



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Beni Culturali:

**Corso di Laurea in
Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo**

Tesi di laurea triennale

**Hip hop come genere musicale nella storia e come
fenomeno sociale**

Relatrice:

Prof.ssa Tiziana Piccioni

Laureando: Gianluca Carraro

Matricola: 2003200

Anno accademico 2023/2024

Indice:

Abstract:	pag. 4
Introduzione:	pag. 5
Capitolo 1:	
Radici dell' Hip Hop	
1.0 Introduzione capitolo 1	pag. 6
1.1 Che cos'è e dove ha avuto origine	pag. 6
1.2 Personalità chiave	pag. 7
1.2.1 Zulu Nation	pag. 7
1.2.2 DJ Kool Herc	pag. 9
1.2.3 Grandmaster Flash	pag. 10
1.3 Divisioni artistiche	pag. 11
1.3.1 Rap	pag. 11
1.3.2 Dj	pag. 13
1.3.3 Break dance	pag. 13
1.3.4 Graffiti	pag. 14
1.4 L' Hip Hop oggi	pag. 14
1.5 Globalizzazione	pag. 16
Capitolo 2:	
Rap e campionamento	
2.0 Introduzione capitolo 2	pag. 17
2.1 L'epoca commerciale del rap	pag. 17
2.1.1 Il campionamento	pag. 17
2.1.2 La creatività nel vecchio	pag. 19
2.1.3 Campioni del campionamento: Kanye West	pag. 20
2.2 Anni 80: aria di cambiamento	pag. 23

2.3 I mitici anni 90	pag. 25
2.3.1 Alba e tramonto di una rivalità	pag. 26

Capitolo 3:

Studi sociologici sulle sottoculture e rapporto con i media

3.0 Introduzione capitolo 3	pag. 27
3.1 Subculture	pag. 28
3.1.1 Critiche al sistema	pag. 29
3.2 Hip Hop & media	pag. 32
3.3 Risvolti postmoderni	pag. 34
3.3.1 Campionamento come forma di universalizzazione musicale	pag. 35

Capitolo 4:

Autodeterminarsi

4.0 Introduzione capitolo 4	pag. 37
4.1 Musica come auto-rappresentazione	pag. 37

Conclusione: pag. 40

Bibliografia: pag. 41

Sitografia: pag. 43

Abstract:

La tesi verterà sullo sviluppo dell'*hip hop* come cultura, specificando la sua parentesi musicale (*rap*) con una descrizione dei punti chiave, personalità fondamentali, luoghi e tempi specifici. Principalmente questa parte prenderà i primi capitoli, mentre una seconda parte, analizzerà con l'aiuto di letteratura più specifica il discorso della nascita delle subculture, di cui l'*hip hop* fa parte, e il come influenzano gli sviluppi generazionali. L'indagine che occuperà la seconda parte, dopo una descrizione più storica e divulgativa delle dinamiche che portarono alla nascita dell'*hip hop*, sarà legata al come le subculture, con citazioni di altre forme di "ribellione", occupino la vita dei singoli all'interno della società. Diverse visioni in società diverse ma con simili esigenze.

The thesis will focus on the development of hip hop as a culture, specifying its musical parenthesis (*rap*) with a description of key points, fundamental personalities, specific places and times. Mainly this part will take the first chapters, while a second part, will analyze with the use of more specific literature the discourse of the birth of subcultures, of which hip hop is part, and how they influence generational developments. The investigation that will occupy the second part, after a more historical and popular description of the dynamics that led to the birth of hip hop, will be linked to how subcultures, with quotes of other forms of "rebellion", occupy the lives of individuals within society. Different visions in different societies but with similar needs.

Introduzione:

Il mondo musicale è in continuo mutamento e per starne al passo è necessario conoscerne le radici. La nascita di nuovi generi assieme alle trasformazioni di quelli già esistenti sono fonte di grandissimo interesse e motivo di studio per i consumatori più assidui. Apprendere dunque i luoghi, i tempi e le modalità dell'origine di queste specie musicali accresce il rispetto ma soprattutto il piacere della fruizione. Questo studio si propone di sviscerare i tratti basilari e caratteristici di una tra le culture più influenti e diffuse degli ultimi 50 anni: l'*hip hop*. Attraverso lo studio della struttura, verranno toccati tutti i suoi punti cardine: *rap*, *dj-ing*, *breakdance*, *writing* in un discorso globale che vedrà poi un'analisi più dettagliata della sua forma cantata. L'evoluzione del *rap* verrà gestita seguendo i suoi cambiamenti in base al luogo e soprattutto al tempo. Nel trattare la sua consolidazione infatti, si nomineranno i principali autori e coloro che hanno lasciato un'impronta fondamentale nella sua definizione come genere di piena protesta, anche in alcuni casi verbalmente violenta. Successivamente si terrà un'analisi sul tema del campionamento in base alla sua natura ed influenza: quale sia la sua importanza in un universo discografico *hip hop* e come è considerato dagli studiosi. L'ultima sezione della tesi è incentrata sulla definizione di cosa siano le sottoculture, di cui l'*hip hop* risulta esserne un esempio, e come le varie scuole di pensiero vedano questo articolato concetto sociologico. Infine, si concluderà con un discorso legato a come la musica, attraverso testimonianze ed articoli, possa funzionare in un'ottica di auto-rappresentazione.

Capitolo 1: Radici dell'Hip Hop

Nel seguente capitolo inizia la trattazione della figura dell'*Hip Hop* dai suoi albori fino ad una prima consolidazione, quando verranno a definirsi le 4 anime di questo fenomeno culturale, nato come forma di ribellione alla marginalizzazione sociale e politica delle comunità afro e latinoamericane.

1.1 Che cos'è e dove ha avuto origine

In un'America fortemente scossa dalla schiacciante sconfitta in Vietnam, che portò ad una pesante crisi economica e morale, si venne a formare un movimento culturale, che caratterizzerà di lì a poco una fetta importante della storia artistica mondiale. Il panorama politico e sociale degli USA era ricco di criticità: a livello estero le pressioni dell'URSS con la conseguente minaccia nucleare, mentre all'interno del paese si vivono scontri per il riconoscimento dei diritti civili degli afroamericani. Siamo nel periodo di Martin Luther King e della sua marcia su Washington, quando le comunità nere si riuniscono per protestare e per ottenere maggiori riconoscimenti in campo sociale e legislativo. Per la città di New York, invece, ed in particolare per il Bronx, questi erano gli anni della zonizzazione¹. Il Bronx, noto quartiere di New York, soggetto in molte interpretazioni cinematografiche, è stato storicamente vittima di atti di vandalismo, tra cui forti incendi di natura dolosa. I problemi si manifestarono con un'intensità maggiore dopo la costruzione della *Cross-Bronx Expressway*²; essa fu la prima superstrada metropolitana della città di New York. La sua meraviglia ingegneristica, però, non era scevra dalle complicazioni sociali che portò con sé. I lavoratori che persero la vita durante la sua realizzazione e la grandissima mole di edifici rasi al suolo per permettere il passaggio dell'ingegneria, causarono disagi molto più grandi di quelli che gli ideatori

1 <https://ilmanifesto.it/south-bronx-la-colpa-dei-fuochi-gentrificazione-new-york-san-francisco-amazon> (ultima consultazione: 08/05/2024).

2 Andrea di Quarto, *La storia del rap. L'hip hop americano dalle origini alle faide del gangsta rap, 1973-1997*, Milano, Tsunami, 2017.

avevano pianificato. Le famiglie sfollate furono ricollocate in zone prive di qualsiasi tipo di servizi, che andavano da quelli igienici a quelli commerciali.

La convivenza tra le diverse etnie, già difficile a livello sostanziale, era stata esasperata dopo la nascita delle gang giovanili e la crescente ostilità portò al formarsi di faide, principalmente su base razziale. Spostarsi da un quartiere ad un altro oppure verso un altro blocco era diventato troppo rischioso e si poteva incappare in seri scontri armati. A favorire l'ostilità verso le autorità e verso le condizioni imposte dai piani alti, si aggiunse anche il *planned shrinkage*³, ossia una forma di disinvestimento municipale; il Bronx, oramai divenuto un'area dalla poca rilevanza sociale e dalle scarse possibilità di riscatto, sarebbe andato incontro ad un abbandono progressivo, dovuto al taglio dei servizi fondamentali, forzando gli abitanti a muoversi altrove. Oltre allo spostamento pianificato, va ad associarsi la preoccupazione dei bianchi circa il continuo decremento del valore dei loro immobili e ad una conseguente volontà di non investire un dollaro di più per la loro manutenzione e la loro sicurezza. Con affitti sempre più bassi ed irregolari, i proprietari di appartamenti iniziarono ad appiccare fuochi nelle loro proprietà, intascando il premio dell'assicurazione e sperare di poter trovare un nuovo immobile, nella parte settentrionale del Bronx. In questo contesto di forte degrado e instabilità, i giovani hanno ritrovato l'ottimismo attraverso l'espressione artistica.

1.2 Personalità chiave

1.2.1 Zulu Nation

A former gang member, Afrika Bambaataa is commonly credited with the forethought of hip hop's power for good⁴.

Molti diedero un aiuto nella fase embrionale della cultura *hip hop*, ma chi veramente diede una prima impostazione significativa fu Afrika Bambaataa. Al secolo Lance Taylor, è venerato tra i cultori e tra gli studiosi dell'*hip hop*, tanto da essere definito il padrino di questa cultura. Dal forte carattere e dal grande carisma, raggiunse posizioni

3 Rodrick Wallace, *A synergism of plagues: "planned shrinkage," contagious housing destruction, and AIDS in the Bronx*, Environmental research vol. 47,1, 1988, p. 1-33.

4 Felicia M. Miyakawa, *Hip hop*, Oxford Music Online, 2020.

di rilievo nella gerarchia della gang più grande e famosa del Bronx, i Black Spades, arrivando ad arricchirla con altre personalità al di fuori del quartiere. Stanco dei continui conflitti tra i vari gruppi della città, nel 1971, venne organizzata una riunione tra i capi delle varie fazioni, per stipulare una tregua e mettere fine allo spargimento di sangue incessante di quegli anni. In questo periodo di stop alla violenza, Bambaataa immaginò uno spazio artistico che potesse far riappropriare i singoli della loro identità afroamericana. Secondo il pensiero di Taylor,

All music is dance music. But when people think of dance music, they think of techno or just house. Anything you can dance to is dance music. I don't care if it's classical, funk, salsa, reggae, calypso; it's all dance music⁵.

La musica e le feste potevano rappresentare un terreno dove dialogare e stemperare le tensioni verso la creazione di un percorso di coesistenza pacifica. Il passo successivo che Bambaataa compì, fu la formazione di un gruppo alternativo alle gang che prese inizialmente il nome di “Bronx River Organization”, ma che poi trovò stabilità con il nome di “Universal Zulu Nation Family of Funk”. Essa si configura come una volontà dello stesso Bam, modo con cui veniva chiamato Bambaataa, di utilizzare l’essenza delle arti dell’*hip hop* per veicolare un messaggio di orgoglio legato al colore della pelle dei suoi protagonisti.

The Universal Zulu Nation stands to acknowledge wisdom, understanding, freedom, justice, and equality, peace, unity, love, and having fun, work, overcoming the negative through the positive, science, mathematics, faith, facts, and the wonders of God, whether we call him Allah, Jehovah, Yahweh, or Jah⁶.

Recita così lo slogan dell’organizzazione, attiva ancora oggi, propugnando la diffusione di elementi di determinazione individuale e altri per la pacifica convivenza. Attraverso l’inserimento di fondamenti derivati dalla tradizione africana ed arricchita da orientamenti nazionalisti neri, mantenendo comunque una forte inclusione verso le differenze razziali, si proponeva come un raduno pacifico opposto alle gang e come luogo e tempo di espressione artistica.

5 <https://www.brainyquote.com/authors/afrika-bambaataa-quotes> (ultima consultazione: 28/05/2024).

6 <https://www.zulunation.com/zulu-beliefs/> (ultima consultazione: 28/05/2024).

1.2.2 DJ Kool Herc

Al secolo Clive Campbell, fu tra le prime personalità dell'*hip hop* ad aver dato una versione definitiva e pratica delle arti che lo compongono come cultura. Nato in Giamaica, a Kingston, si trasferì con la famiglia nella parte occidentale del Bronx nel 1967. La passione per i graffiti, che nei primi anni si stava diffondendo in tutte le periferie newyorkesi, lo travolse a tal punto da trasformare i muri e i vagoni della metropolitana in tele vaganti. Negli anni delle tregue tra gang, il *writing*, risultava essere il miglior modo per diffondere un pensiero, oltrepassando persino i limiti zionali imposti. Si unisce ad una crew di *writers* chiamata Ex-Vandals, con il nome Kool Herc. A differenza dei graffiti, i quali sono fortemente espressivi e universali, la cadenza e l'accento di Clive non erano scevri dalla sua provenienza giamaicana. L'esplosione della popolarità di Bob Marley, però, doveva ancora avvenire, e la sensazione di fierezza legata alle proprie radici veniva in tutti i modi nascosta dal giovane Clive, a tal punto da mascherare anche il suo riconoscibile accento. La Giamaica, però, sarà la benedizione del futuro musicale ed artistico di Clive; a Kingston, come nel resto dell'isola dei Caraibi, era famoso l'utilizzo di giradischi con piatti, suonati come strumenti, da parte dei *dj*; ciò generava un senso di continua innovazione del suono. Inoltre i musicisti reggae eseguivano una pratica denominata *toasting*, ossia una performance ritmica incastrata in una base musicale. Raggruppando tutti questi elementi, e mettendoli sotto un tetto, i ragazzi del Bronx, vista la scarsa disponibilità economica per permettersi la discoteca, organizzavano dei cosiddetti *house party*, replicando, se non migliorando, l'atmosfera dei locali. Tra i *party* più rivoluzionari ci fu quello organizzato dalla sorella minore di Clive nel salone ricreativo del loro condominio. Vista l'esperienza di Clive, che d'ora in poi si farà chiamare DJ Kool Herc, la sorella gli chiese di suonare alla festa, rendendo quell'occasione, la sua prima vera esibizione davanti ad un pubblico. La festa fu un successo e arrivarono moltissime personalità del mondo artistico che sembravano uniformarsi alla carica di ballerini a ritmo di musica. Nella sua esperienza di osservatore e partecipe degli *house party*, riuscì a notare e successivamente a riproporre per intero, ciò che i ballerini preferivano: era il *break*, ossia la sezione della canzone caratterizzata dalle percussioni che permetteva a quest'ultimi di sbizzarrirsi nelle movenze. A gonfiare

l'atmosfera di uniformità ed eccitamento, DJ Kool Herc si fece aiutare da Coke La Rock in veste di *master of ceremonies*. La figura dell'*mc* (master of ceremonies abbreviato), non conosceva ancora la risonanza che avrà negli anni a seguire; in queste occasioni, però, l'*mc* si limitava alla carica di animatore, parlando sopra la musica, fomentando la folla con frasi ritmiche e spronando i ballerini a danzare sui *break*. Ed è proprio in quel salone ricreativo che si riunirono quelle che saranno battezzate come le 4 discipline dell'*Hip Hop*: *writing*, *dj-ing*, *mc-ing*, *breakdance*.

1.2.3 Grandmaster Flash

Personalità di spicco nel panorama di un neonato *hip hop*, con Afrika Bambaataa e DJ Kool Herc va a formare la “santissima trinità” del prodigio culturale originario del Bronx. L'influenza più grande gli arrivò da Herc che vedendolo esibirsi rimase folgorato dall'idea di utilizzare i giradischi come veri e propri strumenti musicali. Nato nelle isole Barbados ed in particolare nella capitale Bridgetown, Joseph Saddler si appassionò di musica grazie alla gelosissima collezione del padre. Come tante famiglie, anche i genitori di Joseph si spostarono in America alla ricerca di fortuna, stabilendosi nel Bronx. Qui il giovane frequentò un istituto professionale e la sua formazione di elettrotecnico aiutò il suo futuro nel mondo musicale.

Vista la scarsa disponibilità economica da destinare ad un impianto, Joseph decise di costruirsene uno. L'ammirazione per DJ Kool Herc e i suoi *house party*, lo portarono ad esibirsi all'aperto collegando l'impianto di amplificazione ai lampioni creando dei veri e propri club sotto le stelle.

Questi ritrovi furono un forte banco di prova per il giovane *dj*, a cui venne dato il nome di Flash per la sua bravura e tecnica con i giradischi. La rivalità con Herc, però, non era solo ispiratrice ma anche legata alla notorietà. Flash si ritrovò a dover imparare nuove tecniche studiando, e facendosi insegnare dai maestri *dj* di Manhattan ed in particolare divenne allievo di Pete DJ Jones. Sotto la sua guida imparò il *queuing*, ossia l'ascolto della traccia successiva affinché lo stacco tra le due non sia brusco e risulti poco naturale.

Sotto l'apprendistato imparò a fare grande uso della tecnica del graffiare i dischi per ricavarne un suono, denominata *scratch*, del *cutting* ed il *phasing*; il primo riguardava un cambio di traccia seguendo il *beat*, mentre il secondo è l'alterazione della velocità dei giradischi. Il suo ingegno tecnico-musicale lo portò all'invenzione di altre tecniche come il *back-spinning*, ossia la ripetizione di momenti di una traccia facendolo ruotare all'indietro ed infine l'inserimento di collage di *break*, ossia il mescolamento di pezzi di varie tracce a velocità esagerate.

La fama acquisita con le esibizioni nei quartieri insieme all'abilità dimostrata, gli aprirono la strada per i locali e in particolare il *Black Door*. La risonanza della sua figura era straordinaria, tanto da guadagnarsi il titolo di *Grandmaster*, ma il successivo bisogno sarebbe stato quello di istituire un gruppo con degli *mc*. Assieme a personalità del calibro di Cowboy, i fratelli Melle Mel e Kid Creole, Flash nel 1976 fonderà i Grandmaster Flash And The Three MCs With The Beat Box, aiutando fortemente a spettacolarizzare la figura del *dj* ed a rendere le sue esibizioni delle vere e proprie performance. Con l'aumento della popolarità e del numero di spettatori furono costretti a cambiare locale, spostandosi al Dixie Club e grazie all'inserimento del nuovo membro Mr. Ness, il nome del gruppo cambiò freneticamente in Renaissance, Savoy Manner ed in ultima Grandmaster Flash and the Furious Four. Poco dopo, però, il gruppo si scisse e la carriera di Flash continuò in autonomia con la carriera da *dj* dandosi battaglia nei concorsi tra musicisti dello stesso settore.

1.3 Divisioni artistiche

1.3.1 Rap

Caratterizzato da 4 elementi, l'*hip hop* come cultura influenza ancora oggi l'evoluzione intellettuale che rivoluzionò il mondo dell'intrattenimento. Ogni singola componente ebbe una sua propria evoluzione in base alle contaminazioni ed ai suoi interpreti ma tutte ebbero un inizio comune: la volontà di ribellione ai dettami della legge attraverso l'arte in ogni sua forma. Il ramo dell'*hip hop* che ebbe una direzione privilegiata nella sua ascesa a fenomeno mondiale fu l'*mc-ing*. Come definito

precedentemente, esso in fase embrionale era l'inserimento di frasi ad effetto, pronunciate dall'*mc*, che incitassero la folla a ballare durante le esibizioni musicali dei *dj*. Per fare una prima distinzione della loro rilevanza ed impatto, essi potrebbero essere definiti come i datori di lavoro degli *mc*, ossia il leit motiv della loro presenza sul palco. Quindi ad un primo sguardo essi, anche se inseriti alla pari nelle discipline primordiali dell'*hip hop*, non sembrano essere perfettamente sullo stesso piano di rilevanza. Fu proprio l'*mc-ing* invece a trionfare sul tempo e ad avere il maggior numero di cambiamenti ed evoluzioni stilistiche nel corso della storia. Storie apocrife raccontano che gli *mc* contribuirono a coniare ad a definire il termine *hip hop*, ma la sua diffusione definitiva arrivò nel 1979 con il singolo *Rapper's Delight* di The Sugar Hill Gang.

I said a hip-hop, the hippie, the hippie
To the hip, hip-hop and you don't stop the rockin'⁷.

Il termine *hip hop*, che letteralmente può essere tradotta come conoscenza e movimento⁸, appare sin dalle prime righe del testo della canzone e la sua ripetizione, lungo tutta la canzone, la consolidò nella mente degli ascoltatori. Nel titolo della canzone inoltre, non viene fatto uso della parola *hip hop* oppure *mc* ma *rapper*, consolidando la pratica del *rapping* come l'attività del cantante. Se gli eventi musicali vedevano l'intrecciarsi delle doti musicali dei *dj* e le doti liriche e canore degli *mc*, con questo brano si nota un primo distacco tra le due discipline. Ora gli *mc* rappavano sopra a delle canzoni prodotte ad hoc da delle band e per ciò *Rapper's Delight* non venne mai considerata una degna rappresentazione di quello che succedeva nelle strade. Inoltre i The Sugar Hill Gang, composto da 3 *mc*, mancavano di *street credibility*, ossia quella credibilità che ti permette di essere rispettato e soprattutto di poter parlare, a gran voce, dei problemi legati alla vita di strada. Tale mancanza, però, toccava solo gli altri concorrenti dell'industria musicale, mentre non influenzò in nessun modo gli ascoltatori. Essi furono stregati dalla novità introdotte e dalle diverse sonorità, al punto da creare una domanda fortissima per il nuovo prodotto; anche se non rispecchiava le

7 The Sugar Hill Gang, *Rapper's Delight*, 1979.

8 <https://nam.it/curiosita-nam/rap-hip-hop-sappiamo-davvero-il-significato-di-questi-termini> (ultima consultazione: 01/06/2024).

sonorità che si vivevano per strada e nei club, i *rapper* iniziarono a cantare in rima su una base costruita per l'occasione con, inizialmente, forti influenze funk o disco. Questo tipo di musica iniziò quindi ad essere rapidamente fruibile e i suoi protagonisti divennero delle vere stelle della discografia.

1.3.2 Dj

Il distacco dovuto alla trasformazione della figura dell'*mc*, fece soffrire l'arte del *dj-ing* ma ciò non ne rallentò l'evoluzione e soprattutto la voglia di raggiungere il medesimo livello di notorietà. Visto l'enorme successo commerciale che i *rapper* stavano avendo in quegli anni, e con l'appoggio delle industrie discografiche, alcuni *dj* tentarono di entrare nel circuito commerciale attraverso la produzione di tracce che portassero il loro nome. Grandmaster Flash, per esempio, pubblicò un proprio progetto, intitolato "The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel", dove mostrava al grande pubblico la sua bravura utilizzando tre giradischi. Un altro nome che divenne leggendario nel mondo del *dj-ing* fu Grandmixer D.St che con la sua canzone *Rockit*, divenne la colonna sonora delle discoteche, anche grazie ai suoi *scratch*, che ispirarono moltissimi a prendere questa strada. Tuttavia la richiesta commerciale di quel tipo di tracce non era così ossessiva e ciò indirizzò i *dj* sulla strada più "sicura" della produzione di basi strumentali, su cui altri artisti avrebbero ultimato la loro arte. Altri invece rimasero fedeli al concetto primo di *dj-ing*, ossia l'utilizzo di giradischi con cui far ballare gli spettatori, ma in una rete di competizioni mondiali. Ciò che ne uscì fu una volontà di confrontarsi tra musicisti ed esperti del *turntablism*⁹ che sfociarono anche in collaborazioni fuori dal mondo dell'*hiphop*.

1.3.3 Break dance

Conosciuto inizialmente con il nome di *b-boying* per identificare i maschi che lo praticavano e *b-girling* le femmine, è una disciplina che negli anni acquisì una forte rilevanza, data anche dalle moltissime interpretazioni cinematografiche che uscirono sin

9 Dale E. Chapman, *Turntablism*, Oxford Music Online, 2013.

dal 1980. Il Bronx, teatro delle prime rappresentazioni di *breakdance*, negli anni 70 si riempì di giovani che ballavano alternando movimenti acrobatici con mosse dei piedi. Le strade e le aree ricreative, come i campi da baseball, si videro invasi e vennero usati come mezzo di scontro pacifico tra le gang in alternativa alla popolare violenza. I quartieri della periferia di New York, non furono gli unici luoghi che ospitarono queste competizioni, ma col passare degli anni il panorama si ingigantì e arrivò ad influenzare opere e balletti dell'epoca classica. Uno degli esempi più lampanti fu la rappresentazione, all' Opéra Bastille, di un'opera di Jean Philippe Rameau, del 1735, con un ansamble di ballerini di *breakdance*, segnando anche l'arrivo della disciplina sui più importanti teatri mondiali. Nel 2018, venne inclusa nelle discipline olimpioniche giovanili, ottenendo a Buenos Aires uno straordinario successo, tanto da venir inserita all'interno delle discipline olimpiche per Parigi 2024.

1.3.4 Graffiti

L'ultima disciplina dell'*hiphop* che nonostante gli sforzi fatti per promuoverla non ebbe successo commerciale fu il *writing*. La mancanza di riproducibilità, all'interno delle esposizioni museali, fece decadere la sua rilevanza. Il senso primario dei graffiti era l'utilizzo di bombolette spray che colorando i vagoni delle metropolitane, potessero esportare in tutte le zone i messaggi di contrasto alle discriminazioni con risvolti pacifici. Artisti come Jean-Michel Basquiat e Keith Haring, fortemente influenzati dall'arte dei graffiti, fecero scalpore nella Manhattan del 900. Sebbene le influenze verso la moderna concezione di design e le future generazioni di arti visive, il *writing* mantenne sempre un alone di mistero ed esclusività, legato all'ambiente in cui si pratica.

1.4 L'Hip Hop oggi

L'impatto che ebbe la cultura *hiphop* andò oltre l'immaginabile. Contaminò moltissimi altri settori dell'arte, ad iniziare dalla moda. Agli albori del fenomeno, il vestiario era una vera e propria caratteristica distintiva di quegli agglomerati sociali

della cultura *hip hop*. Il rapporto tra i due venne a consolidarsi dalla definizione delle discipline e dal volersi distinguere, vestendosi di anticonformismo. Se gli anni settanta furono l'epoca dei *dj*, gli anni ottanta rappresentarono il periodo di nascita del *rap* e con esso tutta una serie di associazioni tra la figura dell'*mc* e il mondo della moda. Era il 1986 quando i Run-D.M.C pubblicarono un brano intitolato *My Adidas*.

My Adidas walk through concert doors and roam all over the coliseum floor¹⁰.

La traccia ebbe una risonanza commerciale così ampia da essere notata dai dirigenti di Adidas e dell'importanza dedotta dal posizionamento di un prodotto in una canzone. Il marchio dalle tre strisce si caricò di una nuova ondata di appassionati, diventando figli della cultura *hip hop*. Questo diede il via ad una serie di collaborazioni che oltre ad apparire nei testi, vennero inserite all'interno dei videoclip delle canzoni andando a definire un ideale di moda e musica che avrà moltissima fortuna negli anni a seguire. L'evolversi degli stili, sia musicali che legati alla moda, ha portato ad una necessità dei singoli artisti di espandere la loro influenza artistica andando a creare delle vere e proprie collezioni per le maggiori case di moda. Nomi come Pharrel Williams, Kanye West, Tyler The Creator riportarono in auge la figura dell'artista a tutto tondo.

La volontà di riscatto sociale portò gli interpreti ad indossare il loro successo, attraverso un'esagerazione di accessori: collane, anelli ed orologi mostravano il frutto delle proprie fatiche e dello status guadagnato. Il mondo della gioielleria, venne invaso dai protagonisti dell'*hip hop* con la creazione di oggetti personalizzati.

Con l'aumentare della fama e del patrimonio, soprattutto negli anni recenti, si registrò un'inversione di tendenza: più soldi fai meno li indossi.

Kanye West scrisse in una sua canzone:

Most black men couldn't balance a checkbook
But buy a new car, talkin' 'bout, "How my neck look?
Well, it all looks great
Four hundred years later, we buyin' our own chains¹¹.

10 Run D.M.C, *My Adidas*, Raising Hell, 1986.

11 Kanye West, *Saint Pablo*, The Life of Pablo, 2016.

Nella canzone del 2016 *Saint Pablo*, sopra citata, il tema della cattiva gestione del denaro, la tematica del gioiello ed in particolare della collana viene associata alla schiavitù. *Four hundred years later, we buyin' our own chains* racconta proprio che il simbolo primo dell'oppressione nera, ossia la catena, è ora usato come sinonimo di arricchimento e di emancipazione creando una forte contraddizione. L'altro tipo di schiavitù rilevato dalla strofa è legato all'atto di acquistare nell'era del consumismo, andando a definire un rapporto morboso con il denaro visto come una chiave per la felicità, essendo, però, solo superficiale ed effimera.

1.5 Globalizzazione

Within this framework, the expansion of hip hop outside of the United States could be seen as part of an ongoing dialogue between African peoples around the globe, a construct Paul Gilroy has called the "Black Atlantic."¹²

In questo passo l'autrice Felicia M. Miyakawa, discute di come, essendo l'*hip hop* negli USA un'espressione di ideali e tradizioni delle comunità nere dell'Africa, la sua espansione sia considerabile come un'esportazione di quegli stessi principi in giro per il mondo. Il Nero Atlantico¹³, termine coniato dal sociologo britannico Paul Gilroy, è inserito in questo contesto come volontà di identificare la diaspora etnica e culturale delle comunità nere nel corso della storia. Seguendo questo filone, l'esplosione mondiale dell'*hip hop* venne resa possibile dai suoi stessi interpreti con tour e grazie alla diffusione di prodotti cinematografici ottenne un'entrata nel panorama *mainstream*. La crescente popolarità aveva bisogno di un palco per la condivisione e con la nascita dei videoclip, l'emittente MTV creò un immaginario urbano che trasformò i suoi protagonisti in vere stelle della musica.

12 Felicia M. Miyakawa, *Hip Hop*, Oxford University Press, 2020, p. 7.

13 Paul Gilroy, *The Black Atlantic*, traduzione di M. Mellino e L. Barbieri, Sesto San Giovanni, Meltemi, 2019.

Capitolo 2: Rap e campionamento

Nel secondo capitolo illustro come il *rap*, branca musicale e parlata dell'*hip hop*, si sia evoluto nelle varie zone d'America. Si spiega cosa sia il campionamento, il suo funzionamento e come viene inteso dagli studiosi. Infine, verranno considerate le dinamiche legate alla visione delle forze dell'ordine nelle canzoni ed il rapporto del *rap* con la politica.

2.1 L'epoca commerciale del rap

L'ascesa all'olimpico commerciale della musica *rap*, ha dimostrato che la cultura giovanile afroamericana si stava espandendo, toccando un pubblico nuovo e alla ricerca di nuove sonorità. La credibilità dei singoli *raper*, però, non era direttamente proporzionale al successo guadagnato e le discriminazioni delle case discografiche si fecero sempre più pesanti.

La musica *rap* si apriva come colonna sonora dei giovani di ogni etnia d'America e gli *mc* diventavano sempre più rilevanti nello spettro dell'intrattenimento.

I primi grandi successi arrivarono con figure come Kurtis Blow e il suo singolo *The Breaks*, contenente il primo ritornello in una canzone *rap*, *Planet Rock* di Afrika Bambaataa e i Soul Sonic Force. Questo brano in particolare presenta un campionamento di *Trans Europa Express* della band tedesca Kraftwerk.

2.1.1 Il campionamento

Questa pratica, che farà la fortuna di moltissimi *dj* e produttori, consiste nel prelevare un suono oppure un insieme di suoni da registrazioni già esistenti per inserirli in nuove tracce. All'inizio del suo utilizzo, i pezzi da campionare venivano prelevati direttamente dai vinili originali che i *dj* mischiavano dal vivo oppure in diversa sede, creando le strumentali, che poi avrebbero ospitato le parole dei cantanti.

Here you have a figure who stands overlooking a dancefloor with a few crates of records, watching people react and move to whatever gets put on the turntable. And that turntable can manipulate people¹⁴.

Il termine *sampling*, tradotto dall'inglese come campionamento, deriva da *sample and hold*, ossia la capacità di immagazzinare i suoni e di convertirli in formato binario. Esso, però, porta con sé delle criticità legali collegate al diritto d'autore, obbligando le etichette discografiche ad aprire delle negoziazioni per il suo utilizzo. Come per il *dj-ing* anche il *sampling* ha delle tecniche ed includono il *looping* ed il *chopping*. Il primo è la creazione di una sequenza ripetitiva, mentre il secondo è l'utilizzo di frammenti, più o meno brevi, costruiti sopra una base di percussioni eseguita con *drum machine*.

Gli anni compresi tra il 1986 ed il 1992 vengono considerati come il periodo d'oro per la tecnica del campionamento, vista l'assenza di restrizioni legali che limitasse l'uso delle tracce.

As the MC and producer Mr. Lif observes, 'The difference between hip-hop production in current times and in the 1980s during the golden era – it just allowed so much more freedom. Like you didn't think about, 'You couldn't sample this, or you couldn't sample that''¹⁵.

L'ispirazione principale del campionamento arrivò dalla musica *soul* ed in particolare dai suoi protagonisti più influenti: James Brown, Wilson Pickett o King Curtis¹⁶. La struttura delle canzoni *soul* risultava essere perfetta per essere campionata e rinnovata in quanto caratterizzata da delle sezioni senza canto, rendendo ideale il taglio ed il conseguente adattamento. Inoltre il suono che i musicisti riuscivano a creare, non era paragonabile alla riproduzione con gli apparecchi elettronici.

The sound of a James Brown or Parliament drum kick or bass line and the equipment that processed it then, as well as the equipment that processes it now, are all central to the way a rap record feels¹⁷.

14 Nate Patrin, *Bring That Beat Back: How Sampling Built Hip-Hop*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2020, p. 3.

15 Kembrew McLeod, Peter DiCola, *Creative License: The Law and Culture of Digital Sampling*, Durham, Duke University Press, 2011, p. 19.

16 Fredrich Neumann, *Hip Hop: Origins, Characteristics and Creative Processes* in «The World of music» vol. 42, 2000, p. 60.

17 Tricia Rose, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover: University Press of New England, 1994, p. 68.

2.1.2 La creatività nel vecchio

Oltre alle problematiche legali, che sono andate ad instaurarsi nel corso del tempo, sono sorti anche dei dubbi sull'effettiva etica creativa riguardante le tecniche di campionamento. La principale accusa che si è fatta in questo senso è la mancanza di musicalità, intesa come sonorità originale, vista la ripresa di un suono che di originale ha gran poco. Il mondo della musica, si spaccò in due, andando a creare scuole di pensiero che fossero l'una a favore e l'altra contraria ad un uso sfrenato di campionamenti.

get[s] that Hiphop at its origins is a pastiche of preexisting records, but sometimes they sample shit when they don't need to, [...], "sampling is cool, but when you learn an instrument, you don't need a sampler¹⁸.

Nell'industria musicale secondo Nicholas Payton, esistono i *culture vultures*¹⁹. Dall'inglese avvoltoi culturali, è il termine fortemente dispregiativo per definire coloro che fanno uso della tecnica del campionamento. Come gli avvoltoi in cerca di carogne, i produttori fanno uso di canzoni di artisti passati, meritandosi dei prodotti di seconda mano a discapito della creazione da zero.

Dall'altra parte invece, la difesa arriva con la tesi secondo cui, l'*hip hop* in realtà, non deve rispettare le norme del resto della musica occidentale; l'imposizione per cui una forma d'arte nata come espressione di dissenso pacifico debba essere etichettata come aderente alle altre forme artistiche o musicali in questo caso, non si regge in piedi.

Tricia Rose difende l'arte del campionamento in quanto forte attività creativa, affermando che

Instead, and perhaps because of, the blackening of the popular taste, Western classical music continues to serve as the primary intellectual and legal standard and point of reference for "real" musical complexity and composition²⁰.

18 Nicholas Payton, *Has Hiphop And Sampling Killed Music*, #BAM: Black American Music (blog), 2013.

19 *Ibidem*.

20 Tricia Rose, *Black Noise : Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover: University Press of New England, 1994, p. 153.

Stessa cosa vale per i *rapper* dove, sebbene la costruzione metrica si sia fatta sempre più complicata ed articolata, le origini si legano ad una semplice parlata con cadenza ritmica.

2.1.3 Campioni del campionamento: Kanye West

La carriera del *rapper* di Chicago non iniziò sin da subito con il microfono in mano ma con la produzione di strumentali per altri *mc*. Anche dopo aver conquistato il mondo con le sue parole, Kanye comunque manterrà la sua vena di produttore, autoproducendo le proprie canzoni oppure per conto di altri. Le novità introdotte sin dalle sue prime tracce furono rivoluzionarie. L'utilizzo di campionamenti derivanti dal *soul*, dal *gospel* e dal recente *hip hop* furono utilizzati in un modo mai sperimentato, ossia con lo scopo di raccontare una storia.

Dopo aver acquisito notorietà con le sue produzioni, convinse l'etichetta discografica *Roc-A-Fella* a modificare il suo contratto non più come semplice produttore ma come *rapper*²¹. Scelta migliore non fu mai fatta, data l'ascesa all'olimpico della musica del giovane West che lo portò nella sua carriera a vincere 24 *Grammy Awards*.

Le sue produzioni oltre alle introduzioni sonore e stilistiche sono dei filoni narrativi che concorrono direttamente con le parole circa il complessivo significato della traccia. Nell'album *Yeezus*, i campionamenti derivati principalmente da sonorità *soul* e *gospel* raccontano la storia di un protagonista pieno di sé, narcisista che ottiene ciò che vuole e quando lo vuole. Sin dalla prima traccia *On Sight*, il dualismo tra ciò che il pubblico vuole sentire ed il suono che Kanye sta ricercando è fortemente accentuato dalla strofa seguente:

Oh, He'll give us what we need
It may not be what we want²².

Con un campionamento ripreso dal brano *gospel* *He'll Give Us What We Really Need* di Holy Name of Mary Choral Family del 1986 riprende la tematica di cosa sia effettivamente giusto per noi e cosa in realtà, ci spetti in quanto meritato. Nella religione

21 <https://www.biography.com/musicians/kanye-west> (ultima consultazione: 01/06/2024).

22 Kanye West, *On Sight*, *Yeezus*, 2013.

cristiana, di cui il gospel è la voce nelle chiese afroamericane, questo discorso è inscrivibile nell'insegnamento per cui solo Dio sa di cosa necessitiamo e pregare per il materialismo non avanzerà il suo ottenimento. Per *Yeezus*, la cui assonanza con Jesus non può venir considerata un caso, la ricerca ed il bisogno di sfarzo gli farà notare ciò di cui realmente ha bisogno.

I throw these Maybach keys
I wear my heart on the sleeve
I know that we the new slaves
I see the blood on the leaves²³.

I nuovi schiavi siamo noi. Le società accentuano il consumismo e Kanye pur essendosi definito un Dio nella canzone precedente *I Am a God*, il suo status non li permette di sentirsi escluso nella problematica della collana più luccicante. Il tema della schiavitù verso il denaro sta molto a cuore all'artista, vista anche l'analisi fatta precedentemente nella canzone *Saint Pablo*, ma qui è insita una volontà di ribellione²⁴, data anche dalla carica e potenza della strumentale. Il campionamento posto alla fine della canzone, riprende il dualismo citato finora: il fallimento dell'ideale di rivoluzione dovuto alla caducità degli oggetti concreti e il bisogno di ritrovare qualcosa di più grande in cui credere. La canzone ungherese *Gyöngyhajú lány* del 1969, tradotto come ragazza con i capelli perlati, di cui Kanye ritaglia ed utilizza solo la prima parte recita così:

Egyszer a nap úgy elfáradt
Elaludt mély zöld tó ölen
Az embereknek fájt a sötét
Ő megsajnálta, eljött közénk²⁵.

Il sole che stanco si addormentò sul grembo di un lago verde fa riferimento alla situazione di *Yeezus* che esausto dall'insuccesso dei suoi sogni, si ritira nell'oscurità cadendo nelle stesse tentazioni che ha cercato finora di contrastare.

In *Blood On the Leaves*, settima traccia dell'album, traspare il motivo per cui *Yeezus* concorre così voracemente a cancellare queste illusioni portate da una società consumistica. La canzone scritta da Abel Meeropol interpretata da Nina Simone, dal

23 Kanye West, *New Slaves*, *Yeezus*, 2013.

24 <https://genius.com/Kanye-west-new-slaves-lyrics> (ultima consultazione: 30/05/2024).

25 Omega, *Gyöngyhajú lány*, 10000 lépés, 1969.

nome *Strange Fruit*, racconta dei linciaggi verso le popolazioni afroamericane nel sud degli Stati Uniti tra la fine dell'800 e gli inizi del 900. Il campionamento riprende le seguenti parole:

Strange fruit hangin' from the poplar trees
Blood on the leaves²⁶.

Gli strani frutti che una volta erano appesi dagli alberi di pioppo ritornano ancora una volta sotto forma di stretta al collo, legata al controllo degli uomini bianchi che guidano le società²⁷; soldi, droga e instabilità sociale stringono le comunità afroamericane. All'interno della corruzione di cui le società sono trasmissione, oltre alla fede, ne viene macchiata anche la purezza dell'amore; quegli stessi elementi che hanno portato *Yeezus* a comportarsi in questo modo sconsiderato. Il fallimento della sua relazione amorosa deriva dall'attaccamento della sua compagna verso il suo status e ciò che può ottenere. Portare sotto le luci della ribalta la propria relazione ha corrotto la sua condizione e cancellato definitivamente la fiducia in questa società.

Affranto e deciso a mollare *Yeezus* ritorna alla vita descritta nella prima traccia *On Sight*, circondata di sfarzo e donne, offuscandosi la mente e cercando di scordare i suoi fallimenti.

Nella traccia conclusiva si arriva ad una risoluzione del contrasto tra la società e l'amore; *Bound 2* parla di una relazione nata all'interno di un club durante la settimana, dimostrando la casualità dell'incontro. Attraverso il campionamento di *Bound* dei *Ponderosa Twins Plus One*, una canzone squisitamente *soul* del 1971, ricalca il vero significato dell'amore a prima vista.

You started with a mere hello
And then you learned her name
You notice her finer qualities
And the magic of her rare personality²⁸.

Rappresentazione perfetta dell'incontro di due anime gemelle che fa prendere coscienza a *Yeezus* che la persona giusta vale molto di più di migliaia di ragazze saltuarie.

26 Kanye West, *Blood On the Leaves*, Yeezus, 2013.

27 <https://genius.com/Kanye-west-blood-on-the-leaves-lyrics> (ultima consultazione: 30/05/2024).

28 Ponderosa Twins Plus One, *Bound*, 2+2+1 = Ponderosa Plus One, 1971.

Close your eyes and let the word paint a thousand pictures
One good girl is worth a thousand bitches²⁹.

L'arrivo di questa donna nella vita del protagonista con l'azzeccato campionamento, chiude il cerchio dei temi descritti lungo tutto l'album. Un personaggio che attraverso la musica subisce un cambiamento radicale che trascende il semplice utilizzo dei suoni come sottofondo e li trasforma in narrazione critica e sociale.

2.2 Anni 80: aria di cambiamento

Gli anni successivi ai primi successi commerciali, furono segnati dall'introduzione delle tematiche sociali all'interno delle canzoni. Senza dimenticare la natura giocosa e ballerina delle proprie basi, le tracce si aprivano per comunicare problemi all'interno della comunità nere dovute alla recessione economica ed all'inflazione³⁰. Con il brano *The Message* di Grand Master Flash and The Furious Five si denunciano i problemi della politica economica legata al governo americano di Ronald Reagan.

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
'Cause a man with a tow truck repossessed my car³¹.

Un messaggio per raccontare la situazione di disagio che si vive nelle periferie, lasciate completamente a loro stesse.

Gli anni 80 videro la nascita di moltissimi gruppi, di cui uno già nominato in precedenza come i Run – DMC, che furono tra i primi a fondere le sonorità *hip hop* con quelle rock, aggiungendo all'interno delle canzoni dei riff di famosi chitarristi come Eddie Martinez oppure collaborando con famosi gruppi musicali, reinterprestando i loro più grandi successi.

Tutto il panorama musicale delle origini analizzato finora, è nato e si è sviluppato nella città di New York e nei suoi quartieri limitrofi. Il declino dei movimenti sociali neri e il

29 Kanye West, *Bound 2*, Yeezus, 2013.

30 Austin McCoy, *Rap Music*, Oxford Research Encyclopedia of American History, 2017.

31 Grandmaster Flash & The Furious Five, *The Message*, 1982.

tema del commercio della droga gestito dalle bande di strada, furono l'ambiente ideale per la nascita della cultura della *West Coast*. Personaggi come Dr. Dre, Eazy-E ed Ice Cube conquistarono la scena degli anni a cavallo tra i due decenni. Nel 1986 venne fondata la *Ruthless Record* e dall'ansamble dei tre artisti precedentemente citati con DJ Yella e MC Ren si formò il gruppo Niggaz Wit' Attitude (NWA)³². Lo stile delle canzoni era marcatamente repulsivo e cattivo nei confronti delle autorità. Dopo il rilascio del primo album *NWA and the Posse* nel 1987, il gruppo ottenne un discreto riconoscimento ma il successo nazionale arrivò con il loro secondo album. *Straight Outta Compton* del 1988, raccolse su di sé tutta la rabbia che i gruppi afroamericani stavano provando e la rilasciò con una brutalità nuda e cruda. Brani come *Straight Outta Compton*, *Fuck the Police* e *Gangsta Gangsta* diedero l'inizio al fenomeno del *Gangsta Rap*, erroneamente affibbiato secondo le parole di Dr. Dre:

I never liked it being called gangster rap, that's never what we went in to do. That's all it is. We were just making hardcore hip hop. I don't know it got that title or who gave it that title. We just embraced it and let it go³³

Il *reality rap*, in opposizione all'erroneamente associato *gangster rap*, portò problemi legati a come gli artisti trattavano le istituzioni.

A young nigga got it bad 'cause I'm brown
And not the other color, so police think
They have the authority to kill a minority³⁴.

Letteralmente un tribunale all'interno di una canzone, ad essere imputato non sono più i poveri gruppi afroamericani ma il completo distretto di polizia di Los Angeles³⁵. Il processo verso le forze dell'ordine, raccolse l'attenzione dell'FBI, che in una lettera di raccomandazione verso l'etichetta discografica, segnalavano che la canzone incoraggiava la violenza e la mancanza di rispetto verso le forze dell'ordine³⁶. Sebbene il modo in cui i temi sono trattati, furono molto utili per l'apertura di un dibattito sull'effettiva giustizia delle forze di polizia e sull'ideale di razzismo. Analogamente 32

32 Austin McCoy, *Rap Music*, Oxford Research Encyclopedia of American History, 2017.

33 <https://hiphopdx.com/news/dr-dre-refutes-nwa-gangsta-rap-label> (ultima consultazione: 01/06/2024).

34 N.W.A., *Fuck tha Police*, Straight Outta Compton, 1988.

35 <https://genius.com/Nwa-fuck-tha-police-lyrics> (ultima consultazione: 02/06/2024).

36 *Ibidem*.

anni dopo, nel 2020, l'uccisione di George Floyd per mano di un poliziotto bianco risolleverà la tematica dell'assenza di uguaglianza tra i colori della pelle e dell'uccisione solo perché afroamericani³⁷.

2.3 I mitici anni 90

Nel panorama controverso, legato alle lotte tra gang ed alle difficoltà delle comunità nere, la politica entra di diritto come elemento di contrasto alle discriminazioni razziali. Bill Clinton, esponente della fazione democratica nella campagna elettorale del 1992, si scontrò con Sistas Souljah, un'artista *rap* impegnata in campo sociale. Clinton, criticò la giovane *rapper* per un'uscita fatta durante una conferenza dove disse

If black people kill black people every day, why not have a week and kill white people? ³⁸

La provocazione era legata all'indifferenza delle istituzioni circa il crearsi di situazioni di instabilità e alla volontà di trasmettere la mentalità di un membro di gang. La facilità con la quale, dopo aver intrapreso questa strada, i suoi componenti arrivano ad uccidere senza discrezione è il punto chiave del discorso. La cura che i politici riversano a favore di questo tema, secondo la giovane attivista, è troppo irrisoria e le conseguenze si notarono nella mancanza di integrità e di giustizia.

Gli anni 90 aprirono anche la tematica della musica e della censura. Legata al primo emendamento, la libertà di stampa ed in questo caso di parola, viene garantita dallo stato americano. I *rapper* Ice-T e il suo gruppo Bodycount raccontano, con la canzone *Cop Killer* del 1992, dell'uccisione per vendetta di un poliziotto per ripagare gli omicidi verso gli afroamericani. La violenza narrata movimentò politici e personaggi pubblici in favore della censura e cancellazione della traccia. L'etichetta discografica Warner Bros rifiutò inizialmente la sua rimozione ma dopo le pesanti pressioni da parte dell'opinione pubblica tolse il brano dall'album ed il disco dagli scaffali. Per quanto lasciassero gli artisti liberi di operare trattando i temi più controversi, le case discografiche dovevano

37 <https://www.ilsole24ore.com/art/cos-e-caso-george-floyd-e-perche-infiamma-l-america-ADFJueU> (ultima consultazione: 02/06/2024).

38 <https://www.nytimes.com/1992/06/17/us/the-1992-campaign-racial-issues-rapper-chided-by-clinton-calls-him-a-hypocrite.html> (ultima consultazione: 02/06/2024).

finanziarsi e promuoversi; la cattiva pubblicità inferta dai temi di un brano aveva un effetto negativo e iniziò un processo di disincentivazione nella promozione di tale musica³⁹.

2.3.1 Alba e tramonto di una rivalità

La storia tra Tupac Shakur e Notorious B.I.G è tra le più grandi faide del mondo musicale, terminata però, con un grande quesito. Due parti d'america contrapposte: la *East Coast* e la *West Coast*. Nel 1994 Biggie Smalls⁴⁰, sotto l'etichetta *Bad Boy Records*, rilasciò il suo primo album in studio dal nome *Ready to Die*, diventando la star della casa discografica di New York.

Dall'altra parte del paese, Suge Knight assieme a Dr. Dre nel 1991 fondarono la *Death Row Records* e raccolse sotto di sé nomi del calibro di Snoop Doggy Dog e Tupac Shakur. Sebbene tutti i suoi artisti ebbero un enorme successo e divennero delle vere e proprie leggende, 2pac⁴¹ fu il più affamato di successo. Le polemiche iniziarono quando durante una sessione di registrazione nei *Quad Studios* di New York, alcuni ladri derubarono e spararono a Tupac Shakur. La colpa venne data a Sean Combs, leader della *Bad Boy Records*, ed a Notorious B.I.G, le cui accuse però vennero smentite⁴².

Durante i The Source Hip Hop Music Award, Suge Knight criticò le scelte di Sean Combs di voler essere in ogni canzone ed in ogni video ed esortò a passare sotto la *Death Row Records* per la vera libertà⁴³. La risposta di Sean non esitò ad arrivare ma i toni furono calmi e non sembravano avere intenzioni negative.

L'escalation cominciò quando Snoop Doggy Dogg e Tha Dogg Pound rilasciarono la canzone *NY, NY* ed in contemporanea il videoclip che mostrava la città di New York mentre veniva demolita da uno Snoop Dogg gigante. Anche qui la risposta non tardò ad

39 Austin McCoy, *Rap Music*, Oxford Research Encyclopedia of American History, 2017.

40 Tayannah Lee McQuillar, Fred L. Johnson, *Tupac Shakur: The Life and Times of an American Icon*, Cambridge, Da Capo Press, 2010, p. 113.

41 *Ibidem*.

42 Austin McCoy, *Rap Music*, Oxford Research Encyclopedia of American History, 2017.

43 <https://www.youtube.com/watch?v=mv2OMXngkEs> (ultima consultazione: 02/06/2024).

arrivare e la *East Coast* rispose con la canzone *L.A., L.A.* deridendo il video e la canzone della *West Coast*.

Tupac Shakur dopo essere sopravvissuto all'attentato, venne fatto uscire di galera, quando doveva ancora scontare parecchi anni per abuso sessuale, da Suge Knight con la clausola di firmare un contratto con la *Death Row Records*. Il ritorno di 2pac andò oltre ogni aspettativa e rilasciò un numero cospicuo di tracce all'interno del suo album *All Eyez on Me*. Oltre allo straordinario insieme di capolavori, venne rilasciata anche una traccia dal nome *Hit 'Em Up*, che attaccava direttamente i membri della *Bad Boy Records* ed in particolare Notorious B.I.G.

First off, fuck yo' bitch and the clique you claim
Westside when we ride, come equipped with game
You claim to be a player, but I fucked your wife
We bust on Bad Boys, niggas fucked for life⁴⁴.

Parole senza dubbio forti e violente che toccano sul personale e non sul lato lavorativo. Dire di essere stato a letto con la moglie del proprio rivale era una novità che colpì fortissimo, e la traccia a quasi 30 anni dal suo rilascio, viene ritenuta tra le migliori del suo genere⁴⁵. Pochi mesi dopo Tupac Shakur venne ucciso a colpi di pistola e la stessa sorte toccò a Notorious B.I.G. nel 1997. Le dinamiche ed i moventi della loro morte non sono tutt'ora chiare ma ciò mise fine ad una disputa, che sebbene durata pochi anni, fu tra le più intense e magistrali, a livello artistico, della storia della musica.

Capitolo 3: studi sociologici sulle sottoculture e rapporto con i media

Nei paragrafi che seguiranno, la tematica della sottocultura, alla quale una riflessione sull'*hip hop* non può fare a meno di connettersi, in quanto esso è proprio espressione di una contrapposizione al contesto macro-culturale di cui tuttavia fa parte, è analizzata attraverso gli studi di vari sociologi appartenenti a periodi diversi con differenti prospettive di pensiero. Assieme alle spiegazioni seguirà una parentesi legata al *rap*, in modo da inquadrare le analisi in un universo specifico con esempi pertinenti. In ultima

44 2pac, *Hit 'Em Up*, 1996.

45 <https://genius.com/2pac-hit-em-up-lyrics> (ultima consultazione: 03/06/2024).

verranno presentati degli esempi di rapporto media-rap, evidenziandone gli spunti sociologici.

3.1 Subculture

Nel panorama sociale dell'occidente successivo alla seconda guerra mondiale, l'identificazione dei singoli individui all'interno di una realtà comune iniziò a traballare e il ritrovarsi concordi con le decisioni statali era complicato. La devastazione portata dal conflitto rese necessaria la ricostruzione di città, interi quartieri ma anche di prospettive; che esse fossero politiche, sociali oppure economiche, le conseguenze di tali stravolgimenti si videro dall'atteggiamento di risposta intrapreso dai cittadini. I giovani vedendosi ricostruire tutto il loro mondo attorno a sé, presero coscienza del bisogno di reinventare determinati spazi della loro quotidianità.

Si fece strada l'esigenza di avere quasi una seconda identità, al di fuori degli ambienti sociali condivisi con la famiglia, per esprimere al massimo il bisogno di rivendicazione del proprio spazio.

La sociologia si è occupata, e continua a farlo, di interpretare quelle modificazioni collettive autonome che influenzano i partecipanti ai singoli gruppi; il termine subcultura, reso famoso in quanto modalità di spiegazione della differenziazione culturale nelle moderne società industriali, racchiude su di sé molti significati. Il primo che si nota, scomponendo la parola, è sub; esso descrive una cultura come subordinata, nella diffusione, alla cultura della società più ampia. Il secondo significato risulta essere la formazione delle sottoculture a partire dalle differenze dei vari gruppi, considerando la classe sociali, l'etnia e l'area geografica di provenienza. In ultima, l'aspetto fondamentale affinché possano formarsi è la formazione di sistemi di interazione a livello microsociale⁴⁶, ossia uno scambio continuo di modelli culturali tra i vari gruppi. Di seguito verranno analizzate delle metodologie di comprensione del fenomeno sottoculturale, con le proprie accezioni e le proprie problematiche.

Uno degli approcci che esaminerò fa riferimento al *Centre for Contemporary Cultural Studies* di Birmingham. Il suo metodo è legato all'idea che i singoli gruppi, oppure

46 Loredana Sciolla e Paola Maria, *Sociologia dei processi culturali*, Bologna, Il Mulino, 2020, p. 98.

sottoculture da come li definirò d'ora in poi, si vengano a creare per sopperire alle pressioni sociali dovute, in questo caso, alle rivoluzioni statali dopo il secondo conflitto mondiale.

Un primo approccio antecedente agli studi di Birmingham fu legato alla definizione delle sottoculture come risposta ai cambiamenti strutturali; secondo Phil Cohen, autore della tesi sopra citata,

youth subcultures were to be understood in terms of their facilitating a collective response to the break up of traditional working-class communities as a result of urban redevelopment during the 1950s and the re-location of families to 'new towns' and modern housing estates⁴⁷.

L'egemonia esercitata dalla classe dominante con la conseguente pressione subita dai giovani operai inglesi, generò una distanza inscrivibile all'interno delle sottoculture. Attraverso i vestiti, la musica, i rituali e lo slang⁴⁸, i giovani crearono delle condizioni che contrastassero la struttura sociale e dessero un valore ed un simbolo diverso alle merci. Tali condizioni, infatti, materializzano le risposte e trovano delle soluzioni alle difficoltà della convivenza con lo Stato. Negli studi del CCCS (abbreviazione di *Centre for Contemporary Cultural Studies*) le sottoculture sono viste attraverso una matrice marxista e considerate come strumento di determinazione dei propri partecipanti e come possibilità di

reinventare la propria condizione e il proprio ruolo sociale ed acquisiscono, quindi, lo status di strumento politicamente progressista per le fasce sociali più marginali⁴⁹

3.1.1 Critiche al sistema

L'impostazione marxista, però, porta con sé delle difficoltà ideali, che di lì a poco verranno criticate:

47 Phil Cohen, *Subcultural Conflict and Working-class Community* in «Rethinking the Youth Question», Palgrave, Londra, 1997, p. 48-63.

48 Paolo Magganda, *Ridiscutere le sottoculture Resistenza simbolica, postmodernismo e disuguaglianze sociali* in «Studi culturali», vol. 6, 2009, p. 303-

49 Paolo Magganda, *Ridiscutere le sottoculture Resistenza simbolica, postmodernismo e disuguaglianze sociali* in «Studi culturali», vol. 6, 2009, p. 304-

In contrast to the anonymous drudgery of the working week, selected consumer objects provide the possibility of moving beyond the colourless walls of routine into the bright environs of an imaginary state⁵⁰.

La corsa all'acquisto che dopo il conflitto si concretizza in ossessione, porta i giovani ad identificarsi attraverso la volontà di fuggire da una realtà fisica e oppressiva. L'utilizzo di oggetti di consumo e di beni materiali acquistabili permettono di esplorare una realtà, sociale in questo caso, alternativa alla cultura dominante.

Come è stato per i giovani operai inglesi del dopoguerra, una parentesi sociale simile è apribile in un discorso di natura americana ed in particolare nel mondo dell'*hip hop*. La difficoltà della vita quotidiana resa complicata dalle pressanti discriminazioni e dalle mancanze di opportunità, crearono una forma di resistenza culturale attraverso il pacifico ritrovo e l'utilizzo dell'arte come forma di comunicazione. Identificati tramite un abbigliamento definito, i membri facevano parte di un vero e proprio gruppo che trasformava le giornate grigie in opportunità culturali e ricreative.

L'identità collettiva ne viene rafforzata ed anche il proprio scopo. Il testo di molte canzoni *rap* degli anni 80 in poi trattavano di un possibile ed auspicabile futuro migliore, da cui è possibile costruire un solido cambiamento.

Sebbene ci siano state forti critiche ai principali impianti degli studi di Birmingham, il concetto originale di sottocultura si tiene a galla all'interno di un discorso che colleghi lo stile, la musica con i propri giovani interpreti. Tuttavia, la sua definizione non può prescindere dal considerare che le attività fuori casa, definite come partecipazione alle sottoculture, siano limitate nel tempo, ed in realtà la maggior parte della giornata viene vissuta all'interno delle mura domestiche. Queste differenze temporali creano una discrepanza a livello sostanziale sulla predominanza intellettuale delle sottoculture sui suoi partecipanti, rendendo necessario per gli studiosi, l'ampliamento dello spettro di ricerca. Ci si chiede dunque, per quale motivo, dato che i giovani trascorrono più tempo dentro le proprie mura che all'esterno, non si possano portare a casa le singole estetiche dei gruppi di appartenenza. McRobbie spiega il perché dicendo che la mancanza di interesse degli studiosi e la volontà del CCCS di qualificare le sottoculture come coese ha portato a non considerarle all'interno della visione d'insieme⁵¹. Secondo un simile ragionamento, la considerazione delle sottoculture, potrebbe non essere paritaria vista

50 Ian Chambers, *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture*, London, Macmillan, 1985, p.17.

l'approssimativa classificazione legata al circolo *mainstream* di queste ultime. I seguaci del glitter rock per esempio, vengono scartati dalle ricerche degli studi di Birmingham per la loro popolarità, quando invece mods, skinheads e punk sono stati ritenuti validi e degni di studio a livello puramente statistico. A questo punto, è lecito chiedersi se sia possibile definire l'esistenza di classificazioni *mainstream* e non *mainstream* e, soprattutto, quali siano i criteri per la loro differenziazione.

La soluzione venne fornita da Sarah Thornton attraverso la spiegazione di come i media trattano i singoli gruppi. Mediante le modalità di descrizione di quest'ultimi, i singoli gruppi si determineranno e si plasmerà anche il loro modo di vedere la società circostante.

'subcultures' do not germinate from a seed and grow by force of their own energy into mysterious 'movements' only to be belatedly digested by the media⁵².

La pluralità dei media, ha normalizzato il termine sottocultura, riducendolo ad espressione semplicistica per esprimere una serie di attività collettive che hanno come unico punto di incontro il raggruppamento di giovani.

In un primo momento è difficile rendersi conto della portata di un fenomeno, soprattutto se si parla di fenomeni sociali e culturali. Solo il propriamente detto genio oppure un veggente riuscirebbe ad avvicinarsi ad una possibile verità. Secondo la citazione precedente anche l'*hip hop* all'alba della sua ascesa, poteva essere considerato come una sottocultura. Dal punto di vista del solo raggruppamento esso può essere definito tale, ma se si considera la presa sui singoli, la concezione filosofica e le proprie componenti è ascrivibile, a mio parere, in un universo pseudo religioso. Ha i propri predicatori, ossia gli interpreti, il suo vangelo sono i testi delle canzoni e i propri luoghi di culto erano i ritrovi nelle case. L'inserimento spregiudicato in ogni possibile situazione denota un uso spropositato ed erroneo del termine sottocultura, intendendo tutti quei gruppi fuori dal circolo *mainstream* oppure di conoscenza diretta.

51 Angela McRobbie, *Dance and Social Fantasy* in «Gender and Generation. Youth Question», Londra, Macmillan, 1984, p. 130-161.

52 Sarah Thornton, *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*, Wesleyan University Press, 1996, p. 181.

3.2 Hip Hop e Media

Come citato nel capitolo precedente, a seguito delle pressioni dei media e dell'opinione pubblica, alcune canzoni furono cancellate dagli album. Nel corso degli anni, però, la situazione si è parecchio allentata, ma rimangono comunque situazioni in cui i media si sono scagliati contro tale cultura.

Uno degli esempi più recenti furono i commenti di Geraldo Rivera, giornalista di Fox News, mentre si commentava l'esibizione di Kendrick Lamar durante i BET Award del 2016.

This is why I say that hip-hop has done more damage to young African-Americans than racism in recent years. This is exactly the wrong message⁵³.

Nell'esibizione presa in analisi, il *rapper* si stava esibendo sopra una macchina della polizia vandalizzata da un probabile assalto; la canzone in questione, ossia *Alright*⁵⁴, che vinse due premi *Grammy Awards* come miglior canzone *rap* e come miglior interpretazione *rap* nel 2016, racconta del bisogno di ritrovare fiducia guardando oltre i propri fallimenti; attraverso un motivo ottimista riprende le tematiche delle brutalità praticate dalla polizia, chiedendosi veramente se il paese sia progredito a livello sociale. Come un grido di speranza, questo *Alright* non fu visto dai media come un modo per farsi forza, ma per rimarcare che le problematiche cantate sono peggio della realtà esterna. Nel suo album successivo *DAMN.* Kendrick critica le posizioni dei media ed in particolare di Fox News dicendo che usano il suo nome solo per motivi di lucro interpretando erroneamente i suoi testi e le proprie azioni etichettandole come malvagie⁵⁵.

Interviews wanna know my thoughts and opinions
Fox News wanna use my name for percentage⁵⁶.

Sebbene l'apprezzamento da parte dei media ed in particolare di Geraldo Rivera, la sua idea dell'*hip hop* come peggior modello, peggior esempio e peggior messaggio

53 https://www.youtube.com/watch?v=U3_hi8eWdbY (ultima consultazione: 11/06/2024).

54 Kendrick Lamar, *Alright*, To Pimp A Butterfly, 2015.

55 <https://genius.com/11664924> (ultima consultazione: 12/06/2024).

56 Kendrick Lamar, *YAH.*, DAMN., 2017.

possibile non cambiò ma il suo pensiero, invece, verso il giovane Lamar si riconfermò considerandolo uno dei migliori della scena, tanto da meritarsi la vittoria del premio Pulitzer.

Si potrebbe pensare dunque, che l'*hip hop* abbia effettivamente delle ragioni precise per essere attaccato e percepito come pericoloso dall'opinione pubblica. Se si presta attenzione ai temi principalmente discussi dai media si notano i maltrattamenti della figura della donna oppure di argomenti quali droga e soldi. L'*hip hop* è essenzialmente un genere giovane rispetto alle altre varietà musicali ma pur considerando ciò, le critiche sono molto frequenti. Sicuramente risulta essere una tematica complessa nella sua definizione, ma una possibile interpretazione potrebbe essere legata alla sua popolarità. Più persone ascoltano oppure si aprono ad un tipo di musica, più alto sarà il numero dei commenti negativi in tale materia. Secondo un articolo di una rivista del settore, il tema del sessismo nelle canzoni iniziato negli anni 80, è raccontato prendendo la realtà nella sua accezione globale, non relegata alle comunità afroamericane⁵⁷. La percezione di un problema molto spesso è camuffata e resa illusoria dalla quantità di tempo che i media ci dedicano, portando ad una visione distorta della realtà.

First rule in this world baby, don't pay attention to anything you see in the news⁵⁸.

Con questa frase provocatoria Kanye West racchiude tutto ciò che ci è utile al fine di staccare la spina dell'indottrinamento mediale ed iniziare a pensare veramente come stiano le cose.

Da uomo nero qual è Kanye, l'attacco alle industrie discografiche, controllate da uomini bianchi, sembra essere quasi una prerogativa. Ma non la metterei in termini razziali. Le aziende devono produrre un contenuto che poi dovrà essere venduto e comprato sotto forma, in questo caso, di ascolti.

These stereotypes include images of black males as angry, violent, and/or otherwise dangerous creatures that are manipulated simply to increase sales and have the end result of moving the music further away from its inner city origins⁵⁹.

57 https://www.huffpost.com/entry/hip-hop-misogyny-double-standard_n_55cdf7b9e4b07addcb42a7b8 (ultima consultazione: 18/06/2024).

58 <https://genius.com/Kanye-west-runaway-full-length-film-lyrics> (ultima consultazione: 12/06/2024).

Come si legge su una testata del settore, in un articolo di riflessione sul rapporto tra *hip hop* e media, il profitto è l'elemento alla base di questi meccanismi. I media, infatti, necessitano dunque di fare soldi e spremeranno una cultura fino all'ultima goccia pur di ricavarne il massimo sia in termini di odio che conseguentemente in termini di soldi⁶⁰

3.3 Risvolti postmoderni

Negli anni novanta, una nuova ondata di teorie legate al CCCS screditò le precedenti in favore di una diversa concezione sottoculturale: se la precedente era legata al come i gruppi si costituiscono seguendo le differenze di classe attraverso una visione più generale e collettiva, Paolo Magaudda definisce l'approccio postmoderno dicendo che esso si fonda sulle analisi dei singoli, sulla fluidità delle relazioni e sul primato della sfera del consumo quale ambito di realizzazione dell'autonomia intellettuale. Le tesi di questa particolare metodologia si intrecciano bene con il fenomeno della *neo-tribe*⁶¹ utilizzato da Andy Bennett. Visto il rapporto che i media hanno con l'identificazione delle sottoculture e l'indefinibilità di queste ultime, se non sotto il loro continuo mutamento, considerare singolarmente le subculture non concede di vedere la dimensione complessiva. Secondo Rob Shields, il gruppo non è più il focus principale dei partecipanti, ma una stazione temporanea in cui avere un'identità momentanea ed un ruolo provvisorio⁶².

Questa visione del gruppo, che si discosta parzialmente dal fenomeno delle sottoculture, riprende il tema della tribù di Maffesoli secondo cui

59 Guillermo Rebollo-Gil & Amanda Moras, *Black Women and Black Men in Hip Hop Music: Misogyny, Violence and the Negotiation of (White-Owned) Space*, *Journal of popular culture* vol. 45, p. 120.

60 <https://medium.com/@brittmichwill/the-misrepresentation-of-hip-hop-culture-in-the-media-7e7cc2005a2d> (ultima consultazione: 18/06/2024).

61 Andy Bennett, *Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth style and music style* in «*Sociology*», vol. 33, 1999, p. 606.

62 Rob Shields, *Spaces for the subject of consumption* in «*Lifestyle Shopping: The Subject of Consumption*», Londra, Routledge, 1992, p.16.

without the rigidity of the forms of organization with which we are familiar; it refers more to a certain ambience, a state of mind, and is preferably to be expressed through lifestyles that favour appearance and 'form'⁶³.

e ripreso da molti altri studiosi che diedero la loro personale interpretazione del fenomeno.

La tesi di Maffesoli punta all'identificare un cambio di direzione, dovuto all'evoluzione della struttura sociale, delle associazioni collettive⁶⁴. Come nominato in precedenza, gli studi del CCCS si basavano principalmente sulle condizioni dei giovani operai inglesi nei periodi successivi al secondo conflitto mondiale; così come gli studi di Birmingham, anche Maffesoli riconosce un violento cambio di rotta dopo la fine della seconda guerra mondiale, in favore di una tribù di masse erranti⁶⁵. Vengono definite erranti in quanto nei decenni successivi al secondo conflitto mondiale, epoca di forti cambiamenti sociali, il bisogno di appartenere ad un gruppo è stato surclassato dal passaggio dall'uno all'altro. Il cambio di ambiente viene visto quindi come una scelta il cui parallelo è la grandissima disponibilità che il mercato offre ai singoli.

3.3.1 Campionamento come forma di universalizzazione musicale

Tornando a parlare del campionamento, anche in chiave sociale è possibile ritrovare un grande spunto legato al concetto di neo-tribù.

In the town where I grew up we were all rockers. We were leather clad, we were rockers. But it was during the punk thing and I used to like the Clash . . . eh, and I clearly remember Donna Summer's 'I Feel Love' being one of the best songs of '76 or whenever it was and really, really liking it . . . and a lot of my friends liking it a lot as well, although it was actually still a bit weird to admit it . . . because we were all into Zep [Led Zeppelin] and Sabbath [Black Sabbath] and Thin Lizzy and all the rest. But now you've got people like Leftfield or the Chemical Brothers, who are quite happy to pick up very heavy metal guitar riffs and throw that into a dance mix. . . or Primal Scream come along and they do a rock album and then other people get hold of that and remix that stuff and, eh, people will go and listen to it and they're quite happy to dance to it . . . I think dance-music culture has allowed people to

63 Michel Maffesoli, *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*, SAGE Publications, 1996, p. 98.

64 Andy Bennett, *Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth style and music style* in «Sociology», vol. 33, 1999, p. 606.

65 Michel Maffesoli, *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*, SAGE Publications, 1996, p. 76.

be quite open about the fact that they actually quite like a lot of different stuff. I've never been able to understand the divisions in music. I'm quite happy to go from Orbital to Jimi Hendrix⁶⁶.

Il denominatore comune oltre ad essere la tecnica in sé, è la musica *urban dance*. Il suo atto creativo che riprende suoni da canzoni passate, crea nei consumatori una ridefinizione del proprio gusto non appena esso entra in un paesaggio onirico di suoni ricostruiti⁶⁷. L'importanza che gli ascoltatori danno verso la commistione di provenienze dei vari suoni non è un elemento che destabilizza; anzi, la vera essenza di questo tipo di musica fa perdere le limitazioni stilistiche abbracciando le sonorità nel suo complesso. Per questo essa non viene definita, e poi inserita, in un discorso di sensibilità postmoderna, ma solamente come un consumo popolare nel periodo successivo alla seconda guerra mondiale. Attraverso gli studi della teoria postmoderna, si è definito come le singole associazioni di individui non siano più legate ad un bisogno di classe oppure ad una condizione lavorativa ma alle autodeterminazioni ed alla concentrazione sulle volontà dei singoli; in questo senso la musica *urban dance* ancora una volta si ritrova ad essere il fenomeno che dà credito alle volontà dei suoi partecipanti, vista la sua natura di inclusione globale di molti stili e sonorità.

Per di più essa oltre ad aver possibilmente eliminato la tradizione subculturale, vista l'inclusione globale di ogni stile e gusto musicale, apre delle nuove modalità su come i giovani percepiscono queste particolarità.

In anni più recenti, si tennero degli studi sulla rivalutazione delle teorie e sulle posizioni della corrente sottoculturale; in contrasto con il successivo approccio postmoderno, la prospettiva neoclassica, si apre con la volontà di recuperare i sostrati degli studi di Birmingham per dar loro nuova vita alla luce dei cambiamenti sociali legati al passare dei decenni. Una delle prime teorie riprese fu la relazione tra le forme sottoculturali e le disuguaglianze materiali e sociali nelle nuove generazioni⁶⁸; gli studi del CCCS

66 Andy Bennett, *Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth style and music style* in «Sociology», vol. 33, 1999, p. 614.

67 Antonio Melechi, *The Ecstasy of Disappearance* in «Rave off : politics and deviance in contemporary youth culture», Aldershot, Avebury, 1993, p. 34.

68 Paolo Magaùda, *Ridiscutere le sottoculture Resistenza simbolica, postmodernismo e disuguaglianze sociali* in «Studi culturali», vol. 6, 2009, p. 310.

puntavano a recuperare i legami tra le sottoculture e le strutture sociali, notando una necessaria corrispondenza nel modo in cui le culture giovanili prendevano forma.

Il secondo spunto ripreso da questa nuova corrente di pensiero riguarda le sottoculture come unione collettiva andando contro la dimensione di scelta personale ed individuale della svolta postmoderna. Dalle differenze di classi sociali nasceva un bisogno di gruppo di identificarsi all'interno di una sottocultura, resosi fondamentale per gli studiosi fino all'introduzione nel panorama sociale del fenomeno della musica *urban dance*.

Capitolo 4: Autodeterminarsi

Il seguente e ultimo capitolo intende riflettere, attraverso un'indagine, sulle modalità di presentazione di sé stessi negli ambienti sociali. Per mezzo della musica, la propria introduzione viene resa più universale ma anche più problematica, suscitando problemi legati all'accettazione.

4.1 Musica come auto-rappresentazione

L'ascolto della musica avviene in ogni momento della giornata; alla radio, alla televisione, sul proprio telefono ed in base all'attenzione e alla consapevolezza esso può avvenire in modo diretto oppure indiretto. Nelle pubblicità viene sfruttata la musica a scopi principalmente commerciali, mentre nei nostri dispositivi mobili la fruizione è quasi esclusivamente volontaria e si ritrova ad avere uno scopo ben preciso.

Arricchita da motivazioni emotive, godimenti estetici e possibilità di auto-rappresentarsi simbolicamente, il consumo musicale diviene un interessante campo di ricerca nel rapporto individuo-società⁶⁹. Lo studio di Larsen e colleghi, che ha coinvolto un pool di personalità scolastiche tra studenti ed insegnanti, presi singolarmente oppure in gruppo, ha indagato proprio come effettivamente la musica sia usata negli ambienti sociali.

69 Gretchen Larsen, Rob Lawson, Sarah Todd, *The consumption of music as selfrepresentation in social interaction* in «Australian marketing journal», vol. 17, 2009, p. 20.

Un primo punto importante è la difficoltà di essere veramente sé stessi, di potersi auto-rappresentare al meglio, all'interno delle relazioni sociali. La paura di essere accantonati oppure non essere considerati validi, stringe come una morsa e tiene il controllo sulle percezioni altrui; questo per esempio può non capitare con coloro che sono più anziani, per i quali, come emerge dallo studio in esame, il bisogno di approvazione sociale viene meno con l'avanzare dell'età.

I gusti musicali sono anche usati per comunicare una dimensione elitaria; l'esclusività delle proprie preferenze punta a comunicare una non conformità ai gusti globali ed a un bisogno, più che ad una necessità, di presentarsi come consapevolmente fuori dal gruppo. L'apparente mancato interesse verso la propria presentazione, induce invece a pensare che la volontà di auto-rappresentarsi sia fortemente presente e che essa debba essere continuamente aggiornata al fine di avere un costante anticonformismo. Per via del bisogno di essere sempre differente rispetto alla maggioranza, l'anticonvenzionale è portato ad avere un cambio di atteggiamento e soprattutto un adattamento dei propri gusti in base al contesto che lo richiede.

Wilk (1997) in a similar vein to Bourdieu (1979/1984) proposes that distastes and rejection of consumer goods are more important than tastes and consumption in creating personal identity and social distinctions⁷⁰.

I *distastes*, termine che si può tradurre con disgusto, assieme al rifiuto dei beni sono ciò che aiutano a plasmare l'identità personale e le distinzioni sociali; attraverso i non-gusti dunque, è possibile identificarsi meglio rispetto alle proprie preferenze. Uno dei soggetti intervistati ha spiegato che l'associazione tra musica e rappresentazione di sé, avviene in senso negativo dal momento in cui la volontà del soggetto è di arrecare disturbo, dunque la musica che verrà usata sarà di un tipo non gradito dai suoi ascoltatori; oppure un secondo esempio si basa sul non voler essere identificati all'interno di un gruppo indesiderato per il proprio gusto musicale, ossia quando si ascolta una canzone in privato, ma in situazioni socialmente aperte la si disprezza. Ancora una volta la valenza della propria presentazione basata sui gusti musicali, dipende dalla situazione in cui si trova.

70 Gretchen Larsen, Rob Lawson, Sarah Todd, *The consumption of music as selfrepresentation in social interaction* in «Australian marketing journal», vol. 17, 2009, p. 21.

Da quest'ultima scaturiscono quelle dinamiche, difficili da analizzare in quanto troppo numerose e volatili, che rendono la fruizione e l'auto-rappresentazione musicale, un interessante spunto di ricerca. Al variare dell'ambiente variano anche quelle condizioni interne allo stesso: le personalità, il tempo, lo scopo e l'umore dei suoi partecipanti. Come descritto nel capitolo precedente, il fenomeno della musica *urban dance*, raccoglieva all'interno di sé moltissime personalità dai differenti gusti e orientamenti, tanto da essere definita, in modo superbo, il genere che mise fine alle molteplicità sottoculturali. L'identificazione di quei partecipanti, se la si vuole vedere nell'ottica di questa ricerca, avveniva staccando le convenzioni sociali e permettendo alla moltitudine di personalità di potersi esprimere nelle dinamiche del ballo. Il timore del giudizio, in questi ambienti sembra non esistere, ma ciò risulta difficile da ritenere vero da un lato, mentre dall'altro complesso da studiare. Uno dei possibili fattori, che viene anche considerato all'interno dell'articolo in analisi, rientra nell'uso di sostanze alcoliche oppure stupefacenti.

Creativity, it's a known fact that grass increases creativity from eight, to 11 times. In fact, everyone finds that they're more creative stoned, than straight⁷¹.

Tanto cara agli artisti, cantata come una musa ispiratrice, la cannabis rientra nel gruppo delle sostanze sancite come un preludio al divertimento. Nel mondo della musica e nel caso di questo lavoro, del *rap*, ha sempre avuto un'importanza che oltrepassa i divieti statali. È oramai una parte imprescindibile dell'*hip hop*, entrata nell'immaginario comune assieme alle grandi e pesanti collane. Personalità come Snoop Dogg oppure Wiz Khalifa portarono questa pratica all'estremo ridefinendo il ruolo dei fumatori di marijuana. L'alcol invece quasi assente nelle narrazioni e nell'ideologia delle canzoni *rap*, rientra nei fattori determinanti dell'auto-rappresentazione nelle dimensioni sociali⁷². Quel fenomeno di eccitazione e di distacco proprio delle situazioni ad alto contenuto alcolico diversificano e personalizzano l'esperienza collettiva e musicale. Ciò che prima era un blocco ed una limitazione, dopo l'assunzione è vista, anche se in maniera contraffatta, come un'opportunità.

71 Madvillain, *America's Most Blunted*, Madvillainy, 2003.

72 Gretchen Larsen, Rob Lawson, Sarah Todd, *The consumption of music as selfrepresentation in social interaction* in «Australian marketing journal», vol. 17, 2009, p. 20.

Anche per il *rap* il contesto forma il carattere e la rappresentazione. Situazioni di degrado portano al marciare delle istituzioni e la musica si ritrova ad essere una via per aprire gli occhi a coloro che vivono fuori dai disagi. Le parole ed i testi che raccontano vicende lontane dalle parole dei piani alti vengono poi assorbite e rese universali nella lotta alle ingiustizie sociali. I cosiddetti rituali di consumo⁷³ ossia le pratiche simboliche legate all'espressione di quest'arte, racchiudono in sé la loro stessa identità, definendosi fondamentali per la rappresentazione.

L'*hip hop*, volendo analizzarlo tramite la sua natura, ha un sostrato fondamentale ricco di socialità. Quelle feste e quei ritrovi dove la musica e le parole si fondevano con il ballo furono il punto cruciale per la sua nascita. Vedendola in quest'ottica, la sua importanza sociale è legata indissolubilmente alla sua modalità di espressione. Esso inizia dalla socialità con i suoi interpreti e si riversa in essa con i suoi partecipanti, definendosi come circolo artistico e sociale. Anche l'ascolto oltre che il suo processo creativo, è influenzato dal contesto; in questo modo i soggetti riunendosi formeranno una serie di sottoculture legate oltre che ad un possibile vestiario, anche alle vicinanze di gusti musicali con cui condividere i rituali che definiscono un senso di significato e di appartenenza.

Conclusione:

L'esplorazione delle dinamiche sottese all'evoluzione dell'*hip hop* ha dimostrato come un semplice ritrovo ricco di svago si sia tramutato in un fenomeno globale. La popolarità non è da attribuire alla sola creatività dei suoi interpreti, ma anche all'impegno sociale, ossia alla protesta verso le ingiustizie subite dalle comunità nere. Gli studi sociologici inoltre hanno portato alla luce la sua natura di sottocultura, limitati però dalle difficoltà di definire con certezza un fenomeno con così tante sfaccettature. Inquadrare l'*hip hop* in una dimensione di espressione sub-culturale ha aiutato a definirne ed a valorizzarne l'identità culturale, rendersi conto di quanto grande sia stato l'impatto in un quadro artistico e collettivo. Un ulteriore spunto che si può trarre è la

73 Gretchen Larsen, Rob Lawson, Sarah Todd, *The consumption of music as selfrepresentation in social interaction* in «Australian marketing journal», vol. 17, 2009, p. 23.

facoltà di includere; a differenza di molte altre situazioni sociali, l'*hip hop* si è reso disponibile alla creazione di spazi liberi e pronti ad essere inventati. Così come l'abilità innata di includere diverse personalità, esso punta ad abbracciare ed influenzare i giovani, principali interpreti e partecipanti delle sottoculture. Se devo trovare una limitazione che ho dovuto impormi per mancanza di spazio, è quella di aver considerato il tema solo nel suo luogo di origine, ossia gli Stati Uniti d'America, mentre sarebbe stato utile per completare la visione, l'inserimento di altri paesi per verificare le esigenze che hanno portato ad una massiccia presa di posizione culturale.

Bibliografia:

Bennett A., *Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth style and music style* in «Sociology» vol. 33, 1999, pp 599-617.

Chambers I., *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture*, London, Macmillan, 1985.

Chapman D. E., *Turntablism* in «Oxford Music Online», <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2225770>, A2225770, 10/07/2012.

Cohen P., *Subcultural Conflict and Working-class Community* in «Rethinking the Youth Question», Palgrave, Londra, 1997, p. 48-63.

Di Quarto A., *La storia del rap. L'hip hop americano dalle origini alle faide del gangsta rap, 1973-1997*, Milano, Tsunami, 2017.

Gilroy Paul, *The Black Atlantic*, traduzione di M. Mellino e L. Barbieri, Meltemi, 2019.

Larsen G., Lawson R., Todd S., *The consumption of music as selfrepresentation in social interaction* in «Australian marketing journal», vol. 17, 2009, p. 16-26.

Maffesoli M., *The time of the tribes: The decline of individualism in mass society*, Londra, SAGE Publications Ltd, 1996.

Maggauda P., *Ridiscutere le sottoculture Resistenza simbolica, postmodernismo e disuguaglianze sociali* in «Studi culturali», vol. 6, 2009, pp 301-314.

McCoy A., *Rap Music* in «Oxford Research Encyclopedia of American History», <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199329175.013.287>, 26/09/2017.

McLeod K., DiCola P., *Creative License: The Law and Culture of Digital Sampling*, Durham, Duke University Press, <https://doi.org/10.1215/9780822393528>, 2011.

McQuillar T. L., Johnson F. L., *Tupac Shakur: The Life and Times of an American Icon*, Cambridge, Da Capo Press, 2010.

McRobbie A., *Dance and Social Fantasy* in «Gender and Generation. Youth Question», Londra, Macmillan, 1984, p. 130-161.

Melechi A., *The Ecstasy of Disappearance* in «Rave off : politics and deviance in contemporary youth culture», Aldershot, Avebury, 1993.

Miyakawa F. M., *Hip hop* in «Grove Music Online», <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2224578>, A2224578, 30/07/2020.

Neumann F., *Hip Hop: Origins, Characteristics and Creative Processes* in «The World of music» vol. 42, 2000, p. 51-63.

Patrin N., *Bring That Beat Back: How Sampling Built Hip-Hop*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2020.

Readhead S., *Rave Off: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*, Aldershot, Avebury, 1993.

Rebollo-Gil G., Moras A., *Black Women and Black Men in Hip Hop Music: Misogyny, Violence and the Negotiation of (White-Owned) Space* in «Journal of popular culture» vol. 45, 2012, p. 118-32.

Rose T., *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover, University Press of New England, 1994.

Sciolla L., Maria P., *Sociologia dei processi culturali*, Bologna, Il Mulino, 2020.

Shields R., *Spaces for the subject of consumption* in «Lifestyle Shopping: The Subject of Consumption», Londra, Routledge, 1992, p. 1-20.

Thornton S., *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*, Hanover, University Press of New England, 1996.

Wallace R., *A synergism of plagues: "planned shrinkage," contagious housing destruction, and AIDS in the Bronx* in «Environmental research» vol. 47, 1988, p 1-33.

Sitografia:

<https://ilmanifesto.it/south-bronx-la-colpa-dei-fuochi-gentrificazione-new-york-san-francisco-amazon> (ultima consultazione: 08/05/2024).

<https://www.brainyquote.com/authors/afrika-bambaataa-quotes> (ultima consultazione: 28/05/2024).

<https://www.zulunation.com/zulu-beliefs/> (ultima consultazione: 28/05/2024).

<https://nam.it/curiosita-nam/rap-hip-hop-sappiamo-davvero-il-significato-di-questi-termini> (ultima consultazione: 01/06/2024).

<https://www.biography.com/musicians/kanye-west> (ultima consultazione: 01/06/2024).

<https://genius.com/Kanye-west-new-slaves-lyrics> (ultima consultazione: 30/05/2024).

<https://genius.com/Kanye-west-blood-on-the-leaves-lyrics> (ultima consultazione: 30/05/2024).

<https://hiphopdx.com/news/dr-dre-refutes-nwa-gangsta-rap-label> (ultima consultazione: 01/06/2024).

<https://genius.com/Nwa-fuck-tha-police-lyrics> (ultima consultazione: 02/06/2024).

<https://www.ilsole24ore.com/art/cos-e-caso-george-floyd-e-perche-infiamma-l-america-ADFJueU> (ultima consultazione: 02/06/2024).

<https://www.nytimes.com/1992/06/17/us/the-1992-campaign-racial-issues-rapper-chided-by-clinton-calls-him-a-hypocrite.html> (ultima consultazione: 02/06/2024).

<https://www.youtube.com/watch?v=mV2OMXngkEs> (ultima consultazione: 02/06/2024).

<https://genius.com/2pac-hit-em-up-lyrics> (ultima consultazione: 03/06/2024).

<https://genius.com/Madvillain-americas-most-blunted-lyrics> (ultima consultazione: 13/06/2024).

<https://genius.com/Kanye-west-runaway-full-length-film-lyrics> (ultima consultazione: 12/06/2024).

<https://genius.com/Kendrick-lamar-yah-lyrics> (ultima consultazione: 13/06/2024).

https://www.youtube.com/watch?v=U3_hi8eWdbY, (ultima consultazione: 11/06/2024).

https://www.huffpost.com/entry/hip-hop-misogyny-double-standard_n_55cdf7b9e4b07addcb42a7b8 (ultima consultazione: 18/06/2024).

<https://medium.com/@brittmichwill/the-misrepresentation-of-hip-hop-culture-in-the-media-7e7cc2005a2d> (ultima consultazione: 18/06/2024).