

D. (1B)

Le parole di Stacey, il produttore, continuano a rimbombare a mezz'aria: "Perché mai *voi due...*?" Chi ha il diritto di sentenziare su fonti di luce troppo lontane dall'umana portata? Be', chiunque. Lo spruzzo di luci nel cielo notturno è lassù, in lontananza: tutti possono vederle e invocarle. Il più splendido dei chiaroscuri, il firmamento, non riconosce le differenze di colore. Non altrettanto si può dire della cultura e della razza negli Stati Uniti al momento attuale. Vorremmo che voi sapeste che ci sta molto a cuore questa domanda: con che faccia due yuppie bianchi cercano di scrivere un saggio sul rap? Ovviamente, non crediate che siamo veramente yuppie. *Decisamente* non rientriamo in quella categoria. "Yuppie" è un predicato applicabile esclusivamente a una massa, concepito dagli esperti di statistica a uso e consumo degli esperti di marketing: come anche *Le mille luci di New York*, "Built for the Human Race", "Material Girl", "thirtysomething", "The Night Belongs to Michelob", "You Can Have It All".⁴ Nessuno è uno yuppie perché negli Stati Uniti di oggi, in pratica, siamo *tutti* yuppie, tutti consumatissimi consumatori. Anche – ve ne convincerete prima della fine di questo saggio – i più improbabili soggetti del mercato, gli artisti neri che marciano alla testa di quell'esplosione pop chiamata rap: è yuppismo quello che esce dalle loro assonanze dattiliche, mentre con tutta la forza delle rime in trocheo gridano attraverso un vuoto impenetrabile che sono *proprio là, qui*, qui e ora: simili a Noi nel loro consapevole differenziarsi, nel radunarsi di fronte all'altare di un Sé elettronico; simi-

4. *Le mille luci di New York* è un romanzo di Jay McInerney; "thirtysomething" è una serie televisiva; "Material Girl" è una canzone di Madonna; "Built for the Human Race", "The Night Belongs to Michelob" e "You Can Have It All" sono slogan di pubblicità televisive, rispettivamente per una marca di automobili, una birra e una carta di credito. [n.d.t.]

li a Noi nel loro odio per il diverso; al livello più profondo, perfettamente integrati nello yuppismo americano.

I “noi” con la “n” minuscola sono rappresentati in questo caso da due residenti di Boston di razza bianca e sesso maschile: uno nativo del luogo, l’altro ripetutamente trapiantato; entrambi domiciliati a “Somerville”, un quartiere dai confini labili, etnicamente a maggioranza portoghese, al cui imborghesimento diamo entrambi il nostro contributo; figli di genitori entrambi lavoratori e tollerabilmente isterici; prodotti di quel genere di scuole in cui superi gli esami di ammissione grazie alle edizioni ridotte e commentate dei classici della letteratura. M. è un procuratore legale che ama il jazz, il blues e il funk; D. uno specializzando e aspirante disoccupato che guarda la tv invece di dormire, che sta cominciando a preferire sempre più le pubblicità ai programmi, e ascolta fedelmente con mezzo orecchio praticamente qualunque puttanata commerciale trasmetta a quest’ora la stazione radio di Boston che la sua pigrizia gli impedisce di cambiare. I nostri gusti e interessi culturali sono agli antipodi. Hanno trovato una convergenza solo recentemente, quando lo stereo di D. è arrivato via DHL e abbiamo scoperto di condividere un entusiasmo imbarazzato, quasi furtivo, e decisamente bianco, per un certo genere di musica chiamato rap/hip-hop.⁵ Quanto alle nostre passioni e ai nostri disagi, siamo stati in grado di stabilire che erano contesti e orientamenti mentali vaghi e distinti che agivano sul medesimo oggetto da una medesima distanza etnica. Per esempio, ci siamo trovati d’accordo nel riconoscere che il vero rap, il rap serio, non

5. “Hip-hop” è un sinonimo più vecchio, coniato da Kool Herc, uno dei pionieri del rap, per descrivere il ballabilissimo *scat* giamaicano con cui intervallava i dischi durante le colossali feste di quartiere del South Bronx che alla fine degli anni ’70 lui e altre celebrità della nuova scena, come Jazzy Five e Afrika Bambaataa, ex leader dei Black Spades, riuscivano a trasformare in accessi collettivi di breakdance (tanto la musica quanto il ballo erano una consapevole reazione all’irrealtà patinata della disco-music che imperava nei quartieri del centro).

è quello di JJ Fad o Tone Lōc o dei Beastie Boys, di Egyptian Lover o dei Fat Boys, né quello sperimentale o quello dei fenomeni da baraccone, o l’attuale valanga di insipido crossover commerciale. Il rap “serio” – una fusione unica, tipica dei ghetti urbani statunitensi, fra il funk, un reggae virato techno, l’hardcore-rock adolescenziale e la “poesia dell’esperienza nera” dei primi anni ’70, quella di Nikki Giovanni, dei Last Poets ecc. – fin dalla sua nascita, avvenuta alla fine degli anni ’70 grazie alle mani di scratcher come Afrika Bambaataa e la Zulu Nation, gli Sugarhill Gang, Kool Herc e i suoi Herculoids automatizzati, e Grandmaster Flash, ha sempre avuto le sue vere radici nel ghetto, nell’underground delle gang nere, come un albero cresciuto sopra un pozzo nero. Musica nera, fatta da e per gente nera.

Ci siamo trovati d’accordo anche nello stabilire i luoghi e i tempi dell’avvento del rap: le feste casalinghe nel South Bronx fra la metà e la fine degli anni ’70: poi, verso la fine del decennio, le feste di quartiere, a cui fornivano energia elettrica gli allacci abusivi al sistema di illuminazione municipale, veri e propri balli di strada; nell’82, già i locali rap in piena regola, e più tardi le “serate a tema” in diversi club: le domeniche del Roxy, la “Disco Fever” del Bronx ogni martedì, mercoledì e giovedì; masse di breakdancer che ballavano al ritmo di una nuova musicalissima antimusica, i cui ingredienti erano un paio di piatti, una cassa di dischi e il cazzeggio improvvisato di un dj; all’inizio, una pesante influenza reggae; poi, come derivazione, la nascita del rap puro, più ritmato, con il suo gioco di percussioni più svelto e scarso, ideale per la breakdance (Kool Herc: «Inventandoci lo scratch ci siamo semplicemente creati le nostre personali drum machine») e per il festaiolo dalla parlantina sciolta che non voleva saperne di stare zitto quando la musica era di qualcun altro. Entrambi concordavamo anche su una cronologia di massima: organizzatori amatoriali di feste caserecce che cedono il passo a dj professioni-

sti, i pionieri del genere; anch'essi presto messi in ombra da nuovi imprenditori artistici, ex breakdancer, cantanti mancati, majorette delle gang; poi l'avvento delle "indies", le minuscole etichette indipendenti che assicurano la sopravvivenza alla maggior parte dei nuovi generi musicali – la Sugarhill, la Jive, la Tommy Boy, la Wild Pitch, la Profile Records, la Enjoy – poi, dopo "Personality Jock" di King Tim III e "Rapper's Delight" degli Sugarhill Gang, l'ingresso nelle radio nere cittadine; poi nelle radio underground con programmazione mista; poi le grandi etichette, la tecnologia digitale, i soldi veri, i talenti dei primi anni '80 che si trasformavano nella crema della neonata Scena Rap – Spoonie G. and Sequence, Eric Fresh, Unknown DJ, Egyptian Lover e Run-DMC. Poi, nella primavera dell'84, lo straordinario tocco di Mida della Def Jam, l'etichetta di Rick Rubin e Russell Simmons (ora sotto contratto con la CBS) da cui uscì, a metà degli anni '80, una scuderia di vere star dell'underground – i Public Enemy, L.L. Cool J, Slick Rick – e le loro alternative losangeline: Ice T, gli L.A. Dream Team e altri ancora. E ora, alle prime luci degli anni '90, un'esplosione assoluta del rap pop-izzato, un giro di affari enorme, MTV, le linee di abbigliamento create ad hoc, i poster, il merchandising, mentre solo pochi grandi nomi veramente all'avanguardia – gli N.W.A. di Los Angeles, Schoolly D di Philadelphia, i 2 Live Crew di Miami, la personalissima miscela rap/funk/jazz dei De La Soul – restano troppo esoterici, minacciosi o francamente osceni per sfondare e arricchirsi col sostegno delle grandi etichette. Negli anni '90, il rap si sta finalmente dimostrando altrettanto "importante" (leggi: redditizio) per l'anemica industria della musica alternativa e ribelle quanto lo è stato il punk esattamente dieci anni or sono. Tutti questi sono semplici dati. Su di essi ci trovavamo d'accordo, e sul fatto che fosse curioso che entrambi avessimo le idee tanto chiare su fatti a noi così estranei e distanti.

Il nostro punto di partenza, per quel che riguarda questo saggio, sono sempre state le sensazioni che provavamo ascoltando quella musica, più che le conoscenze che avevamo in materia: e più che ciò che ci piaceva, il perché ci piacesse. Per questo tentativo di analisi-campionatura dall'esterno ci siamo immersi nell'ascolto di migliaia di ore di rap, cercando di fare appello a una sorta di passione oggettiva, critica, puramente "estetica" che peraltro la musica stessa rendeva impossibile. Per i profani, è facile muoversi al ritmo della musica rap, ma è difficile analizzarla. Più ascoltavamo, riflettevamo, bevevamo birra e discutevamo, più avevamo la sensazione che il fascino che quella roba esercitava su due intellettualoidi borghesi bianchi fosse semplicemente inspiegabile. Perché il rap più serio si è presentato, fin dai suoi inizi, come uno Spettacolo Riservato A Un Determinato Pubblico. Di solito, le indagini critiche su un fenomeno culturale, il suo contesto, il suo background e il suo pubblico si riducono rapidamente a una *vexata quaestio* su certe preposizioni. Non in questo caso. Non c'è dubbio che il vero rap sia, e molto consapevolmente, musica fatta da comunità urbane di razza nera *riguardo* tali comunità, rivolta *a* e pensata *per* tali comunità. E, stranamente, tutte queste preposizioni e complementi indiretti restano identici per i numerosissimi rapper "underground" che ormai vengono catturati e messi sotto contratto ogni mese dalle grandi compagnie discografiche gestite da bianchi. Nella relazione che il rap crea attualmente fra artisti neri e pubblico nero c'è un'aura di "coesione nella competizione", di universo esclusivo e condiviso, di cui non aveva goduto nessun genere di musica creata da e per gente di colore negli ultimi ottant'anni.⁶ Per la cultura ufficiale bianca, è una coesione così salda che non può non apparire, dall'esterno di quell'edificio cultu-

6. Il n. 11, vol. 12 della rivista «Dance Magazine», un numero speciale dedicato al rap, definisce il genere: «la più innovativa e pura forma di espressione dei neri dal jazz delle origini a oggi».

rale, come chiusura, tribalizzazione (*sic*) ed endogamia, una sorta di snobismo invertito nel nome di ciò che è “fico” e “cazzuto” all’interno di una certa scena, che ricorda in maniera inquietante i codici esclusivi delle confraternite universitarie e dei country club riservati ai WASP. Il rap serio è un movimento musicale che sembra insultare i bianchi in quanto gruppo o Sistema, e semplicemente ignorare la loro possibilità di esistenza in quanto individui: il Grande Maschio Bianco rappresenta agli occhi del rap il Grande Inquisitore che lo sottopone a un interrogatorio idiota, il Diverso, l’Alieno, tanto quanto i Rossi agli occhi di McCarthy. La paranoia di cui è pervasa questa musica, insieme al suo ermetico contesto razziale, aiuta forse a spiegare come mai a noi appare, dall’esterno, tanto vibrante e appassionata quanto estranea e spaventosa.

Altre incongruenze. Il rap è una “musica” fondamentale priva di melodia, costruita al contrario intorno a un sottofondo ritmico (“*backbeat*”) di batterie elettroniche spesso non più complesso del ritmo di cinque dita che tamburellano oziosamente su un tavolo, arricchito da “*krush grooves*” (riff o serie di accordi ripetuti) “campionati” (piratati), originariamente creati e registrati da icone rock dell’epoca pre-rap, il tutto racchiuso all’interno di uno “stile” distintivo, uno stile scarno, rumoroso, sferragliante, le cui tematiche ossessive, per quanto limitate, ruotano alla velocità di una corrente a basso amperaggio intorno alla performance dell’MC/rapper e del suo Sancho Panza graffiadischi e mischiasuoni: il dj.

Il rapper (cioè il tizio coi capelli a spazzola alti cinque centimetri o il berretto della Kangol in testa, la tuta da ginnastica costosa, le Adidas senza lacci, la massiccia catenona d’oro o il medaglione extralarge) propone testi parlati o urlati sotto forma di semplici versi dalla rima molto marcata, la cui sintassi e metrica subiscono spesso deformazioni strazianti a vantaggio del ritmo o di quella sorta di limbo caraibico che è in genere la ricerca della rima nei limerick sui signori di Nantucket. I testi, quasi sempre auto-

referenziali, tendono a essere variazioni su una mezza dozzina circa di temi fondamentali, temi che al primo ascolto sembrano, più che estranei e shockanti, puramente noiosi. Es.: quanto sono tosti/fichi/mitici/cazzuti il rapper e i suoi testi; quanto i suoi rivali musicali siano ugualmente privi di queste doti; quanto siano fastidiose, stupide e avide le donne; quanto sia splendido essere “pagati a dovere” per rappare invece di dover rubare o spacciare; come le gang siano famiglie a tutti gli effetti, e come la coca porti con sé sempre brutte notizie. E, in particolare, come il sesso, la violenza e i giocattoloni da yuppie rappresentino perfettamente il cammino di vita del ragazzo nero metropolitano verso la gloria americana dei tardi anni ’80. (Posizione che molti neri più anziani disprezzano non tanto per la sua ottusità, quanto come odiosa forma di recidivismo verso una visione del mondo pre-M.L. King/Malcolm X, della serie: tuo figlio che impegna la tua medaglia al valore per comprarsi gin e preservativi.)

Il dj, compagno alice-toklasianamente⁷ inseparabile dell’MC, non abbandona mai la sua posizione: si libra al di sopra di un ricco buffet di giradischi collegati fra loro e della nera mole di un insieme di apparecchiature digitali per il montaggio e la riproduzione di marca teutonica. È responsabile della componente della canzone che sta dietro e intorno al fraseggio rap vero e proprio: il *backbeat*, il *krush groove*, e il “tappeto sonoro”, cioè una sorta di sfondo acustico carico di elettricità, un caos dietro l’ordine rimasto del rapper, una miscela digitalizzata di rumori frammentati, squittii, urla, sirene, brani strappati dai media, tutti mescolati e proposti in rapidi spruzzi, così che l’ascoltatore non riesce davvero ad ascoltare ma solo a *percepire* il miscuglio di “campionamenti” che ne risulta. I più riconoscibili fra questi campionamen-

7. Alice Toklas fu per più di trent’anni la compagna della scrittrice Gertrude Stein. [n.d.t.]

ti vanno dallo staccato degli scratch ai riff di James Brown e dei Funkadelic, al discorso sul Sogno di M.L.K., a insulsaggini pop di tutti i giorni, come il tema di *Shaft*,⁸ spezzoni di dialogo della “Famiglia Brady”, pubblicità di detersivi degli anni '50.

Non di rado il dj agisce anche come spalla del rapper, producendosi in ritornelli rappati, o a volte in vere e proprie risposte ai versi del compagno secondo il tipico riuoso che questo genere fa della veneranda tecnica convenzionale del “botta e risposta”, spesso parlando in una prosa del tutto aritmica contro la complessa scansione delle rime del rapper. Il Mozart di tale tecnica è l'MC-ombra dei Public Enemy, Flavor Flav, che ha l'abitudine di tenere la testa drizzata come Stevie Wonder e di portare al collo una sveglia delle dimensioni di un piatto da portata, ed esorta estemporaneamente il vero MC dei Public Enemy, Chuck D, con frasi tipo:

*Let them know who's who and where in the world we'll be
You gots to tell them that this is the 80s
And we can get all the ladies
And in the backyard we got a fine Mercedes
And that's just the way the story goes ...*

(Diglielo forte chi siamo e dove andiamo
diglielo un po' che questi sono gli anni '80
che possiamo farci tutte le donne
che c'è una bella Mercedes che ci aspetta qui dietro
e che è così che gira il mondo ...)

A volte, però, il rapper è semplicemente troppo fico per aver bisogno di una qualsivoglia risposta alla sua botta, ad esempio quando dichiara

8. Film poliziesco del 1971. Il suo tema musicale, composto da Isaac Hayes, è diventato un classico della black music. [n.d.t.]

*Look at what I've done
Used to rap in my basement, now I'm Number 1
And just getting busier
I'm double platinum, I'm watchin' you get dizzier ...*

(Guardate cosa ho combinato
Un tempo rappavo in un seminterrato e ora sono il Numero 1
e mi do sempre più da fare
sono doppio platino, vi guardo perdere il controllo ...)

che è un tipico esempio di “rap soft” in bocca a L.L. Cool J, fan numero uno del proprio successo e della propria spavalderia.

Oppure, a volte il rapper è talmente consapevole di sé da farsi il controcanto da solo, come Russell “Rush” Simmons, proprietario/manager/rapper della Def Jam, subito prima del *bridge* di “Cold Chillin’ in the Spot”, il lato B di uno dei primi singoli della sua etichetta:

*This is the B side of a record called Def Jam
Now bridge, let's go to the bridge ...*

(Questo è il lato B di un disco intitolato *Def Jam*
e ora il *bridge*, passiamo al *bridge* ...)

Oppure è un tipo tanto schiettamente insopportabile che chiunque preferisce girargli alla larga, come in un pezzo degli N.W.A.:

*You know I spell “Girl” with a “B”
And a brother like me's only out for one thing
I think with my dingaling ...
You want lobster?
Hah. I'm thinkin' Burger King
And after the date you know I'll want to do the wildest thing
... I got what I wanted—now beat it.*

(Lo sai per me la parola “ragazza” comincia con la “p”
e un tipo come me cerca una cosa sola
Io penso col pisello ...
Vuoi aragosta e caviale?
Ah ah, e io invece ti dico Burger King
e alla fine della serata lo sai che vorrò fare cose folli
... Ho ottenuto quello che volevo, ora levati dalle palle.)

Parole di Ice Cube, che in un pezzo precedente, su *Straight Outta Compton* degli N.W.A., faceva il pubblico ministero nel processo capitale contro un poliziotto di L.A. colpevole del “crimine di essere un frocetto bianco figlio di puttana”.

Le citazioni che ho appena fatto e le valutazioni che ne ho dato possono sembrare severe, poco comprensive. Ma nel complesso sono moderate e gentili, al confronto con le posizioni della critica rock tradizionale rispetto al rap che abbiamo incontrato continuamente mentre tentavamo di farci strada armati di fonti secondarie verso la comprensione del fulcro di questo fenomeno, della sua allure paradossale, del suo diritto di parola.

Dovete almeno riconoscerci una certa autorità indiretta sull’argomento. Ormai abbiamo letto ogni recensione e ogni articolo riguardante l’hip-hop underground che siano apparsi su ogni singolo periodico di qualche rilevanza, eccezion fatta per un paio di newsletter underground (vale a dire «Rapmasters» e «FreshEst») distribuiti in ambienti del *demi-monde* del Bronx dove per i profani di razza bianca raccogliere informazioni sul rap è difficile quanto rimediare coca di buona qualità o mitragliatrici AK. Dal tipo di zelante ricerca bibliomaniacale che ci si può aspettare da avvocati coscienti e laureati specializzandi, è emerso quanto segue. Al di fuori dell’Inghilterra, dove il pubblico svezato dal punk ha sviluppato una predilezione per gli “spettacoli visti dalla finestra”, per la Rabbia e la Protesta di seconda mano contro circostanze con cui non si ha assolutamente niente a che fare, la maggior parte di quelli che

«Rolling Stone» chiama “consumatori abituali di rock” (ossia noi, la generazione del post baby-boom), nonché quasi *tutti* i critici rock di una certa fama, tendono a considerare il rap serio, sempre nuovo, non contaminato dal crossover, come qualcosa di fondamentalmente noioso e semplicistico, o borioso, violento e pericoloso, e in ogni caso sostanzialmente insulso e vuoto a causa della sua ossessiva autoreferenzialità... in breve, come un tipo di musica *precluso* a loro, a Noi. Non può essere fatto rientrare nei canoni di ciò che la pubblicità ci ha educati a riconoscere e addestrati a comprare come musica pop. È ottimo per *ballarci sopra*, certo, ma d’altronde che altro potrebbe aspettarsi il pubblico bianco della musica commerciale di oggi? Perché il rap, che sia fecondo o sterile, rappresenta l’unica avanguardia del pop attuale, il nuovo, l’inedito, ciò a cui il cervello oppone resistenza mentre il corpo si lascia andare alla danza. E questa avanguardia ostica, aliena e stimolante è sempre stata nera, e sempre, di volta in volta, un presagio del futuro prossimo del pop, dato che tutto ciò che ora riconosciamo e su cui sbaviamo a comando nel mondo del rock e della dance commercialmente massificati per teenager e yuppie bianchi ha avuto origine in, e poi è stato comprato o strappato da, una scena nera insularista e regionale, rigidamente delimitata nel luogo e nel tempo: a partire dagli ondeggiamenti degli spiritual e dalle quinte diminuite cantate sui gradini delle verande dopo l’imballaggio del cotone⁹ per arrivare al dixie, al jazz, al soul, a James Brown, alla Motown, a Jimi Hendrix e, negli anni ’70, alle innovazioni funk dei Parliament di George Clinton, di Hayes e dei loro seguaci, fino alla (uhm...) disco, alla dance funk fine anni ’70, alla break e ora all’hip-hop/rap.

Il video diretto da Spike Lee per “Fight the Power” dei Public Enemy vede la band alla testa di una manifestazione di piazza che

9. La preistoria del blues racconta che i leggendari fratelli Chess, fondatori della Chess Records, si trascinavano in giro per i campi di cotone del Mississippi per reclutare artisti promettenti durante le pause per il pranzo.

riproduce la Marcia su Washington di M.L.K. nel 1963, con l'allora sindaco di New York Ed Koch e la disuguaglianza economica a fare da bersagli della protesta. In seguito allo stupro di gruppo avvenuto nel 1989 a Central Park (dopo il quale pare che i sospetti stupratori abbiano cantato "Wild Thing" di Tone Lōc nelle loro celle) e l'ondata di "wilding" (scippi di collanine e atti di vandalismo ai danni di piccoli negozi a conduzione familiare) da cui fu colpita Manhattan per mano di preadolescenti neri di Brooklyn vestiti come emuli di L.L. Cool J, i media hanno cominciato seriamente a collegare musica rap e comportamenti "antisociali" in editoriali che ricordavano in maniera più che inquietante le reazioni della critica e dell'establishment al primo Elvis, a Bill Haley, a Gene Vincent ecc., quando la posta in gioco e la temperatura della situazione erano molto più basse. Ospite speciale della rivista «Dance Music», l'eminenza nera Afrika Bambaataa scrive: «Il riflesso delle condizioni sociali, l'espressione della rabbia e della frustrazione, la costruzione musicale a partire da semplici elementi a portata di mano sono sempre stati presenti in qualche modo nella musica nera. Anche il gospel e il blues delle origini prevedevano narrazioni e brani parlati con scarni sottofondi ritmati». E così via. A questo punto, si può sostenere a buon diritto che nella scena rap più autentica la storia americana della musica nera torni curiosamente al punto di partenza. Perché, proprio come le prime manifestazioni di questa musica – gli spiritual e il blues più elementare – la sua ultima incarnazione si presenta come orgogliosamente grezza, strutturata solo dall'inventiva degli artisti e dai mezzi a portata di mano, fatta in casa da e per determinate sacche (un tempo rurali, oggi tremendamente urbane) di miseria;¹⁰ e, in virtù

10. Si noti tuttavia che certi paradossi insiti nella recente massiccia popolarità e redditività del rap a livello nazionale – analizzati *ad nauseam* nelle pagine seguenti – fanno sì che l'originario carattere grezzo e casereccio del rap sia ora per gran parte un fatto di immagine, una consapevole scelta artistica; il mini-

sia delle circostanze economiche della sua nascita sia del progetto politico che consapevolmente porta avanti, si presenta come *non per Noi*, non diretta al tipo di pubblico (omogeneo, appartenente perlopiù alla borghesia bianca, molto sensibile al richiamo del Mercato) che normalmente viene associato con i dischi di metallo prezioso e la trasformazione di una moda passeggera in un Movimento o in una "Wave". La diversità del rap, di cui esso è profondamente e storicamente consapevole, la sua immagine di inconciliabilità con i mercati tradizionali o con un vero successo da folle in delirio, vengono spesso ridotte dai critici a quel genere di «burbera ostilità musicale»¹¹ che, come è accaduto nel caso del punk, perde rapidamente il suo carattere di novità all'occhio esterno, e diventa per Noi poco più che la sensazione di osservare qualcosa di velenoso chiuso ermeticamente in un barattolo.

Ma chi è stato esattamente a sigillare il coperchio del barattolo, questa volta? Il critico musicale tradizionale? Lui non è altro che la troietta mantenuta del Mercato. Il Mercato stesso – Noi? Ma *tutto* ciò che il consumatore bianco di musica rock paga per ascoltare è nero di nascita. Se il panorama della Top 40 sembra desolante e ingombro di brutture, immaginate la musica commerciale odierna senza le sue più dolci acque sorgive, senza la trinità blues di King, Waters e King, il soul di James Brown, il *backbeat*, i tempi raddoppiati, le note malinconiche, le gustose curve francesi del sesso e dei fiati, gli assoli di chitarra, il botta e risposta, quei quintetti vocali flessuosi e sincopati con i capelli impomatati e i completi di lino, quella mano biancoguantata che tiene alta la lattina di

malismo e il lavoro di *patchwork* che contraddistinguevano il rap delle origini erano esteticamente semplici e diretti perché dipendevano da *limitazioni reali* (il che è vero per l'infanzia del rap in generale) più che da scelte di immagine e di rappresentazione.

11. La ridondanza è letterale: «The New York Times», 21 maggio 1989, inserto culturale, p. 23.

Pepsi all'ombra delle fiamme di un incendio colposo... La musica nera è lo spirito e il nutrimento vitale del pop americano; e Noi, in quanto ascoltatori e commercianti nati, lo sappiamo bene.

Perciò, forse sono stati loro. *Loro*. Forse ci stiamo avvicinando a un bivio obbligato sulla strada della storia della musica, dove l'industria dell'entertainment gestita dai bianchi dovrà mettere insieme quel che le resta, fare i bagagli e andare in cerca di futuro e di fortuna alle spalle di qualche altra minoranza. Forse il recente estremo isolamento della musica nera a cui assistiamo nel rap non è solo intenzionale ma *premeditato*, parte di un programma neo-nazionalista, oddio mio, quasi nazional-socialista, e il circolo stretto ed ermetico della nuova scena è più qualcosa di molto grosso arrotondato più volte su se stesso che qualcosa di piccolo e piatto.

Forse ora cominciate a farvi una vaga idea del tipo di preoccupanti possibilità che il rap che ci piace racchiude in sé. E un'idea ancor più vaga di quanto possa essere complicata questa faccenda di analizzarne campioni dall'esterno. Ciò che è rimasto veramente strano, per noi, è il *fascino* che l'aspetto vagamente minaccioso del rap porta con sé. Il fatto che i pochi bianchi affacciati a quella finestra amino il rap non senza imbarazzo e ambivalenze nulla toglie all'autenticità dell'amore. È una forma di perversione? Una specie di masochismo extralusso da yuppie? Una sorta di "non c'è rosa senza spine"? O è un po' come fare la corte a una ragazza non malgrado ma *per* il fatto che lei non vuole avere niente a che fare con te – e in particolare *con una certa parte* di te?

Da dove derivi la paura, comunque, non è molto importante. Guardate il mondo, guardate le masse di cui facciamo parte. Guardate ciò che riuscite a guardare più da vicino. I dati di fine millennio indicano chiaramente che, laddove l'amore, la devozione e la passione sembrano solo in grado di dividere, ora sono la paura e la stranezza che legano le folle, riempiono le sale, e in qualche modo uniscono Noi, il pubblico, sotto il grande tendone.