior parte di James Brown, The Jimmy Castor Bunch's e Booker T & the MG's. Il party poteva avere inizio.

1520 Sedgwick Avenue

La festa di Cindy, un classico “back to school party”, si tenne l'11 agosto. I locali furono affittati per venticinque dollari e Cindy fece pagare l'ingresso venticinque centesimi alle donne e mezzo dollaro ai ragazzi. La madre si occupò degli snack, mentre il padre dell'approvvigionamento delle birre. Alla musica, naturalmente, pensava il fratello Clive. Non era la prima volta che si



metteva dietro a un giradischi, ma stavolta faceva il dj “ufficialmente”, davanti a un pubblico. Herc, comunque, si sentiva pronto.

Frequentando le feste di quartiere, soprattutto quelle che i portoricani Ghetto

Brothers tenevano sotto i lampioni tra la 163rd Street e Prospect Avenue, Herc aveva notato che nei dischi era il break, ovvero la parte caratterizzata dalla presenza di percussioni, quella più apprezzata dai ballerini. Lui la chiamava «the get-down part» e cominciò a isolarla, risuonarla e più tardi prolungarla utilizzando un'altra copia dello stesso disco (da cui staccava l'etichetta per non far scoprire il trucco ai curiosi). Appena un brano raggiungeva la fine del break, Herc rimandava l'altro disco dall'inizio di quello stesso break estendendo in tal modo una parte relativamente piccola.

La festa si rivelò un grande successo. C'era tutto il quartiere, compresi i ragazzi della gang dei Black Spades, che rispettavano Herc per la sua attività di writer, in assetto pacifico. Per l'occasione Kool DJ Herc, come Clive aveva scelto di chiamarsi, convocò anche il suo amico Coke La Rock in veste di *master of ceremonies*, ovvero di animatore. La Rock, un tipo simpatico, parlava sulle canzoni ed eccitava la folla. Nulla di poetico, quanto piuttosto frasi ritmiche del tipo: «*You rock and you don't stop*», o «*Hotel, motel, you don't tell, we won't tell*». A volte si trattava di semplici annunci del tipo: «C'è da spostare una macchina», ma la cosa piacque, impressionò. Herc mixava la musica e

La Rock chiamava la gente a danzare sui break: «*C'mon b-boy*'»⁵ e i ragazzi si disponevano in circolo attorno al ballerino di turno e cominciavano la loro breakdance⁶.

Un writer in consolle a fare djing, un mc al microfono e dei b-boy che ballavano breakdance in circolo. Tutte insieme nello stesso tempo e nello stesso luogo erano presenti quelle che sarebbero divenute le quattro arti dell'Hip Hop: writing, djing, mc'ing e breakdance. Ecco perché è proprio quella casa che viene oggi universalmente riconosciuta come il simbolico luogo di nascita della cultura Hip Hop, anche se a quel tempo nessuno, ancora, la chiamava così. Il termine fu infatti coniato nel 1978, e anche se in tanti la rivendicano, compresi DJ Hollywood, Lovebug Starski e Busy Bee Starski, la paternità viene tradizionalmente attribuita a Keith "Cowboy" Wiggins dei Grandmaster Flash and the Furious Five. Sfottendo un amico che si era arruolato nell'esercito, Cowboy improvvisò in stile scat le parole «hip/hop/hip/hop» in un modo che imitava l'incedere marciando dei militari. In seguito l'mc introdusse la cadenza nei suoi spettacoli dal vivo e i musicisti che si esibivano con la crew vennero chiamati *hopper*. Da lì a poco, il termine finì per identificare (dapprima in maniera dispregiativa) tutto il nuovo movimento nato nel Bronx.

Per usare le parole di Kool DJ Herc, che negli anni a seguire si batterà per la conservazione di quel luogo dalle mire di alcuni speculatori immobiliari, «1520 Sedgwick Ave è la Betlemme dell'Hip Hop». Uno status riconosciuto ufficialmente il 5 luglio del 2007 dal New York State Office of Parks, Recreation and Historic Preservation che ha dichiarato 1520 Sedgwick Ave "The Birthplace of Hip Hop".

CONTINUA SUL LIBRO...

5 - Il termine *b-boy* stava per *break boys*, *beat boys*, *Bronx boys*, etc.

6 - La breakdance è uno stile di danza di strada nato dall'unione di più forme di ballo. Le origini sono incerte, ma nel South Bronx già sul finire degli anni '60, si diffuse tra le comunità giovanili nere e ispaniche. Prima ancora del fenomeno dei block party alcuni giovani, al ritmo della musica funk si riunivano in un cypher, un cerchio, e danzavano a turno. Nel cerchio ognuno era libero di ballare come e quando voleva e di ingaggiare una battle con uno o più b-boy.



LA STORIA DEL RAP TRACCIA, PER LA PRIMA VOLTA IN ITALIA, UN PROFILO SISTEMATICO DELL'HIP HOP AMERICANO E RIPERCORRE IN DUE VOLUMI LE TAPPE FONDAMENTALI DEL SUO SVILUPPO E DELLA SUA AFFERMAZIONE.

**L'HIP HOP È UN VEICOLO PER LA CRESCITA PERSONALE E LA CREATIVITÀ,
PER EDUCARE LA GENTE. E PER IL CAMBIAMENTO.**

DOUG E. FRESH

**CREDO CHE L'HIP HOP POSSA AIUTARE A RICOSTRUIRE L'AMERICA. NOI SIAMO I NOSTRI STESSI POLITICI,
IL NOSTRO GOVERNO, ABBIAMO QUALCOSA DA DIRE. SIAMO GUERRIERI. SOLDATI.**

NAS

**L'HIP HOP È UNO SPECCHIO DELLA VERITÀ. IL PROBLEMA È CHE MOSTRA PARECCHIE
DELLE VERITÀ BRUTTE CHE LA SOCIETÀ CERCA DI NASCONDERE.**

BUSTA RHYMES


tsunami
edizioni

PREFAZIONE DI **BASSI MAESTRO**

WRITING E DESIGN DI COPERTINA

Mr. Amplifier

