



agenzia x

u.net

renegades of funk

il bronx e le radici dell'hip hop







© 2011, Agenzia X

Copertina e progetto grafico

Antonio Boni

Foto di copertina

Henry Chalfant

Elaborazione grafica di copertina

Jack La Motta, www.garadinervi.com

Foto interne

Charlie Ahearn, Cindy Campbell, Henry Chalfant, Joe Conzo,
Martha Cooper, Sylvia Plachy, Jamel Shabbaz, u.net

Timeline

Paperresistance, www.paper-resistance.org

Contatti

Agenzia X, via Giuseppe Ripamonti 13, 20136 Milano

tel. + fax 02/89401966

www.agenziax.it

e-mail: info@agenziax.it

Stampa

Digital Team, Fano (PU)

ISBN 978-88-95029-54-2

XBook è un marchio congiunto di Agenzia X e Associazione culturale Mimesis, distribuito da Mimesis Edizioni tramite PDE

u.net

renegades of funk

il bronx e le radici dell'hip hop

renegades of funk

A Mattia e alla sua mamma

*Infinite Skills create Miracles.
Gangstarr, Above the Cloud*

Introduzione	– Henry Chalfant	7
Prefazione	– u.net	11
Born in the Bronx	– Afrika Islam, Joe Conzo	15
Boogie Down Bronx		
Gang Bangin' & Hip Hop	Guerrieri della notte e hip hop culture	16
Kool Herc		
l'inizio di una leggenda		28
Break più popolari		36
Afrika Bambaataa e la		
Universal Zulu Nation		38
Forms and Colors as Medicine	– Henry Chalfant	45
Gettin'Up		
1973-1979	Breve storia dell'evoluzione del graffiti writing	46
Graffiti Writing	– Tavola rotonda con BilRock-161, Mare139, T.Kid170, Rammellzee, KIT17 & Mark198	54
Wild Style	– Tracy 168	70
Street Jams	– Popmaster Fabel	72
Hey,		
You Wanna Rock?	Nascita ed evoluzione del b-boying	75
B-boying	– Tavola rotonda con Trac2, Aby, Trace2, JoJo, Chino, Icey Ice	84
The New Black Cool	– Jamel Shabbaz	106
Grandmaster Flash		
lo scienziato del mix		107
Shoe People vs Sneaker People	– Mark Skillz	116
Rapping DJs	– Intervista a DJ Hollywood	118
Theodore, Scratch Creator		123

DJ – Tavola rotonda con Disco Wiz, Afrika Islam, Red Alert, AJ, JC, Charlie Chase	125
1977. Golden Year for Hip Hop Greatest – Batch (TBB prez)	147
Rock On l'arte del MCing	149
Bronx MC – Tavola rotonda con Mr Biggs, Whipper Whip (Fantastic 5), Busy Bee, Donald D (Funk Machine), Tski	161
Crews Regrouping – Rodney Stone aka Rodney C!	173
Going Big Time – Donald D	175
Female Pioneer Mc – Kimba (Infinity 4)	177
Harlem – Tavola rotonda con LA Sunshine, DJ Easy Lee, Reggie Reg, Mike C, Missy Missy Dee	179
Documenting the Early Days – Joe Conzo	194
Rapper's Delight la vera storia della Sugarhill Gang	197
B-boying in the Street – Martha Cooper	206
Uptown Culture meets Downtown Rockers	207
McLaren vs Bambaataa – Michael Holman	220
The Making of Wild Style Intervista a Charlie Ahearn e Fab Five Freddy	224
Run DMC al Roxy – DMC	229
Flashdance – Mr Freeze	231
Discografia: Early Hip Hop Records	234
Timeline	238
Renegades of Funk compilation	240

Introduzione

Henry Chalfant

Tutti i sabati notte, vicino a Columbus Circle a New York, file di autobus attendono i passeggeri, per lo più donne e bambini latini o afroamericani, per portarli a visitare i loro cari, detenuti nelle prigioni dello stato. Tra loro si trova anche un giovane italiano che accompagna i familiari di un membro del partito delle Pantere Nere che sta scontando una condanna all'ergastolo. u.net è impegnato da anni in un approfondito lavoro di ricerca sulla storia dei movimenti politici e sociali dei neri in America. Il percorso del tutto personale di contestualizzazione e ricerca, affrontata sempre in prima persona, rende u.net uno degli studiosi più competenti per comprendere non solo la storia e la cultura dei neri americani ma anche e soprattutto le caratteristiche specifiche dell'hip hop. u.net è uno delle migliaia di giovani al di fuori degli Stati Uniti che ha abbracciato questo movimento con passione, fino a sviluppare un approccio personale.

All'inizio degli anni ottanta, grazie all'interessamento dei media l'hip hop si è fatto conoscere a livello internazionale, accendendo un fuoco che si è rapidamente propagato oltre i confini della metropoli fino a espandersi in tutto il mondo. New York è sempre stata un'incubatrice di musiche e danze basate su ritmi africani e nel corso del XX secolo questa tendenza si è intensificata. Be-bop, jazz, soul e funk, RnB, salsa, boogaloo sono tutti stati tramandati di generazione in generazione in quanto portato della diaspora africana. La cultura hip hop è solo l'ultima forma musicale emersa dallo scambio continuo tra cultura nera e afrocaribica. In America la musica popolare si sviluppò con lo schiavismo, nel contesto del lavoro forzato nei campi e nelle isole caraibiche. La supremazia bianca e la paura della rivolta, "la paura di un pianeta nero", sono alla base della soppressione della cultura africana da parte prima degli schiavisti e successivamente del sistema capitalista, che a partire dal XIX secolo si sostituì al sistema schiavista nelle città del Nord America. Qui la popolazione di colore si riversò attratta dall'abbondanza di lavoro generata dall'espansione industriale; la prevaricazione e lo sfruttamento continuarono, acuiti dalla segregazione, dai linciaggi e dalla privazione dei diritti civili.

Stranieri in una terra sconosciuta, agli schiavi era proibito suonare le percussioni poiché i padroni temevano potesse trasmettere un messaggio di ribellione. Soltanto a New Orleans era permesso loro di radunarsi la domenica a Congo Square per suonare, e questo fece sì che la città diventasse un laboratorio di tutte le forme di musica popolare. La musica nera da una parte continuò ad attrarre e dall'altra a fare inorridire i bianchi per tutto il XX secolo. La sensualità e le allusioni esplicitamente sessuali della danza e della musica africana intimorivano i discendenti dei puritani, ma i loro figli ne furono inesorabilmente attratti e irrimediabilmente contagiati non appena i mezzi d'informazione di massa ne permisero la diffusione al di fuori del ghetto.

Nella seconda metà del XX secolo gli afroamericani erano ancora considerati cittadini di seconda classe, sebbene avessero combattuto e fossero morti per la libertà della propria nazione. Non erano ammessi in scuole, hotel, ristoranti e piscine frequentati da bianchi ed erano ancora del tutto esclusi dal sistema elettorale. Le ingiustizie continue portarono negli anni cinquanta e sessanta alla nascita e all'affermazione del Movimento per i diritti civili nonché alla conquista di una legislazione che rese illegale l'apartheid negli Stati Uniti. Queste vittorie però dovettero fare i conti con la scomparsa di migliaia di posti di lavoro nelle città industriali del Nord e con il disintegrarsi dello stato sociale: di conseguenza molti neri furono condannati a vivere nei ghetti, luoghi pericolosi che non garantivano alcun futuro per i giovani. L'assassinio di Martin Luther King fece esplodere la rabbia e scatenò numerose rivolte nelle città al grido di "Burn, baby, burn". Ma fu la figura di Malcolm X a ispirare una risposta molto più militante, che portò alla creazione di numerose formazioni tra cui il Black Panther Party e gli Young Lords, che divennero esempi di opposizione all'oppressione bianca e alla brutalità della repressione poliziesca. La resistenza dei neri generò paura e paranoia nella comunità bianca; per questo, attraverso le operazioni Cointelpro, Fbi e agenzie governative addette allo spionaggio fecero in modo di sorvegliare, infiltrarsi e infine distruggere queste formazioni.

I giovani cresciuti nel periodo iniziale della cultura hip hop si ispirarono alle Pantere Nere e agli Young Lords e crearono delle gang di strada come forma di autodifesa. Ma il contenuto della musica e delle forme espressive associate all'hip hop non era esplicitamente politico: sarebbe passato ancora un decennio prima che Melle Mel scrivesse il testo di *The Message*. L'hip hop significava feste e divertimento, era un modo per passare il tempo, come i dozen recitati agli angoli delle strade, un modo per emergere dal gruppo e acquisire lo status di *ghetto celebrity*.

Come il jazz, che è una forma musicale in grado di esprimere in modo eloquente la condizione umana anche senza usare parole, l'hip hop ha influenzato ed educato migliaia di individui, e per questo è considerato uno dei maggiori movimenti culturali nati in America.

Sorto in un contesto postindustriale, dalle promesse non mantenute del Movimento dei diritti civili e dalle incredibili condizioni di povertà dei ghetti urbani statunitensi, l'hip hop si è imposto come rimedio per alleviare la sofferenza dei soprusi di ogni giorno. Come il blues, l'hip hop è la voce della strada, di tutti coloro che non hanno accesso alle istituzioni e ai saperi. Citando Popmaster Fabel, affermo che "la gente che vive in condizioni di oppressione è sempre alla ricerca di una cura per alleviare i propri mali, e per noi quella medicina era l'espressione culturale".

L'hip hop deve essere davvero capace di suscitare emozioni profonde se i giovani di mezzo mondo sognano di vivere nel South Bronx! Un quartiere squallido, poverissimo, con alti livelli di sofferenza, violenza, droga e disperazione è divenuto la mecca dei giovani in tutto il pianeta. Molti di loro ne hanno compreso lo spirito di resistenza e sono rimasti affascinati da quei ragazzi cresciuti nella miseria, eppure capaci di rispondere con attacchi creativi piuttosto che soccombere alla durezza del quotidiano. L'hip hop è diventata la cultura preferita di tutti i giovani immigrati, delle minoranze etniche, dei giovani delle favela così come di quelli delle banlieue. È un mezzo con cui i giovani possono esprimere sentimenti e frustrazioni. Anche negli Stati Uniti, dove l'hip hop è nato e dove gli interessi pecuniari lo hanno talmente stravolto da renderlo irriconoscibile, il movimento è ancora attivo e mantiene certe caratteristiche dello spirito originario. I muri parlano, l'aria è intrisa di un messaggio che ispira e rafforza la gente. L'hip hop è una forma d'arte senza prezzo, farne parte non costa niente, e continua a essere un'occasione di confronto e dibattito per i giovani, liberi da qualsiasi controllo.

Dal South Bronx, questa infezione creativa dello spirito si è diffusa al mondo intero.

New York City, giugno 2008



Il Bronx

Prefazione

u.net

Lets go back before 8 tracks and cadillacs, così rappa Chuck D in *Black is Back*, pezzo contenuto nell'ultimo album della storica formazione dei Public Enemy, intitolato *How you sell soul...* Il leader dei Public Enemy ci riporta con le sue liriche al periodo che precede la diffusione dei mixer otto tracce e delle Cadillac, al momento storico in cui la devastazione e il degrado che condannavano il Bronx spinsero degli adolescenti per lo più di colore a inventare dal nulla una risposta creativa che generò il movimento culturale più importante dell'ultimo trentennio.

Il libro che avete tra le mani è un viaggio indietro nel tempo che vi catapulterà nel Bronx della prima metà degli anni settanta, agli albori della cultura hip hop. Un viaggio che assumendo la prospettiva dei pionieri della scena, b-boy, writer, DJ e MC divenuti poi figure mitiche, percorre le strade del Bronx di oggi nel tentativo di ricostruire le dinamiche e gli avvenimenti di quei giorni attraverso ricordi, esperienze e riflessioni.

Renegades of Funk racconta delle gang, delle feste di DJ Kool Herc, di Bambaataa e di Grandmaster Flash, di come forme espressive quali DJing, graffiti writing, b-boying e MCing abbiano costituito un unico movimento culturale alla lenta ma inesorabile conquista della scena artistica e underground di Manhattan. Un movimento destinato a influenzare non solo i giovani di colore ma gli interi Stati Uniti e, in breve, la cultura globale.

Renegades of Funk racconta dei primi dischi e della rapida commercializzazione che stravolse lo spirito iniziale, ma anche del grande debito dell'hip hop nei confronti della disco e del punk. Dal punto di vista musicale all'hip hop piace collocarsi in opposizione alla disco ma in realtà esso ha subito da parte di quest'ultima una forte influenza. Le tecniche rivoluzionarie inventate da Flash si basavano tanto sulla continuità dei brani tipica della disco quanto sui potenti break funky di Herc. Per non parlare di DJ quali Hollywood, Lovebug Starski e Eddie Cheeba che, pur suonando prevalentemente disco music, furono fondamentali per l'evoluzione dell'hip hop. Con il punk l'hip hop condivide qualcosa di più dell'attitudine fai da te e dell'atteggiamento ribelle. Fu il punk, infatti, in collaborazione con l'affettato mondo degli artisti di Manhattan, a portare l'hip hop alla ribalta mondiale.

Renegades of Funk è un progetto basato totalmente su fonti orali, sui racconti di chi ha vissuto realmente quelle esperienze e ha percorso in prima persona quelle strade, luogo di nascita e di evoluzione di questa cultura. La creazione di uno stile originale trasformò quei quartieri in esposizioni ed esibizioni itineranti, dietro le quali ribollivano le tensioni sociali, le frustrazioni e il desiderio di visibilità di una giovane generazione. La scelta di lasciare la parola ai protagonisti, senza mediazioni né interpretazioni di sorta, è stata molto apprezzata dagli intervistati e ha reso più facile il mio percorso di ricerca. Non avrei potuto chiedere di meglio... La passione che ha animato questi individui è evidente dall'ardore con cui ne parlano a distanza di trent'anni; si sono mossi sempre nell'underground ma hanno saputo accendere le menti e i cuori di migliaia di giovani. Con la loro arte si sono ribellati alle regole imposte dalla società, rendendole liquide e trasformandole in possibilità.

Renegades of Funk è un percorso di immersione in un'epoca dimenticata dai più e idolatrata da pochi fan hardcore, della quale rimangono pochissime testimonianze scritte e ancor meno fotografiche. Libri come *Rap. Storia di una musica di strada* di David Toop, *Yes Yes Y'All* di Charlie Ahearn, *Can't Stop Won't Stop* di Jeff Chang, *Born in the Bronx* di Joe Conzo, solo per citarne alcuni, sono stati fondamentali per comprendere l'ambito in cui muovermi e individuare i protagonisti della scena con cui confrontarmi. Questi elementi iniziali e la rete di conoscenze creata in quasi dieci anni di ricerche hanno reso possibili una serie di incontri, esperienze e momenti di condivisione e festa che hanno trasformato i miei viaggi a NYC in un'esperienza spettacolare. Come un sasso gettato sulla superficie dell'acqua genera cerchi sempre più ampi, così viaggio dopo viaggio il numero di persone da incontrare aumentava in maniera consistente, anche grazie a un inaspettato passaparola.

Di certo avrei potuto includere molte altre testimonianze e se gli editori non mi avessero "obbligato" a mettere un punto, a chiudere questo progetto, l'indice avrebbe continuato a espandersi di giorno in giorno. Molti contributi sono interviste realizzate faccia a faccia, ma ci sono anche testimonianze scritte, in alcuni casi per cause di forza maggiore... Batch, presidente di The Bronx Boys, e Spy (CC Crew), "the man of a thousand moves", stanno scontando un soggiorno forzato *upstate*. Batch è stato incluso nel progetto mentre per ora non sono riuscito a fare lo stesso con Spy... La mia ricerca non termina qui, è un work in progress che accoglierà nuovi spunti e stimoli attraverso il sito web hiphopreader.it. MC come Ikey C, Peso131 (Fearless Four) e storici b-boy come Spy e Rubberband saranno i primi ad aggiungere le loro esperienze.

I wanna rock rock now, I'm u.net and I wanna get down.

Renegades of Funk è anche una storia musicale. L'intenzione è di superare i limiti imposti dalla pagina scritta, di andare oltre le parole dei saggi e delle interviste contaminandole con la musica, vera protagonista di questo progetto, trascendendo la prosa per creare un percorso che ripercorra le principali tappe dell'evoluzione della cultura hip hop presenti nel libro. Da anni mi muovo e opero celebrando il "quinto elemento" della cultura hip hop, "conoscenza, cultura e comprensione", ma in quest'occasione l'idea era di fondere lo studio con l'elemento artistico, di entrare con le mie parole nel mondo dei beat maker, degli MC, investendo con questa vena creativa i writer e i b-boy che creeranno nuovi sfrontati pezzi oppure s'infervoreranno nel *cypher* al ritmo di *Renegades of Funk*. Ho avuto la fortuna e il piacere di collaborare con MC e producer italiani nel tentativo di creare rime sapienti su beat funky. Abbiamo realizzato una storia musicale che facilitasse la comprensione di questa cultura a tutti gli appassionati di hip hop, anche i più restii alla lettura e all'approfondimento della storia dei *4 elements*.

Diversi protagonisti della scena italiana si sono impegnati nella realizzazione di questo esperimento (scaricabile gratuitamente dal sito www.hiphopreader.it/renegades-of-funk), impreziosito da due cammei di un pioniere della old school come l'MC Donald D (Funk Machine). Non ho mai pensato di produrre dischi e quella che ascolterete non è una semplice compilation con diversi artisti; parliamo di pezzi originali che hanno una relazione strettissima con i saggi presenti nel libro, che in alcuni casi hanno semplicemente fornito l'ispirazione mentre in altri hanno suggerito le rime. Gli artisti coinvolti si sono confrontati con diverse tematiche interpretandole a loro modo, così dopo l'intro di Dondee su beat di DJ Pandaj abbiamo: Cuba Cabbal & Dsastro vs gang del Bronx; Esa & Shablo vs DJ Kool Herc; Militant A & Bonnot vs Bambaataa; LordBean & Painè vs Graffiti Writing; Mastino & Critical Mass vs b-boying; Tormento & Bonnot vs Grandmaster Flash; Donald D vs MCing; Polo & Vaitea vs Rapper's Delight; Kiave, Lugi & MacroMarco vs Uptown meets Downtown. Il progetto si chiude con il remix del pezzo di Bambaataa e Soulsonic Force che dà il titolo al progetto realizzato da DJ Myke, DJ Aladyn & Sean. A questi artisti va tutto il mio ringraziamento e sarò sempre in debito con loro, ma sono certo che condivideremo altri momenti di collaborazione e di festa.

Renegades of Funk è un nuovo omaggio alla storia, alla cultura e alla comunità afroamericana (senza dimenticare la componente latina), la seconda tappa di un percorso di ricerca nella cultura hip hop, ma anche un tentativo di creare uno stile originale con il quale nessuno sia in grado di competere, nello spirito autentico delle hip hop battle.



Born in the Bronx

Afrika Islam, Joe Conzo

Sono un membro della Zulu Nation, della Rock Steady Crew e dei Black Spades; b-boy, DJ e producer. Sono cresciuto fra armi, droga, tossici, prostitute; fra neri, portoricani, africani e dominicani. Mia madre è di origini latine, mio padre un nero; ho mangiato *rice and beans* – riso e fagioli – e *arroz con pollo* – riso con pollo. Numerose sono le influenze che hanno condizionato il mio cammino: la Nation of Islam, il Black Power Movement, le Black Panther; in pratica le organizzazioni che volevano mettere il potere nelle mani del popolo. A livello musicale, chi mi ha ispirato sono stati James Brown, Sly Stone, George Clinton, Jimi Hendrix e il jazz. Prima del giradischi, le percussioni ebbero un'enorme influenza su di me. Faccio parte della prima generazione di *talking nigger* usciti dal Bronx.

Afrika Islam

Era un'epoca di divertimento. Eravamo un gruppo di adolescenti vivaci che stavano diventando adulti in un periodo piuttosto turbolento. La violenza, le gang e la droga infestavano le nostre strade. Ma, come diceva mia nonna, non c'è male che accade da cui non possa nascere qualcosa di buono. Il Bronx era disprezzato da tutti, incluso il presidente Carter. Era un quartiere bruciato e abbandonato. Non avevamo altro che noi stessi e la nostra cultura. Non avremmo potuto fare altro che dividerla. Da tutto quel male nacque qualcosa di così positivo da contaminare il mondo intero.

Joe Conzo

Boogie Down Bronx

Gang Bangin' & Hip Hop

Guerrieri della notte e hip hop culture

Vi siete contati, ragazzi? Io vi dico che il futuro è nostro se riuscite a contarvi.

Ora date un'occhiata intorno... ci sono i Saracins seduti vicino ai ragazzi di Jones Street, e lì i Moonrunner gomito a gomito con i Van-Curtland Rangers.

Nessuno ammazza nessuno. Questo è un miracolo e miracoloso dovrà essere tutto ciò che faremo!

Sono rappresentate qui con nove delegati circa un centinaio di bande di New York City. E ce ne saranno cento in più, cioè 20.000 uomini con i coglioni duri. 40.000 contando gli altri seguaci e altri 20.000 che devono ancora organizzarsi ma pronti a combattere. Vuol dire 60.000 soldati, e ci sono solo 20.000 elmetti in tutta la città.

Sono stato chiaro? Sono stato chiaro? Sono stato chiaro?

Quindi qual è la nostra forza? Che tutti noi ragazzi possiamo controllare la città! Tutti noi uniti.

Se noi non lo vogliamo, nulla può accadere. Possiamo distruggere la criminalità legale, quella del potere, perché oramai le strade sono nostre, ragazzi. Sono stato chiaro?

Gli uomini che hanno il potere sono coloro che ci hanno spinto uno contro l'altro.



Giovani appartenenti alla gang dei Ghetto Brothers

Ci è stato impossibile scoprire la verità, troppo impegnati a combatterci per dieci luridi metri di territorio. La nostra zona, fratelli. Il nostro piccolo lercio pezzo di terra. Fratelli, la nostra zona ci spetta di diritto, perché è soltanto nostra!

Quello che dobbiamo fare è rispettare la tregua generale. Ci impadroniremo di un solo quartiere alla volta. E, dopo il primo, il secondo e il terzo e tutti gli altri, perché la città è nostra. Perché noi la vogliamo, fratelli!

Avrete di certo riconosciuto le parole appena lette, il discorso ormai leggendario tratto dalla prima scena de *I guerrieri della notte*, film divenuto culto. Il protagonista della scena, che si svolge in un parco del Bronx, è Cyrus, capo dei Riff, la gang nera più importante in quella versione fiction della realtà delle strade del Bronx. Il significato delle sue parole è tanto semplice e immediato quanto il linguaggio con cui si rivolge a quelle migliaia di giovani: allearsi per opporsi all'oppressione e alla violenza poliziesca, combattere i padroni e con-

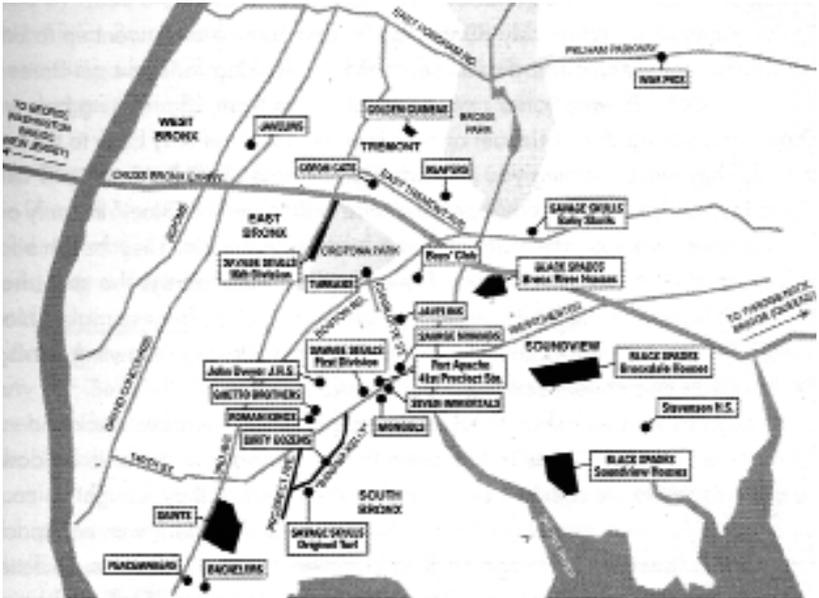
quistare la città intera. In realtà, nelle strade del Bronx dei primi anni settanta la storia delle gang non durò a lungo e non portò a nessun attacco diretto al potere. Dalla loro dissoluzione, però, nacquero le premesse per la nascita di quel fenomeno culturale conosciuto da lì a qualche anno come cultura hip hop, che avrebbe conquistato non solo New York e gli Stati Uniti, ma il mondo intero. Scopo di questa riflessione e della storia che sto per proporvi è l'analisi delle aree di sovrapposizione e contaminazione tra la cultura delle gang e la cultura hip hop.

La riunione appena evocata avvenne realmente, con l'obiettivo però di cercare una tregua tra le gang nere e latine per ridurre il livello della violenza, ormai senza controllo, e pacificare le strade del Bronx. La cultura hip hop nasce proprio dal tentativo di normalizzazione intrapreso da gang e attivisti comunitari. Quando i confini tra i vari territori iniziarono a sfumare e i colori ad assumere sempre meno importanza, una nuova gerarchia, il black cool, s'impose nella scena giovanile cambiandone lentamente le dinamiche. Cercherò di illustrare proprio la realtà da cui questa esplosione creativa è partita alla conquista del mondo intero.

Breve storia e geografia delle gang del Bronx

La storia delle gang del Bronx è breve e, sebbene duri solo cinque anni (indicativamente dal 1968 al 1973), è una storia di abusi, abbandono e molta violenza. In un periodo storico in cui in numerose aree del mondo esplodevano la protesta e la lotta anche violenta nei confronti del potere, i giovani del Bronx vivevano una realtà diametralmente opposta, fatta di oppressione e lotte intestine volte alla conquista del rispetto nel proprio isolato. I giovani del Bronx di quegli anni avevano una mentalità totalmente differente da quella delle generazioni precedenti: la *wanderer generation* – la generazione dei girovaghi, vestiti in seta e amanti del doo wop – e la *boogaloo generation* – la generazione del boogaloo, che danzava tutta la notte al sound di James Brown, Joe Cuba e Peter Rodriguez.

Le gang rappresentavano l'avanguardia dell'anarchia che avrebbe dominato l'area del Bronx per gli anni a venire. Queste gang erano composte da duri, violenti e affamati, vestiti con t-shirt senza maniche e giacche di jeans con toppe nazi. Questi giovani non ave-



Le gang del Bronx, 1970-1973

vano alcuna ragione per cantare canzoncine spensierate; erano l'effetto collaterale delle tragiche politiche dell'amministrazione cittadina e delle scelte urbanistiche dell'architetto Robert Moses. La lotta quotidiana per la sopravvivenza era la loro unica preoccupazione e il loro stile di vita era sintetizzato dai colori che portavano sulla schiena.¹

In una realtà in disfacimento costante, le gang davano struttura e ordine al caos. Per i figli di immigranti, per i giovani sbandati, per coloro che fuggivano da ambienti familiari caratterizzati da abusi e violenze e per migliaia di altri individui, le gang rappresentavano un rifugio, fornivano appartenenza e protezione. Le gang eliminavano la noia, davano un senso al trascorrere dei giorni e trasformavano una terra desolata in un parco giochi. Le gang servivano come sfogo per l'energia repressa di questi adolescenti nati e cresciuti nella decadenza e nell'abbandono. Le gang rappresentavano una famiglia mai conosciuta.²

Le gang non avevano pietà per nessuno: anziani, infermi, tossici, proprietari di negozi, giovani non affiliati e, soprattutto, membri di

altre gang. All'epoca, per molti residenti del Bronx, le gang rappresentavano la legge. Nel giro di pochi anni colonizzarono l'intero distretto trasformando un ambiente già degradato in un campo di guerra. "Se passavi nella zona di un'altra gang, diventavi un bersaglio. O ti toglievi la giacca con i colori della tua gang" racconta Carlos Suarez, presidente dei Ghetto Brothers, "o, se ti beccavano, ti picchiavano a sangue."

Siamo fatti. Sono sicuro che siamo fatti. Sono gli Orfani, per quanto ne so non stanno neanche sulla mappa. Gente da 10 cents.

Questa la reazione dei Guerrieri di Coney Island quando capiscono di essere sul territorio di un'altra gang. L'approccio minaccioso, come da copione, è immediato, ma la pseudodiplomazia del dialogo successivo non sembra esser verosimile dato l'altissimo livello di violenza del periodo.

Orfani: Io non mi ricordo d'aver invitato qualcuno...

Guerrieri: Be', spiegati meglio.

Orfani: Non avete il diritto di invadere il nostro territorio. Nessun permesso. Nessun invito.

Guerrieri: Non è un'invasione, infatti siamo qui a parlare. Veniamo dal raduno su nel Bronx. Torniamo a Coney Island, c'è stato un incendio e il metrò ci ha mollati qui.

Orfani: Tu non sai raccontare le balle, amico. Noi non siamo stati invitati, quindi il raduno non c'è stato.

Guerrieri: Infatti non ti sei perso niente. Tanta confusione e tante teste spaccate.

Orfani: Ehi, tu pensi che gli Orfani siano delle pulci, delle pulci schifose? Abbiamo una grossa reputazione, mettetevi contro di noi e vedrete! Dai leggi, tutti i giornali parlano di noi in prima pagina.

Guerrieri: Gli Orfani, eh... Cazzo se siete forti. La nostra assistente sociale parla solo delle vostre azioni militari.

Orfani: Assistente sociale. Noi non ce l'abbiamo.

Guerrieri: Certo, con la fama che avete le donne hanno paura di voi.

Le cose sembrano mettersi al meglio per i Guerrieri, ma il tempestivo intervento di Tracy, la donna del capo degli Orfani, ricorda a tutti l'importanza del territorio e dei colori della sua gang. Lo scontro è inevitabile.

Orfani: Via le divise e vi lasciamo andare.

Guerrieri: Scordatelo. Forse ti è passato di mente che siamo qui in pace.

Orfani: Le regole le conoscete, ok? Con quelle divise dobbiamo attaccarvi. Avanti, toglietevi i colori... che, parlo arabo?

Guerrieri: Vaffanculo!

Le gang si diffusero a macchia d'olio, le maggiori si frammentarono in sottogruppi e, non appena in un isolato compariva una gang, in quello adiacente ne sorgeva un'altra, come reazione d'autodifesa. Forze dell'ordine e media scoprirono all'improvviso che le gang si erano ormai divise il territorio del Bronx da Morris Heights a Soundview. All'epoca si stimava ci fossero più di cento gang con oltre 11.000 affiliati. Il 70 per cento delle gang erano composte da latini, il restante 30 per cento da neri.

La Terza Avenue era sempre in fermento per le attività incessanti di numerose gang – i Chingalin e i Savage Nomads situati a ovest, i Black Falcons a nord. A sud di Crotona Park, nel cuore del South Bronx, c'erano i territori dei Ghetto Brothers, dei Turbans, dei Peacemakers, dei Mongols, dei Roman Kings, dei Seven Immortals e dei Dirty Dozens. La maggior parte di queste gang era di origine portoricana mentre, a est del Bronx River, i Black Spades rappresentavano l'unica alternativa per la gioventù afroamericana. Verso nord-est, al di là di Fordham Road, nelle poche comunità bianche sopravvissute, gang come quelle degli Arthur Avenue Boys, dei Golden Guineas, dei War Pigs e dei Grateful Dead rappresentavano lo sfogo delle frustrazioni di tutti quei giovani bianchi arrabbiati per la perdita progressiva del proprio quartiere.

I Savage Skulls erano forse la gang più temuta di tutto il Bronx: nessuna paura e, soprattutto, nessun rimorso sembrava toccarli. In quegli anni, un giovane alla ricerca di protezione e/o avventura lasciava famiglia e amici per unirsi agli Skulls.³

Guerra nel Bronx

Nel 1971 le gang percorrevano due strade parallele, entrambe molto difficili: una verso la pace, l'altra verso una nuova sanguinosa

guerra. I Ghetto Brothers, una delle gang latine più potenti del tempo, avevano aperto un ufficio con i finanziamenti dell'amministrazione cittadina e stavano cercando di compiere una difficile trasformazione per diventare un'organizzazione comunitaria legale. La violenza e le morti continue di giovani avevano convinto i capi della gang a cercare una via alternativa alla distruzione per reagire all'abbandono dell'amministrazione cittadina e della società intera. L'esempio offerto dai Ghetto Brothers, però, non sembrò influenzare le altre gang e, nel caldo soffocante dell'estate newyorchese, tutto il South Bronx fu travolto da un'escalation di violenza.

A novembre la guerra tra le gang sembrava essere totalmente fuori controllo. I Black Spades, la maggiore gang nera dell'epoca, erano in guerra contro le gang bianche dei Golden Guineas e dei War Pigs nei corridoi e nelle aule della Stevenson High School e si scontrarono in un cinema sulla Terza Avenue con i Savage Skulls, la più importante gang latina.

I Ghetto Brothers e gli attivisti comunitari in tutto il Bronx iniziarono ad adoperarsi per ottenere una tregua. Nel momento in cui la violenza stava raggiungendo l'apice, venne organizzato un incontro con i leader dei Black Spades, dei Nomads, dei Roman Kings, dei Bachelors e dei Savage Skulls presso la Bethesda Fountain a Central Park. Jose Torres, giornalista del "New York Post", scrisse un articolo elogiando il tentativo di pace intrapreso dalle gang: "La gang dei Ghetto Brothers si sta muovendo nella giusta direzione. Non credono nello scontro, non pensano che la violenza possa sostituire la persuasione". L'incontro a Central Park, però, non portò a nulla di concreto. La situazione nelle strade rimaneva tesa.

Il 2 dicembre, all'improvviso, nella sede dei Ghetto Brothers arrivò la notizia che tre gang – i Mongols, i Seven Immortals e i Black Spades – stavano picchiando gente a casaccio in tutto il quartiere. I Ghetto Brothers cercarono subito la mediazione. Black Benjie, leader dei Ghetto Brothers esperto di arti marziali, si diresse con un gruppo di compagni tra Horseshoe Park e la 165esima strada, dove le altre gang si stavano radunando.

Lo stesso giorno, qualche ora prima, gli Immortals e gli Spades avevano massacrato alcuni Roman Kings, nel cortile della John Dwyer Junior High School, mandando un giovane all'ospedale in gravi condizioni. Le voci della strada riportavano che i Mongols, i Seven Immortals e gli Spades stessero andando a sud verso Southern

Boulevard per scontrarsi contro i Savage Skulls. Mentre Black Benjie scendeva la scalinata d'entrata del parco, dozzine di ragazzi pronti a tutto, affamati d'azione e assetati di sangue, lo circondarono.

“Ascoltate, fratelli” disse Black Benjie alzando le mani per mostrare d'essere disarmato “siamo qui per parlare di pace”. “Pace un cazzo!” esclamò uno degli Immortals estraendo un tubo di ferro dalla propria giacca mentre un altro giovane agitava il suo machete. Era evidente che quel giorno si sarebbe parlato molto poco, e di pace proprio per niente! Presi dal panico i Ghetto Brothers tentarono di difendersi alla meglio con le cinture. Nel giro di qualche istante il tubo colpì la testa di Black Benjie, che stramazza al suolo. Il suo corpo fu selvaggiamente straziato da calci, pugni, sprangate e coltellate.

Più tardi, mentre il corpo di Black Benjie giaceva senza vita al Lincoln Hospital, le macchine della polizia pattugliavano il quartiere e orde di giornalisti si accalcavano attorno alla sede dei Ghetto Brothers. “Che cosa avete intenzione di fare?” chiedevano ai leader della gang, pregustando i racconti cruenti che avrebbero potuto scrivere per i loro giornali. Il “Daily News” titolava: “Mediatore ucciso in rissa. Guerra giovanile nel Bronx”. Il preside della Dwyer Junior High School affermò in un'intervista: “Doveva succedere, prima o poi”.⁴ Dopo lo straziante funerale di Black Benjie, i Ghetto Brothers fecero circolare la voce che stavano organizzando un incontro per cercare una tregua tra le gang, da tenersi l'8 dicembre 1971 presso il Bronx Boys Club.

Pace, fratelli, pace

Così venne il giorno in cui le gang nere e latine del Bronx si riunirono. C'erano le gang più piccole – Liberated Panthers, King Cobras, Majestic Warlocks, Young Cobras, Flying Dutchmen –, le più affamate – Young Sinners, Young Saints, Young Saigon, Roman Kings –, le più conosciute – Turbans, Brothers and Sisters, Latin Aces, Peacemakers, Dirty Dozens e Mongols –, e naturalmente le grandi famiglie – Javelins, Bachelors, Savage Nomads, Savage Skulls, Black Spades e Seven Immortals.

L'incontro non aveva precedenti e la situazione rischiava di esplodere per le faide irrisolte; la tensione era più che palpabile. Gli sbirri in borghese erano ovunque e c'erano cecchini posizionati sui

tetti dei palazzi adiacenti al Boys Club. Telecamere, fotografi e giornalisti si accalcavano all'interno della palestra dove si svolgeva l'incontro.

I presidenti e i capi guerra delle varie gang, fra cui il giovane Afrika Bambaataa, riempivano le sedie posizionate in cerchio al centro della palestra. Attivisti, docenti e gli altri membri delle gang riempivano gli spalti. Le donne stavano fuori al freddo dell'inverno.

Charlie Suarez, presidente dei Ghetto Brothers, che aveva evitato di proposito di indossare i colori della propria gang e portava un berretto nero con una stella rossa, una giacca nera e dei jeans, aprì l'incontro con un annuncio esplicito: "Vorrei che tutti gli sbirri in borghese uscissero, altrimenti noi non cominceremo". Uno sbirro uscì dalla sala e ci fu uno scroscio d'applausi; per un momento la tensione sembrò scemare.

Marvin "Hollywood" Harper, veterano della guerra in Vietnam e membro dei Savage Skulls, prese la parola: "Quando ho saputo della morte di Black Benjie ho detto al fratello Charlie che ero pronto a uccidere qualcuno per rappresaglia. Charlie mi ha risposto di non farlo, e per questo non farò nulla. Se i Ghetto Brothers vogliono la pace, allora pace sarà".

All'improvviso, però, Hollywood iniziò ad accusare esplicitamente Seven Immortals, Mongols e Black Spades, biasimandoli di attaccare gli Skulls per strappare loro i colori. Hollywood li accusò anche della morte di Black Benjie. Uno dei Black Spades rispose ironicamente: "Io non sono stato, ero in tribunale". Bam Bam, leader degli Spades, accusò gli Skulls di essere entrati nel loro territorio con un fucile.

La tensione saliva e l'incontro rischiava di andare a rotoli. I membri delle gang stavano dietro i loro leader, pronti a scatenare una rissa.

Suarez riportò perentoriamente il silenzio alzandosi in piedi e urlando: "Pace!".

Hollywood riprese a parlare rivolto agli Spades. Gesticolando con rabbia disse: "Tutto quello che volevamo era che ci restituiste i nostri colori e non l'avete fatto. Non ci vedete togliere i colori alla gente, non ci vedete aggredire i Turbans o i Ghetto Brothers. Non ci vedete assalire nessuno. Quando abbiamo un problema lo dobbiamo discutere tra di noi. Siamo noi quelli costretti a vivere in questo quartiere".

Quelle parole sembrarono scuotere i presenti e l'incontro prese

una direzione radicalmente diversa. “I bianchi non vengono a vivere in queste case disastrose” continuò Hollywood con un’energia esplosiva nella voce “I bianchi non vengono in questo quartiere a vivere in case di merda, senza riscaldamento nel gelo invernale. Capite? Siamo noi che ci viviamo. Dobbiamo fare in modo che diventi un posto migliore in cui vivere.”

I presenti, Black Spades inclusi, sembravano capire e condividere le parole di Hollywood, che chiedeva la fine degli scontri per compiere insieme un primo passo verso la pace: “Se non facciamo una tregua immediatamente, i bianchi verranno a fotterci uno per uno”. Le gang annuirono facendo il segno della pace o il pugno chiuso, simbolo del Potere Nero. Le immagini che raccontano questo incontro carico d’emozione e energia sono raccolte nello splendido documentario di Henry Chalfant sulle origini dell’hip hop e la profonda influenza della componente latina sull’evoluzione di questa cultura, intitolato *Mambo to Hop Hop*.

A quel punto la discussione si focalizzò sulle strategie attuabili per fare pressione sui politici e migliorare le condizioni del quartiere. Alla fine dell’incontro Charlie Suarez, presidente dei Ghetto Brothers, e il direttore del Boys Club, un giovane prete di nome Mario Barbell, chiamarono i leader delle gang al centro della stanza per giurare tutti insieme sul mantenimento della pace tra le gang.

Se per molti aspetti l’incontro evidenziò numerosi aspetti positivi – invece che perpetuare le violenze secondo la tradizione dell’occhio per occhio, le gang avevano raggiunto una tregua e ottenuto la fine, almeno formale, delle violenze – per altri l’incontro lasciò molto a desiderare: le donne, nonostante fossero parte della vita e della violenza delle gang, non ebbero alcun tipo di rappresentanza; inoltre, alcuni lasciarono il Boys Club con l’impressione di avere assistito a una messa in scena ben orchestrata.

Quello stesso fine settimana, tutti i leader delle varie gang si riunirono nella sede dei Ghetto Brothers, lontano da attivisti comunitari e da giornalisti. Melendez confermò le impressioni di molti riguardo alla riunione al Boys Club dicendo che “era stato un grande show a uso e consumo dei media” e che “la gente era uscita dall’incontro frustrata poiché non c’era nulla di genuino”. Quel giorno, nella relativa tranquillità della sede dei Ghetto Brothers i presidenti delle gang del Bronx si confrontarono a viso aperto e una nuova tregua fu siglata da tutti.⁵

La fine delle gang del Bronx

Questa situazione era però destinata a finire. Sebbene le gang rispettassero la tregua, qualche giorno dopo l'incontro al Boys Club il NYPD creò un'unità speciale con compiti di monitoraggio e gestione della gioventù ribelle della città: la Youth Gang Task Force. L'operato di questa unità speciale non tardò a lasciare il segno nelle strade del Bronx. Fermi, perquisizioni, pestaggi, interrogatori e arresti continui; in un solo anno la Task Force compilò oltre tremila dossier sulle gang e sui loro aderenti. Le tattiche poliziesche ottennero l'esito desiderato, portando alla lenta ma inesorabile dissoluzione delle gang. Anche Black Spades e Savage Nomads erano ormai diventati l'ombra di ciò che erano. Povertà, droga, violenza e, da ultimo, la repressione poliziesca non davano scampo a quei giovani, la maggior parte dei quali finirono in galera, latitanti o stentavano a sbarcare il lunario. Il mito delle gang stava perdendo rapidamente di attrattiva e nel Bronx sembrava imporsi una nuova scena.

Sul giovane Afrika Bambaataa, capo guerra dei Black Spades, l'incontro al Boys Club ebbe un effetto molto profondo, radicale. Bambaataa passò dal ripulire le strade del quartiere dai tossici all'impegno nei centri medici comunitari, dalle riunioni dei capi guerra dei Black Spades alle feste organizzate da altri ex Spades. La tregua ebbe un impatto duraturo su molti giovani. Il cambiamento permeava il Bronx e le energie giovanili, invece di accanirsi in un nichilismo devastante, stavano diventando il combustibile che avrebbe acceso un'esplosione creativa.

I confini dei territori così come le gang si stavano dissolvendo. I giovani dei primi anni settanta divennero ossessionati dallo stile, dall'originalità e dal *sabor*. Per quelle giovani menti il block party divenne lo spazio della possibilità, della resistenza e dell'espressione culturale di un'intera generazione.

L'influenza delle gang sull'hip hop

Nella prima fase dell'evoluzione di questo movimento culturale è difficile distinguere tra cultura delle gang e cultura hip hop: in molti casi i pionieri appartenevano alle gang. Abbiamo appena citato Afrika Bambaataa, passato da capo guerra a maestro dei dischi. Bam

si era guadagnato fama e rispetto nei Black Spades ma nei primi anni settanta iniziò un'esperienza di vita differente che lo portò a fondare The Organization, in seguito conosciuta come Universal Zulu Nation. Molti ex Spades confluirono nella Zulu Nation e operarono come "sicurezza" nei party di Bam. Allo stesso modo, Chuck Chuck City Crew lavorava per le feste di DJ Dice e Casanova Crew per quelle della Blackdoor Productions e Grandmaster Flash e i Peacemakers divennero la Pm Fun City Crew. DJ Kool Herc si guadagnò il rispetto dei membri delle gang grazie alla sua incredibile selezione musicale e, soprattutto, perché non lesinava shout out ai membri delle diverse gang durante i suoi party.

L'influenza della cultura delle gang è direttamente rintracciabile in altre forme espressive della cultura hip hop come l'arte visiva e la danza. Tag e graffiti sono stati utilizzati dalle gang come simboli d'appartenenza e territorialità, veri e propri messaggi che segnalavano quale gang dominava in una determinata area della città. Ricordate Rembrandt, l'artista della gang dei *Guerrieri della notte*? Quelle tag e quei graffiti dozzinali ben presto si trasformarono da simboli di guerra a espressione di individualità ribelli, capolavori che narravano pulsioni e tensioni di giovani invisibili e dimenticati dalla società ufficiale. Anche per la danza le aree di sovrapposizione sono evidenti, per esempio nell'uprocking. Le gang di NYC facevano danze rituali prima di entrare in guerra contro membri di altre gang. L'uprocking, in particolare, è una forma di danza che imita le pugnalate, i colpi e i calci che vengono scagliati contro il nemico durante il combattimento. Questa danza è diventata da subito uno degli elementi che caratterizzano l'insieme di forme espressive conosciute dai più come break dance o breaking.

La riunione narrata nei *Guerrieri della notte* pose dunque le premesse per un clima di feste, gioia e originalità che portò alla nascita della cultura hip hop.

Note

¹ Jeff Chang, *Can't Stop, Won't Stop*, St Martins Press, New York 2005, pp. 48-49.

² Ivi, p. 49.

³ Ivi, pp. 42-43.

⁴ Henry Chalfant, *Mambo to Hip Hop*, New York 2006.

⁵ Jeff Chang, *Can't Stop, Won't Stop*, cit., p. 61.

Kool Herc

l'inizio di una leggenda

Kool Herc si mette ai piatti e inizia a selezionare alcuni pezzi dancehall, pezzi che avrebbero fatto scatenare la folla in Giamaica, ma il luogo dove sta suonando non è Kingston bensì il Bronx dei primi anni settanta e la gente vuole i break per ballare, per scatenarsi a più non posso. Così Kool Herc inizia a suonare ciò che la gente desidera e spara vere e proprie bombe funk e soul. La stanza all'improvviso si riempie di gente, la folla si accalca per ballare e una nuova energia sembra scaturire dai quei corpi sudati. Questi giovani sembrano cercare di scrollarsi di dosso tutto il dolore, la sofferenza e il peso delle singole storie individuali nel tentativo di godersi quella che sarebbe stata la notte più bella della loro vita.

Il party dell'estate del 1973 nel West Bronx è ormai passato alla storia come l'incipit di un mito: non certo per i partecipanti – un centinaio di giovani del quartiere – non certo per il locale – una modesta sala in un nuovo complesso popolare – né per la zona – a un paio di miglia dallo stadio degli Yankees, vicino al luogo in cui la Cross-Bronx Express Way riversa il proprio traffico nell'isola di Manhattan. La storia ricorda quella festa poiché quello fu il giorno in cui Clive Campbell creò la leggenda attorno a DJ Kool Herc.¹

New York City

Clive Campbell arrivò a New York City in una gelida mattina di novembre del 1967. Un'abbondante nevicata aveva ricoperto la città, rendendola misteriosa e affascinante per un dodicenne giamaicano che non aveva mai avuto nessuna esperienza al di fuori della propria



Locandina di un party di DJ Kool Herc e della sua crew

terra d'origine, la Giamaica. Preso un autobus dall'aeroporto Kennedy, Clive mosse i primi passi in quella città dall'aspetto eccitante ma che presto si sarebbe rivelata dura e inospitale. Questa non era di certo l'America che aveva visto nei film grazie alla televisione del vicino a Kingston né quella cantata nei dischi importati dagli States del padre.

Il giovane Campbell parlava e si vestiva come un giamaicano e più precisamente come un campagnolo appena arrivato in un grande centro urbano. Le difficoltà d'inserimento nel nuovo ambiente non tardarono a esplicitarsi: "Eccomi completamente ricoperto di vestiti, con un montone, un cappello di pelo con tanto di paraorecchi e degli stivali stile cowboy. Appena entrato nell'ingresso della scuola, questa ragazzina inizia a prendermi in giro chiamandomi *roach killer* - 'ammazza scarafaggi'. Nel giro di pochi minuti tutti gli studenti riuniti all'entrata formano un coro unico urlando *roach killer*". Come ricorda lui stesso, "All'epoca essere giamaicani non era certo alla moda. Bob Marley non era ancora diventato l'idolo internazionale che avrebbe riportato la Giamaica all'attenzione del mondo. Un giorno un amico mi avvisò di non continuare a camminare lungo la strada che stavo percorrendo perché le gang stavano gettando tutti i giamaicani che incontravano nell'immondizia. Capite, le gang gettavano i giovani giamaicani nei cassonetti dell'immondizia!"² Nonostante le difficoltà del primo periodo, Herc imparò ben presto a cavarsela nel Bronx diventando membro di una delle tante gang che popolavano il quartiere.

Sin dall'infanzia, la passione del giovane Clive per la musica funk e soul lo aveva fatto avvicinare ai DJ radiofonici come Cousin Brucie e Wolfman Jack, che idolatrava come vere e proprie divinità per il loro parlato dolce e melodico su basi musicali nell'introdurre nuovi pezzi. Iniziò a frequentare le feste danzanti chiamate First Fridays, organizzate dalla scuola cattolica della zona nel complesso popolare dei Murphy Projects, e gli house party, dove ascoltava la musica trasmessa dalla Wbls o dalla Wwrl.³ I Temptations, Aretha Franklin, Smokey Robinson e James Brown erano la sua passione ma soprattutto diventeranno i suoi insegnanti: attraverso l'ascolto di quelle canzoni Clive perse definitivamente il suo accento giamaicano. Arrivato alla Alfred E. Smith High School, Clive aveva perso i tratti riconducibili alle sue origini: era pronto per reinventarsi un'identità.



1520 Sedgwick Avenue, luogo di nascita della cultura hip hop

Una nuova identità

Nell'estate del 1970, Taki 183 sembrava essere una presenza capillare nella rete metropolitana di New York City. Come migliaia d'altri adolescenti, Clive e i suoi amici Jerome e Richard si munirono di marker e bombolette e iniziarono a disseminare il quartiere delle loro tag. Richard divenne Uncle Rich, Jerome Yogi e Clive Clide as Cool. "Nessuno si ricordava del mio nome Clive" racconta Herc "e la cosa più vicina è Clide, come il giocatore di basket dei Knicks. Così iniziai a taggare Clide mentre quel Kool l'ho preso da una pubblicità di sigarette."⁴

Per Clive il writing rappresentò la vera entrata nella nuova cultura, l'elemento che lo portò a conoscere i campioni dello stile. Herc iniziò a frequentare gli Ex Vandals, la leggendaria crew formata a Brooklyn che includeva nomi quali Super Kool 223, El Marko, Stay High 149 e Phase 2.⁵ Tra il 1971 e il 1972 la presenza dei graffiti si

sposò dai muri degli edifici alle carrozze metropolitane; El Marko e Super Kool crearono i primi pezzi che coprivano vagoni interi, veri e propri capolavori che testimoniano l'evoluzione in corso. Se da un lato le autorità cittadine iniziarono a varare leggi pesantemente repressive nei confronti di questi giovani artisti metropolitani, dall'altro i più creativi diedero una nuova spinta al movimento; fra questi Phase 2 iniziò a sperimentare nuovi stili nei suoi pezzi – talvolta rendendoli quasi indecifrabili – introducendo ulteriori elementi di complessità.

Clive, però, sarebbe passato alla storia per altre ragioni... Era un ottimo atleta, sollevava pesi, correva la maratona e giocava a basket sui campi di cemento del Bronx. I suoi compagni di scuola lo chiamavano Hercules per la sua forza fisica e per la potenza con cui schiacciava a canestro. “Sono tornato nel quartiere e ho detto ai miei amici: questo tipo a scuola mi chiama Hercules. Lo so che non lo fa per sbottermi, ma non mi piace. Quale potrebbe essere il diminutivo di Hercules? Herc! Herc mi piace, è originale. Così abbandonai il nome Clive e iniziai a essere chiamato ovunque Kool Herc.”⁶

The Man with the Master Plan

Kool Herc iniziò a frequentare una discoteca sotto il Plaza Hotel – luogo nel quale la famiglia Campbell venne provvisoriamente riallocata dopo un incendio che distrusse il loro appartamento di Tremont Avenue – dove il suo amico Shaft suonava alternandosi a un altro DJ, John Brown. A Herc il Plaza piaceva perché all'epoca Brown era l'unico a suonare canzoni come *Give it Up or Turn It Loose* di James Brown e *Get Ready* di Rare Earth. Il giornalista Steve Hager ricorda: “*Get Ready* era uno dei pezzi più suonati nel Bronx perché durava oltre venti minuti, un tempo lungo abbastanza perché gli amanti del ballo ne fossero coinvolti. Tutti amavano i due minuti di assolo di batteria, durante i quali venivano eseguiti i passi più spettacolari”. L'energia che si respirava al Plaza avrebbe influenzato pesantemente il clima dei futuri party di Kool Herc.

Durante i primi anni settanta le discoteche chiudevano una dopo l'altra e il numero di house party era diminuito sensibilmente a causa della violenza e dell'insicurezza dovute al proliferare di gang quali i Black Spades e i Savage Skulls. Il West Bronx non aveva raggiunto



South Bronx 1978, foto di Sylvia Plachy

ancora i livelli di violenza della zona Sud e i giovani che vivevano in quell'area cercavano luoghi in cui socializzare e divertirsi. Questo spiega in parte le ragioni per cui Sedgwick Avenue fosse non solo pronta ma addirittura ansiosa di accogliere la nuova stagione di feste che si sarebbero diffuse a macchia d'olio. Durante l'estate del 1974, Herc suonò regolarmente per lo più per un pubblico della zona e decise di fare una festa per strada completamente gratuita. Questa festa contribuì all'incontro delle diverse generazioni di afroamericani e alla creazione del mito di Kool Herc. Dopo il block party Herc dovette cercare un nuovo spazio per le sue feste, il centro comunitario dei casermoni popolari era ormai troppo piccolo per il seguito che si era guadagnato.

Herc assemblò un suo gruppo di DJ, b-boy, writer e MC con il nome di Herculords: Coke La Rock, DJ Timmy Tim e Little Tiny Feet, Dj Clark Kent and the Rock Machine, Imperial JC, Blackjack, LeBrew, Pebblee Poo, Sweet and Sour, Prince e Whiz Kid.

Insieme all'amico Coke La Rock iniziò a creare uno stile originale, con un'immagine diversa rispetto a quella delle altre crew della zona, cercando di importare lo stile dei DJ di Kingston come Count

Machuki, King Sitt, U-Roy e Big Youth per adattarlo al gusto dei giovani del Bronx. Inoltre, Herc collegò il suo microfono a una eco box. Herc e Coke parlavano in continuazione con la gente, con il pubblico, coinvolgendolo con saluti e piccole rime, sviluppando un proprio slang, creando un'immagine che si sarebbe rivelata *larger than life*. *There's no story can be told, there's no horse can be rode, and no bull can be stopped and ain't a disco we can't rock. Herc Herc! Who's the man with the master plan from the land of Gracie Gracie? Herc Herc!*⁷

Herc studiava attentamente la folla e cercava di comprendere quali fossero i brani o le parti di essi che la gente aspettava per scatenarsi. Il momento in cui il pubblico perdeva la testa era la parte strumentale in cui tutti gli altri elementi scemavano a favore delle percussioni e del ritmo: il break! Scordatevi la melodia, il testo e il ritornello, si parla solo del *groove*: trovare il groove migliore e farlo continuare il più a lungo possibile.

Herc iniziò a selezionare i dischi per il break: il suono delle congas che sembra non interrompersi mai in *Apache* e *Bongo Rock* dell'Incredible Bongo Band, la versione live di *Give It Up or Turn It Loose* di James Brown, la colonna sonora di *Shaft in Africa*, *Scorpio* di Dennis Coffey – brani soul o rock con un beat uptempo, spesso con accompagnamenti di percussioni afrolatine.⁸ Strappava le etichette dei dischi, in stile giamaicano: “Mio padre mi disse di togliere il nome del pezzo dall'etichetta se volevo guadagnarmi una reputazione, se desideravo farmi un seguito”⁹ spiega Herc, dando involontariamente testimonianza della nascita della competizione per l'originalità nella cultura hip hop.

Sfruttando la tecnica in seguito definita merry go round, Herc suona due copie dello stesso disco, facendo cominciare il break del secondo mentre sta terminando quello sul primo, estendendo in questo modo i cinque secondi del break a cinque minuti di fuoco. Nelle feste Herc passava da un break all'altro mandando letteralmente in delirio la folla. “Una volta ascoltata una cosa del genere, non c'era nessuna possibilità di ritorno. Tutti volevano solo break dopo break dopo break.”¹⁰

Nel 1977 Herc e i suoi rivali avevano praticamente diviso il Bronx secondo un nuovo scenario. Nel South Bronx tra la 138esima e la 163esima, dove un tempo stavano le gang dei Bachelors, dei Savage Nomads, dei Savage Skulls e dei Ghetto Brothers, Grandma-

ster Flash, protetto dalla crew dei Casanova, stava emergendo come la nuova celebrità fra i DJ. Nel Sud-est, prima territorio dei Black Spades, dei Power, dei Javelins, Afrika Bambaataa stava creando la Zulu Nation. A Nord c'erano DJ Breakout e DJ Baron. Il West Bronx e i club dell'Eastside rimanevano ancora zona di Herc. Quest'ultimo era ancora il re indiscusso del Bronx per la sua selezione di dischi, la folla che lo seguiva e il suo potentissimo sound system, ma Flash iniziava a rapire con la sua sofisticata precisione e Bambaataa aveva dietro a sé la forza dei giovani del Bronx River Project.

La nuova gerarchia del cool aveva rimpiazzato quella dei colori di guerra delle gang. La violenza non terminò all'improvviso – come sarebbe potuto accadere? – ma una nuova, straordinaria energia creativa stava per esplodere dai bassifondi della società americana per diffondersi in tutto il mondo.

Note

¹ Jeff Chang, *Can't Stop, Won't Stop*, cit., p. 67.

² Ivi, p. 72.

³ Jim Fricke, Charlie Ahearn, *Yes Yes Y'All*, EMP, Seattle 2002, p. 25.

⁴ Jeff Chang, *Can't Stop, Won't Stop*, cit., p. 75.

⁵ Jim Fricke, Charlie Ahearn, *Yes Yes Y'All*, cit., p. 25.

⁶ Jeff Chang, *Can't Stop, Won't Stop*, cit., p. 76.

⁷ Ivi, p. 82.

⁸ Jim Fricke, Charlie Ahearn, *Yes Yes Y'All*, cit., p. 29.

⁹ Jeff Chang, *Can't Stop, Won't Stop*, cit., p. 79.

¹⁰ *Ibidem*.

Break più popolari

- Different Strokes**, Syl Johnson – 7Inch Single (Twilight, 1967).
Mary Mary, The Monkees – *More of the Monkees* (Colgems, 1967).
The Champ, The Mohawks – 7Inch Single (Pama, 1968).
Get Ready, Rare Earth – *Get Ready* (Rare Earth, 1969).
Honky Tonk Woman, The Rolling Stones – 7Inch Single (ABKCO, 1969).
Hook & Sling, Eddie Bo – 7Inch Single (Scram, 1969).
Say It Loud, I'm Black and I'm Proud, James Brown – *Say It Loud, I'm Black and I'm Proud* (King, 1969).
Stand, Sly and the Family Stone – *Stand* (Epic, 1969).
Get Into Something, The Isley Brothers – *Get Into Something* (T-Neck, 1970).
Give It Up or Turn it Loose, James Brown – *Sex Machine* (King, 1970).
Good Old Music, Funkadelic – *Funkadelic* (Westbound, 1970).
I Know You Got Soul, Bobby Bird – *I Need Help* (King, 1970).
Listen To Me, Baby Huey – *The Living Legend* (Curtom, 1971).
Melting Pot, Booker T & the MGs – *Melting Pot* (Stax, 1971).
Scorpio, Dennis Coffey – *Evolution* (Sussex, 1971).
Bra, Cymande – *Cymande* (Janus, 1972).
It's Just Begun, Jimmy Castor – *It's Just Begun*, (RCA, 1972).
Rock Steady, Aretha Franklin – *Young Gifted and Black* (Atlantic, 1972).
Soul Makossa, Manu Django – *Soul Makosa* (Atlantic, 1972).
The Mexican, Babe Ruth – *First Base* (Harvest, 1972).
Think (About It), Lyn Collins – *Think (About It)* (People, 1972).
Apache, Incredible Bongo Band – *Bongo Rock* (Pride, 1973).
Bongo Rock, Incredible Bongo Band – *Bongo Rock* (Pride, 1973).
The Breakdown (Part 2), Rufus Thomas – *Did You Heard Me?* (Stax, 1973).
Ashley's Roachclip, The Soul Searchers – *Salt of the Earth* (Sussex, 1974).
Hihache, Lafayette Afro-Rock Band – *Voodounon* (Makosa, 1974).
Brother Green (The Disco King), Roy Ayer's Ubiquity – *Mystic Voyage* (Polydor, 1975).
Heaven and Hell Is On Earth, 20th Century Steel Band – *Warm Earth, Cold Steel* (United Artists, 1975).
Scratchin', Magic Disco Machine – *Disc-O-Tech* (Motown, 1975).
Take Me to Mardi Gras, Bob James – *Two* (CTI, 1975).
Ain't No Half Stepping, Heat Wave – *Too Hot To Handle* (GTO, 1976).
Catch a Groove, Juice – 12Inch Single (Greedy, 1976).
Conga, Lafayette Afro-Rock Band – *Malik* (Makosa, 1976).
I Can't Stop, John Davis and The Monster Orchestra – *Night & Day* (Sam, 1976).
Jam On The Groove, Ralph McDonald – *Sound Of a Drum* (Marlin, 1976).
Johnny The Fox Meets Jimmy The Weed, Thin Lizzy – *Johnny The Fox* (Vertigo, 1976).
Planetary Citizen, Manhattan Orchestra / John McLaughlin – *Inner Worlds* (Columbia, 1976).
Razor Blade, Little Royal and The Swingmasters – 7Inch Single (Tri-US, 1976).



Shack Up, Banbarra – 7Inch Single (Atco, 1976).
Walk This Way, Aerosmith – *Toys In The Attic* (Columbus, 1976).
Indiscreet, DC LaRue – *Tea Dance* (Pyramid, 1977).
Trans-Europe Express, The Kraftwerk – *Trans-Europe Express* (Capitol, 1977).
Dance To The Drummer's Beat, Herman Kelly & Life – *Percussion Explosion* (Electric Cat, 1978).
Hot Shot, Karen Young – 12Inch Single (West End, 1978).
Daisy Lady, 7th Wonder – *Climbing Higher* (Parachute, 1979).
Get Up and Dance, Freedom – *Farther Than Imagination* (Malaco, 1979).
Good Times, Chic – *Risque* (Atlantic, 1979).

Afrika Bambaataa e la Universal Zulu Nation

Immaginate una ripresa dall'alto del Bronx River Project, un enorme complesso popolare composto da dodici edifici di cemento massiccio situato vicino ad altri due giganteschi magazzini umani, le Bronxdale Houses e le James Monroe Houses. Il campo si restringe, puntando l'attenzione verso il centro comunitario del complesso, situato al centro dell'ovale formato da quei mostri verticali. Ora la ripresa lentamente si sposta verso l'edificio sulla sinistra per fermarsi su una finestra al primo piano: due casse sparano musica a tutto volume e dietro si muove un giovane afroamericano dalla personalità magnetica, con una reputazione degna del massimo rispetto nelle strade del Bronx degli anni settanta.

A questo punto la nostra storia ha inquadrato il suo protagonista: Afrika Bambaataa. In un'area dove in ogni project esiste una gang, dove anche poche centinaia di metri costituiscono una terra senza legge né dio, dove fra gli isolati esistono confini invalicabili, Bambaataa era pronto a portare la sua crew a feste dove quei giovani non avrebbero mai immaginato di poter ballare, in project dove non avrebbero mai pensato di poter passare del tempo e tanto meno divertirsi e socializzare. Ancora incredulo, a distanza di trent'anni Jazzy Jay racconta: "Bambaataa diceva che c'era una festa a Bronxdale. Prendeva la sua borsa con le cassette musicali e c'erano almeno quaranta, cinquanta persone a muoversi con lui. Bam era il leader. Ovunque andassimo rappresentavamo il Bronx River [...] ovunque ci fosse una festa, ecco Bam ed ecco il suo entourage. Ecco l'esercito. Ovunque Bam andasse, lì c'era il divertimento e quello era il luogo dove dovevi assolutamente trovarti!"¹

Afrika Bambaataa è una figura cruciale per la nascita e la diffusione della cultura hip hop, la scintilla che ha scatenato l'incendio culturale che ancora plasma l'immaginario contemporaneo. Molti elementi associati alla cultura hip hop sembrano trarre la loro stessa esistenza dall'aura mitica associata alla sua figura – *original*



Afrika Bambaataa, fondatore della Zulu Nation

gangstar, archeologo del breakbeat, mistico interplanetario, afro-futurista, attivista hip hop, griot del XXI secolo. Bambaataa portò la musica e la cultura della gioventù nera e latina all'attenzione della scena artistica underground e punk rock di Manhattan, distruggendo i muri di segregazione e gli isolati di marginalità sociale che caratterizzavano le comunità urbane povere durante i primi anni settanta, diffondendo l'hip hop in tutta la città, la nazione e oltre il pianeta del rock.

Un viaggio oltre il pianeta del rock

Dei tre re che compongono la trinità della musica hip hop – DJ Kool Herc, Afrika Bambaataa e Grandmaster Flash – la storia più avvincente è quella di Bambaataa Kahim Asim, il *warlord* dei Black Spades che diventò il *master of records*; lo sciamano che faceva ballare oltre duecento duri fondendo la musica dei Kraftwerk, Fela Anikulapo-Kuti, il tema della *Pantera rosa*, i Rolling Stones e i Magic Disco Machine; il fondatore della Universal Zulu Nation, la prima organizzazione hip hop che cercò di educare la propria gente facendola divertire; il predicatore del gospel dei “4 elementi” – DJing, MCing, b-boying e graffiti writing; il missionario che ha portato il messaggio dell’hip hop ai quattro angoli del globo.²

Sebbene la sua storia sembri ben documentata, molti sono gli aspetti della vita di Bam che rimangono misteriosi, a partire dal suo nome e dalla data di nascita. La nostra attenzione, però, non si focalizza su questi particolari bensì su un momento di trasformazione personale e collettiva che ci permetterà di mettere a fuoco la figura di Afrika Bambaataa per comprendere l’importanza del suo credo visionario e l’impatto che ebbe sui giovani del suo quartiere e sulle generazioni future.

Nel contesto sociale che caratterizzava il Bronx dell’epoca era quasi inevitabile finire in una gang. Fin dal 1968 erano sorti gruppi di stampo tribale che avevano rimpiazzato le gang degli anni cinquanta, spazzate via dall’ondata di eroina dei tardi anni sessanta. La più grande era quella dei Black Spades e i suoi membri vestivano con jeans, giubbotti Levi’s, cinture militari e anfibi neri. Ci si univa a loro perché se ne ammirava lo stile, perché indossarne i colori assicurava protezione o semplicemente perché si era adolescenti.

Nel 1971, l’anno della tregua tra le gang del Bronx, il giovane Bambaataa si trovava costretto a frequentare la Stevenson High School; la scuola era situata in un’area prevalentemente bianca e Bam era uno dei tanti giovani neri spediti in scuole bianche, secondo un programma di desegregazione razziale denominato Busin. All’apparire dei primi giovani di colore, molti dei quali appartenenti alla gang dei Black Spades, la scuola diventò il terreno di un violento scontro razziale, il confine sanguinoso del processo d’integrazione.

Il giovane Bambaataa fu nominato *warlord* dei Black Spades dal presidente della gang Bam Bam, che stimava il ragazzo per la sua ca-

pacità di passare da un project all'altro, da un territorio all'altro. L'amico Jay McGluery ha raccontato al giornalista Steve Hager: "C'erano davvero tante gang e lui conosceva almeno cinque membri in ogni gang. Ogni volta che scoppiavano delle liti, provava sempre a intervenire per risolverle".³ Mentre le tensioni razziali crescevano, Bambaataa guidava i suoi uomini contro le gang bianche in scontri che si allargarono a tutta l'area di Soundview e West Farms. Sebbene in queste occasioni non si tirasse mai indietro, la pace fra le gang del Bronx che aveva riunito la gioventù nera e latina ebbe un profondo impatto su Bam, che intuì di dover utilizzare il proprio carisma e le proprie energie per costruire qualcosa di positivo per la propria gente.

Qualche anno prima, il mito nascente di DJ Kool Herc aveva offerto a Bambaataa l'opportunità che cercava. Altri due ex Black Spades avevano iniziato a fare i DJ – Kool DJ D nel project del Bronx River e Disco King Mario a Bronxdale. Dopo avere raggiunto l'apice nel 1973, le gang scomparvero in fretta. La crescente popolarità di graffitismo e b-boying offriva ai ragazzi modi meno pericolosi per mettersi in mostra, e inoltre le ragazze si erano stufate dello spirito guerresco dei loro uomini; il loro messaggio sembrava essere: "O la piantate o vi piantiamo". Bambaataa tagliò definitivamente i ponti con le gang nel gennaio del 1975, quando il suo migliore amico Soul-sky venne ucciso dalla polizia. Come regalo per la promozione, quello stesso anno, la madre gli regalò un sound system. Il 12 novembre del 1976 diede la sua prima festa ufficiale come DJ al Bronx River Community Center.⁴ "Quando sono diventato un DJ avevo già un esercito al mio seguito quindi era automatico che le mie feste fossero stracolme di gente".⁵

Quello stesso anno, come alternativa alle gang che infestavano il Bronx, formò la Bronx River Organization – che successivamente prenderà il nome di Universal Zulu Nation – la prima organizzazione comunitaria dedicata all'educazione e al miglioramento delle condizioni di vita nelle comunità di colore, all'insegnamento della cultura hip hop e alla sacra religione del divertimento. Bambaataa era solito ripetere: "Questa è un'organizzazione. Non siamo una gang, siamo una famiglia. Non creiamo problemi. Se i problemi arrivano, allora combattiamo fino alla morte."⁶

I party e le feste erano la nuova moda nel Bronx e Bam crea un'alleanza strategica con la Chuck Chuck City Crew di Bronxdale e con



Il Bronx River Project, quartiere d'origine di Bambaataa e della Zulu Nation

le crew di molti altri project. Mentre Kool DJ D, Disco King Mario e altri DJ del Bronx come DJ Tex suonavano l'uptempo disco music, molto popolare alla radio, Bambaataa era affascinato dalla ricerca del break di Kool Herc. Il suono di Bam era l'equivalente delle sue straordinarie capacità relazionali: la sua selezione musicale era così eclettica e inclusiva da riflettere le aspirazioni dell'organizzazione che aveva creato. Mixava i Grand Funk Railroad e i Monkeys con Sly and James e i discorsi di Malcolm X; suonava salsa, rock e soca con lo stesso entusiasmo dei dischi funk e soul con cui faceva impazzire la gente. Divenne famoso come il DJ più eclettico della scena. Ogni weekend Afrika Bambaataa diventava il sacerdote che presiedeva un sacro rituale fatto di divertimento e ritmo il cui motto era "Pace, Amore, Unità e Divertimento".

"Tiravamo fuori break impensabili" s'infervora Bam. "Mentre gli altri DJ suonavano per quindici o anche venti minuti, noi cambiavamo dopo pochi secondi o un paio di minuti. Non facevo mai andare

un break più di un paio di minuti, a meno che non avesse un tiro così funky da mandare la gente fuori di testa: in quel caso lo prolungavamo per due, tre, quattro minuti... Suonavamo tutti i tipi di musica. Ne trovavo ovunque!”⁷ Dal synth pop europeo alle sigle dei cartoni animati passando per l’acid rock: l’hip hop è stato affamato ed eclettico fin dagli inizi. A Bam non interessava il genere dei dischi che metteva, ma solo l’efficacia delle componenti sonore e l’effetto che avevano sulla pista.

L’inizio degli anni ottanta trova Bam a capo di un esercito composto da DJ, MC, b-boy e b-girl, writer e da tutti quei giovani che affollavano le sue feste. Ciò che stavano facendo non aveva ancora un nome ma, sia nelle jam nei parchi che nelle feste in un club, Bambaataa trasformava i party di Herc in cerimonie di un nuovo credo, che rappresentava, suonava e appariva come la società in cui quei giovani avrebbero voluto vivere.

The Legacy

“Zulu Nation non è una gang. È un’organizzazione d’individui alla ricerca di successo, pace, conoscenza, comprensione e una vita onesta. I membri Zulu devono cercare un modo per sopravvivere positivamente in questa società. Le attività negative appartengono ai malvagi. La natura animale rappresenta la natura negativa. Gli Zulu devono essere civilizzati.” Così recitano i *Principles of the Universal Zulu Nation*, parte prima e seconda.

Invece di una piattaforma politica in dieci punti, la *Universal Zulu Nation* proponeva le *Seven Infinity Lessons*, un vero e proprio codice di comportamento per tutti i membri dell’organizzazione. Come durante i suoi DJ set, Bambaataa fondeva con il massimo della libertà e dell’eclettismo, influenze e stimoli diversi, alcuni familiari, altri sconosciuti, per offrire al mondo il punto di vista privilegiato del Bronx River Project sulle origini dell’hip hop.

Le *Infinity Lessons* sono presentate in forma di domanda e risposta con tanto di glossario, in maniera del tutto simile alle lezioni della *Nation of Islam* e dei *5Percenter*, dai quali presero il riferimento alle origini regali del loro passato africano ma non l’obiettivo della separazione razziale; richiamavano il concetto e la pratica dell’autodifesa delle Pantere Nere ma non riprendevano l’impegno contro la disoc-

cupazione e per la ricerca di alloggi decenti. Tratto fondamentale delle *Infinity Lessons* è che sono un testo in continua evoluzione, capace di adattarsi all'evolversi dei tempi.

A una prima lettura sembra un intricato mix tra un testo di carattere religioso e un manifesto politico privo di qualsiasi visione strategica. Tutto ciò però ha davvero poca importanza poiché gli Zulu celebrano l'istinto della sopravvivenza e della creazione, la gioventù e libertà come atti rivoluzionari e le sedi dell'organizzazione ormai contano rappresentanze in tutto il mondo. Essere con la Zulu Nation significa avere potere, rispetto ma soprattutto divertirsi.

L'attività di Bam fu importante, a livello sociologico, perché offrì un modello di aggregazione alternativo post gang basato sulla musica e il ballo piuttosto che sulla violenza, mise fine alle controversie tra le varie crew e creò una rete globale di fan della cultura hip hop.

Note

¹ Jim Fricke, Charlie Ahearn, *Yes Yes Y'All*, cit., p. 46.

² Jeff Chang, *Can't Stop, Won't Stop*, cit., p. 90.

³ Steve Hager, *Hip Hop: The Illustrated History of Breakdancing, Rap Music and Graffiti*, St Martins Press, New York 1984, pp. 9-10.

⁴ Bill Brewster, Frank Broughton, *Last Night a DJ Saved My Life*, Arcana, Roma 2005, p. 267.

⁵ Jeff Chang, *Can't Stop, Won't Stop*, cit., p. 96.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Bill Brewster, Frank Broughton, *Last Night a DJ Saved My Life*, cit., p. 268.

Forms and Colors as Medicine

Henry Chalfant

I giovani writer hanno sfidato la potenza industriale di seicento miglia di acciaio e macchine che corrono attraverso la città, avventurandosi nei tunnel e tuonando lungo le sopraelevate, per miglia e miglia di abbandono e distruzione che occupano lo spazio dei vecchi edifici popolari. Innocenti creatori di arte di strada, si infilavano in buchi nelle recinzioni per illuminare il decadente sistema urbano, trasformando un sistema devastato da scarsa manutenzione in tele colorate che sfidarono l'opinione comune sullo spazio pubblico. È la storia di ragazzi che non avevano niente ma trovarono significato attraverso le loro opere, trasmettendo all'acciaio anonimo le proprie storie e identità individuali, scoprendo una libertà che trascende l'oppressione, usando forme e colori come medicina per una comunità ammalata.



Mare139, foto di Henry Chalfant

Gettin'Up 1973-1979

Breve storia dell'evoluzione del graffiti writing

Mi alzo presto, in modo da posizionarmi in tempo per fotografare i treni durante l'ora di punta, così da avere più chance di immortalare un nuovo pezzo, uno dei capolavori del writing che hanno invaso la metropolitana di New York City a partire dai primi anni settanta. Nella *rush hour* i treni sono tutti in funzione mentre durante il giorno solo una parte di essi sono operativi e fotografare quei masterpieces itineranti diventa più difficile. Nel corso degli ultimi tre anni sono riuscito ad accumularne un buon numero.

Sono posizionato sulla linea 2 che attraversa il Bronx da nord a sud per arrivare fino a Brooklyn, il tutto dura cinque ore... potrei stare qui tutto il giorno e fare uno o due scatti buoni, se va bene. Mentre sono lì in attesa mi accorgo della presenza di un ragazzo, dalle macchie di vernice sulle scarpe da ginnastica e i jeans e dalla pazienza con cui aspetta capisco che è un giovane writer... con molta probabilità aspetta di veder passare un proprio pezzo.

Dopo uno scambio di sguardi iniziamo a chiacchierare e lui mi dice che se sono interessato ai graffiti devo andare alla *writer's bench* – la “panchina dei writer”, sulla stessa linea alla fermata sulla 149esima. Mi consiglia di andarci verso le tre di pomeriggio, dopo la scuola, così da trovare i writer e magari conoscerne qualcuno. Decido di andarci il giorno stesso e li incontro davvero! Ci sono molti giovani di varie razze: alcuni cazzeggiano, altri fanno schizzi vari oppure si scambiano i *blackbook*.

Per facilitare il mio approccio, quello di fotografo bianco quarantenne, uso le foto fatte a tag e pezzi. La cosa sembra funzionare; sono tutti molto colpiti ed entusiasti nel vedere riprodotte opere in molti casi ormai perdute. L'eccitazione è palpabile ma, com'era prevedibile, non si fidano del tutto e per questo decido di invitarli a venire di persona a vedere tutte le fotografie che avevo raccolto nel mio studio di Soho, downtown Manhattan.

Il protagonista di questo episodio, da me liberamente adattato, è Henry Chalfant,¹ fotografo, regista e autore con Martha Cooper del



Treno dipinto da Heist Min & Duro, foto di Henry Chalfant

libro sul graffiti writing dal titolo *Subway Art*; l'incontro in questione segnò la sua immersione definitiva in quel nuovo fenomeno artistico underground che era l'hip hop.

Graffiti writing e evoluzione dello stile

La storiografia dell'hip hop sostiene che il movimento fu iniziato da un adolescente che si firmava Taki 183, un ragazzo greco di nome Demetrios che veniva dalla 183esima ovest, Washington Heights. Taki, impiegato come ragazzo delle consegne, utilizzava spesso la metropolitana e tra il 1970 e il 1972 la sua tag era ovunque.

Taki 183 non è né il primo writer né il primo re. Fu però il primo ad attirare l'attenzione dei media su questa nuova subcultura giovanile. Nel 1971 un reporter del "New York Times" lo intervistò cercando di comprendere il fenomeno e pubblicò l'articolo "Taki 183 Spawns Pen Pals",² rendendolo una celebrità fra i suoi coetanei.

Quando il nome di Taki 183 apparve sul "New York Times", il movimento del graffiti writing iniziò a diffondersi su larga scala.

"Inizi nella tua strada, poi passi agli autobus. Invadi il tuo quartiere, poi conquisti la tua linea metropolitana, infine occupi la città



Sopraelevata tra la Terza e la 149esima strada nel Bronx

intera” dice Luke Spar One Filiberto. “Potevi appenderti all’esterno di un edificio, oppure arrampicarti sui pali e oltrepassare del filo spinato per raggiungere un deposito, e realizzare il pezzo che mandava su tutte le furie gli operai addetti alla pulizia delle carrozze e faceva impazzire di gelosia gli altri writer. Potevi anche essere tanto spavaldo da cercare il bersaglio più vistoso e rischioso di tutti, come ha fatto la writer Stoney nel 1972 quando pose la propria firma sulla statua della libertà.”³

Si lasciavano tag ovunque si andasse. Si voleva solo ottenere fama.

L’attitudine di Taki 183 evidenziava un cambiamento di prospettiva rispetto alla pratica dello scrivere il proprio nome sui muri e stabiliva un obiettivo comune a tutti i writer: la fama. Chi firmava più volte, in luoghi inaccessibili o pericolosi diventava quasi un “eroe popolare” fra i suoi coetanei. Secondo Hugo Martinez, studente di sociologia, attivista comunitario e fondatore nel 1972 della prima associazione di writer, la United Graffiti Artists, “Il writing è un modo per ottenere status in una società dove il possesso materiale è espressione dell’identità individuale”.⁴ Una sorta di logica della colonizzazione al contrario, un virus diffuso dalle migliaia di senza volto e senza voce che popolavano il fondo della società.

In mezzo a una miriade di nomi e cifre in crescita costante giorno dopo giorno, solo alcune tag, come quella di Stay High 149 con uno spinello come barra orizzontale della lettera H, ebbero un reale impatto sull'evoluzione del writing. Quando gli artisti, per differenziarsi, iniziarono a inventare nuovi stili la città si trasformò in una tela itinerante su cui ribollivano tutte le tensioni sociali, le frustrazioni e il desiderio di visibilità di una generazione di giovani. Migliaia di ragazzi scalavano recinzioni, rischiavano di rimanere fulminati sul mortale terzo binario e scappavano dalla polizia solo per poter fare pezzi sempre più spregiudicati.

Centri di creatività sorsero ben presto anche al di fuori del Bronx. Le crew di Brooklyn, per esempio gli Ex Vandals, si erano fatte conoscere su tutta la linea portando le loro firme sin nel Bronx. Proprio per questa natura che travalicava i singoli distretti cittadini, il movimento dei writer fu sin dall'inizio multiculturale. I bianchi dell'Upper East Side imparavano dai neri del Bronx, i portoricani di Brooklyn imparavano dagli operai bianchi del Queens. I writer si ritrovavano nelle ultime carrozze dei treni in sosta o alla panchina dei writer, alla stazione tra la 149esima e Atlantic Avenue, sulla linea 2. Da qui partivano i raid per "recuperare" materia prima – i furti pomeridiani di vernice, marker, bombolette spray – e dopo mezzanotte partivano le spedizioni "creative", per produrre nuove opere d'arte.⁵

Questi giovani crearono un mondo alternativo, qualcosa di realmente rivoluzionario per le condizioni socio-economiche del periodo. Nella primavera del 1973 il giornalista Richard Goldstein, in un articolo del "New York Magazine" intitolato *The Graffiti Hit Parade*, scrisse: "Potrebbe anche darsi che i giovani che fanno i graffiti siano i più sani e creativi del quartiere. Ognuno di loro reinventa giorno dopo giorno la propria vita – il linguaggio e le parole vengono sezionati, plasmati e trasformati a proprio piacimento. In quel selvaggio passaggio da energia creativa a opera d'arte risiede la fonte della creazione...". Secondo Goldstein, il writing era "la prima cultura giovanile di strada dagli anni cinquanta"⁶ e il suo articolo è uno dei primi segni di riconoscimento nei confronti di questo movimento.

La competizione per la fama spinse molti writer a impegnarsi per fare evolvere il proprio stile in modi inimmaginabili... Innovatori come Super Kool 223, Phase 2, Riff, Tracy 168 e Blade elaborarono

evoluzioni spettacolari ponendo le basi di uno stile che sarebbe successivamente stato rielaborato da artisti quali Dondi, Kase 2 e Seen. Le lettere si arricchirono di linee di contorno, colori, prospettiva, profondità e ombre, mentre i nomi venivano sezionati, scomposti, ricomposti, fusi, arrotondati, allungati e disintegrati. I pezzi si riempirono di stelle, gocce di colore, campi d'energia e geometrie d'ogni tipo; galleggiavano su nuvole, contornati da linee avvolgenti o impreziositi da fiamme scintillanti. Diventavano sempre più grandi di giorno in giorno: da semplici tag arrivarono a coprire interamente le carrozze, finestrini inclusi, fino a masterpiece della lunghezza di un treno.⁷

Metropolitan Transit Authority vs Writers

La prima imponente campagna contro i graffiti fu lanciata nel 1972 e politici e burocrati giocarono un ruolo involontario nell'ulteriore evoluzione dello stile. La passione per il writing, l'adrenalina che il rischio scatenava e la continua rimozione dei pezzi spingeva i giovani a uscire ogni notte... Per ogni capolavoro che spariva molti altri ne nascevano, a celebrare un irrefrenabile desiderio di disegnare, dipingere, lasciare il proprio segno, sempre e comunque. Quando nel novembre del 1973 il Metropolitan Transit Authority completò il rinnovamento di 6800 carrozze, si aprì una nuova stagione di caccia; i writer non dovevano più preoccuparsi di coprire pezzi altrui o di trovare nuovi spazi: un nuovo mondo fatto di treni immacolati si apriva davanti ai loro occhi. Che invito per quei giovani artisti! Era l'esaudirsi di un desiderio fin troppo audace...

Lo spazio sui fianchi delle carrozze era una risorsa preziosa per i writer poiché l'accesso alle carrozze era difficile e il numero dei giovani artisti sempre crescente riduceva ulteriormente le possibilità d'azione. Nei primi anni, infatti, all'interno del movimento si era creata una sorta di gerarchia non scritta: si diventava re di una linea grazie alla potenza dello stile. La maggior parte dei writer più giovani vedevano i loro pezzi coperti dai re, che non si preoccupavano d'altro che del proprio stile personale.

Nel 1975 gli sforzi dell'Mta per distruggere quel fenomeno crescente furono disillusi drasticamente dall'incombente bancarotta dell'amministrazione cittadina; in quel momento tag e pezzi di tutte

le misure e forme sembravano coprire qualsiasi spazio possibile a vista d'occhio. Artisti come IN, Vamm e Ajax iniziarono a fare pezzi semplici e veloci, chiamati in gergo throw-up – in pratica tag e/o scritte definite da un outline su uno sfondo monocoloro. L'utilizzo del throw-up permetteva velocità nell'esecuzione, caratteristica essenziale per tentare di imporre la propria presenza su una linea. La nascita dei throw-up spostò la designazione del re sulla quantità piuttosto che sulla qualità.⁸

Lo storico Jack Stewart scrive: “Il problema graffiti divenne così difficile che nel 1976 molti artisti credevano che il fenomeno sarebbe implosivo, distrutto dai propri eccessi. L'unico modo per fare un pezzo era coprirne uno altrui e questa pratica divenne talmente comune da demoralizzare molti artisti”.⁹

Nonostante i gravi problemi economici, l'amministrazione cittadina tentò di lanciare un nuovo attacco al movimento e questa nuova ondata repressiva portò al periodo più creativo e importante per l'evoluzione dello stile, l'era dei pezzi leggendari. Questi artisti sognavano e creavano in grande! I lavori migliori furono quello di Caine1, Mad 103 e Flame One dal titolo *Freedom Train* e il *Christmas Train* dei Fabulous 5, che occupavano tutto il lato di un treno intero. Nel 1979 Fab Five Freddy dipinse il tributo alle lattine Campbell di Warhol creando la *Pop Soup*, la *Dada Soup*, la *Futurist Soup* e infine la *Fred Soup*, che copriva un'intera carrozza. Nel 1980 Blade raffigurò un'esplosione nucleare grande quanto una carrozza che ricordava *Il grido* di Edward Munch. Sempre nel 1980 Lee Quinones realizzò capolavori degni di una galleria d'arte, portatori di un forte messaggio di contestazione contro la guerra.

Il movimento sviluppò diversi stili. Dondi e Seen erano famosi per le lettere grandi, precise, leggibili e i disegni sfrontati ma di un'eleganza unica. La serie di pezzi di Dondi del 1980, *Children Of The Grave*, nei quali il suo nome appariva a lettere tondeggianti enormi i cui colori di riempimento cambiano impercettibilmente grazie a giochi di colore e sfumature, immortalate magistralmente dagli scatti della fotografa Martha Cooper, sarebbe diventato una fonte d'ispirazione per la nuova generazione di giovani che stava facendo il suo ingresso nella scena. Phase 2 e Kase 2 si applicarono nella decostruzione delle parole, rendendole meno decifrabili e sempre più astratte. Le lettere stavano creandosi un proprio armamentario: incurvate come uncini, taglienti come rasoi e penetranti come frecce. Questo

fu lo stile che, grazie alla crew di Tracy 168, sarebbe diventato noto come wild style.¹⁰

Dalla rovina crearono bellezza

Questi giovani artisti rappresentavano l'alienazione estrema di una generazione che aveva alle spalle le lotte per i diritti civili, dalle cui vittorie quei giovani sembravano essere però completamente esclusi. Questi artisti e giovani creativi erano stati in grado di inventare una propria cultura al fuori degli spazi "in" di New York e, soprattutto, all'esterno del mondo mediatico che da lì a breve sarebbe intervenuto in maniera massiccia. In un momento di crisi economica evidente e di aspettative individuali in continuo ridimensionamento per le classi meno agiate, questi giovani lottarono per trovare una via di fuga, creando forme di aggregazione che esaltavano la nuova identità che si erano dati. Uscivano per lasciare il segno, per piantare la propria bandiera e poi tornare nell'oscurità. La guerra imposta dalle autorità altro non fece che rinvigorire la loro fiamma creativa. L'ostentazione dello stile era un modo per sfidare un mondo ostile.

Un pezzo di Noc 167 del 1981 riassume bene il senso della missione dei writer. Sul lato sinistro, tra una guardia e un treno nuovo fiammante, il letale terzo binario. L'imponente scritta "Style Wars" esce da una sorta di nebbia rosa, bianca e blu. Sul lato destro, un supergatto cavalca un drago che sputa fuoco, accanto al quale il writer è ritratto come un giovane ribelle che guarda tranquillo da dietro gli occhiali da sci, come se avesse già sistemato lo sbirro. "Puoi provarci quanto vuoi, non riuscirai a fermarci."

A distanza di trent'anni Michael Holman commenta: "Riflettendo su tutte queste esperienze – dalla mattina in cui vidi il primo enorme graffito sul lato di una carrozza della metropolitana al giorno in cui assistetti all'esibizione di quei b-boys nelle strade del Bronx, fino alla sera in cui ascoltai Jazzy Jay ai piatti – mi rendo conto che quei giovani sembravano urlare un medesimo messaggio: Guardatemi! Sono qui, esisto e ho diritto alla mia dignità!".¹¹

Lo stile inglobò la tecnologia, portò metodi e tecniche nuove, aspirando quasi a divenire scienza. Lo stile trasformò l'autodifesa in qualità e le qualità in arte. Un'arte inventatasi da sé che ha osato sfidare la normalità.¹²



Polizia sui vagoni della metropolitana nel Bronx

Note

¹ Come introduzione all'articolo ho liberamente adattato l'intervista fatta a Henry Chalfant, settembre 2005.

² *Taki 183 Spawn Pen Pals*, "New York Times", 21 luglio 1971, p. 37.

³ Jeff Chang, *Can't Stop, Won't Stop*, cit., p. 121.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Vedi il documentario *Style Wars di* Tony Silver, prodotto da Tony Silver e Henry Chalfant, New York 1983.

⁶ Richard Goldstein, *The Graffiti Hit Parade*, "New York Magazine", primavera 1973.

⁷ Martha Cooper, Henry Chalfant, *Subway Art*, St Martins Press, London 1984.

⁸ Phase 2, *Writing From The Underground*, Stampa Alternativa, Roma 1997, p. 199.

⁹ Jack Stewart, *Subway Graffiti*, tesi di laurea, New York University, 1989, pp. 148-190.

¹⁰ Jeff Chang, *Can't Stop, Won't Stop*, cit., p. 125.

¹¹ Intervista dell'autore a Michael Holman, maggio 2003.

¹² Jeff Chang, *Can't Stop, Won't Stop*, cit., p. 125.

Graffiti Writing

Tavola rotonda con BilRock-161, Mare139, T.Kid170, Rammellzee, Kit17 & Mark198

ORIGINI

Mark198 & Kit17 (MG Boys): Siamo cresciuti negli anni settanta nella parte nord-est del Bronx, zone come Kingsbridge, Bedford, Mosholu Pky e la 204esima strada.

BilRock-161: Sono conosciuto come BilRock-161, aka.Sage. Sono nato nel 1962 a Hells Kitchen e sono cresciuto nell'Upper West-side di Manhattan. Ho iniziato a fare pezzi intorno al 1972 ma non ho preso la cosa seriamente fino al 1974, quando sono entrato a far parte della crew dei Soul Artists (SA). Quell'epoca era la *golden age* dei graffiti e io ho avuto la fortuna di vivere in una delle aree di New York dove il fenomeno era molto diffuso.

Mare139: Il mio nome è Carlos Mare139 Rodriguez, nato a Spanish Harlem e cresciuto nel South Bronx, NYC.

T.Kid170: Sono cresciuto nel Bronx della fine anni sessanta e primi anni settanta. Nel 1972-73 vivevo nel South Bronx, un luogo selvaggio dove c'erano gang a ogni angolo di strada. La gang in cui entrai a far parte si chiamava Bronx Enchanters. Così ho iniziato a fare graffiti.

MOTIVAZIONI

Mark198 (MG Boys): Prendendo l'autobus per andare a scuola vedevo in continuazione le tag all'interno dei pullman, nei treni della metropolitana e sui muri del quartiere.

Kit17 (MG Boys): C'erano tag e graffiti sui muri del mio palazzo e su quelli degli edifici della zona. Vivevo a pochi passi dalla Terza Avenue, dove passava il treno numero 8 della metropolitana cittadina.

BilRock-161: Credo di essermi appassionato al writing perchè era quello che facevano praticamente tutti i miei amici. Sono cresciuto con i writer più conosciuti dell'epoca: Ali (aka.Ali-105, Presi-



Kit17 Mission Graffiti Boys, 1975, MG Boys

dente dei SA), Revolt, Haze, Crunch, War-1, Dean (Presidente dei BYB.), Sie-1, Lsd-Om (Presidente dei Rebels), Malta, Steve-161. Tutta gente che viveva nella mia zona.

Mare139: Mi sono interessato per la prima volta al writing dopo aver visto un vagone dipinto da Lee, della crew dei The Fabulous Five. Volevo sapere chi, perché, come e dove era riuscito a fare quel pezzo.

ISPIRAZIONE

Mark198 (MG Boys): Coloro che mi hanno ispirato sono i pionieri del writing a New York, gente come Lsd 3, Billy 167, Blade 1, Checker 170, Tracy 168 e Comet 1.

Kit17 (MG Boys): Le mie principali ispirazioni furono Nine, Billy 167, Hysen, Ms 161, Fuzz One, Tracy 168, Noc 167, Bear 167, Padre, P.Body 170, P.Nut 2, Mitch 77, Nic 707, Dean, Byb, Dee 3, Vinny, Iz The Wiz, Cliff 159, Jester Aka Dy167, T.Kid170, Cap1, Spirit Aka Chicago, Plot 162.

BilRock-161: Nella metà degli anni settanta sono stato ispirato e influenzato dallo stile di numerosi writer: Tracy 168, Moses-147, Lsd-Om, Peace-108, Taki 149, Cliff 159, Fdt-56, Stim-1, Tee, Billy 167. Gente che dipingeva per lo più sulle linee 1 e 3 che passavano per

Broadway. Comunque le influenze maggiori le esercitarono i miei fratelli della zona, come Ali, Steve-161, Malta, Coca-82, tutta gente che faceva parte della crew The Soul Artists.

Mare139: In quel periodo c'erano moltissimi artisti da cui trarre ispirazione, tutta la prima generazione di writer, artisti come Stay High 149, Super Kool 223, Kindo 1, Riff 170, Kool 131, Part 1, Chain 3, Maurice e altri ancora. C'erano un sacco di capolavori in giro e numerosi maestri dai quali apprendere.

Rammellzee: Ho iniziato nel 1974 e le mie principali ispirazioni furono Peanut 2, Jester & Movin.

T.Kid170: sono cresciuto nelle strade del Bronx degli anni settanta, quando il fenomeno stava esplodendo, e avevo davanti agli occhi i pezzi straordinari di pionieri come Phase 2 e Trick62.

CREW

Mark198 & Kit17 (MG Boys): La prima crew di cui siamo stati parte è Mg/Mission Graffiti. I nostri soci erano Billy 167, Hysen 1, Fuzz One, Nine, Ms 161, Nic 707, Noc 167 e molti altri che si unirono in tempi successivi.

BilRock-161: La mia prima crew furono The Soul Artists e The Underground. Andavo a taggare con Lil Ali (Michael, il fratello minore di Ali), War-1, Sie-1, Haze (che all'epoca si firmava Se-3) e Steve-161, che ha esercitato una grossa influenza sul mio stile. Steve era un tipo tremendo, selvaggio, sempre pronto a cacciarsi nei guai. Comunque i miei soci della prima ora erano writer che sono praticamente sconosciuti ai più, gente come Vox-2, Shy-3, Sabu, che facevano tag per lo più nelle strade e nei pullman. Taggare i pullman era molto in voga negli anni settanta.

Mare139: La prima crew nella quale sono entrato erano i The 6 Boys, una crew leggendaria che bombardava la linea 6. Dopodiché ho fatto parte di numerose altre crew, quali BYB – Bad Yard Boys, The Kool Artists e altri. Kel 139, Sea Roc, Crash, Kid 56, Dondi, Duro, Shy147, Cos207 erano i miei soci dell'epoca.

Rammellzee: Ho fatto parte di molte crew (CIA, BAD, TKC, NGG, FB1, solo per nominarne alcune) e ho operato sotto diversi nick (Evolution Griller – EG, Hyster e Rammellzee equazione dinamica per Jamel Z).

T.Kid170: TNB, The Nasty Boys. Originariamente era Two Na-

sty Boys perché la crew era composta dal mio migliore amico, e da me. Poi fondai The Vand Squad, TVS, il primo vero tentativo di creare una gang di graffitari per terrorizzare e picchiare gli altri writer e rubargli tutto.

NEW YORK

Mark198 & Kit17 (MG Boys): Crescere a New York in quegli anni era molto difficile. C'erano numerose gang e la violenza era all'ordine del giorno. Inoltre, nei depositi non dovevamo semplicemente guardarci dagli sbirri che ci perseguitavano ma anche dai membri dei Bronx Ministers, dei Golden Guineas e dei Black Spades, che non volevano altre firme sul loro territorio.

BilRock-161: Credo di avere avuto molta fortuna. Sono sempre stato piuttosto alto sin da giovane e conosco le regole della strada da sempre, quindi la gente non viene a cercare problemi da tizi come me. Crescere nella New York degli anni settanta è stata davvero un'esperienza! Pochi sanno che l'Upper Westside all'epoca era un'area molto povera, di lavoratori, un ghetto vero e proprio. C'erano numerosissime gang che dominavano la zona e, per ragioni di sopravvivenza, molti di noi erano parte dell'una o dell'altra. Il quartiere era non bianco per oltre il 70 per cento della sua popolazione.

Io sono il prodotto della New York degli anni sessanta e settanta, delle sue strade e del suo sistema d'educazione pubblico e posso tranquillamente affermare di avere visto cose ai limiti della realtà. Ciò premesso, non cambierei nulla del mio passato né alcunché della mia vita. Crescere in un ambiente multiculturale e multirazziale mi ha insegnato moltissimo. Amo New York.

Mare139: Era molto pericoloso ma allo stesso tempo era una sfida poiché si poteva creare qualcosa dal nulla. Ciò che è particolarmente interessante riguardo a quei giorni è come dei ragazzini siano stati in grado di creare una forma d'arte in quello stato di totale abbandono e oppressione quotidiana. Come se credessimo che il mondo potesse diventare più ospitale una volta colorato.

Non c'erano soldi a sufficienza per sopravvivere, quindi dovevamo rubare la vernice e le bombolette – dove si è mai sentito di un artista obbligato a rubare il materiale di cui necessita? Riuscivamo a vivere la strada in modo diverso, con giochi e attività che rinforza-



Mark198, MG Boys, 1976

vano il senso di comunità, tutte attività imparate dalle generazioni precedenti.

T.Kid170: Avevo lasciato la casa di mia madre per trasferirmi da mio padre, il tipico immigrante negli Stati Uniti, con due o tre lavori per garantire la sopravvivenza per sé e la propria famiglia. Non era mai a casa, così mio fratello e io crescemmo in strada e per sopravvivere alla strada devi conoscere molto bene ciò che accade intorno a te. Non fui mai forzato a fare nulla, ma quando sei un ragazzino decidi consciamente di muoverti con il gruppo per non essere divorato dal gruppo.

Succedevano molte cose nel South Bronx di quegli anni. Quando le fabbriche si trasferirono oltre confine alla ricerca di manodopera a basso costo, gli immigranti si trovarono senza lavoro. Il crimine e l'uso di droga iniziarono ad aumentare. Lo spaccio si presentava come una delle poche forme di guadagno e le gang non tardarono a dedicarsi a questa attività. La disoccupazione era altissima e la gente non aveva di che sopravvivere. In quel periodo nel South Bronx iniziò il fenomeno degli incendi. I proprietari degli immobili, non potendo sostenere le spese e non avendo introiti dagli affitti, presero a dar fuoco agli edifici per ottenere i soldi dell'assicurazione. Erano tempi duri e il clima era molto negativo. L'amministrazione cittadina era in

totale bancarotta e il livello di corruzione poliziesca era altissimo. In quel periodo la maggior parte dei programmi sociali venne tagliata, persino il pranzo gratis per gli studenti.

Nessuno aveva un soldo e tutti cercavano di sopravvivere. Era veramente dura. In un clima del genere lo stato dei mezzi pubblici non rappresentava una priorità, così per un ragazzino non era certo un problema scrivere la propria tag sulle carrozze dei treni.

LINEE METROPOLITANE

Mark198 & Kit17 (MG Boys): Abbiamo iniziato sui bus del Bronx e poi siamo passati a colpire le linee della metropolitana come la D, il 2, il 4 e il treno numero 5. Il nostro deposito preferito era quello dei treni numero 4 poiché lo conoscevamo nei minimi dettagli. Le tubature della fognatura passavano sul soffitto e noi le utilizzavamo come via di fuga in caso di raid da parte della polizia: i poliziotti non s'azzardavano ad arrampicarsi fin lassù. Altri depositi erano quella di Fordham e Mt Eden sulla linea 4, quello di Burke Avenue sulla linea del 2 e quello di Baychester sulla linea 5.

BilRock-161: Ho iniziato a lasciare la mia firma sui treni e nei depositi all'inizio del 1977. Il tunnel della linea 1 fu il mio primo posto. Da lì a breve avrei colpito il deposito dei treni, la sopraelevata della linea 1 e il deposito della linea 3. Nel 1978 io e l'amico REVOLT abbiamo iniziato a lasciare il nostro marchio anche su altre linee. Quello fu l'inizio dell'invasione della città da parte dei RTW. Abbiamo colpito le linee RR, A, B, D, CC, N e i treni della linea M. Uno dei miei luoghi prediletti era il famoso deposito conosciuto come Ghost Yard.

Mare139: Ho iniziato sulla linea 6 per poi muovermi sulla 1, la 2 e la 5. All'inizio scrivevamo perlopiù sui treni della IRT. Il deposito che preferivo colpire era quello della sopraelevata di Gunhill Road nel Bronx, situato sotto la stazione dei treni. Anche il famoso Ghost Yard era uno dei miei preferiti perché ci trovavi treni di diverse linee e i tuoi pezzi potevano essere visti in tutta la città.

Rammellzee: Ho operato sulle linee di tutta la città ma quelle che preferivo erano A, C e la E. I miei depositi preferiti: Rockaway Park Broadway, Junction, Eastern Parkway, Metropolitan Avenue, Ghost Yard, Pelham Bay, Van Courtland Park e molti altri ancora.

GUERRA AI GRAFFITI

Mark198 & Kit17 (MG Boys): Verso la metà degli anni settanta l'Mta (Metropolitan Transportation Authority) subiva forti pressioni perché quell'ondata di vandalismo causata dal fenomeno del graffiti writing terminasse. Oltre alla polizia dovevamo fare attenzione a non essere visti e inseguiti anche dai dipendenti dell'Mta: autisti e operai ci lanciavano pietre ed erano accaniti a tal punto da picchiare duramente i ragazzini che raggiungevano. Verso la fine degli anni settanta riuscire a colpire qualche treno divenne sempre più difficile; iniziammo a colpire i depositi di altre linee ma riscontrammo gli stessi problemi. Ovunque si andasse c'erano raid sempre più frequenti, i poliziotti sembravano saltar fuori dal nulla e noi utilizzavamo qualsiasi mezzo per riuscire a scappare.

BilRock-161: Personalmente ho esperienza solo della prima ondata repressiva, non so molto di quello che accadde dal 1984 in poi, periodo in cui la repressione fu più violenta. Sono stato arrestato nel lontano 1974 e all'epoca la mia condanna fu quella di ripulire per un paio di weekend le pareti delle stazioni da pezzi e tag dei writer. C'erano anche detective della Transit Police che erano assegnati in particolare alla ricerca dei membri di RTW. Una volta divenuti un problema cittadino, non solo locale, il nostro arresto sembrò diventare una priorità per le autorità cittadine. I detective Rodan e Wasserman operavano sulla linea 7 con l'unico obiettivo di arrestarci. Ma non ci presero mai, nessuno di noi. All'epoca, se venivi arrestato dalla polizia, c'era la quasi certezza di venire picchiati e, a volte, umiliati.

Mare139: Credo che il movimento dei graffiti sia nato dalla curiosità di singoli individui per poi diventare una reazione alla povertà endemica e agli altri mali della città: era l'espressione di una terribile piaga che affliggeva la città e la sua economia. Una volta che la Guerra di Stile colpì la linea metropolitana, le autorità cercarono di rispondere all'assalto dei writer. La risposta del movimento consistette nel dedicare minore attenzione allo stile a vantaggio di throw-up e tag.

EVOLUZIONE DELLO STILE

Mark198 & Kit17 (MG Boys): I protagonisti dell'evoluzione dello stile sono stati writer come Billy 167, Lee, Seen, T.Kid170, Duster,

Noc 167 e soprattutto Tracy 168, che ha saputo mantenere vivo il fuoco del graffiti writing passando a disegnare su muri e vetrine di negozi, facendo conoscere il suo nome e il suo stile fino a oggi.

BilRock-161: Amico, lo stile si è evoluto in forme incredibili! Nei primi anni settanta c'erano maestri come Pistol 1, Flint 707, Tracy 168, Billy 167, Cliff 159, P.Nut 2, Chi Chi-133. Successivamente, nel periodo tra il 1976 e il 1977, ci fu una sorta di rinascimento grazie a innovatori come Part 1, Dondi, Butch, Kase, Chain, Lee, Slave, Team, Padre-Dos. Secondo la mia personalissima opinione i migliori erano Repel 1, Noc 167, Part 1 e il mio uomo T.Kid170. La loro influenza sui writer contemporanei si vede chiaramente. Commetterei un peccato se non citassi anche Min-One, Kel 139 e Zephyr.

Mare139: Lo stile del writing è in continua evoluzione, qualcosa di molto personale nella storia di ogni singolo artista. Esiste una continuità tra gli anni settanta e il movimento del writing contemporaneo; in questi anni lo stile individuale si è evoluto secondo influenze che provengono da molte parti diverse e sono sempre più complesse. Ogni generazione conosce individui capaci di apportare cambiamenti radicali ma per quanto riguarda il writing credo che a dettare questa evoluzione sia stato il movimento intero.

Rammellzee: Sono diventato un re di burner e un maestro dell'ikonoclast panzerism, uno stile inventato da me.

T.Kid170: All'inizio dipingevo tag per sopravvivere all'interno della gang, era una mera questione di sopravvivenza. La colpa, come al solito, era del mio migliore amico dell'epoca, Alexander/Satch. Con lui mi cacciai in un sacco di guai. Quando entrai nei Renegades, però, fui iniziato all'arte grazie ad amici quali Danko, Smokey, Dave, Myke e Slide108. Andavano a bombardare i treni e mi portavano con loro insegnandomi i trucchi. La mia tag era Someone02.

I Renegades, soprattutto i più grandi, volevano avere un impatto positivo sulla comunità ed erano impegnati in una serie di attività per il miglioramento del quartiere. Un giorno però ci fu una sparatoria. Mentre eravamo tutti nel nostro club sulla 121esima, tra la Terza e la Quarta, assassinarono il nostro presidente, un capo guerra e altri membri della gang. Così decidemmo di scendere in guerra. Andai in giro nel Bronx armato insieme a un paio di amici mostrando i colori dove non avremmo dovuto e così finì che i Savage Romans mi spararono a Crotona Park.

Nel periodo in cui rimasi all'ospedale non uno dei membri della

gang mi venne a trovare. Ero in stato d'arresto ma per le mie condizioni fisiche rimasi in ospedale a lungo. Gli unici che mi stettero vicini furono mio fratello e mia madre. Mio padre non voleva avere nulla a che fare con me. In quei giorni diventai T.Kid. Dissi vaffanculo alle gang e a tutti quegli stronzi. Mio fratello mi aveva portato dei colori e un album e non avendo nulla da fare continuavo a fare delle T – è il mio soprannome perché sono così alto e magro – e iniziai ad associarci la parola Kid. Frequentando sempre gente più grande di me ero chiamato da tutti *kid* – bambino. Così nel 1977 diventai T.Kid, mi lasciai alle spalle l'universo delle gang e mi dedicai al graffiti writing a tempo pieno.

Decisi che non sarei rimasto un writer qualunque: sarei diventato uno *style master*, un maestro dello stile come Noc167; lui era uno dei migliori figli di puttana in giro, faceva delle carrozze che erano veri e propri capolavori. Conoscevo un altro writer, più grande, che viveva vicino a casa mia. Iniziai a fargli un sacco di domande sul mondo del writing, su chi fosse chi e cosa fosse cosa... insomma stavo facendo le mie ricerche. Mi insegnò i migliori trucchi per diventare un vero maestro dello stile, mi dava consigli fondamentali su come mantenere il mio flow. Mi ha insegnato a vedere le immagini e le lettere come una musica e danzare con loro. Mi insegnò ad amare i graffiti con l'anima così come facevo con la musica. Anche lui si era ispirato a maestri come Phase 2, Nic 707 (il maestro di Noc 167), Tracy 168.

Più avanti, nel 1978, incontrai Tracy 168; mi chiese di mostrargli ciò che sapevo fare e io gli mostrai un pezzo sul mio blackbook. Lo guardò, si voltò verso di me e mi disse che senza dubbio sarei diventato un dei più grandi figli di puttana sulla scena. Successe la prima volta che ci incontrammo, capisci ciò che significa. Iniziammo a uscire insieme e fu Tracy a insegnarmi che il mondo dei graffiti era molto più complesso dei pezzi sui treni. Mi spiegò come fare soldi con le mie abilità artistiche. Mi incoraggiò a creare personaggi, a incorporarli in immagini complesse, a fare murali.

Ovviamente mi insegnò anche molto altro: a rubare... io avevo già fatto le mie esperienze ma lui era un grande ladro e mi mostrò come "operare" con destrezza. Grazie a lui imparai a usare le parole e a manipolare la gente, a vendere neve a un eschimese. Mi insegnò un sacco di roba. Un tipo incredibile, un maestro di stile e uno dei miei ispiratori e mentori.



Arts Transit, una trasposizione della guerra tra writer e Mta

IL PERIODO MIGLIORE

Mark198 & Kit17 (MG Boys): Il periodo migliore per il graffiti writing è stato quello che va dal 1975 al 1977. Il livello della competizione era altissimo e lo stile in piena evoluzione. Potremmo tranquillamente dire che i depositi dei treni erano sottoposti a un assalto continuo.

BilRock-161: Per me e la mia crew, The Rolling Thunder Writers (RTW), il periodo migliore sono senza dubbio gli anni dal 1977 al 1984. Ma se vogliamo andare indietro nel tempo, al periodo in cui ero ancora un novizio, ti posso dire che l'epoca d'oro per i graffiti fu dal 1973 al 1976.

Mare139: Per quanto mi riguarda, gli anni dal 1975 al 1985.

Rammellzee: Ho dipinto sui treni dal 1976 al 1984, il periodo dell'esplosione del fenomeno.

FURTI DI VERNICE

Mark198 & Kit17 (MG Boys): I negozi dove preferivamo “fare scorta” di vernice erano Woolworths, m.h Lampstons e tutti i negozi

di colorificio a conduzione familiare. Indossavamo lunghe giacche e pantaloni larghi per nascondere più facilmente le bombolette. A turno uno di noi distraeva il commesso affinché gli altri potessero svuotare gli scaffali delle bombolette.

BilRock-161: Procurarsi la vernice era una storia a sé. Ero bravo a rubare bombolette, ne rubavo circa sei per volta. Viaggiavamo in lungo e in largo per trovare nuovi negozi dove rubare, da Westchester al New Jersey. Sono andato in missione con i migliori: Min-One, T.Kid170, Revolt, Fuzz One. Ti posso assicurare che Fuzz One era di gran lunga il più abile ladro che io abbia mai visto all'opera. Il ragazzo sapeva come rubare! Io uscivo contento con le mie sei o sette bombolette e lui ne tirava fuori dodici che aveva nascosto in diversi posti.

Una volta Fuzz e io andammo a fare razzie in un piccolo quartiere al limite del confine tra Long Island e il Queens. Rubammo tutta la vernice che trovammo nell'area, ma non solo... rubammo anche caffè e olio d'oliva, che rivendemmo poi alle bodega della nostra zona per pagarci l'erba, la birra e il cibo necessari per far festa.

T.Kid170: Diciamo che, prima d'incontrare Tracy 168, entravo nei negozi e ne uscivo con due o tre bombolette, mentre dopo averlo conosciuto uscivo dai negozi con dieci o venti bombolette rubate. Tracy 168 mi insegnò le giuste tecniche e così incominciai a rubare ovunque mi trovassi. Quando iniziai a essere conosciuto nella maggior parte dei negozi dei cinque distretti di New York, decisi di andare a "visitare" negozi nel New Jersey. Comunque non riuscivo a liberarmi della vecchia mentalità da gang, così molto spesso picchiavo altri writer e rubavo loro la vernice e i markers. Quello divenne uno dei modi che preferivo per recuperare vernice.

Mi sono fatto tutti i treni e le linee metropolitane. Una delle mie linee preferite era la 1, la linea cittadina più vecchia, correva dal Bronx fino a Manhattan, passando per i luoghi più importanti della città. Poi iniziai con il 4 e poi verso nuove aree come Corona, City Hall a Manhattan, la 178, i vari yard. Ho lasciato il mio segno ovunque.

Si trattava di bombardare il più possibile. Amavo picchiare altri writer, rubare loro la vernice e poi umiliarli usando la loro vernice per i miei pezzi. Questo era tutto per me: la competizione, essere sempre il migliore. Ecco come sono diventato così bravo e così cattivo.

DAI TRENI ALLE TELE

BiRock-161: La transizione dai treni alle tele all'inizio sembrò qualcosa di positivo, ma poi mi trovai in una situazione difficile e intorno al 1983 smisi. Ero stato disilluso da molte cose. C'erano un gran numero di finti writer, gente che non aveva mai dipinto per strada e si spacciava per writer; facevano mostre ed erano presi seriamente. Non farò qui i nomi, ma tutti nella scena dei writer di New York sanno esattamente di chi sto parlando.

Detto questo, la questione per me finisce qui. Alcuni writer si sono trasformati in artisti eccezionali.

Mare139: Non amavo dipingere su tela poiché era come negare lo spirito che animava quelle opere. Nel 1985 sono diventato uno scultore e ho iniziato a lavorare con il metallo.

COMPETIZIONE

T.Kid170: La competizione è sempre stata la forza scatenante. Tutti volevano essere i migliori: DJ, MC, b-boy e writer. Era come uno sport, cercavi di superarti e superare i tuoi avversari durante ogni singola performance. Era la cosa più bella e divertente ed era gratuita. Cercavi di apparire fico con ciò che avevi, tenevi bene le tue Pro Keds o le Converse bianche... parliamo del periodo pre Puma e Adidas. Le dipingevi un po' per farle apparire migliori e poi andavi alle feste cercando di essere il più fico in tutto, dall'abbigliamento alla danza al microfono.

ORIGINALITÀ

T.Kid170: L'originalità era importantissima, imparavi i fondamentali dai tuoi maestri ma dovevi aggiungerci del tuo per creare qualcosa di nuovo. Lo facevi al meglio, nella speranza d'essere il migliore. Quando vedevi qualcuno più bravo, ti impegnavi per superarlo e altrettanto faceva lui. La competizione portò il writing a un altro livello. Io coprivo anche dei pezzi miei per farne di nuovi e migliori, era totalmente insano.

Parlo del 1978: prima che questa cultura uscisse dal Bronx, prima che assumesse il nome di hip hop, prima che i media iniziassero a interessarsene, prima che questa musica entrasse nei club. Quando

era ancora una forma di aggregazione e divertimento per la gente del Bronx. Il mondo è venuto a conoscenza dei graffiti grazie a *Subway Art* di Martha Cooper e Henry Chalfant, che fu il primo a documentarne l'evoluzione.

COLONNA SONORA

Mark198 & Kit17 (MG Boys): La nostra colonna sonora dell'epoca era composta di pezzi di artisti quali Led Zeppelin, Pink Floyd, Rolling Stones, Jimi Hendrix, Bad Company, Journey, Yes, The Who, Aerosmith, Styx, Black Sabbath, Fleetwood Mac, Boston, The Eagles, 4 Tops, The Jackson 5, Stevie Wonder, Mama's and Papa's, Marvin Gaye, Diana Ross, Tina Turner, Barry White. Con il procedere degli anni settanta Grandmaster Flash, Blondie e i Run DMC.

MONDO DELL'ARTE

BilRock-161: Hugo Martinez, nel lontano 1973, fu il primo a cercare di introdurre i graffiti nel mondo dell'arte istituzionale, dando visibilità alla prima generazione di writer come Mico, Snake 1, Bama, Stich 1 ecc. Il secondo impulso arrivò nel 1980 con il Sam Esses Studio. C'è sempre stato un interscambio continuo tra writer e artisti orientati al writing, come il mio amico Jean-Michel Basquiat. In breve anche la scena artistica di downtown si immerse totalmente nella scena del graffiti writing.

Nel 1980 Jean-Michel Basquiat mi chiese di partecipare alla mostra di Charlie Ahearn a Times Square. Fu in quell'anno che iniziò quest'interesse morboso. Futura 2000 e Zephyr, che stavano lavorando a un allestimento presso la galleria di Sam Esses, mi chiesero di coinvolgere i migliori writer dell'epoca. Credo di avere portato per primi Crash e Kel, ricordo di averli pregati di non rubare niente e di dipingere alcune tele. Guardali ora, entrambi artisti eccezionali.

Il mondo dell'arte è sempre stato gestito da stupidi ma credo che abbiano fatto bene a interessarsi al writing, favorendone il riconoscimento come forma d'arte.

Mare139: L'arte esiste a prescindere dal mondo che vi gira intorno o dalle istituzioni che la sponsorizzano. Il fatto che i miei lavori siano stati esposti in gallerie e musei non ha esercitato un grande ef-

fetto: la cultura dei graffiti esisterà sempre in opposizione al mondo istituzionale e, al tempo stesso, continuerà a influenzarlo.

WRITING & HIP HOP

BilRock-161: Le cose sembrarono venire da sé. I diversi elementi si fusero insieme. Ricordo bene quanto alcuni b-boy della Rock Steady Crew fossero legati a diversi writer. La scena dei DJ stava entrando nel quadro... Ricordo i giovani b-boy ballare sul ritmo di *Apache* nel 1979, qualcosa di assolutamente straordinario. Tutta la scena hip hop è stata interrazziale sin dall'inizio, ecco perché l'amo.

Bisogna però mettere tutto nella giusta prospettiva: il graffiti writing è un fenomeno che precede di gran lunga la scena hip hop. Nel 1974-75 non c'era ancora l'MCing e ascoltavamo funk, RnB e soul. Detto questo, non bisogna dimenticare l'impatto del rock sui writer e sulla scena intera. Penso sia fantastico che il writing sia diventato parte di un fenomeno culturale più ampio e che questo sia divenuto internazionale.

Mark198 & Kit17 (MG Boys): Avvenne intorno al 1977, quando sia agli angoli di strada che nei parchi numerosi b-boy si sfidavano su dei cartoni. Molti di questi b-boy erano anche writer di nostra conoscenza. I contest si susseguivano e la competizione fra i b-boy era accesa tanto quanto quella fra i writer.

Quella nuova musica era la colonna sonora di quei giorni nel Bronx. Siamo stati influenzati in questo senso da un b-boy leggendario quale Mr Freeze che viveva nella nostra area. Lui e la sua crew erano meravigliosi da guardare.

Mare139: Sin da quando andavamo alle street jam e ci riunivamo alla panchina dei writer sapevamo che stavamo vivendo un'esperienza collettiva; quando Afrika Bambaataa definì i quattro elementi con il termine di hip hop lo accettammo subito come nostro.

Rammellzee: Per quanto mi riguarda, oltre a essere un artista visuale, nel 1976 ho iniziato anche la mia esperienza come MC. Sviluppai diverse forme d'espressione vocale, le più conosciute sono: the duck, drag racing, evolution e lecture. In questa doppia veste ho partecipato al primo tour hip hop in Europa con Fab Five Freddy, Phase 2 e Rock Steady Crew. Il tour si chiamava "Europe One". Tornati da quell'esperienza, a casa di Jean-Michel Basquiat incontrai quello che diventò il mio socio al microfono: K Rob. Jean aveva scrit-



Votato come il “peggiore” treno della metropolitana di New York, 1978

to una canzone e voleva che la rappa con lui, ma dopo aver letto il testo ci rifiutammo; decidemmo che io avrei interpretato un pappà e lui uno studentello e che avremmo improvvisato tutte le rime. Jean-Michel realizzò la musica senza che ne sapessimo nulla. Non doveva essere pubblicata, era solo una prova, e invece fu venduta alla Profile Records. Non vidi il becco d'un quattrino poiché l'assegno, che era stato dato a Basquiat non venne mai incassato. Hanno persino sbagliato a scrivere il mio nome in copertina.

T.Kid170: Andavamo a queste feste – house jam – e appena sentivamo *Just Began* o *Sex Machine* di James Brown iniziavamo a fare le nostre mosse; la gente ci odiava perché occupavamo quasi tutti gli spazi. La scena stava diventando sempre più interessante e Kool Herc decise di portare le feste nelle strade e nei parchi, probabilmente perché le case stavano diventando troppo piccole per il numero di persone che vi accorrevano.

Gli elementi che oggi sono parte della cultura hip hop – MCing, DJing, b-boying, writing e la moda... La moda è stata importantissima. Per quanto mi riguardava parliamo di un stile da gang: jeans strappati, giacche di jeans senza maniche con i colori [della gang] sul retro. Questa era la moda. I differenti elementi non erano ancora

unificati. La scena stava emergendo, si stavano gettando le basi per quello che sarebbe avvenuto da lì a breve.

Questi elementi si unirono per la prima volta nelle jam. Potevo andarci dopo aver fatto dei pezzi oppure dopo una riunione con i membri della mia gang con tanto di colori, o dopo essere andato a dipingere un treno. La gente era affascinata dal clima, dall'energia e dalla creatività che animava quelle feste. Vedendo i nostri passi e le nostre mosse molti ragazzi decisero di imitarci e così prese avvio il movimento. Dai graffiti alle jam, cercavamo di affermare la nostra esistenza e identità: siamo qui! Esistiamo anche noi!

Non ci facevano entrare nei club per via del nostro abbigliamento, del look e dell'età. Così iniziammo a fare i nostri party. In quel momento ti scordavi d'esser povero, di non avere latte per i tuoi figli nel frigorifero, di non avere un lavoro per pagare le bollette. Stavi bene e ti scordavi di tutto, persino chi eri. Era un momento di gioia, un'esplosione creativa. Bevevi un po' di Olde English, fumavi un po' d'erba e ti divertivi. Cercavi di essere te stesso, di essere finalmente apprezzato per chi eri e per ciò che sapevi fare. Ecco qual era il vero significato di quei momenti collettivi: erano un momento di festa.

Veniva gente di ogni tipo per celebrare una festa. Prendi Afrika Bambaataa, capo guerra di una delle più potenti gang nere del tempo, i Black Spades. Quando iniziò a fare i suoi party, sull'esempio di Kool Herc, disse: "Fanculo con queste stronzate, questo è territorio neutrale. Non importa chi tu sia o a quale gang tu appartenga, se vuoi fare festa con noi. Unisciti a noi!". L'esempio di Bam fu qualcosa di veramente importante per un'intera generazione di giovani, me incluso. Era una cosa meravigliosa. Sto parlando della metà degli anni settanta, molto prima che l'hip hop facesse il grande salto.

Wild Style

Tracy 168

Sul finire degli anni sessanta a NYC si stava uscendo da un periodo di crisi, c'era molto caos e negatività. Le gang proliferavano ovunque e non avevano pietà per nessuno. L'unica cosa positiva per me fu trovare un modo per esprimere le mie frustrazioni. Vidi un treno e ci feci una tag e, prima che me ne accorgessi, avevo iniziato un movimento di massa. Libertà d'espressione, ecco di cosa parliamo: della possibilità di dire ciò che pensavamo e accadeva nella strade. Lo scrivevamo sui treni così chiunque poteva leggerlo!

Avevamo trovato la forma d'espressione più adatta a noi e alla situazione in cui vivevamo. Per la prima volta potevano dire ciò che pensavamo e non leggere solamente quella stupida propaganda che arrivava da televisioni e telegiornali. I graffiti nacquero per sfuggire alla disperazione della vita quotidiana. All'epoca, non potevi azzardarti a uscire dalla tua zona, se lo facevi e tornavi a casa vivo potevi considerarti fortunato. L'espressione artistica fu importantissima per noi poiché quando crei un pezzo non sono tanto importanti i colori con cui stai dipingendo quanto quello che stai realizzando. I pezzi e la qualità della loro realizzazione diventarono più importanti dell'appartenenza a una determinata gang. Ogni artista portava nelle sue opere il proprio background e stile.

È una forma d'espressione artistica davvero incredibile, capace di infrangere tutte le barriere; siamo tutti uniti in un'unica cultura grazie a questa caratteristica peculiare. Credo proprio che la nostra arte sia riuscita a far diventare il mondo un posto migliore e sono felice d'esser parte di questo movimento artistico. Riflettendoci è incredibile, non ci avrei mai scommesso sopra...

Andavo in giro con un amico e facevamo tag. Non c'erano ancora i pezzi sui treni all'epoca, neanche tag sull'esterno. Un giorno feci una tag pensando che non l'avrei rivista mai più... quella stessa sera per pura coincidenza rividi quello stesso treno con la mia firma. Whoa! C'era qualcun altro che aveva aggiunto la sua proprio accanto alla mia. Quel che accadde da quel momento in poi è ormai storia. Iniziai a farne altre, più grandi, più belle, più colorate. Prima di rendermene conto stavo dipingendo interi vagoni. In questo modo, però, dando visibilità ai pezzi sull'esterno delle carrozze, avevamo gli sbirri alle calcagna. Ormai sapevano che andavamo nei deposi-

ti e sulle sopraelevate per dipingere. Nonostante la repressione, almeno all'inizio i nostri lavori non vennero cancellati e così girarono per la città come esposizioni itineranti.

I pezzi iniziarono a evolvere velocemente – due, tre colori, interi vagoni e poi treni. Non c'era limite alla creatività. Poi iniziarono a complicarsi le lettere e le forme. Era meraviglioso. Una bomba adrenalinica.

Per quanto mi riguarda non c'era nessuno a cui ispirarsi, perché sono tra i pionieri di questa forma d'arte. Capisci cosa voglio dire? Quando ho iniziato non c'era nessuno. Sono sempre stato il migliore, non scherzo. Ho sempre spaccato il culo a chiunque. Sono stato un precursore e sono sempre rimasto avanti.

Il wild style è ciò che vivo e respiro – la mia arte. La mia arte rappresenta il mio modo di vivere, una tecnica selvaggia. Devi trovare un proposito nella vita e una volta trovato cerchi di svilupparlo al massimo. Intendo dire dedicarsi a qualcosa per ore senza la minima fatica. Ho trovato la mia vita nell'arte. Quando trovi la tua via, puoi restituire qualcosa alla comunità da cui provieni. Proprio perché ami ciò che fai e lo vivi. Il wild style è un modo di vita per chiunque, che tu sia un ciclista, uno skater o anche solo un postino: vuol dire esser il migliore sempre, qualsiasi cosa tu faccia.



Un pezzo di Tracy 168

Street Jams

Popmaster Fabel

Durante l'estate mi svegliavo la mattina pregando il Signore affinché ci fosse una jam! Verso le tre o le quattro del pomeriggio iniziavi a sentire la musica rimbombare tra i project anche a svariati isolati di distanza. Telefonavo al mio socio Mr Wiggles e chiedevo se ci fossero delle jam anche da lui nel Bronx. Se la risposta era affermativa lo raggiungevo e da lì ritornavamo di jam in jam fino a Harlem, dove vivevo, sfidando chiunque incontrassi sul nostro cammino. In una bella giornata estiva potevano esserci anche cinque o sei jam, era un unico party senza fine.

All'epicentro del grande rinascimento culturale del Bronx c'erano i block party, il fulcro di quell'esplosione artistica. Quelle feste estemporane



*B-boys for Life –
Popmaster Fabel
e Trac2*

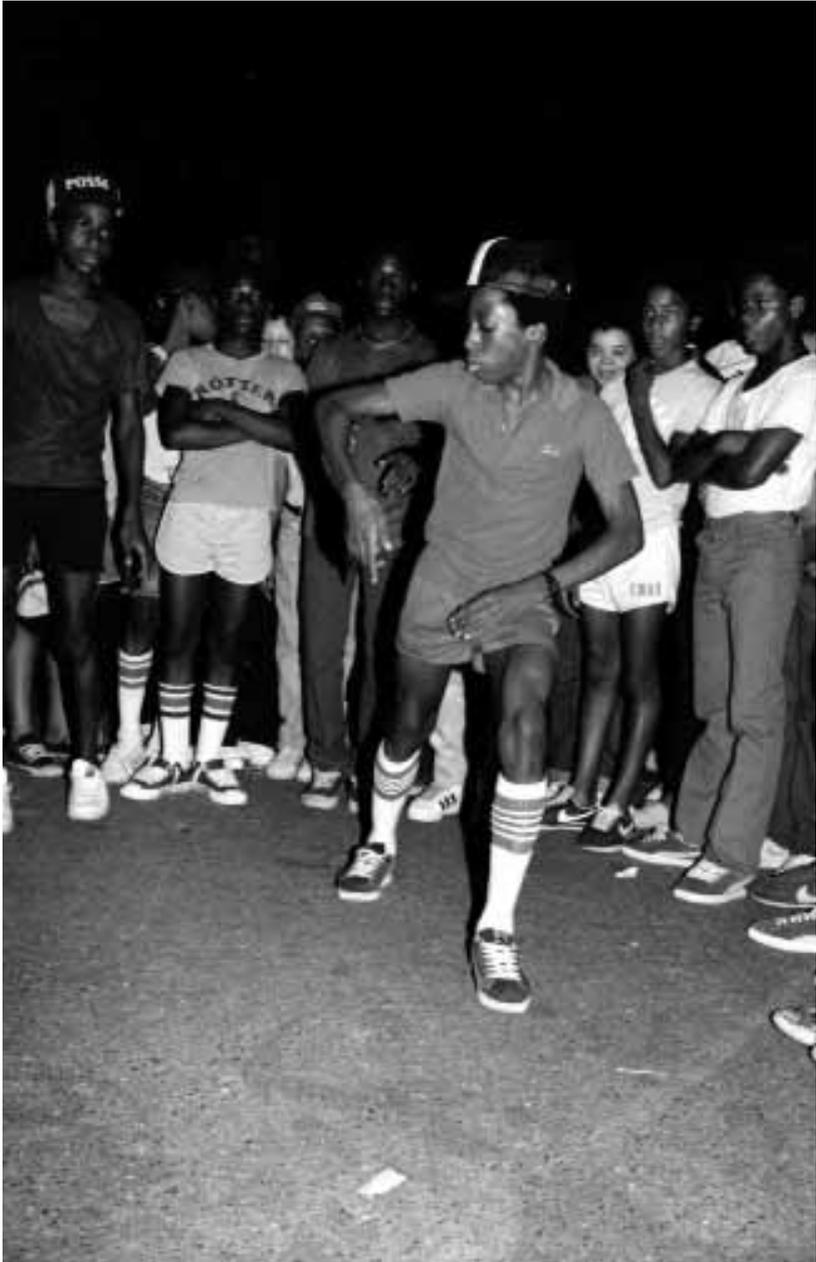


JoJo e Trac2 tra i b-boy

nee erano il luogo in cui esibire il proprio stile e le proprie capacità, sfidare gli altri b-boy e socializzare. Era una celebrazione della vita attraverso l'espressione artistica. Questi eventi, a cui partecipava gratuitamente tutta la comunità, rappresentavano un'alternativa alle numerose attività criminali che proliferavano nel quartiere. Sebbene la violenza continuasse a essere presente, l'espressione artistica divenne un'arma nella lotta per ottenere lo status di celebrità del ghetto, obiettivo che veniva perseguito con ogni mezzo. Parchi e cortili delle scuole erano occupati abusivamente, i sound system dei DJ venivano alimentati con l'elettricità rubata dal sistema elettrico cittadino.

I treni della metropolitana e i muri dei parchi cittadini si trasformarono in gallerie a cielo aperto per i writer. Lo spirito di quella rivoluzione stava trasformando la vita dei giovani conducendo a una nuova era, quella della cultura hip hop. Le jam e gli eventi comunitari fornirono una piattaforma per la sintesi di diverse forme d'espressione artistica in un unico movimento culturale, internazionalmente conosciuto come hip hop.

(Da "The Great Hip Hop Swindle", intervento pronunciato in occasione dell'evento "B-boys for Life", Birmingham, giugno 2007)



Jam al parco della 112esima, foto di Henry Chalfant

Hey, You Wanna Rock?

Nascita ed evoluzione del b-boying

Chico, Tee e altri membri della High Times Crew si stanno sfidando sulle banchine della metropolitana sulla 175esima strada quando arriva la polizia e li arresta per rissa. “Non stavamo facendo a botte, stavamo solo ballando” dicono i giovani, professando la loro innocenza. Al distretto uno dei ragazzi spiega ai poliziotti i passi fondamentali di quella danza: head spin, ass spin, swipe, freeze, the helicopter, the baby. I poliziotti, non del tutto convinti dalle spiegazioni ricevute, isolano i membri della crew e ordinano loro di eseguire i diversi passi per verificare le informazioni ricevute. Gli sbirri consultano i loro taccuini, confrontando ciò che vedono con gli appunti presi mentre i b-boy svelavano loro gli arcani di quella nuova forma d’espressione culturale giovanile. Così, mentre a uno a uno i membri della crew si esibivano come richiesto, i poliziotti, piuttosto sconcertati, iniziano a temere d’aver compiuto un grossolano errore.

Questa è la storia... Almeno secondo una delle tante leggende metropolitane che narrano le origini dell’hip hop e le imprese strabilianti dei pionieri di questa cultura. Gli eroi di questo racconto sono i b-boy, quei giovani afroamericani e portoricani che durante la metà degli anni settanta per le strade del Bronx crearono un’elaborata forma d’espressione corporea che includeva danza, elementi acrobatici

e arti marziali, fondendo tradizioni appartenenti alle diverse etnie con gli elementi più in voga nella cultura popolare dell'epoca. Come molte altre forme di espressione provenienti dalla strada, il b-boying altro non rappresenta che l'originalità, l'agonismo e lo scontro in cui virilità, tecnica e stile sono il terreno di confronto e la posta in palio è il prestigio individuale. Attraverso il b-boying, questi giovani utilizzano i loro corpi per affermare la propria identità nelle strade, nelle metropolitane, nei parchi e nelle palestre del quartiere, per reclamare territorio e status per sé e per la propria crew.

Il b-boying arrivò all'attenzione dei media quando Martha Cooper, una fotografa che da anni si occupava di graffiti, venne inviata dal "New York Post" per raccontare una rissa tra giovani nella metropolitana sulla 175esima strada. Il giornale non pubblicò mai le foto della Cooper poiché quei giovani stavano solo ballando. La Cooper però rimase molto colpita da ciò che vide e cercò nuove occasioni per immortalare quei ballerini. Di lì a poco il b-boying sarebbe stato presentato al mondo come trasfigurazione positiva delle lotte fra gang, come alternativa creativa alla violenza degli scontri fra i gruppi nelle strade del Bronx, e gran parte della stampa mainstream ne avrebbe elogiato il significato più che lo stile e l'espressione artistica.

Quando nel maggio del 1981 Henry Chalfant presentò una performance della Rock Steady Crew al Common Ground¹ di Soho, come parte dello show intitolato "Graffiti Rock", e il primo articolo sull'argomento, "Breaking is Hard to Do" scritto da Sally Banes e corredato da foto della stessa Cooper apparve sulle pagine del "Village Voice",² il b-boying assunse una posizione dominante nella cultura popolare statunitense.

Nel 1983, una sequenza di pochi secondi in cui membri della Rock Steady Crew si esibivano in alcuni passi sulle note di *It's Just Begun* di Jimmy Castor era stata inclusa nella produzione hollywoodiana *Flashdance*. In quello stesso anno il primo film hip hop, *Wild Style* di Charlie Ahearn, e l'anno successivo il documentario *Style Wars* di Tony Silver e dello stesso Chalfant (trasmesso dalla Pbs)³ servirono da ispirazione per le produzioni successive come *Breakin'* e *Beat Street*. Nello stesso periodo uscirono migliaia di libri sul b-boying e sui fondamenti di quella nuova danza che improvvisamente divenne l'oggetto di discussione e dibattito di numerosi telegiornali e talk show. Il mondo della pubblicità non fu certo da meno e compagnie come Burger King, Levi's, Pepsi Cola, Coca-Cola e Panaso-

nic cavalcarono il successo del fenomeno. I b-boy occupavano la copertina di “Newsweek” nel 1984 e giornali in tutto il paese seguivano regolarmente artisti ed eventi. Un centinaio di b-boy aprirono le olimpiadi di Los Angeles del 1984 e i New York City Breakers si esibirono perfino alla festa per la seconda rielezione di Ronald Reagan.

Un triste paradosso, però, fu immediatamente percepibile all’occhio dei più attenti. Se da un lato centinaia di casalinghe frustrate, giovani bianchi dei sobborghi e manager in pausa pranzo cercavano di imparare i fondamenti di quella nuova danza – nelle centinaia di scuole comparse all’improvviso – con lo scopo di imitare lo stile di quei giovani delle inner city, divenuto improvvisamente un fenomeno di moda, dall’altro, leggendo le pagine del “Washington Post” e del “New York Times” si poteva intravedere tutto l’impegno profuso dalle istituzioni per reprimere le scomode esibizioni dei b-boy nelle metropolitane, nei parchi e nei grandi centri commerciali, luoghi in cui quella danza era nata e si era evoluta.

Le origini del b-boying

La storia mitica di questi pionieri del b-boying sembra avere inizio nella prima metà degli anni settanta, e precisamente nel 1971, quando con l’incontro dell’8 dicembre al Bronx Boys Club venne stipulata la tregua tra le gang del Bronx. Il periodo di transizione dalla violenza alla pace permise una relativa mobilità e un forte interscambio culturale fra i giovani dei diversi project e aree del quartiere, cosa sino a quel momento impedita dall’esibizione dei colori delle gang di appartenenza. Quando però i confini dei territori iniziarono a farsi più confusi, i giovani dovettero trovare nuovi modi per guadagnarsi rispetto e notorietà. Lo sfoggio di uno stile personale con il quale nessuno poteva competere – nella danza, nel cantato, nella produzione di musica, nella realizzazione dei graffiti ecc. creò le premesse per la nascita e la diffusione della cultura hip hop.

I primi b-boy sono proprio ex membri delle gang nere del Bronx di inizio anni settanta; il loro stile tipico nel ballo deriva direttamente da danze come il good foot, l’uprocking e il freestyle che si ballavano, dal Bronx a Harlem e dai ghetti di Bedford-Stuyvesant a quelli di Bushwick a Brooklyn. Louis Angel “Trac2” Mateo, pioniere del b-boying e membro fondatore della crew Star Child La Rock, ricor-

da le dinamiche di quei giorni: “C’erano incontri fra le gang che si contendevano un determinato territorio; i due capi si affrontavano nella danza e il vincitore decideva dove sarebbe avvenuta la rissa”. Questi giovani si esibivano in una danza conosciuta con il nome di uprock, una sorta di pantomima volta a emulare “le azioni e i gesti che un individuo avrebbe rivolto al suo avversario, quello che i membri di una gang avrebbero fatto alla gang rivale”.⁴ Nell’uprock ogni mossa è tesa a insultare l’avversario.

Nel 1975 il b-boying era un fenomeno in voga fra gli adolescenti neri del Bronx, ancora troppo giovani per entrare nei club. Parliamo di una sorta di pratica riservata, un rituale composto da passi stilizzati, appreso in casa di amici o negli androni dei palazzi del proprio quartiere, da esibire durante gli house party ma che solo grazie alle jam nei parchi diventò un fenomeno giovanile di massa. Le jam portarono il b-boying a un nuovo livello: era l’occasione per farsi vedere e dimostrare a tutti l’originalità del proprio stile. Mentre i DJ inventavano nuove tecniche per estendere la durata del break all’infinito, i b-boy potevano prolungare la durata delle loro routine, avendo più tempo per inventare e sperimentare nuovi passi.

La forma originaria della danza praticata dai pionieri del b-boying era eseguita in posizione eretta, dai cui il nome toprocking. La struttura del toprocking fonde in sé diversi stili quali l’uprocking, la tap dance, il lindy hop, il good foot, la salsa e la danza afrocubana e quella dei nativi americani. Una delle prime crew comparse sulla scena hip hop con tanto di b-boy a seguito sono gli Herculords, la crew di DJ Kool Herc. Durante i suoi party l’atmosfera era carica di adrenalina e al centro della sala c’era sempre il cerchio – *cypher* – dentro al quale ci si affrontava. Nelle sue fila Herc poteva annoverare rinomati ballerini quali i Nigger Twins (Kevin and Keith Smith) e Clark Kent. Nel 1975, un gruppo di giovani che facevano capo alla Zulu Nation di Afrika Bambaataa formò gli Zulu Kings. I membri di questa crew erano Pow Wow (divenuto in seguito MC nei Soulsonic Force), Amid Henderson, Zambu, Aziz Jackson e Kusa Stokes. Gli Zulu Kings furono i primi a organizzarsi: si muovevano da una parte all’altra del Bronx per sfidare altre crew, anche le meno conosciute. All’interno della Zulu Nation c’erano anche le Zulu Queens e le Shaka Queens, crew di b-girl. Nell’area di Crotona Park, la crew di hustler Salsoul contava tra i suoi membri i primi b-boy latini.

Tra il 1975 e il 1976 il b-boying divenne la danza più popolare

fra i giovani neri e latini del Bronx e ogni luogo era buono per confrontarsi: non solo le feste ma anche le scuole, gli androni dei palazzi, i parchi e le banchine delle metropolitane. Data la natura altamente competitiva della danza e dell'ambiente in cui nacque, dove si esiste solo se si riesce a distinguersi, non passò molto prima che i b-boy aggiungessero al loro repertorio anche passi al suolo come il gioco di gambe e il freeze.⁵ Un b-boy entrava nel cerchio con alcuni passi di toprocking, si lasciava cadere al suolo, per lanciarsi in un rapidissimo gioco di gambe, cristallizzava la sua azione con un freeze prima di ritornare in posizione eretta e uscire. Chi era più veloce nel gioco di gambe o più spettacolare nel freeze risultava vincitore dello scontro.

“Dal toprocking e l'uprocking, la danza si è spostata al suolo. Sono stati introdotti elaborati giochi di gambe, poi il freeze, e poi sono stati mischiati elementi del toprocking e del floor rocking. Lo stile è evoluto rapidamente” racconta Trac2 “eravamo alla ricerca delle mosse da mostrare alla festa successiva. Perché tutti i b-boy migliori sarebbero stati lì a competere. Sta tutto nell'impressionare con un stile del tutto personale.”⁶

Il gioco di gambe prese il nome di footwork o floor rocking e in breve tempo fu creato un vastissimo vocabolario di termini per descrivere i nuovi passi e i freeze più fantasiosi e dinamici. Il toprocking non fu sostituito dal floor rocking: diventarono forme complementari e basilari di quella danza – *the foundations*. Anche lo stile del drop, la transizione tra top e floor rocking, divenne molto importante: più fluida era la discesa, più stiloso il passo. La medesima importanza assumevano l'entrata e l'uscita dai freeze, utilizzati per prendere in giro e umiliare gli avversari.

Nella seconda metà degli anni settanta il fenomeno iniziò a coinvolgere sempre di più gli adolescenti latini e, nello specifico, i giovani portoricani che, sebbene si accostassero alla danza con leggero ritardo, in molti casi dimostrarono un amore più sincero di molti b-boy neri. I giovani portoricani, affascinati da quella danza, si stavano immergendo totalmente nella nuova cultura, contaminando, non senza difficoltà, le tradizioni della propria terra. Molti pionieri portoricani del b-boying furono aspramente criticati per “quell'attaccamento alla cultura dei negri”. Nonostante questo si inserirono prepotentemente nella scena, divenendo famosi per gli elevati livelli di complessità atletica e acrobatica che raggiunsero.

Tra il 1976 e il 1979, nuove crew iniziarono a proliferare nel Bronx coinvolgendo un numero crescente di giovani portoricani. C'erano The Bronx Boys, Sure Sho Crew, Seven Deadly Sins, Rock Steady, East Side Junior, Rock City Rockers, Def City Boys, Floormaster Dancers, Universal Crew, Cold Crush Crew, Salsoul, Rockwell Association, Star Child La Rock Crew e Crazy Commanders con Spy, *the man of a thousand moves* (l'uomo dalle mille mosse).

Nel 1978 una nuova danza chiamata the freak, prima, e successivamente lo Spank divennero di moda uptown, e nel 1979 se eri ancora intrippato con il b-boying eri decisamente fuori moda, ballavi qualcosa di vecchio, dimenticato. Molti teenager che qualche anno prima si sfidavano a passi di danza, senza pensare ad altro, erano ora adolescenti con pulsioni sessuali e una cultura ribelle, e abbandonarono il b-boying. Trace2 della crew TBB racconta: "Nel 1975, quando cominciai, avevo tredici anni, nel 1979 diciassette. Ero cresciuto e avevo visto il fenomeno perdere d'importanza. Mi sembrava che il b-boying fosse ormai passato di moda. Ci consideravamo adulti, cercavamo di incontrare ragazze e alcuni di noi si erano 'persi' nel crimine. Eravamo immersi nella scena dei club, nella scena disco. Non saresti mai andato con una tuta a ballare al suolo in un club. Quale ragazza sarebbe stata in un luogo elegante con un ragazzo completamente sudato che non la degna di uno sguardo finché non ha sconfitto gli avversari? A un certo punto, molti di noi iniziarono a considerare il b-boying come una cosa del ghetto, poco elegante. Così smettemmo".⁷

Per il 1979, molti dei b-boy originari erano ormai scomparsi dalla scena e una nuova generazione stava gettando le fondamenta del fenomeno del breaking degli anni ottanta. Richie "Crazy Legs" Colon, un ragazzino che nel 1977 era troppo giovane per fare parte della Rockwell Association, si dedicò per oltre due anni a perfezionare i fondamenti del b-boying diventando competitivo abbastanza per sfidare chiunque, proprio nel momento di maggior crisi del fenomeno; molti si consideravano troppo vecchi per continuare a ballare sul cemento, altri avevano problemi più gravi a cui pensare. Le leggende, i guerrieri metropolitani stavano svanendo e le principali crew andavano sciogliendosi.

Quando Colon si trasferì dal Bronx a Manhattan la situazione divenne drammatica: gli adolescenti locali non sapevano neanche cosa fosse il b-boying! Nonostante il totale isolamento, lui rimase un de-

voto b-boy il cui unico sogno era di formare una propria crew. Iniziò a viaggiare in lungo e in largo per Manhattan alla ricerca avversari da sfidare. Ne incontrò alcuni nel parco tra la 98esima e Amsterdam Avenue: “Incontrai Ty Fly per primo. Lui mi presentò Ken Rock, Frosty Freeze, Doze, Mania e Take One. Mi battei con ognuno di loro. Ma questo è risaputo, perché poi sono diventati la mia crew”.⁸ La determinazione di Crazy Legs gli permise non solo di formare una crew, Jimmy Dee e JoJo, fondatori originali della Rock Steady Crew, li accettarono come sezione di Manhattan della RSC.

La nuova crew divenne un magnete per tutti quei b-boy che avevano praticato lo stile di danza popolare nel Bronx: una sorta di supergruppo di seconda generazione. Così come i Rock Steady Crew, anche i New York City Breakers e i Dynamic Rockers accolsero nelle loro file i migliori b-boy in circolazione. La seconda generazione di b-boy, entrata nella scena verso la fine degli anni settanta, imparò i fondamenti del b-boying dai pionieri ma presto iniziò a sviluppare nuovi passi. Questi giovani, Crazy Legs in particolare, sono considerati il punto focale della transizione dalla prima alla seconda generazione. L’inizio degli anni ottanta vede un rinnovato vigore: la danza di strada nata nel Bronx era stata rivitalizzata. I fondamentali furono canonizzati e vennero inventati nuovi audaci passi. Senza saperlo, quei giovani avrebbero influenzato migliaia di adolescenti in tutto il mondo.

E fu la break dance

Nella sua forma più originale il b-boying era invisibile ai più come la maggior parte dei giovani neri e latini che lo praticavano. Era una forma artistica underground in senso figurato e letterale: tutto accadeva nei parchi, nelle scuole e nelle metropolitane, fra chi già sapeva del fenomeno. L’elusività e l’invisibilità del b-boying derivano proprio dalla natura estemporanea della danza e dal contesto socio-culturale in cui è nato. Le jam non erano programmate, accadevano quando le condizioni erano idonee. Non c’erano inviti per quel tipo di esibizioni: dovevi semplicemente trovarti al momento giusto nel posto giusto; in altre parole, dovevi essere parte del sistema delle crew che imponeva una sorta di ordine sociale nel Bronx dell’epoca.

Le origini del b-boying sono da rintracciarsi direttamente nelle

tradizione culturale dei neri d'America ma il clima di scambio interculturale che ferveva fra i giovani del Bronx in quegli anni ne arricchì l'espressione originale facendone un'esuberante sintesi tra la cultura popolare del tempo e le tradizioni culturali delle diverse etnie che popolavano l'area. I b-boy inclusero e adattarono alle proprie esigenze tutto ciò che trovavano sul proprio cammino. Alcuni passi rimandano al tip tap, ai balli della Chiesa nera, a quelli di moda a Harlem negli anni venti e trenta, altri al mambo, al Vaudeville e alla tradizione caraibica, altri ancora ai film di arti marziali e ai cartoni animati.

Il b-boying condivide molte caratteristiche con gli altri elementi della cultura hip hop: graffiti writing, DJing e MCing. Se i pezzi dei writer erano anche un attacco creativo e di rivendicazione della propria identità, il b-boying, nella sua forma originale, era una dimostrazione di stile e un'umiliazione per l'avversario. Nel b-boying come nel writing, ogni pezzo, ogni freeze rappresenta una sfida e un'affermazione di superiorità. Gli oscuri rituali dei b-boy nel *cypher* trovano il loro equivalente nell'indecifrabilità dei pezzi wild style, nelle rime non sempre intuitive dei rapper, nel cutting e nello scratching dei DJ. Così come i graffitari marchiano indelebilmente il territorio con le loro tag così i b-boy tracciano simboli sull'asfalto con i loro passi e invadono lo spazio pubblico con i loro ghetto blaster. Scrivere su un vagone di una metropolitana, fare un passo osceno, fare scratch su un vinile, compiere acrobazie linguistiche provocatorie sono tutti atti di trasgressione e ribellione.

Ogni volta che un b-boy o una b-girl entra nel cerchio per la competizione scrive un nuovo capitolo di questa storia generazionale. "Inizia in posizione eretta con l'uprock – gesticola con le mani che imitano l'accoltellamento dell'avversario, con i piedi che si muovono dal un lato all'altro come Ali nei suoi incontri – si butta al suolo come James Brown, con un supersonico gioco di piedi come Spy, poi immobile nel freeze – stile Zulu Kings – ruotando su se stesso per rialzarsi, mostrando un'espressione alla Bruce Lee: l'intera storia del b-boying in una irresistibile dimostrazione di stile."⁹

Fab Five Freddy: "I pionieri hanno gettato le fondamenta. Come nei graffiti, cerchi di creare un nuovo stile. La vita nelle strade si basa per lo più su questo, essere il migliore all'interno del tuo gruppo di amici. In gioco ci sono il tuo onore e la tua credibilità. Ed è tutto ciò che abbiamo. Ecco cosa rende la competizione così importante, così

avvincente. La tensione a essere sempre il migliore. Sviluppare uno stile personale con il quale nessuno può competere”.¹⁰

Note

¹ Loft di Soho utilizzato per eventi culturali e mostre.

² “Village Voice”, 22-28 aprile 1981.

³ Canale televisivo satellitare statunitense.

⁴ Intervista dell'autore a Trac2 (Star Child La Rock Crew), giugno 2007.

⁵ Momento della danza in cui il b-boy rimane immobile per alcuni secondi in un passo teso a umiliare l'avversario.

⁶ Intervista dell'autore a Trac2 (Star Child La Rock Crew), giugno 2007.

⁷ Intervista dell'autore a Trace2 (TBB), ottobre 2007

⁸ Steve Hager, *Adventures in the Counterculture*, High Times, Berkeley (CA), 2002, p. 83.

⁹ Jeff Chang, *Can't Stop, Won't Stop*, cit., p. 118.

¹⁰ Sally Banes, *Breakin*, in Murray Forman, Mark Anthony Neal, *That's the Joint*, Routledge, New York 2004, p. 20.

B-boying

Tavola rotonda con Trac2, Aby, Trace2, JoJo, Chino, Icey Ice*

SCAMBI CULTURALI

Trac2: Quando ero piccolo ascoltavo una sorta di musica hillbilly con un sound portoricano, musica con molto mambo e rumba, grazie a mio padre e agli house party a cui andavo insieme ai miei genitori.

Quando invece ho iniziato ad andare alle scuole elementari sono entrato in contatto con i ragazzi di colore della nostra zona e lo scambio culturale fu naturale. Imparavo molto dalla comunità nera, così come i miei amici di colore imparavano dalla nostra tradizione. Parlo certamente della musica ma non solo, anche del cibo, dello stile di vita.

Attraverso l'incontro con giovani neri ampliai il mio immaginario e le conoscenze a livello visivo e culturale, andando oltre la tradizione portoricana ed entrando progressivamente in contatto con la cultura afroamericana. Iniziai ad appassionarmi a James Brown, al funk, una musica differente da quella che ero solito ascoltare a casa e alla radio.

La cosa incredibile nel Bronx di quegli anni fu la sintesi della tradizione portoricana – il mambo, la salsa e la rumba – con quella dei neri, tap dancing e rocking. Parliamo di due culture diverse che si uniscono per creare un'unica danza.

DANZE DI STRADA

Aby: Sono nato a Portorico ma ho vissuto nel South Bronx sin dall'infanzia. Ho iniziato a praticare il b-boying nel 1973-74. La danza più diffusa nelle strade all'epoca era il Brooklyn rock, conosciuto nel Bronx come uprocking. Passavo il mio tempo con ragazzi più gran-

* La traduzione delle interviste a Trac2, JoJo e Icey Ice è a cura di Elena Ripamonti.



B-boying sulla Broadway, foto di Henry Chalfant

di, gli amici di mio fratello Batch. Da questi giovani imparai i fondamenti della danza. Avevo circa tredici anni.

Trace2: Ricordo che durante l'estate del 1974 mio cugino Batch si presentò a casa mia con un look da b-boy: aveva il cappellino, la radio e tutto il resto... Si mise a ballare facendo queste strane mosse e tra me e me mi chiedevo che diavolo stesse facendo. Aveva indosso una maglietta a maniche corte, jeans AJ, scarpe da ginnastica bian-

che e un cappello nero stile padrino, con la tesa larga, un cappello da pappone. Aveva con sé un boombox. Iniziai a passare del tempo con lui tra la 180esima strada e Mapes Avenue. In quegli anni era quello il luogo dove stare. Non immaginavo minimamente che di lì a poco sarei diventato un b-boy. Abbiamo iniziato ad andare nei nostri club, i palazzi abbandonati del Bronx, a ballare.

Trace2: Quando Batch venne da me e mi mostrò quella danza era un principiante. Dovevamo entrambi imparare i fondamentali. Così iniziammo a passare più tempo nella zona in cui viveva lui, su Mohegan Avenue, dove c'erano alcuni ragazzi che già la praticavano. Non eravamo in molti all'epoca. Li guardavamo ballare cercando di imparare quelle mosse. In breve il fenomeno si diffuse a macchia d'olio e c'erano b-boy ovunque.

JoJo: Da giovane amavo ballare, lo facevo agli house party e alle riunioni di famiglia. Gli amici mi incitavano: "Vai, JoJo!". Ballare mi piace da sempre, mi piaceva l'hustling, sono sempre stato bravo ma ero molto timido e non sapevo come rapportarmi alle ragazze, così ballavo per lo più quando ero solo a casa. Iniziai ad andare alle jam dove sentii per la prima volta la musica funky e vidi dei b-boy esibirsi. Mi ricordo una jam nel parco della scuola PS82; ero lì con alcuni amici del mio quartiere e vidi che Mark, un tizio che viveva nel mio palazzo, conosceva il toprocking. Era la fine del 1975 o l'inizio del 1976. Fui molto colpito dal suo stile, così tornato a casa iniziai ad allenarmi. Non sapevo bene cosa fare, sapevo solo che mi piaceva quel ballo e volevo impararlo. Mi esercitavo da solo, poi mio fratello Easy Mike iniziò ad allenarsi con me. Avere un fratello con cui ballare mi ha aiutato molto.

BRONX

Trac2: È necessario ricordare che cosa fosse il Bronx in quei tempi: quasi duemila edifici abbandonati, numerosissime gang, droga, violenza e razzismo. Una società profondamente classista aveva spinto la comunità afroamericana e quella portoricana sul fondo della scala sociale. Le feste nei parchi e nei centri comunitari furono fondamentali per imparare a sopravvivere e migliorare quel luogo.

Nel 1977 ci fu il più grande black out nella storia New York. Il risultato fu una condanna per il quartiere. Quella notte mio padre perse il lavoro che faceva da più di dieci anni perché il negozio di

mobili dove lavorava fu completamente demolito. Da Tremont Avenue fino ai confini meridionali del Bronx, la zona commerciale degli afroamericani e dei portoricani, fu completamente distrutta. Proprio nel periodo in cui avremmo dovuto soccombere definitivamente diventammo più uniti. Le feste nei parchi così come la musica che ascoltavamo acquistarono importanza. Le gang cominciarono a trasformarsi in crew, lo scenario del Bronx andò modificandosi. Questo è stato il più grande cambiamento avvenuto durante quest'epoca difficile: la nascente cultura hip hop sembrava rappresentare un'alternativa alla distruzione della comunità, un voce di espressione comune a migliaia di giovani.

Aby: Crescere nel Bronx era dura, per i latini, per i neri e per tutti coloro che popolavano quell'area. C'erano scontri di gang e criminalità ovunque. La situazione economica non era facile, eravamo isolati da tutto. Abbiamo dovuto creare una cultura e uno stile dal nulla. Se avevi i colori sbagliati, rischiavi la vita. Era dura, ma grazie al supporto e all'affetto del gruppo siamo sopravvissuti. Era come una famiglia, non di sangue ma di strada. Per quanto mi riguarda, ero una testa calda all'epoca, coinvolto nella scena delle gang e sempre strafatto di droga. Ero fatto per buona parte della giornata, il resto erano risse o sfide a passi di danza. Avevamo molti problemi e la droga sembrava la panacea dei nostri mali: ci aiutava a dimenticare povertà, abbandono e oppressione.

UPROCK

Trac2: Frequentavo una piscina che stava tra la 40esima Avenue e la 170esima strada, la piscina del Crotona Park, e lì ho visto per la prima volta dei ragazzi sfidarsi a passi di danza. Il nome originale, nel 1974-75, era rocking. Quasi tutti i membri delle gang del quartiere lo ballavano e noi ne imitavamo lo stile e la voglia di ribellione. I membri delle gang proteggevano il quartiere, non permettevano ad altre gang di circolare e combinare guai: per noi erano degli eroi. Non che quegli individui fossero dei santi, erano protettori, spacciatori, ma si comportavano così disinvoltamente, con un fare tanto sicuro, da sembrare al di sopra della legge. Questi erano tutti elementi che intrigavano i ragazzi, ci facevano sentire coinvolti e ammirati.

Aby: L'uprock è un mix di salsa, rumba e passi disco, che tu ci creda o no. La disco music ha sempre avuto una profonda influenza

sull'emergente cultura hip hop: nei club dove la suonavano non ci facevano entrare, per questo iniziammo a creare club nostri all'interno dei palazzi abbandonati del quartiere, allacciandoci al circuito elettrico pubblico. In quei luoghi passavamo il tempo e nei momenti più duri trovavamo rifugio. La crew dei TDK aveva un posto chiamato Dungeon, un vero locale creato all'interno di un edificio fatiscente. Quello era il nostro club. Si faceva il toprocking e c'era chi ballava l'hustle.

SOUND

Trace2: La colonna sonora di quei giorni era composta per lo più da pezzi di James Brown come *Sex Machine*, *Good Foot* e molti altri. *Blow Your Head*, *Apache* dell'Incredible Bongo Band, l'inno di tutti i b-boy, *Bongo Rock*, il lato B di quello stesso disco.

POPS & MOMS CLUBS

Il mio nome è Video. Sono cresciuto tra Crotona Avenue e la 181esima nel Bronx. Ho fatto parte di crew come i TBB, RCA, Freakmasters, RSC, RTR, Popatorns, TDK e TIF. Ho iniziato a appassionarmi al b-boying nel 1975 all'età di 9 anni. Le mie ispirazioni maggiori sono stati Trac2, Spy, Jimmy Lee, Jimmy Dee, Batch e Aby.

Tutto è iniziato per via del fatto che molti b-boy passavano il tempo a casa mia dove nel weekend i miei genitori facevano sempre delle feste. La voce iniziò a spargersi così la gente iniziò a essere troppa per le dimensioni della casa. I miei genitori erano i custodi del palazzo ma non vivevamo nell'appartamento a noi assegnato, un casa di sette stanze abbandonata al piano terreno. Buttammo giù la porta e decidemmo di trasformare quel luogo in un club. Immagino che i miei genitori cercassero di guadagnare qualche soldo in più. Le ragazze pagavano un dollaro per entrare, gli uomini tre. C'era un bar dove si servivano alcolici e uno spazio per il DJ. Fu aperto nel 1975 e durò fino al 1977, si trovava tra la 181esima e Crotona Avenue nel Bronx. In quel club venivano i b-boy della TBB Rocking Crew, degli RCA, del Freakmasters, la Rockwell Association, Star Child La Rock e TDK. Dal 1978 al 1981, i miei genitori aprirono un altro club sulla 170esima e Crotona Avenue. Quel luogo era un ex casinò. C'era un bar lungo come la parete e la postazione del DJ era una stanza nella

quale avevamo abbattuto la parete e l'avevamo sostituita con un vetro così da poter vedere i DJ in azione e viceversa. Nel secondo club si vedevano i b-boy dei TBB, TDK e della Rock Steady Crew. Si cercava di non fare circolare droghe all'interno ma all'esterno c'erano così tanti appartamenti vuoti dove poter abusare di tutto. Non c'erano mai risse ma solo gioia e divertimento. Quel luogo così come altri club creati da spazi abbandonati furono l'ispirazione per il film *Beat Street*. I club si chiamavano Sunken Treasure 1 e 2.

B-BOYING

Trace2: Batch era anche parte della Salsoul Crew, un gruppo di hustler. Poi si appassionò al b-boying e decise di trasformare la sua crew di writer in una di b-boy, cambiandone il nome in TBB Rocking Crew – una delle prime crew di b-boy sulla scena. I nostri colori erano il nero e bianco, bianco su sfondo nero o viceversa, che portavamo su magliette e felpe. Spesso avevamo le nostre tag e altri pezzi che indicavano la crew d'appartenenza disegnati sui nostri indumenti.

Aby: La prima crew in cui sono entrato è stata la TBB Rocking Crew, creata da mio fratello Batch. Era composta per lo più da latini e forse c'era anche un bianco, un certo Sharky. Iniziammo a frequentare le prime jam che si tenevano alla PS 118 o su Mohegan Avenue. Il DJ era Lay Lay, uno dei primi nella nostra zona, che era parte della PM Fun City Crew. Iniziammo a muoverci sempre più a sud, a frequentare jam della Zulu Nation e ad affrontare gli Zulu Kings.

Trace2: Alla prima jam a cui abbia mai partecipato il DJ era Lay Lay della PM Fun City Crew, una gang che prima era conosciuta con il nome di Peacemakers. Poi c'erano Caz, Theodore, Rockin Rob, Charlie Chase, Flash. Alle feste di Flash pagavamo 50 centesimi per vederlo suonare in un seminterrato.

Trac2: Nel 1974 mi capitò di vedere una jam dove il DJ ai piatti era Kool Herc; era come essere a un house party all'aperto. Ma la vera differenza consisteva nel fatto che in quel luogo si aggregava tutto il quartiere: giovani, famiglie, anziani e persino i membri di diverse gang. Era un meraviglioso posto d'incontro per tutta la comunità. Quella fu la prima occasione in cui ho potuto vedere personalmente com'erano i party all'aperto nella comunità afroamericana: la musica, la gioia delle persone che si riunivano tutte insieme.

JoJo: Un giorno, vicino a casa, vidi un cerchio all'interno del quale i ballerini si esibivano uno dopo l'altro. Era una sfida. Non mi feci scappare l'occasione; saltai nel cerchio e feci il mio. La gente accalcatasi intorno mi applaudiva e mi incitava. Quella sensazione era fantastica, così continuai ad allenarmi. Il fenomeno si diffondeva a macchia d'olio, c'erano sempre più giovani che ballavano e ogni giorno si formavano nuove crew. Nelle jam sembrava di vedere un arcobaleno, i colori delle maglie erano tantissimi, in rappresentanza delle diverse crew. Tutti avevano un proprio nome, un proprio stile, una propria identità. Ognuno voleva diventare il migliore del Bronx.

Trac2: Nell'estate del 1975 mio fratello e io eravamo alla piscina di Crotona e notammo due ragazzi di colore con una radio aggirarsi fra la gente come se stessero cercando qualcuno. Si fermarono davanti a un portoricano. Non riuscivamo a sentire cosa si stessero dicendo, poi il portoricano si alzò per chiamare un amico, che uscì dalla piscina. La radio fu posizionata per terra e partì un pezzo, *The Mexican* di Babe Ruth. Iniziarono a sfidarsi. I due tipi di colore fecero qualche passo in piedi per poi andare a terra con un velocissimo gioco di gambe. In risposta il ragazzo portoricano, Vinny, iniziò a fare toprocking, poi dei movimenti che potevano rimandare al mambo per buttarsi in seguito a terra. Nei dieci minuti di durata della battle – la sfida – Vinny ebbe la meglio su entrambi i ragazzi di colore, che dimostrarono il giusto rispetto per il vincitore e gli strinsero la mano. A quel punto il ragazzo portoricano si buttò in acqua come se niente fosse successo... La cosa mi intrigò parecchio!

L'anno seguente incontrai un altro ragazzo, Bobby Lee, che scoprii essere membro della stessa crew di cui faceva parte Vinny, la Salsoul Crew, la prima crew di b-boy portoricana. Vidi Bobby Lee ballare su un pezzo rock in un seminterrato tra la Valentine Avenue e la 181esima strada. Quell'edificio abbandonato era il nostro luogo d'incontro, ci andavo con mio fratello e i suoi amici che erano parte di una crew di writer, la Bronx Family Crew. Ci andavamo a far festa, molti si appartavano in stanze isolate; un giorno vidi Bobby Lee fare toprocking, ma i passi che eseguiva avevano uno stile diverso, più funky, più mambo, salsa, gioco di gambe... Qualcosa che non avevo mai visto prima. Qualche mese più tardi incontrai il fratello di Bobby, che era affiliato sia alla The Bronx Family che ai Salsoul. Vedendolo ballare decisi di diventare suo amico; uscivamo insieme, dipingevamo insieme e iniziai a imparare i fondamentali del ballo.

In quel periodo il palazzo dove vivevo fu sgomberato e rimase abbandonato, così occupammo l'intero primo piano per creare tanti piccoli House Club. Rubavamo l'elettricità dai pali della luce in strada così da poter montare un impianto audio e suonare gli album che ci piacevano. Il pezzo con cui iniziai a imparare era *Apache* dell'Incredible Bongo Band. Appresi velocemente i fondamentali e compresi che il gioco di gambe praticato dalla crew portoricana Salsoul era diverso dallo stile degli Zulu Kings, crew di b-boy neri. In quel periodo praticavo atletica, così provai a incorporarne alcuni elementi nella danza. Questo è il modo in cui si crea uno stile individuale originale. Imparai i fondamentali e la necessità di essere creativo ma nonostante il mio impegno inizialmente non riuscii a entrare nella Salsoul Crew come avrei voluto. Dovevo ancora migliorare. Bos, suo cugino Blue Eyes, Batch (presidente dei The Bronx Boys, altra crew portoricana del Bronx), suo fratello Lil Aby, Vinny e Bobby furono la mia prima ispirazione. Questi ragazzi mi incoraggiarono, non mi fecero mai sentire debole, mi spinsero a inventare nuovi passi, muovendomi critiche per migliorarmi.

CREW

Trace2: Prima di noi ricordo solo gli Zulu (che io però conoscevo come Zulu Knight, non King), poi Herculords, CC Crew, la crew di Spy, uno dei migliori ballerini che abbia mai conosciuto. Batch, Spy e io passavamo molto tempo insieme. Diventammo dei veri guerrieri del b-boying. TBB era composta da soli latini. Ma chiunque fosse con la crew, chiunque fosse un nostro amico, poteva farne parte, a prescindere dalla razza. Devo però dire che i più appassionati nella danza, a parte qualche b-boy di colore, erano i latini.

Aby: Nel 1974 c'erano Salsoul, Zulu Kings, CC Crew. Dalla Salsoul Crew nacque Star Child La Rock e dai TBB nacque la Rock Steady Crew.

Trac2: La prima crew in cui entrai furono i Salsoul, conosciuti come la più forte crew di b-boy portoricani. Incontrando Vinny, Bos, Blue Eyes e Bobby fu naturale per me diventare uno di loro. Andando alle jam diventai più di un semplice membro. I miei amici capirono il mio valore come ballerino e dicevano al mondo quanto spaccassi. Era una grossa responsabilità per me, dovevo sempre mantenere livelli altissimi per soddisfare le loro aspettative. Nel

1977 con Bos e Blue Eyes andammo in un palazzo abbandonato nel South Bronx per creare una nuova crew, avevamo bisogno di una nostra identità: eravamo conosciuti come b-boy della Salsoul Crew, la crew di Vinny e di Bobby Lee. Su un muro della PS129 c'era un pezzo bellissimo firmato Star Child La Rock – era la tag del mio amico RCA DOC, il presidente della crew di writer chiamata Bronx Family. Lo sfondo era azzurro e la scritta blu aviazione. Star Child La Rock rappresentava perfettamente lo spirito della crew, così un paio di settimane dopo avevamo già le nostre magliette con i medesimi colori: blu aviazione su azzurro; saremmo stati l'unica crew a usare quei colori. Il marrone e il bianco erano i colori degli Zulu Kings, nero con scritta bianca quelli dei TBB. Si stavano formando diverse crew e bisognava distinguersi, proprio come facevano le gang. I b-boy si vestivano con jeans, magliette con le scritte della propria crew, cappellino da basket, ed era un look pulito: pantaloni e t-shirt stirate, sneaker sempre pulite – in un certo senso come quello di papponi e spacciatori. Il nostro però era un look ribelle, che piaceva alle ragazze.

JoJo: Uscii dai TBB per formare gli Untouchable 4 b-boys, quattro ragazzi con tanta voglia di competere, ma pur sempre in quattro. Cercavamo altri membri. Così nacque la Rock Steady Crew. Scegliemmo quel nome perché era ciò che facevamo: ballavamo questa danza e avremmo sempre continuato a farlo, anche con le nuove generazioni.

Chino: Ho iniziato ad avvicinarmi al b-boying all'età di tredici, quattordici anni. Ci esercitavamo tra amici, ma niente di serio fino al giorno in cui il mio migliore amico Kid Nice mi propose di creare una crew di b-boy. Iniziammo ad allenarci seriamente e decidemmo di chiamarci Floormaster Crew, che era composta dal sottoscritto, Action, Kid Nice, Icey Ice, Glidemaster, Lil Lep e altri ragazzi. Eravamo un gruppo di strada e iniziammo a farci un nome nel Bronx. Successivamente iniziammo a girare per altre zone sfidando crew come i Dynamic Rockers del Queens e i Rock Steady Crew del Bronx e di Manhattan.

Chino: Quando ho cominciato a ballare non c'erano molte crew in giro. La mia ispirazione principale sono stati i Seven Deadly Sins, la crew da cui veniva Lil Lep; in quella crew c'era un tipo chiamato Puppet Man che quando ballava sembrava un pupazzo bagnato. Lui mi ha praticamente insegnato i fondamentali, eravamo compagni di

scuola e migliori amici. Poi c'era la Star Child La Rock Crew e gli Eastside Juniors, un gruppo di b-boy bianchi. All'epoca i b-boy erano per la maggior parte neri e latini.

LOOK

Aby: Il look dell'epoca prevedeva giacche di jeans Lee, magliette di nylon con scritte di varie forme e colori, cappelli Bucket, polsiere di spugna, scarpe Pro Keds e Super Pro Keds, jeans AJ. Come taglio di capelli, gli afro e il taglio caesar.

JAM MEMORABILE

Trace2: La jam che a distanza di trent'anni ricordo ancora fu quella in cui vidi per la prima volta Charlie Chase ai piatti. Eravamo alla PS 118, sulla 180esima. Alle jam ero sempre nel *cypher* – il cerchio dei b-boy – ma in quell'occasione rimasi per ore davanti al palco per ascoltare Charlie Chase suonare. Non dimenticherò mai quel giorno. Ero in totale adorazione; era la prima volta che vedevo un DJ latino suonare bene come Flash, Theodore, AJ.

TREATY TBB & ZULUS

Aby: Il South Bronx era un'area di guerra. Così nel 1977, mentre il b-boying si diffondeva e crew di neri e latini s'incontravano nelle jam, Afrika Bambaataa e Batch decisero di stipulare una tregua affinché non scoppiassero violenze durante le jam, per poter godere della musica in pace, amore e divertimento.

MIGLIOR B-BOY

Trac2: Le sfide più dure iniziarono intorno al 1978, soprattutto con la Rockwell Association ma anche con i The Nasty Boys e i The Disco Kid, una sorta di seconda versione dei Salsoul. Molte sfide avvenivano al Dungeon, uno dei primi palazzi abbandonati a essere sistemato e gestito come un locale, una discoteca; era la nostra versione dello Studio 54: sala da ballo, luci stroboscopiche e faretto colorati. Era un posto dove i ragazzini facevano allenamento, dove si bigiava e si organizzavano feste. Lasciavamo la scuola alle nove-dieci del

mattino per andare a questi party. La prima sfida fra crew avvenne proprio al Dungeon nel 1978, l'anno delle più importanti battaglie che crearono lo standard di quello che sarebbe divenuto il b-boying. Lo scontro tra Star Child La Rock, la migliore crew dell'East Bronx, e i Crazy Commander Crew, i migliori della zona Ovest, fu memorabile. Avevamo degli amici in comune, Dave e Tony, che vivevano nelle stesse case popolari dei CC Crew. Furono loro due a istigare la sfida. All'inizio del luglio 1978 Spy e Shorty sfidarono Bos e il sottoscritto in una festa alla PS118, tra Lafontaine e Lasalle Avenue sulla 170esima strada. Charlie Chase era ai piatti. Bos e io eravamo impegnati a discutere la strategia da utilizzare quando la sfida partì. Spy entrò per primo, seguito da Bos, poi Shorty e infine fu il mio turno. Possiamo dire che non ci fu nessun vincitore, il livello dei ballerini era molto alto in entrambi gli schieramenti. Per circa due mesi l'odio tra le due crew fu ai massimi livelli. Durante le jam ci guardavamo male, stavamo in piedi attorno al cerchio senza entrarvi perché nessuno voleva essere il primo. Questo clima durò dal luglio al novembre del 1978. Finché un amico di DJ Charlie Chase affittò una sala in Crotona Avenue per organizzare un contest delle danze più in voga, l'hustling e la salsa, e all'ultimo momento incluse anche il b-boying. Fissò la data e iniziò a promuovere l'evento con i volantini. Si presentarono Star Child La Rock, TBB, CC Crew, Rockwell Association; tutte le crew del quartiere. La competizione partì con la salsa, poi fu il turno dell'hustling e infine del b-boying. Riuscii a vincere io! Il trofeo diceva: Trac2 della Star Child La Rock Crew miglior b-boy del 1978.

COMPETIZIONE

Trace2: Non ricordo di essere mai finito in una rissa durante le battle. Potevano esserci momenti di tensione, dovuti all'adrenalina della competizione o a condizioni particolari ma, terminata la sfida, si ritornava amici. In molti casi, quando sconfiggevamo una crew, ne annettevamo tutti i membri, come è successo con i Brooklyn Floormasters. In altri casi è capitato che dai TBB nascessero nuove crew, per esempio la Rock Steady Crew: JoJo e Jimmy Dee erano TBB prima di creare RSC. I nostri avversari erano Rockwell Association, Star Child La Rock, The Disco Kid, gli Zulu. Amavamo le sfide e affrontavamo chiunque ci si presentasse davanti.

Trac2: Nel novembre del 1978 ci fu la sfida con i TDK (The Disco Kid), una crew creata da Joy, il proprietario del Dungeon. Voleva creare una sorta di supercrew in grado di sconfiggerci. Quando capii le sue intenzioni decisi di fare altrettanto. Star Child La Rock era composta da cinque o sei ballerini mentre la crew che avremmo affrontato ne contava almeno quindici. Parlai con i miei amici Bos e Blue Eyes e chiesi loro di Spy; lui e io ci odiavamo ma in quell'occasione volevo vincere la sfida contro i TDK. Quando le migliori crew del West e dell'East Bronx si alleavano, chi avrebbe mai potuto batterle? Avremmo demolito qualsiasi crew sulla nostra strada! C'era Bobby Lee dei Salsoul, Bos e Blue Eyes della Star Child La Rock, Vinny, Jojo, Spy della CC Crew. Ci incamminammo discutendo della strategia e io dissi che una volta arrivati ci saremmo dovuti disporre a semicerchio in ginocchio, e nessuno si sarebbe dovuto alzare senza un mio ordine. Mentre ci avvicinavamo sempre più persone si aggregavano a noi, alcune in bicicletta, altre a piedi. Quando arrivammo al palazzo abbandonato Joy mi disse che potevano entrare solo i membri della crew, non tutta quella folla. Mi voltai. C'erano almeno sessanta persone che ci avevano seguito. Non mi ero accorto di nulla... C'erano alcuni membri della Salsoul Crew da entrambe le parti; sembrava una guerra fra ex compagni. Eravamo nel territorio dei TDK. Li sconfiggemmo e li umiliammo sul loro suolo. Questa sfida tra crew fu la prima per soldi: sul piatto c'erano tre dollari a b-boy e li prendemmo tutti noi. Ci comprammo da bere, facemmo festa nel nostro quartiere e rimasero anche dei soldi per JoJo e Spy che dovevano tornare nel West Side.

Jojo: Utilizzai il mio back spin per aiutare Trac2 di Star Child La Rock nella storica sfida contro i TDK al Dungeon. Aby, fratello di Batch che era presidente dei TBB, mi chiese di partecipare a una sfida nel South Bronx. Accettai subito perché per me era la prima vera esperienza di battle tra crew. Il giorno della sfida, mentre aspettavo il mio socio Spy, mi trovavo in Tremont Avenue e incontrai Trac2. Mi parlò della sfida spiegandomi come TBB, TDK e Rockwell Association si fossero uniti per sconfiggere Star Child La Rock. Arrivò anche Spy e decidemmo di unirci a Trac2, nonostante inizialmente ci avessero reclutato per stare nelle file dei TDK. Andammo al Dungeon. Dentro c'erano i TBB, TDK Rockwell Association, quasi quaranta membri, fuori Trac2 con i suoi sette b-boy più Spy e il sottoscritto. La sfida cominciò sulle note di *It's Just Begun*. Fui uno degli

ultimi a entrare e feci il back spin. Fu la prima volta in cui fui apprezzato fuori dal mio quartiere. Li umiliammo. Questa fu la prima sfida con in palio dei soldi, non erano certo molti ma l'importante era avere guadagnato facendo ciò che più ci piaceva.

CAMBIO DI PROSPETTIVA

Trac2: Prima ogni gruppetto rappresentava gente che cercava guai mentre ora i ragazzi si ritrovavano per andare alle feste, dove la violenza non era del tutto assente ma si può dire che c'erano semplici baruffe e non si è mai arrivati a guerre; ogni tanto scoppiava una rissa ma veniva immediatamente sedata e si ricominciava a ballare. In quei giorni, la polizia che pattugliava il Bronx non vedeva più gang ma crew che si sfidavano a passo di danza. L'abilità e lo stile dei writer, dei b-boy, dei DJ o degli MC garantivano popolarità e reputazione nel quartiere. Ci si guadagnava lo status di celebrità del ghetto. Cercavamo proprio questo e lo potevamo ottenere solo attraverso la competizione.

Chino: Il b-boying è nato nel Bronx, creato da giovani poveri di diverse etnie, come forma di divertimento. Non avevamo nulla. Non avevamo soldi. Il b-boying era la nostra forma d'espressione artistica e culturale. Invece di picchiarci, organizzavamo competizioni di danza in cui era il pubblico a stabilire il vincitore.

EVOLUZIONE DELLA DANZA

Trace2: Quando ho cominciato a ballare i passi erano tutti in posizione eretta, toprocking. Nel giro di poco si sono iniziati a vedere i primi b-boy che facevano passi al suolo, ma non erano molti in quel periodo. Tra il 1976 e il 1977 la danza divenne popolare fra i giovani del Bronx: c'erano b-boy a ogni angolo. In qualche modo, i ballerini di toprocking che non incorporarono i nuovi passi furono marginalizzati dalle nuove forme prese dalla danza.

Aby: I latini hanno contribuito a far evolvere la danza dal semplice toprocking, in posizione eretta, al floor rocking, che prevede passi al suolo. Il primo ragazzo a cui ho visto fare ciò era però un nero, CC Rock. Dopo avere appreso i suoi passi ho cercato di aggiungere dei tocchi personali. L'originalità era alla base delle sfide e di ogni competizione. Puoi stare sicuro che questo è il modo in cui tutti i b-boy

hanno imparato: imitando le mosse dei ballerini più esperti e aggiungendovi sempre del proprio.

JoJo: Quando ho cominciato a praticare il b-boying, la maggior parte dei ballerini erano neri. Gli ispanici erano più nella scena disco e nell'hustling. All'epoca non c'erano molti b-boy. La maggior parte dei neri che praticavano quella danza facevano toprocking e semplice footwork. Non ballavano a terra, sono stati i portoricani a portare il b-boying a terra. Io sono stato uno dei pionieri in questo senso. Parlando della storia del b-boying e cercando i nomi di chi ha creato questo o quel passo, sicuramente trovi il mio nome sotto back spin.

STILE

Aby: Il mio stile, i miei passi avevano la caratteristica di far sorridere la gente ridicolizzando l'avversario. Uno dei primi passi che inventai imitava un cane mentre piscia, feci finta di pisciare sulle gambe del mio avversario, poi feci un freeze e lo bruciaii completamente. Facevo delle cose assurde che spiazzavano gli avversari e facevano ammazzare dalle risate il pubblico presente.

CRISI DEL 1979

JoJo: Quando il b-boying passò di moda fu molto triste. Era la mia passione. Mi resi conto di come tutto stava cambiando quando mio fratello Easy smise di ballare per uscire con le ragazze e divertirsi con gli amici. I ragazzi di colore chiedevano ai portoricani se praticassero ancora quella danza non più di moda.

Aby: Le crew in competizione con i TBB erano The Mexican, CC Crew, Rock Steady, Star Child La Rock e molte altre. Il fenomeno rimase molto popolare fino al 1979 ed ebbe una nuova rinascita grazie all'interessamento dei media. Alcune crew furono in grado di sfruttare quel momento e arrivare al successo, il resto del movimento rimase underground ma non si fermò mai.

Trac2: Mentre le crew del Bronx rimasero sempre nell'underground, i Rock Steady Crew iniziarono a esibirsi a Manhattan. Questo diede loro moltissima visibilità: i media pomparono il fenomeno del b-boying con articoli e programmi televisivi. La storica sfida tra Dynamic Rockers e Rock Steady Crew presso il Lincoln Center nel 1981 venne interamente ripresa dalle telecamere.

JoJo: In molti credono che quando i Rock Steady Crew si stavano sciogliendo Crazy Legs ne divenne presidente. Non è così. Crazy Legs divenne presidente solo del distaccamento di Manhattan. I Rock Steady erano del Bronx. Un giorno Jimmy Dee venne da me e mi disse che Crazy Legs voleva aprire questo distaccamento a Manhattan. All'inizio rifiutammo, poi accettammo compiaciuti dall'idea dell'allargamento della crew al di fuori dei confini del Bronx. Quel distaccamento operava in centro, vicino ai media e all'industria dell'intrattenimento, dove la probabilità d'esposizione mediatica è ben più alta che nel Bronx. Nel momento di crisi del b-boying, nel 1979, Crazy Legs iniziò a reclutare nuovi ballerini fra i teenager appassionati a questa danza. Bisogna riconoscergli il giusto merito per avere dato al b-boying la possibilità di sopravvivere e diffondersi nel mondo.

NASCONO NUOVE CREW

Chino: Formammo la crew (Floormaster) intorno al 1978 e nel giro di pochi anni eravamo una realtà consolidata. Nei primi anni ottanta eravamo una vera e propria forza, abbiamo raggiunto subito il livello dei migliori. Sfidammo i Rock Steady al Roxy, al Negril e in altri club, ci battevamo contro chiunque e in qualunque posto ci fossero delle crew da sfidare. Poi iniziammo a ballare a livello professionale. Nel 1980 si aggiunsero altri componenti e cambiammo il nome in New York City Breakers: non rappresentavamo più solo il Bronx ma i cinque distretti. All'epoca il nostro manager era Michael Holman.

Icey Ice: Sono un b-boy della seconda generazione. Ho iniziato ad appassionarmi alla cultura hip hop nel 1980, quando avevo undici anni; ballavo nel mio quartiere, il Queens. Tutto è cominciato alla festa di compleanno di un'amica di famiglia. Durante quelle feste, house party, si ascoltava musica, vecchie cassette della metà degli anni settanta. A un certo punto Clemente Mohino aka Keith Freeze iniziò a ballare. Quella fu la prima volta che vidi un b-boy ballare, il mio primo incontro con la cultura hip hop. Un paio di giorni dopo quella festa Keith Freeze mi si avvicinò chiedendomi se fossi interessato a imparare a ballare. Tra la zona dove abitavo e quello dove stava lui c'era un Community Center e lì ho imparato i fondamentali del b-boying. Mi ha insegnato tutto, dal toprocking al footwork. Era una delle persone più creative che abbia mai incontrato ed è stato il

miglior partner che ho avuto. Dal giorno in cui ho iniziato mi ha sempre consigliato di essere originale, di inventare passi; quelli che imitavano i passi altrui erano definiti *biters*. Keith mi introdusse nel gruppo di cui faceva parte a quel tempo, i Dynamic Rockers, che fu la prima crew di cui feci parte. Il loro punto di ritrovo era lo USA Rolling Ring. Grazie al fatto di appartenere ai Dynamic ebbi l'opportunità, dopo solo cinque o sei mesi, di partecipare alla mitica sfida tra i Dynamic Rockers e i Rock Steady Crew al Lincoln Center.

SECONDA GENERAZIONE

Icey Ice: Negli anni settanta c'erano numerose crew di b-boy, che hanno gettato le fondamenta di questa danza, mentre al giorno d'oggi parliamo di un movimento globale di ballerini che ha portato la danza a superare confini che non credevo fosse possibile raggiungere. Durante i primi anni ottanta la danza prese nuove direzioni. Uno degli aspetti positivi fu l'espansione del fenomeno a livello mondiale, è per questo che ci sono b-boy in Asia e in Europa. Uno degli aspetti negativi, invece, è che i pionieri degli anni settanta, quelli che hanno posto le basi e lo spirito del b-boying per le generazioni successive, non hanno mai ricevuto alcun riconoscimento. Gente come Trac2 della Star Child La Rock Crew, The Disco Kid, Rockwell Association – tutte crew che esistevano molto prima dei Rock Steady Crew – hanno spianato la strada ai b-boy degli anni ottanta come me. Per questo io devo loro tutto il mio rispetto: rappresentano la storia del movimento.

Icey Ice: Uno dei b-boy a cui mi sono sempre ispirato è Ken Swift dei Rock Steady Crew. Ken è tutto ciò che un vero b-boy dovrebbe essere, rappresenta il vero spirito della cultura e della danza. Le sue power move erano potentissime. Guardarlo ballare è stata una delle mie fonti d'ispirazione. Volevo dimostrare a tutti chi ero, rappresentare il mio stile. Iniziai a creare nuove power move, mi allenai duramente sperimentando moltissimo. Per me l'originalità dello stile è la base del b-boying.

SFIDE TRA SUPER CREW

Icey Ice: Dopo pochi mesi di attività mi stavo già confrontando con alcuni dei fondatori originali della Rock Steady Crew, come Jimmy

Dee, JoJo e Little Lep che prima di diventare uno dei New York City Breakers era passato alla Rock Steady Crew. Little Lep iniziò a ballare nella crew dei Seven Deadly Sins di Crotona Park, sette b-boy che ballavano toprocking nello stile dei primi anni settanta. Mi ricordo che ero nervoso e impaurito perché ero solo un principiante e avevo davanti b-boy famosi. Quando li vidi ballare rimasi colpito dal loro stile, dal loro modo di ballare sulla musica e anche dal fatto che molti di loro venivano dalla strada e avevano la passione propria della strada, diversamente da ciò che accade ora.

Chino: Io e Richie, Crazy Legs, siamo cresciuti insieme, frequentavamo la stessa scuola, siamo amici e lo saremo sempre. Ora come allora, i RSC sapevano che eravamo i migliori. Conoscevo bene molti ballerini di diverse crew, ma quando sei nel *cypher* scordi tutto, conta solo la competizione: quando ballavamo era come se fossimo in guerra. Quando la competizione finiva, però, la rivalità svaniva. Con i New York City Breakers volevamo portare il b-boying a livello professionale. Sono molto contento di avere contribuito all'esplosione di una forma d'espressione artistica che, a distanza di trent'anni, è diventata un fenomeno internazionale.

Icey Ice: Dopo essere stato nei Dynamic Rockers del Queen sono entrato nella crew dei Floormaster e poi nei New York City Breakers, con Powerful Buster, Gly Master, Flip Rock, Kids Romance, B-Boy Snap, Kid Nice, Chino e Bryan e altri. I New York City Breakers cercavano la crew con cui battersi... a quel tempo i più grandi erano i Rock Steady Crew. Uno dei momenti memorabili dell'esperienza con i Floormaster (poi New York City Breakers) fu la sfida con i Rock Steady in un club del Bronx chiamato Kiki. Ci presentammo al club con le nostre felpe nere con le scritte bianche: il nome della crew sul retro della maglietta, davanti quello dei b-boy. Portavamo tutti un taglio di capelli chiamato cesar e indossavamo le nostre Converse e le Adidas.

Chino: Ti dirò una cosa: i Rock Steady erano bravi ma erano limitati, non avevano nessuna power move. Erano una crew incredibile, avevano stile, ritmo, tecnica, erano funky, erano meravigliosi da guardare. I Dynamic Rockers avevano power move ma non avevano stile, venivano dal Queens. I New York City Breakers avevano potenza, freschezza, avevano tutto, ecco perché siamo l'icona che siamo anche ai giorni nostri.

CASH

Chino: Nel 1980 mentre ci stavamo esercitando davanti a casa mia su un cartone, una coppia che doveva festeggiare l'anniversario ci chiese se volessimo esibirci alla loro festa. Il giorno della festa entrammo all'improvviso, non annunciati, con una grossa radio che sparava musica a tutto volume. Gli ospiti erano allarmati, non capivano cosa stesse accadendo. Iniziammo a esibirci e la gente andò in visibilio. Quello fu il nostro primo ingaggio professionale, 150 dollari. Il giorno in cui ci offrirono dei soldi per ballare fu sensazionale, fu il momento in cui capì che potevo guadagnare dei soldi da quella passione. Potevamo viverci.

DOWNTOWN SCENE

Chino: Michael Holman era affiliato con i Rock Steady Crew. Non era proprio il loro manager ma gli fissava alcune date. All'epoca gestiva un club chiamato Negril. Una sera aveva organizzato una sfida tra RSC e Dynamic Rockers; ai piatti c'era Bam e al microfono i Soulsonic Force. Non so per quale ragione ma i Dynamic avevano deciso di non esibirsi, credo che fosse per una questione di soldi. Per puro caso avevo incontrato Crazy Legs qualche giorno prima; sapevo che ero il leader dei Floormaster e mi chiese se volessimo sfidarli al Negril. Era convinto che la sua crew, i RSC, fosse la migliore, ma noi li distruggemmo, li dissezionammo pezzo dopo pezzo. Quella sera abbiamo scritto un pezzo della storia dell'hip hop. Michael Holman rimase esterrefatto dalle nostre qualità, si congratulò con noi e ci pagò, cosa che non era prevista. Da quel giorno iniziò a lavorare con noi. Decidemmo di prendere una nuova direzione. Alcuni ragazzi della crew abbandonarono il b-boying, altri non erano abbastanza bravi per quello che avevamo in mente, così iniziai a reclutare i b-boy migliori dei diversi distretti con l'obiettivo di creare un supergruppo. Cambiammo il nome in New York City Breakers perché a quel punto rappresentavamo tutta New York.

Icey Ice: Quando iniziarono le riprese di *Beat Street* ero ancora nei Magnificent Force, avrei dovuto ballare con quella crew. I NYCB si formarono dai Floormaster, di cui anch'io ero membro. Ma quando arrivarono i Magnificent Force e mi chiesero di unirmi a

loro, vidi che qualcosa poteva andare nella giusta direzione: poter viaggiare, fare l'esperienza del teatro... Dovevo scegliere se rimanere nei Floormaster e ballare ancora nelle strade o entrare in questo gruppo, fare soldi e viaggiare. Durante il tour promozionale del film in Europa e negli Stati Uniti i NYCB mi chiesero di rientrare nel gruppo. In realtà, proprio in quel periodo, le cose con i Magnificent Force iniziarono ad andare male e di lì a breve ci separammo per via di differenze artistiche tra la crew e la regista. Così quando Chino mi chiese di unirmi di nuovo a loro, dato che volevo continuare a ballare, a guadagnare e viaggiare, ritornai con i NYCB.

Icey Ice: Come membro dei NYCB, uno degli eventi più importanti a cui partecipai fu la cerimonia di inaugurazione per il secondo mandato alla presidenza di Ronald Reagan nel 1985.

Pensa che a volerci per quello show fu Frank Sinatra, che ci aveva visto in alcune apparizioni televisive; era il responsabile artistico della serata e decideva chi si sarebbe esibito per il presidente. Non ci potevo credere! Frank Sinatra è un'icona in America, e quell'icona aveva invitato dei ragazzini di strada a esibirsi davanti al presidente. Questa esperienza ci permise di conoscere alcune celebrità fra cui Robert Wagner, i Beach Boys, Donna Summer. Ero ospite alla Casa Bianca e avevo solo quindici anni.

LA MODA CAMBIA

Chino: All'epoca il nostro look era composto da Adidas, Pro Keds, Converse, jeans Lee, occhiali Gazelle, cappelli Kangol. Portavamo graffiti sulla schiena delle giacche di jeans o che correvano lungo la gamba. Lo stile era fondamentale. Il vestiario è un elemento indispensabile della cultura b-boy. Per le esibizioni indossavamo tute e scarpe Adidas. Un volta diventati professionisti fummo contattati dalla Hinds, che faceva tute sintetiche. La Reebok era sconosciuta all'epoca, fummo i primi a rendere popolare il marchio. Ci inviavano scatoloni pieni di scarpe e vestiario. A un certo punto iniziarono a mandarci tutto gratis.

ATTITUDINE

Chino: Danzare in strada o sul palco non fa differenza per me. La mia attitudine è questa: sono Chino e sono il migliore. Non m'im-

porta quello che gli altri pensano. La transizione è stata facile perché il fatto di provenire dalle strade del Bronx ci aveva resi forti. La nostra attitudine era diversa ma eravamo professionali e rispettosi. Siamo stati il primo gruppo a fare dei tour internazionali.

SCOMPARSA DEL FENOMENO

Icey Ice: Per me la vita in quel momento stava correndo troppo velocemente. Gli eventi si susseguivano uno dopo l'altro in modo frenetico. A distanza di anni, grazie alle parole di un amico antropologo che parlava di noi come dei rivoluzionari, mi rendo conto di come siamo riusciti a cambiare la città attraverso la cultura hip hop. Credo veramente in questo, noi abbiamo rivoluzionato l'aspetto di New York, usavamo l'espressione artistica e la cultura di strada per cambiare le nostre condizioni, migliorando la nostra vita e ispirando quella altrui.

Icey Ice: Fu dura passare dall'essere al centro dell'attenzione al dimenticatoio. Prima eravamo sotto i riflettori, viaggiavamo, eravamo rispettati ovunque andassimo. Il periodo della seconda metà degli anni ottanta è stato molto difficile. Eravamo ingenui, troppo giovani, eravamo convinti che avremmo continuato così per sempre. Quando capimmo che il sogno era terminato iniziammo a chiederci che cosa avremmo potuto fare. Molti di noi non avevano nulla a cui tornare sfortunatamente smisero di andare a scuola; nei quartieri come i nostri la scuola gode di grande considerazione, a differenza di quello che accade nei quartieri dove ci sono i soldi in cui si dà molta importanza all'educazione. In quel periodo di transizione e sconforto molti b-boy hanno iniziato a vendere droga perché era un modo veloce per fare soldi. Molti non volevano ritornare alle condizioni di povertà dell'infanzia e pur di mantenere il nuovo tenore di vita entrarono nella criminalità. Buck 4 e Goody Act dei Rock Steady Crew, di cui sicuramente hai sentito parlare, sono un esempio di quello che ti sto dicendo: dalla fama alla depressione, dall'uso di droga allo spaccio. Per me fu dura ma non come per loro che sono morti ammazzati. È stata dura ritrovare se stessi, riesaminare la propria vita e cercare di capire come ricominciare.

Icey Ice: Passare da star del ghetto a figura internazionale fu sorprendente, ma ero troppo giovane per rendermene veramente conto. Sentivo parlare dell'influenza che avevamo esercitato su migliaia

di giovani, una cosa a cui non riuscivo a credere. Quando nel dvd dedicato a The Next One vidi Maurizio raccontare a Mr Wiggles di come fossi stato una delle sue grandi ispirazioni non ci potevo credere... Me ne stupisco ancora adesso.

TERMINOLOGIA

Trac2: Le prime crew furono Zulu Kings, Salsoul, TBB e CC Crew; fummo i primi a cui venne affibbiata l'etichetta di b-boy poichè ballavamo su uno specifico beat di un pezzo rock, non su tutto il brano. In quei minuti di fuoco eravamo dei guerrieri, con uno stile pieno di espressività e rabbia. Nel tardo 1976 la terminologia cambiò e le persone che non ballavano ma guardavano i ballerini presero a chiamare la danza b-boying, storpiando il nome dei ballerini, che era beat-boy. Quando qualcosa viene etichettato si crede di conoscerne anche l'origine. Il termine breaking, che cominciò a essere usato nel 1982, è californiano, non è mai stato usato nel Bronx. Ma quando nel 1982 i b-boy furono definiti breaker dai media la gente accettò acriticamente il termine non conoscendo le origini della danza e i b-boy lo accettarono perché diventarono improvvisamente celebrità.

In quel momento vennero unite tradizioni di danza differenti che provenivano dalla East e dalla West Coast. In California avevano il locking e il popping mentre a NYC avevamo il rocking/b-boying. I b-boy che facevano footwork e toprock vennero etichettati allo stesso modo di coloro che ballavano il locking e il boogaloo. Danze con diverse tradizioni, origini e provenienza furono commercializzate attraverso la semplificazione del termine breaking. Questo atteggiamento ci risultò del tutto incomprensibile: come è possibile parlare di breaking quando chi sta danzando pratica il popping? Sono due danze diverse!

FINALE

Trac2: Ero il b-boy da temere e da battere. Quando andavo alle jam, la gente mostrava rispetto appena sentiva il mio nome. Era anche pesante, perché quando si veniva a sapere che ero nel cerchio i b-boy smettevano di ballare. Il mio nome era diventato una sorta di spauracchio. Un sacco di gente conosceva la mia fama senza avermi mai

visto. La storia che ti ho raccontato non è solo la mia ma quella del b-boying. Il 1978 è l'anno in cui il b-boying è diventato ciò che noi conosciamo. Il footwork fu inventato dai CC Crew; lo shuffle è della Salsoul. Lo stile è diventato un mix di quello dei Salsoul e dei CC Crew. Molti passi a terra e altri movimenti furono creati proprio in quell'anno.

The New Black Cool

Jamel Shabbaz

In quegli anni tutti avevano il loro stile personale dalla testa ai piedi. I cappelli erano importantissimi e il Kangol era una scelta quasi obbligata per i colori e il look superfico; s'intonava perfettamente con le magliette di nylon colorate o con le Puma e le Adidas con i loro lacci abbinati. Occhiali Gazelle, giacche e impermeabili di pelle, catene d'oro, orecchini supervistosi, fibbie con il proprio nome e altre chicche completavano il look dei giovani. Tutti volevano sfoggiare il proprio stile e la scelta dell'abbigliamento permetteva di guadagnare visibilità e rispetto nelle strade del Bronx.

In quegli anni gli indumenti erano un riflesso del tuo status nella comunità e indicavano il luogo di provenienza. Ogni distretto aveva uno stile peculiare. Come popolazione di colore in America fummo deprivati della nostra identità e, soprattutto, della nostra dignità. Una volta divenuti individui liberi, provammo a ricostruire una nuova identità e, in molte occasioni, vestirsi eleganti o in maniera originale era uno dei modi più comuni. Dalla chiesa ai club, abbiamo creato uno stile che era unico e colorato, che continua fino ai giorni nostri. Il black cool può essere definito come l'aver uno stile raffinato.



*Lo stile black cool,
foto di Jamel
Shabbaz*

Grandmaster Flash

lo scienziato del mix

Durante gli anni settanta a New York l'apice della carriera di un DJ era rappresentata dall'Audubon Ballroom: se ce la facevi a suonare lì diventavi famoso in tutti e cinque i distretti.

Il 2 settembre 1976 Grandmaster Flash and the 3 MCs erano l'attrazione principale della serata. Dopo un mese di pubblicità, tutti sapevano del grande evento. Flash era molto agitato: non aveva mai suonato in un locale da tremila persone e non era sicuro di riuscire a riempirlo. Il suo nervosismo era palpabile. Alle undici, orario d'apertura, c'erano circa trecento persone... Flash decise di andare a farsi un giro per calmare i nervi.

Al suo ritorno, circa all'una e trenta, non riusciva a credere ai propri occhi. Una folla enorme si accalcava all'ingresso e la fila non solo costeggiava l'intero isolato ma girava addirittura dietro l'angolo.

“È fatta!” Entrò mentre Kool DJ AJ stava scaldando l'ambiente e capì che c'erano proprio tutti – gangster, teppisti, papponi e ragazzini...

Iniziò a suonare. Melle Mel gli chiese di interrompere la musica e lo presentò: “Il più grande DJ del mondo – Grandmaster Flash!” . Flash iniziò la sua routine, suonò break irresistibili, realizzò mix supersonici e si adoperò in body trick che alimentavano l'en-

tusiasmo in sala: quando i tre MC iniziarono ad alternarsi al microfono il pubblico era in totale delirio. “Quando portammo il pubblico al punto di massima tensione, il pavimento tremava. Cazzo, tremava il pavimento, era incredibile. Quel fottuto locale stava per crollare.”¹

Il giorno seguente, Grandmaster Flash and the 3 MCs erano veri e propri eroi, i nuovi idoli della New York underground. Dopo quella sera sembrava che nulla potesse più fermarli, che non ci fosse ostacolo che non potessero superare. Il loro status di *ghetto celebrity* aveva ormai varcato i confini del South Bronx garantendo loro la conquista dell'intera città.²

La scienza del beat mixing

Flash, al secolo Joseph Sadler, era un ragazzo di origine caraibica, sensibile, dalla mente scientifica e dotato di una caparbia indistruttibile, specializzatosi in elettronica all'istituto professionale Samuel Gompers. Prese le idee grezze di Herc e le rielaborò creando uno stile che, pur mantenendo il frenetico appeal esercitato da Herc sui b-boy, riusciva a essere raffinato e continuo. Così facendo, Flash trasformò l'hip hop da un bizzarro fenomeno nato nelle feste del Bronx in un nuovo genere musicale.

Flash fu uno dei primi DJ a imitare la breakbeat music di Herc, lo stile che era diventato dominante nel Bronx. Cominciò mettendo i dischi a piccole feste che si tenevano in Fox Street, Hoe Avenue o Faile Street, zona in cui l'abbondanza di palazzi abbandonati rendeva facile improvvisare feste. Sceglieva i pezzi di artisti come Jimmy Castor, Barry White, James Brown, Sly and the Family Stone e Jackson Five. Mentre la notorietà – così come l'abilità ai piatti – cresceva, Flash si rese conto della propria difficoltà nel sincronizzare i beat... Herc aveva fatto conoscere al mondo il breakbeat, ma la sua tecnica di mixaggio era piuttosto approssimativa. Il successo del suo merry go round scaturiva più dai break che sceglieva che dal suo stile; Herc non si preoccupava minimamente di realizzare mixaggi puliti o di mantenere un beat costante, per lui esisteva solo il break che soddisfaceva la voglia di ballare.

Flash, metodico e determinato, si pose l'obiettivo di suonare i break con precisione. Voleva riprodurre la fenomenale potenza del-



Flyer di un party di Grandmaster Flash and the Furious Five

lo stile di Herc e unirla a un beat regolare e continuo. Aveva sentito i mix fluidi dei DJ disco e voleva fare la stessa cosa con i frammenti dei brani funk amati dai b-boy.³ Flash si ispirava tanto a DJ Kool Herc quanto a un DJ disco, Pete DJ Jones; fu il primo a immaginare un genere musicale che unisse gli elementi migliori dello stile dei due DJ.

Jones era uno dei tanti disc jockey itineranti che avevano un gran-

de seguito nella comunità nera e latina di New York. Insieme a personaggi come Maboya, Ron Plumber, Grandmaster Flowers, stava facendo conoscere le innovazioni del DJing disco – beat-mixing fluido e musica senza interruzioni – alla gente dei quartieri fuori Manhattan. Quando aveva visto Jones suonare per la prima volta, durante un block party, Flash era rimasto colpito dalla fluidità del mixaggio e dalla continuità del beat.

Come rivela lui stesso, fu necessario un lungo periodo di sperimentazione e ricerche solitarie. Come uno scienziato del mix si chiuse in casa e si immerse fra i segreti tecnici della rotazione del piatto, della costruzione della cartuccia, della configurazione della puntina e così via, esaminando ogni aspetto dell'apparecchiatura che voleva padroneggiare. Per mesi, durante le scuole superiori e poi mentre lavorava come fattorino per un'azienda tessile, trascorse più tempo possibile chiuso in una stanza, perseguendo incessantemente il suo obiettivo.

Uno dei problemi più spinosi consisteva nel cueing: ascoltare il brano successivo per trovare il punto desiderato senza che lo sentisse anche il pubblico. All'epoca i mixer dotati di preamplificazione e presa per la cuffia erano appannaggio degli impianti da discoteca, realizzati su misura, e Flash sapeva a malapena dell'esistenza di tale tecnologia. Dopo averlo osservato a lungo, Flash chiese a Pete DJ Jones di provare il suo sound system: l'esperienza gli servì per capire l'immenso valore del cueing e, grazie alle sue nozioni di elettronica, riuscì a realizzare un dispositivo con funzioni simili.⁴

“Dovevo sentire l'altro giradischi prima di mixare. Allora incontrai Pete DJ Jones. Era un tipo grande e grosso, alto più di uno e ottanta. Mi dicevo: wow, come fa a prendere i dischi e a mixarli tenendo il tempo, a far andare avanti la musica senza perdere un colpo? Così alla fine trovai il coraggio di chiedergli se potevo usare il suo impianto. Credo che mi abbia risposto di no due volte. Dopo un po' di tempo venne a sapere che facevo il DJ per i ragazzi e mi diede il permesso di provare il suo impianto. Mi disse cosa dovevo fare e, con mia sorpresa, potevo sentire l'altro pezzo prima che lo sentisse il pubblico.

Lo chiamavo 'sistema nascondino'. Come facevi ad ascoltare prima che lo facesse la gente? Come mixer usavo un sony MX8, che aveva solo un ingresso per il microfono, perciò dovetti comprare due amplificatori esterni Radio Shack, per dare tensione alla cartuc-

cia aumentandola fino a un millivolt. Così ottenni una tensione d'uscita: potevo quindi collegare la cartuccia al mixer e ascoltare il suono. Dovetti piantare due ponticelli tra il piatto destro e il sinistro per sentire la musica prima che uscisse nell'impianto, quindi realizzai un commutatore unipolare a due vie e lo incollai sul mixer.

Adesso sapevo come mixare. Fu naturale. Il mio obiettivo principale era prendere piccole parti di pezzi e metterli in successione tenendo il beat – senza altri giochetti, solo tenendo il tempo. Parlo di frammenti molto corti, forse quaranta secondi, che facevo andare avanti per cinque minuti, a seconda della popolarità del pezzo.”⁵

Lo scienziato del mix

Il suo approccio scientifico e la sua ostinazione pagarono e al termine del 1974 Flash fu in grado di mettere in pratica una serie di “teorie” che gli consentivano di mixare proprio come voleva.

“Chiamai il mio stile quick mix theory (teoria del mix rapido), che significa prendere un frammento musicale e fare cutting a tempo, di seguito, in trenta secondi o meno. Si trattava essenzialmente



Grandmaster Flash in azione

di utilizzare un passaggio musicale particolare e rielaborarne l'arrangiamento girando il disco avanti e indietro, o facendo cutting e backspin.”

L'alternativa, la clock theory (teoria dell'orologio), consisteva nel disegnare una linea sull'etichetta del disco, simile alla lancetta di un orologio, per indicare il punto in cui iniziava un determinato passaggio. In questo modo poteva mandare indietro più velocemente la parte della canzone che desiderava ripetere.

“Dovevo capire come ritrovare il punto iniziale del break senza sollevare la puntina, perché avevo provato in quel modo ma non ero molto bravo. Così escogitai la teoria dell'orologio: si contrassegna una sezione del disco e si contano i giri che passano.”

Flash aveva imparato a passare da un piatto all'altro a velocità supersonica, a trovare il primo accento di una data sezione nel giro di pochi secondi e a riprodurre, ripetere e ricombinare alcune battute selezionate, per cui riuscì a ristrutturare completamente un brano a suo piacimento. Questi campionamenti e loop manuali, rigorosamente a tempo, sono alla base dell'hip hop (e anche di altre musiche fondate sul breakbeat: jungle, big beat, trip hop, drum'n bass e un'infinità di sottogeneri) e preannunciano lo stile di composizione “taglia e cuci” che diverrà onnipresente con l'avvento della tecnologia digitale.

A Flash è anche attribuita l'invenzione del punch phasing, tecnica nella quale una breve frase musicale viene suonata (*punched in*) su un altro disco. Fu sempre lui a introdurre nella scena i body trick, ovvero l'idea di suonare girato di schiena utilizzando diverse parti del corpo per effettuare i mix, e a introdurre una drum machine nei suoi DJ set.

Flash (nome di un personaggio di fumetti) ricevette il titolo di Grandmaster, massimo grado raggiungibile nelle arti marziali, come riconoscimento per le imprese compiute. “L'idea fu di un tale Joe Kidd. Mi disse che dovevo farmi chiamare Grandmaster perché con i piatti facevo cose che nessun altro sapeva fare. Il nome non mi dispiaceva: richiamava Bruce Lee, che all'epoca stava sbancando i botteghini con i suoi film. Erano due personaggi estremamente abili nel loro mestiere. Io ritenevo di essere piuttosto bravo nel mio, per cui il nome calzava a pennello.”

Quando però Flash si esibì per la prima volta con queste tecniche, il pubblico rimase tutt'altro che impressionato. Malgrado la straordinaria abilità, era impossibile far apprezzare il quick mix di

Flash alle platee. Per quanto rivoluzionarie fossero, doveva ancora trovare un modo per metterle a servizio del dancefloor.⁶

Grandmaster Flash e l'avvento dei 3 MCs

Non passò molto tempo prima che Grandmaster Flash potesse prendersi la sua rivincita. La confusa reazione iniziale, in realtà, evidenziava la potenza del nuovo stile. All'inizio il pubblico non capiva ma, di lì a poco, quei giochetti con i piatti sarebbero diventati lo stile dominante nel Bronx.

L'abilità di Flash nel mixare era diventata tale che la gente smetteva di ballare per avvicinarsi e osservarlo... Ma non è ciò a cui i DJ aspirano: "La gente smetteva di ballare e si avvicinava per guardarmi, come se stessi facendo una lezione. Non era quello che volevo. Non eravamo a scuola – in quel posto si veniva per smuovere il culo"⁷ ricorda lo stesso Flash, che decise di trovare una soluzione. Decise di trovare un MC che potesse accompagnarlo e valorizzare la sua abilità. Il primo a superare la prova fu Keith Wiggings, meglio conosciuto come Cowboy.

Cowboy fu il primo MC a parlare del DJ nelle sue rime ma anche il primo a esibirsi tra il pubblico, come un vero showman. Flash gli attribuisce il merito di aver aggiunto quegli elementi vocali che fecero davvero apprezzare il suo quick mixing alla folla: "Se non fosse stato per Cowboy non so proprio cosa avrei fatto... Cowboy inventò un modo per completare la performance". La scuderia di Flash si arricchì successivamente dell'abilità di Melvin Glover, Melle Mel, l'MC per antonomasia, e del fratello Danny, Kid Creole, che "era capace di sparare versi da adesso fino al giorno del giudizio, aveva una parlata velocissima ed era in grado di fare rap sui miei trick". Così nacquero Grandmaster Flash and the 3 MCs.

In quel periodo Flash fu avvicinato da Ray Chandler che gli propose di suonare in un locale per un dollaro all'ingresso; nonostante fosse molto dubbioso, poiché non credeva che la gente fosse disposta a pagare per qualcosa che poteva sentire gratuitamente nei parchi o nei centri comunitari, decise comunque di provare. Si insediarono in un piccolo club chiamato Black Door, tra la 169esima e Boston Road. Il fatto di trasportare questo stile di DJing dai centri comunitari al mondo dei club fece aumentare il loro seguito.

Flash ricorda così le notti al Black Door: “Aprivamo le porte alle undici e a mezzanotte in punto erano sprangate. Dalle undici a mezzanotte e mezza mettevo musica energetica per i b-boy sofisticati del locale che venivano per ballare come si deve ma dall’una alle due e mezza ti facevo attaccare al tuo partner mettendo la roba più bollente. Il mio assistente tirava fuori i pezzi potenti – avevo stabilito l’ordine in base ai battiti al minuto e dicevo ‘amico passameli così come stanno’ e, quando la musica usciva dagli altoparlanti, la gente partiva. *Bongo Rock* dell’Incredible Bongo Band, *Johnny The Fox* di Thin Lizzy, *The Bells* e *Take Me to the Mardi Gras* di Bob James.

Bob James aveva 102 battiti al minuto e io andavo dai 102 ai 118, così mettevo su Bob James, James Brown, Donald Byrd, Roy Ayers, John Davis and The Monster Orchestra, *I Can’t Stop*, e questo è il massimo possibile, capisci? Andavo avanti ma mi concedevo una pausa perché ero stato curvo sul giradischi per cinquanta minuti. Mettevo su *Dance to the Drummer’s Beat*, un break molto lungo circa quattro minuti, lo facevo andare per un po’ poi mettevo dei pezzi lenti, dei vecchi successi. Quando sei stanco e tutto sudato, lo apprezzi: ‘Oh, finalmente ha rallentato’. I Delfonics, i Moments, i Five Steps – tutta quella roba lenta e fuori moda, le canzoni d’amore. Nelle mie casse c’era tutta questa roba. Dietro di me c’era qualcosa come quarantacinque casse di dischi”.⁸

Alla fine il pubblico del Black Door aumentò paurosamente, oltre la capienza massima del locale, così il gruppo fu costretto a spostarsi a Freeman Street presso un locale chiamato Dixie Club, che divenne la nuova casa del gruppo e il pubblico crebbe a dismisura. Grandmaster Flash and the 3 MCs erano diventati i numeri uno del Bronx.

Nei tre anni successivi il gruppo di MC si allargò accogliendo tra le proprie fila Scorpio e Raheim e divenne Grandmaster Flash and the Furious Five; tutto sembrava andare a gonfie vele anche se in quel periodo si stavano facendo largo anche altre crew. DJ Breakout (insieme ai Funky 4) conquistò la zona Nord; Charlie Chase stava mettendo insieme i Cold Crush. A Harlem e nel Queens cominciavano a nascere i primi talenti, sia DJ che MC. A mano a mano che questa nuova cultura si espandeva, la gente accorreva sempre più numerosa alle feste. La concorrenza si stava facendo spietata.

Note

¹ David Toop, *RAP. Storia di una musica nera*, EDT, Torino 1992, pp. 50-51.

² Bill Brewster, Frank Broughton, *Last Night a DJ Saved My Life*, cit., p. 264.

³ Steve Hager, *Adventures in the Counterculture*, cit., p. 57.

⁴ Bill Brewster, Frank Broughton, *Last Night a DJ Saved My Life*, cit., p. 261.

⁵ David Toop, *RAP. Storia di una musica nera*, cit., pp. 50-51.

⁶ Steven Hager, *Adventures in the Counterculture*, cit., pp. 57-58.

⁷ Bill Brewster, Frank Broughton, *Last Night a DJ Saved My Life*, cit., p. 263.

⁸ David Toop, *RAP. Storia di una musica nera*, cit., pp. 48-49.

Shoe People vs Sneaker People

Mark Skillz

Citando Grandmaster Flash posso dirti che all'epoca la gioventù di colore si divideva tra *shoe people* e *sneaker people* – chi preferiva le scarpe eleganti e chi quelle da ginnastica, in pratica tra fichetti e b-boy. I b-boy hardcore erano i fan di DJ Kool Herc; normalmente avevano meno di ventun anni e quando andavano a una festa non erano mai soli, li accompagnava sempre la loro crew come protezione per via della situazione del Bronx dell'epoca. Erano giovani, grezzi e casinisti e volevano spassarsela ascoltando i break-beat di pezzi come *Give It To Me*, *Pussy Foot*, *Give It Up and Turn It Loose*, *Apache* e *Bongo Rock*, tutta roba che non ascoltavi sulle frequenze della Wbls o della Ktu. Volevano ascoltare *Ufo*, *The Mexican*, *Keep Your Distance*, *Frisco Disco*, *Phenomenal*, *God Made Me Funky*. Volevano quelle chicche funk, quei break e quelle percussioni. Coke La Rock e Timmy Tim incitavano la folla parlando in un microfono collegato a una eco chamber. Questi giovani erano i prototipi dei fan della cultura hip hop di oggi. Spendevano i soldi della scuola per il loro stile, avevano un certo modo di parlare, di camminare e di vestirsi: uno stile di strada che non aveva ancora un nome ma che rappresentava una certa area della città. Per comprendere questa



Super Pro Keds, le sneaker più in voga nel Bronx degli anni settanta

realtà dovevi viverla. Parliamo di una sorta di culto del b-boying. Seguivano Herc come si seguono leader religiosi e politici, vivevano per questo nuovo stile di musica. Dall'altro lato della scena c'erano DJ che facevano musica più commerciale, che passava sulle radio che ho citato in precedenza. Mettevano pezzi di Donna Summer, First Choice, Double Cross, canzoni come *Gotta To Be Real*, *Get It How You Want It*, tutti pezzi molto popolari all'epoca. Non suonavano nei parchi, nelle strade o nei centri comunitari: questi DJ si esibivano in veri club. Mentre Kool Herc, Bam e Flash suonavano ovunque ci fosse la possibilità, DJ come Hollywood, Grandmaster Flowers, Pete DJ Jones, Eddie Cheeba, Smith Brothers erano professionisti. Erano tutti uomini adulti e avevano un pubblico adulto, dai ventun anni in su. Per essere ammesso in un club non potevi presentarti in jeans e scarpe da ginnastica: dovevi sfoggiare scarpe eleganti, una camicia, un vestito figo che solo un adulto poteva permettersi. Inoltre in quel tipo di ambiente non potevi presentarti con una ventina di membri della tua crew, potevi andarci con un paio di amici, ma il vero obiettivo della serata era incontrare le ragazze. Le donne che frequentavano quei posti non erano certo lì per guardarti ruotare sulla schiena o fare altre evoluzioni acrobatiche, cercavano di apparire carine e danzavano in modo sensuale per attirare l'attenzione. In una festa di b-boy non era certo quella la vibra: non potevi darti arie e presentarti come uno con i soldi... Ti avrebbero derubato dopo pochi minuti.

Rapping DJs

Intervista a DJ Hollywood

u.net: *Quando è iniziata la tua carriera artistica?*

DJ Hollywood: Ho iniziato a crearmi una certa fama a Harlem grazie a una danza chiamata bus stop; sapevo ballare molto bene sia il bus stop che l'hustle. Ero davvero bravo! Non quanto un portoricano ma me la cavavo molto bene. Facevo le mie mosse, risultando sempre impeccabile. Quando andavo alle feste la gente mi incitava sempre, voleva che gli mostrassi i miei passi. Anche prima di quelle danze, benché fossi molto giovane, ero conosciuto per una certa predisposizione all'intrattenimento. Vinsi molti contest di danza nelle scuole e al Ymca. Tutto quello che facevo aveva un che di teatrale. Ecco come guadagnai il nome di Hollywood. Sono andato via di casa quando avevo solo quattordici anni, io e mia madre semplicemente non ci potevamo vedere né sopportare: mi imponeva troppe regole; io non avevo proprio voglia di andare a scuola, volevo respirare da solo. Ero totalmente preso. In quel periodo avevo messo insieme anche un gruppo chiamato The Innovation, sullo stile dei The Impressions. Avevamo i passi, le mosse, i vestiti e io creavo le coreografie per il mio gruppo e per altri. Ero molto severo nelle prove prima dello show: a tutti piaceva essere delle star ma nessuno voleva sudare. Iniziai a fare concerti in cui presentavo i gruppi del quartiere e stavo sempre con il microfono in mano, ecco come ho iniziato.

Che tipo di musica ascoltavi in quel periodo e che cosa suonavate con gli Innovation?

Ascoltavamo e suonavamo per lo più slow jazz ma la musica più popolare al tempo era il RnB.

Come ti mantenevi se sei uscito così presto di casa?

Ero solito passare le giornate con gli Hustler ascoltando i loro racconti e vedendoli in azione mi innamorai di quello stile. Quello era il mondo di cui volevo essere parte. Avevano macchine, denaro,



*DJ Hollywood
al Club 371, 1978*

gioielli e tutte le cose più alla moda. Iniziasti a passare le giornate nei club afterhour di Harlem. Ci si poteva divertire davvero molto all'epoca. In quei luoghi coprivano le finestre con grosse tende scure in modo da rendere il locale praticamente buio. Potevi arrivare la notte e fermarti fino al pomeriggio successivo. Gli hustler si ritrovavano lì per giocare a carte, scommettere, drogarsi, ubriacarsi – qualunque cosa volessero... Era un club afterhour. Facevo un sacco di commissioni per loro. Alle otto del mattino tutti quelli nel locale mi davano le chiavi delle loro macchine per spostarle e mi dicevano: "Hey ragazzo, vai a comprarmi le sigarette e già che ci sei spostami la macchina". All'età di quattordici anni guidavo e parcheggiavo Cadillac.

Quando hai deciso di fare il DJ? Chi ti ha spinto a intraprendere questa carriera?

A quattordici, forse quindici anni andai in un club sulla 167esima e Amsterdam al Lou's Bar dove suonava un tizio di nome WT. È stato la mia prima ispirazione, grazie a lui ho deciso di fare il DJ. Aveva due piatti (ma ne usava solo uno) e un mixer per il microfono – nessun pre-ascolto; tra un disco e l'altro parlava e io adoravo il modo in cui si rivolgeva alla gente.

Un giorno ricevette una chiamata urgente e, sapendo quanto amavo ciò che faceva e come lo studiavo, mi chiese di sostituirlo ai piatti. Stette via per circa due ore e mi trovai a intrattenere la folla che, a dir-la tutta, non sembrava notare nessuna differenza. Conoscevo tutti i pezzi, anche i più vecchi, perché mia madre era un'apassionata di

RnB e le piaceva ballare, così fui fortunato e mi si aprì davanti una carriera. Suonai brani coinvolgenti, sono un DJ per i party.

Iniziai a esibirmi in un paio di posti a Harlem; uno si chiamava Jet Set, sulla 132esima, e l'altro era Lovely, sulla 148esima. Suonavo sei sere la settimana. Facevo festa in continuazione e avevo a disposizione tutte le droghe che volevo. Quella roba in seguito mi ha rovinato la vita.

Prima di diventare un DJ ero un cantante. Avevo una predisposizione naturale per parlare sopra la musica. Prima di me gli altri DJ si limitavano ad annunciare i dischi. All'epoca non erano interessati a rendere musicali le parole. Mi piaceva molto il modo in cui Frankie Crocker parlava sulle canzoni, ma lo faceva in modo sincopato rispetto alla traccia. Io avevo una voce notevole e volevo che le mie parole scivolassero insieme alla musica. Credo di avere avuto la capacità innata di capire quando parlare e quando interrompermi per lasciare spazio al disco. La musica per me ha un potere curativo: posso avere qualsiasi problema, ma appena sento della musica mi viene voglia di ballare.

Ho letto in una recente intervista che hai iniziato a registrare e vendere i tuoi mix molto presto...

Verso il 1972 ho iniziato a registrare cassette di ciò che suonavo nei club afterhour. Li registravo su degli 8 tracce che vendevo poi a 15 dollari l'uno. Andavo a venderli nei negozi di barbieri e nei ristoranti, ovunque ci fossero fratelli con i soldi. All'epoca però non esistevano i duplicatori così dovevo registrare ogni singola cassetta. Arrivammo al punto che appena uscivo e dicevo di avere delle cassette avevo così tanti clienti che sparivano tutte in un secondo; la gente faceva a gara per riuscire ad averne una. Allora, quando il Rooftop era in voga, tutti i fratelli con i soldi facevano la fila per acquistarle direttamente nel club; Brucie Bee e io facevamo cassette insieme, lui mixava un lato e io l'altro. La gente con i soldi veri, parlo di gente come AZ, Rich Porter e Alpo, era disposta a pagare 150-200 dollari per ognuna, direttamente nel club.

Quando hai potuto usare un vero impianto e sistema di mixing?

Era forse il 1973. Un tizio di nome Bojangles mi insegnò a mixare. Suonava roba soul e disco, pezzi come *Knock, Knock on Wood*, *Melting Pot*, *Who's Making Love to Your Old Lady* di Sam & Dave, roba del genere insomma. Quando vidi il suo DJ booth superprofes-

sionale con tanto di cuffie gli chiesi a cosa servissero: mai avrei potuto immaginare di poter ascoltare un brano mentre ne facevo suonare un altro! Rimasi folgorato da quella rivelazione, andavo a vederlo suonare ogni domenica sera. All'epoca uno dei migliori DJ di Harlem era Thunderbird Johnny, il migliore che abbia mai visto; possedeva un club afterhour dove mi esibivo. Ho imparato moltissimo da lui. Questo cambiò le cose totalmente: sapevo mixare e, grazie al mio background di cantante, iniziai anche a cantare/rappare. Miglioravo giorno dopo giorno, facevo pezzi per l'upper class, pezzi della top40 come *Love is the Message* perché questi dischi mi davano il tempo di rappear e mixare il pezzo successivo.

Quando hai iniziato a rappear mentre suonavi?

Un giorno, nel 1975, ero a casa a mettere alcuni dischi, fra cui l'album *Black Moses* di Isaac Hayes. In *Good Love 6969* Isaac Hayes canta: "I'm listed in the yellow pages, all around the world, I got tirthy years experience in loving sweet young girls" (mi trovi nelle pagine gialle di tutto il mondo, ho trent'anni di esperienza se si tratta di amare ragazze giovani e carine). Quel disco mi affascinò immediatamente. Prima di ascoltare queste parole avevo sempre creato rime semplici. Dopo iniziai a comporre vere rime e a parlare d'amore.

Mi chiesi: che cosa succede se provo a prendere parte di quello che fa Hayes e associarlo a questo? Che cosa ne salta fuori? Diventai famoso, ecco cosa ottenni! Diventai più famoso di quanto potessi immaginare. Tutti provarono a imitare quella rima. Alle jam vedevo la gente che ripeteva a memoria le mie rime e questo mi esaltava spingendomi a continuare. Ho preso le parole di Hayes e ho fatto in modo che diventassero mie: ho tolto il ritornello e adattato il testo e lo cantavo sul break o sulle strumentali di alcuni pezzi.

Qual era la differenza tra la musica che suonavi tu e quella di Herc, Bam e Flash?

Io non venivo dal Bronx ma mi ci sono fatto le ossa e grazie al Bronx tutta New York mi conosce. Loro suonavano nei parchi, io nei club. Dicono che non ero hip hop perché lasciavo l'intero disco e poi quando arrivava il break non lo estendevo. Herc e gli altri suonavano solo le parti meno conosciute dei dischi, io sceglievo pezzi più popolari come *Paradise*, *Mambo Number Five* e *Scorpio* ma non solo. Mi esibivo per gli hustler e anche per gente che veniva ai party vestita ele-

gante: dovevo mettere la musica giusta per il posto in cui ti trovavi e per il pubblico che avevi di fronte. Harlem era già concentrata sullo stile ben prima del Bronx. Avevo sentito parlare di Kool Herc e del suo socio Coke La Rock da un paio di amici, Al e Coop, che stavano all'Hevalo le sere in cui Herc non suonava. Mi parlavano di quei pezzi sconosciuti e dei giovani che ballavano ruotando sul pavimento. Quando i b-boy diventavano adulti iniziavano a frequentare le mie feste perché erano piene di donne.

Quando hai iniziato a suonare anche nel Bronx e dove?

Sono andato nel Bronx nel 1975, in un posto chiamato Club 371. Per entrare bisognava essere vestiti bene e mi piaceva far ballare la gente al punto che all'uscita si ritrovavano seminudi, sudati fradici. Aprivamo alle dieci ma per mezzanotte dovevamo chiudere le porte perché il locale era strapieno. La voce iniziò a diffondersi per tutto il Bronx.

Hai cresciuto qualche studente mentre suonavi?

Ci sono due ragazzi che posso dire siano stati i miei discepoli. Li chiamavo 1-A e 1-B. Uno era DJ Smalls e l'altro era Junebug, Dio lo benedica. Junebug era il miglior DJ che abbia mai visto, punto. Era un giovane portoricano che sapeva mixare come un dio, sapeva fare il suo, era il miglior DJ di sempre. Io sono stato il suo maestro.

DJ Smalls mi ricordava me stesso: era un ragazzino pieno di determinazione, voleva semplicemente diventare famoso. Ho insegnato a molti giovani e credo di averlo fatto perché gente come Huey Newton mi aveva influenzato. Ho sempre avuto un forte senso della comunità.

Hai mai pensato che saresti divenuto tanto popolare come DJ?

Se mai avessi immaginato che tutto ciò si sarebbe trasformato in un'industria da miliardi di dollari non penso che avrei saputo fare così bene. Non ho mai pensato che dire una rima sopra una traccia ci avrebbe condotti a tutto questo. Dio, però, lo sapeva. Mi ha usato come veicolo. Ho creato qualcosa che poteva essere fruito e utilizzato da tutti quanti. Quando molta gente è sulla stessa onda, senti una miriade di suoni. La Bibbia dice: "Facciamo un suono gioioso per il Signore". Be', la mia musica gioiosa proveniva da un disco di James Brown.

Theodore, Scratch Creator

Theodore Livingstone, in arte Grand Wizard Theodore, fratello minore di Mean Gene, primo partner di Grandmaster Flash, è un ragazzino “con un incredibile senso del ritmo, nervi d'acciaio e con il dono naturale di azzeccare l'inizio dei break semplicemente lasciando cadere la puntina sul vinile”, come ricorda lo stesso Flash. “Devi guardare i solchi, dove inizia il break sono più spessi. Puoi vedere l'inizio se ci fai attenzione. Guardo il disco girare ed eccolo arrivare, bam! Lo facevo in continuazione finché svi-

AL SMITH CENTER
PRESENT'S
**THE BIG MAC
CREW**
FEATURING
The Grand Wizard
★ **THEODORE** ★
MC's
BusyBee Robie Kevie
Starski Rob Kev

PLACE: Al Smith-Center
Brooklyn Bridge
Lower Manhattan

DATE: Sat. April 27, 1979
TIME: 9 Pm. Until?
ADM: \$2

ROCK WORLD PRODUCTION

TRANS. NO.
or 4-5-6 to BROOKLYN BRIDGE
or F to EAST BROADWAY
or 71th NO. 2-3 to PARK PLACE

*Theodore con Busy
Bee Starski, Robie
Rob e Kevie Kev,
1979*

luppai una tecnica, il needle drop. L'ho trasformato in una scienza.”¹ Theodore a soli dodici anni osservava le esibizioni dei due DJ nei parchi del South Bronx e utilizzava di nascosto il loro sound system quando non erano in casa. Come ricorda lo stesso Theodore: “Un giorno mentre ero a casa a esercitarmi e la musica era decisamente alta, mia madre arrivò urlando di abbassare altrimenti mi avrebbe fatto spegnere l'impianto. Mentre parlava tenevo fermo con la mano un disco mentre l'altro continuava a suonare. Iniziai a riflettere su quel che stavo facendo e sul suono ottenuto e compresi immediatamente di aver trovato qualcosa d'eccezionale. Perfezionai quell'intuizione allenandomi con pezzi differenti fino ad arrivare a ciò che è comunemente conosciuto come scratch. All'epoca Flash era solito girare il vinile avanti e indietro una, massimo due volte, per poi lasciare suonare il brano. Io aggiunsi ritmo a quel rumore e lo estesi fino a prolungarlo per diversi minuti. La prima volta che usai questa tecnica in pubblico fu allo Sparkle a Mount Eden, utilizzai *Johnny The Fox* di Thin Lizzy e la gente impazzì”.² Grand Wizard Theodore diventò il DJ dei Fantastic Romantic Five, uno dei gruppi più importanti della scena hip hop delle origini, ma è ricordato dai più per l'invenzione dello scratching.

Note

¹ Jim Fricke, Charlie Ahearn, *Yes Yes Y'All*, cit., p. 62.

⁸ Ivi, p. 63.

DJ

Tavola rotonda con Disco Wiz, Afrika Islam, Red Alert, AJ, JC, Charlie Chase

ORIGINI

Disco Wiz: Mi chiamo DJ Disco Wiz, pioniere della prima ora, primo DJ latino della cultura hip hop e partner di Grandmaster Caz quando ancora si chiamava Casanovafly.

Afrika Islam: Sono cresciuto nei project del Bronx e ho frequentato la PS130. Nel tragitto verso la scuola la salsa era la musica che si sentiva nelle strade e le congas le percussioni suonate nei parchi. La sera ascoltavo Frankie Crocker sulla frequenza della Wbls. Suonava musica nera e soul tipo Lou Rowls, Diana Ross & The Supreme, The Temptations, Delfonics, Smokey Robinson & The Miracles e roba del genere, artisti RnB considerati pop per l'epoca. "Soul Train" era il programma televisivo che non perdevi mai.

Red Alert: Sono nato ad Antigua, nelle Indie occidentali, e mi sono trasferito a Harlem molto giovane. Sono cresciuto con i miei nonni.

AJ: Il mio nome è Kool DJ AJ. Sono nato e cresciuto nel Bronx, nel Lower East Side, tra Clinton Street e l'Avenue D. La mia prima ispirazione musicale è stata mia madre, era una collezionista incredibile di dischi e aveva roba tipo Al Green e Isaac Hayes.

JC: Sono nato e cresciuto nel Bronx, non lontano dallo stadio degli Yankee.

BRONX

Disco Wiz: Negli anni sessanta avevo visto la nostra gente far sentire la propria voce con il Movimento per i diritti civili e con organizzazioni militanti quali Pantere Nere e Young Lords. Per la mia generazione, troppo giovane per essere parte dell'azione, troppo adulta per non vivere le strade di fine anni sessanta e inizio anni settanta, l'hip hop rappresentò la piattaforma attraverso cui reagire allo squallore del quotidiano, la voce del nostro movimento. Un periodo sicura-



Caz e Wiz vs Bambaataa al Webster PAL, 1978

mente duro: non c'erano risorse di alcun tipo nel Bronx, nessuno di noi aveva possibilità economiche e una famiglia solida alle spalle.

L'hip hop è stato un movimento di emozioni ed energie, ci ispirò a reagire alla depressione dei nostri quartieri, tanto che Bambaataa creò un'organizzazione che diede il giusto valore al concetto stesso

di comunità. In quegli anni, molti giovani iniziarono a organizzare jam dopo jam – questa era l'espressione utilizzata all'epoca, prima che Lovebug Starski coniasse il termine hip hop. Ogni singolo DJ, ogni crew contribuì con il proprio stile ad arricchire la scena.

Afrika Islam: Non era un quartiere facile, come abbiamo detto c'erano armi e droga in abbondanza e dovevi imparare a muoverti in quelle strade. Ciò che muove gli individui, nei luoghi in cui esistono condizioni di questo tipo associate a una mancanza totale di risorse economiche, è l'istinto di sopravvivenza.

Oltre a tutto ciò, però, c'era moltissima musica e amore in quelle strade; quel luogo era animato da due realtà parallele.

Red Alert: I primi anni settanta nel Bronx non furono un periodo facile. Le gang dominavano ovunque e non c'era alcuna sicurezza. Con l'andare del tempo e il disfacimento delle gang, la scena delle feste introdotta da Herc portò una ventata d'aria fresca; la gente non aveva più paura di spostarsi fra le diverse zone, le feste ritornarono a essere integrate e molti giovani ebbero la possibilità di esprimersi. Ovviamente la violenza non scomparve all'improvviso, c'erano ancora tizi pericolosi in giro ma la maggior parte dei giovani andava a quelle feste per divertirsi.

Quando le gang iniziarono a perdere d'importanza nelle strade del Bronx, molti giovani cominciarono a esprimere ciò che erano o che rappresentavano.

INCONTRO CON L'HIP HOP

Afrika Islam: Mi sono appassionato al DJing sin da giovane. Nella casa in cui sono cresciuto la musica è sempre stata la regina. Usavo i piatti di Bambaataa, dovetti aspettare molto tempo prima di riuscire ad acquistare un set mio. La prima volta che ho suonato in pubblico era il 1977, in una battle. Eravamo io e Busy Bee Starski contro DJ Breakout & DJ Baron con KK Rockwell e Rodney C!, che poi hanno formato i Funky Four Plus One More, alla PS123. Io e Busy Bee abbiamo iniziato insieme, io ai piatti e lui al microfono. Sono cresciuto come DJ della Zulu Nation, i miei partner erano Jazzy Jay, Superman, Red Alert e Grand Mixer D. St. La nostra missione è sempre stata quella di diffondere l'ideologia della Zulu Nation: pace, unità e divertimento.

Charlie Chase: Per me è iniziato tutto nel 1975. Vivevo tra la

180esima e Wadsworth Avenue, nel Bronx. Conoscevo una crew che stava nel medesimo complesso popolare e un giorno, andando al centro comunitario per esercitarmi con la band in cui suonavo, udii della musica provenire dalla sala comune. Guardando dentro attraverso il vetro vidi che la sala era completamente al buio, con solo una luce sul fondo. Mi decisi a entrare; la sala era caldissima, piena di gente sudata, e stavano suonando una musica che non avevo mai ascoltato prima: breakbeat. Mi avvicinai al DJ, il mio amico Ramo della Monterey Crew, e gli chiesi che cosa fosse. A quel tempo facevo già il DJ, per lo più di musica disco, ma da quel momento seppi cosa volevo suonare.

Red Alert: Sono entrato in contatto con la cultura hip hop nel Bronx degli anni settanta. Sono cresciuto con la musica che ascoltavano i miei nonni in casa, soca, calipso e merengue, la cultura tradizionale caraibica. Poi, crescendo e ascoltando la radio, conobbi la musica soul e funk, il sound della Motown e anche il rock, con gruppi come i Led Zeppelin e i Rolling Stones. Quando arrivai nel Bronx, l'ascolto della radio si alternava a quello delle musicassette con le registrazioni delle feste.

Stava iniziando una nuova fase della mia vita. Frequentavo una scuola superiore maschile nel Bronx, la Junior Clinton High School, e i ragazzi non facevano altro che parlare di Herc. Ne parlai a degli amici di Harlem e un giorno decidemmo di andare a una delle jam di Kool Herc nel Bronx. Ciò che mi colpì maggiormente durante la festa di Herc furono il sound e la potenza dell'impianto. Iniziai a frequentare i suoi party. L'atmosfera era incredibile.

Prima di sentire la nuova musica che veniva da uptown ascoltavo anche molta musica disco. Ero solito andare nei club di Harlem o di midtown Manhattan per ascoltare la musica e guardare i DJ suonare. Era molto in voga anche alla radio ma preferivo ascoltarla nei club. Ero già attratto dalla figura del DJ e quando andai alla jam di Herc e ascoltai il suo sound, decisi di voler diventare anch'io un DJ.

AJ: L'uomo che ha ispirato la mia carriera di DJ è stato Kool Herc. La mia compagnia d'amici e io eravamo suoi loyalist, lo seguivamo a ogni party. Quando mi trovai alla prima festa di Kool Herc rimasi letteralmente folgorato e da quel momento in poi, ovunque suonasse (Hunter College, Sedgwick Avenue Cedar Park, The Black Door, The Sparkle), io e la mia crew eravamo lì. Parliamo della metà degli anni settanta, del 1975-76. C'erano anche altri DJ che si stava-

no facendo un nome in quel periodo, come Grandmaster Flowers e Pete DJ Jones, ma per me Herc era il re di tutti i DJ. Nel Bronx di allora era come una star contemporanea dell'Nba.

Il suo stile era inconfondibile, non tanto per le sue capacità di DJ bensì per la sua selezione musicale: suonava il break di dischi che non avevi mai sentito, pezzi funk di cui non sapevi neanche l'esistenza, pezzi rarissimi. Era davvero un grande.

JC: Tutto è cominciato a un block party sponsorizzato da una radio locale, una sorta di festa dove suona una band. All'epoca, benché giovane, ero già appassionato di musica e suonavo la batteria in un gruppo. Ciò che mi colpì quel giorno fu l'incredibile sound dei due DJ. Misero *Apache*, e quando arrivò il break la folla andò in delirio. Fui subito affascinato dal potere del DJ di far ballare e divertire il proprio pubblico.

Vendetti la mia batteria, trovai un lavoro estivo e con i risparmi io e mio fratello ci comprammo due piatti e un mixer. Iniziammo a esercitarci a casa per ore e ore. Recuperavo i dischi di mia madre e qualcuno dagli amici. Ero sempre più folgorato dal sound dei DJ che suonavano alle feste che frequentavo.

Andai a Manhattan in un negozio dove si rifornivano molti DJ del Bronx e chiesi al tizio di farmi ascoltare i pezzi più in voga fra i DJ di uptown. Il tizio che mi diede i dischi era Kool Herc ma io non lo sapevo. Lo scopri qualche tempo dopo. Comprai molti dei dischi ora considerati classici. Gasato dai miei acquisti, decisi di uscire a suonare per strada. Di lì a poco, mio fratello e io diventammo conosciuti come DJ della zona.

ZULU NATION

Disco Wiz: Stavamo uscendo dall'era della gang. Posso affermare che almeno l'80 per cento dei pionieri della cultura hip hop sono stati membri di una gang. Io stesso lo ero. Qualche anno prima eravamo nemici poi iniziammo a costruire un movimento unitario.

Bambaataa fu il primo a introdurre il rispetto della comunità nella cultura hip hop: portò il rispetto, l'amore e l'unità come valori del nostro movimento. Quando, nel 1976, incontrai Bam per la prima volta lui mi salutò con la parola "pace". Nessuno mi aveva mai salutato in quel modo. Provengo da un contesto di abusi e violenze, mio padre era un alcolista che si sfogava sulla famiglia. Ho imparato a

crescere in strada e questo mi ha forgiato, mi ha educato e ha fatto di me l'uomo che sono oggi.

Afrika Islam: Credo che la Zulu Nation sia sempre stata considerata un elemento di pace, di protezione del territorio e di unificazione. Il fatto che nascesse in uno dei project più conosciuti e che tentasse di portare armonia fra le gang, fu un elemento fondamentale per la diffusione del nostro credo. Black Spades, Chingalin Nomads, Savage Skulls, Ghetto Brothers, The Reapers, The Turbans: c'erano molte gang nelle diverse zone del Bronx ma, verso la metà degli anni settanta, iniziarono a evolvere verso qualcosa di diverso.

Sempre più persone si riunivano sotto il nome della Zulu Nation o della crew dei Casanova. Anche le gang del nord del Bronx, come Inner Crimes, cominciarono a cambiare. Era un periodo di evoluzione e sperimentazione musicale e sociale. Numerosi DJ si stavano facendo un nome e le gang diventarono una sorta di security durante i party; i Casanova lavoravano come security per Flash e altri DJ, la Gestapo Crew per la Zulu Nation e Afrika Bambaataa. La violenza non terminò all'improvviso e il fatto che ci fosse una security durante le feste lasciava tutti più tranquilli.

Red Alert: Ero andato al Bronx Park a una jam di Flash e dei suoi MC. A un tratto scoppiò una rissa, si udirono degli spari e tra il pubblico ci fu un fuggi fuggi generale. Da lì a breve si sparse la notizia che c'era un'altra jam nel parco e vi andai. La gente si accalcava intorno a quel ragazzo di colore che suonava ai piatti. Tutti lo guardavano come se lui fosse "the man" – il capo della situazione. Fra quella gente c'erano anche i tizi loschi che avevano rovinato la jam di Flash, erano lì a ballare e a ondeggiare le mani da un lato all'altro seguendo il ritmo della musica. In quell'occasione capì che quel DJ aveva un carisma del tutto particolare. Mi chiedevo chi fosse e poi scopri che il suo nome era Afrika Bambaataa. Ne avevo già sentito parlare ma quella fu la prima volta in cui lo vidi dal vivo.

Disco Wiz: Come primo DJ latino ti posso assicurare che ho avuto la mia buona dose di problemi, ho subito attacchi dai membri della mia comunità che probabilmente pensavano stessi tradendo le mie origini. Era una periodo difficile, neri e latini si frequentavano molto di rado. Fui insultato come "traditore della razza" e "amante dei negri"; questi insulti erano l'espressione del disagio, della mancanza d'istruzione.

È stato incredibile. Quando poi vidi quelle energie negative sfo-

garsi nella gioia e nel divertimento invece che nel dolore e nella violenza, capii di essere una fonte di ispirazione per la mia gente. Essere un DJ latino nella scena hip hop rendeva tutto speciale.

Afrika Islam: È stata una trasformazione collettiva che ha riguardato più la comunità intera che i singoli individui. Ecco perché c'erano così tanti gruppi e pochi artisti individuali. Dovevi lavorare con gli altri e formare gruppi, la reputazione si conquistava alle feste e in strada giorno dopo giorno. Non c'erano classifiche di vendita. È la mentalità della strada.

CREW

Disco Wiz: Io e Grandmaster Caz ci siamo incontrati grazie a un amico comune, eravamo entrambi orfani di padre. Diventammo amici, eravamo b-boy e frequentavamo i party di Kool Herc. Il b-boying, il secondo elemento della cultura hip hop a emergere, rinsaldò l'amicizia tra me e Caz. Frequentando i diversi party capimmo di volere qualcosa di più. All'epoca la scena era ancora piuttosto limitata a pochi attori quali Kool Herc, Afrika Bambaataa, Flash, Breakout e Baron. Caz si procurò il suo primo sound system e così iniziammo a suonare e a fare delle feste. Suonavamo per lo più gratuitamente in numerosi centri comunitari, nei parchi e al PAL. Proprio lì, anni prima, avevo partecipato alle prime feste. Diventammo così una crew di DJ, la Mighty Force Crew.

Afrika Islam: Ho formato insieme a Jazzy Jay e tre MC (Donald D, LG e Kid Vicious) i Funk Machine. Abbiamo affrontato tutti: Flash, D. St, Theodore, Caz...

Charlie Chase: Suonavo da solo finché Cisco Kid, un altro giovane del mio project, si unì a me come MC. Iniziammo a fare cose insieme, piccoli social club, parchi; le cose presero ad andare bene, più miglioravo più gente si voleva unire a noi e suonavamo in posti sempre più grandi. Le altre crew all'epoca erano Grandmaster Flash and the 3MCs, Breakout & Baron con i loro MC, Bambaataa nell'East Side, Grandmaster Caz e Disco Wiz nella zona ovest con la Mighty Force Crew e DJ AJ.

Red Alert: Avevo insegnato a mio cugino Jazzy Jay i fondamenti del DJing. In seguito si trasferì da Harlem al Bronx e continuò a esercitarsi fino a diventare davvero bravo. Incontrò un altro pioniere della scena hip hop, DJ King Mario, e iniziarono a suonare insieme.

In realtà, King Mario lo sfruttò più per il suo impianto che per altro ma, in breve, Jazzy si fece un nome. Bam scoprì che quel nuovo DJ era del suo stesso project; degli amici comuni li presentarono e Bam disse a mio cugino che doveva unirsi alla sua crew poiché viveva nel Bronx River Project e non a Bronxdale con King Mario.

Grazie a Jazzy Jay conobbi Bam, tra la fine del 1978 e l'inizio del 1979. Il gruppo principale di Bam erano i Soulsonic Force. Ciò che la maggior parte della gente non sa è che i Soulsonic includevano originariamente circa dieci MC provenienti da crew diverse: i Cosmic Force e i Jazzy 5. Dieci MC e tre DJ.

AJ: Nel 1976 tiravo a campare vendendo erba. Ero conosciuto dagli sbirri e per questo la mia vita era piuttosto difficile. Così decisi di provare a organizzare feste hip hop per diversificare un po' le mie attività.

Grazie alla promozione di eventi riuscii a farmi conoscere all'interno della scena musicale dell'epoca. Per la mia prima festa volevo organizzare una sfida tra Pete DJ Jones e Kool Herc al Savoy Manor sulla Concourse nel Bronx, però a causa della mia fama, Herc non volle accettare. Invece con Pete DJ Jones, molto più orientato al business, non c'era alcun tipo di problema: non gli interessava chi faceva il party, voleva vedere i soldi e suonava. Così nel 1977 feci la mia prima festa solo con Pete, al Savoy Manor.

Durante quella festa l'allievo prodigio di Pete DJ Jones, Lovebug Starski, mi prese in simpatia; probabilmente non riusciva a capire come un perfetto sconosciuto come me avesse la disponibilità economica, i vestiti e i gioielli che solo star come loro potevano permettersi: non sapeva che ero uno degli spacciatori più conosciuti del Moorehouse Project nel South Bronx. Così Starski prese a venirmi a trovare e passavamo molto tempo insieme. Fu lui, vedendo la vita che gli sbirri mi facevano fare, a convincermi a comprare il primo sound system...

Per me all'inizio la sua proposta era totalmente assurda. Non avevo nulla a che fare con quel mondo, avevo giusto organizzato un party per guadagnare qualche soldo extra. Starski mi spiegò come un DJ di successo abbia non solo molto denaro ma anche donne, abiti di lusso e viaggi spesso e soprattutto non abbia sempre gli sbirri alle calcagna. L'idea non mi sembrò affatto stupida e gli chiesi di insegnarmi le basi del DJing. Così, un giorno Lovebug Starski, Kenny G e io andammo a fare shopping e comprammo le apparecchiature

migliori per il mio futuro sound system. Avevo le risorse economiche, non serviva altro. Starski poteva fare sia il DJ che l'MC, Kenny G era un MC e io sarei stato il DJ. Suonavamo nei parchi, in particolare in quello dei Moorehouse Project.

Iniziammo umilmente ma grazie alle nostre capacità e alla fama che lui aveva acquisito lavorando con Pete DJ Jones fummo in grado di eccellere in breve tempo: la gente sapeva che Lovebug Starski suonava nel parco e si precipitava. Nel 1977 portammo la scena a un altro livello. È stato sempre Starski a consigliarmi sul nome, diceva che un nome come DJ Aaron non si poteva proprio sentire. Decisi per DJ AJ.

JC: Suonando per strada e vincendo molte sfide, miglioravo la mia tecnica di giorno in giorno. Un'amica, conosciuta nella scena hip hop come MC Pebblee Poo, mi dissi di fare un provino per entrare nella crew di Herc. Ne avevo sentito parlare moltissimo ma non credevo di essere abbastanza bravo per suonare con lui. Lei insistette finché non mi convinse. Feci il provino ma non mi presero molto seriamente per la mia giovane età. Mi permisero però di entrare nella crew: un record boy non guasta mai.

Continuai però ad andare alle feste e a esercitarmi a casa fino a tardi, beccandomi i rimproveri di mia madre. Una sera, mentre stavo aiutando la crew di Herc a montare l'impianto per la serata, entrai in un'accesa discussione con Blackjack. Mi si era rivolto in modo maleducato e continuava a trattarmi con sufficienza per farsi bello con la sua fidanzata. La gente stava cominciando a entrare e la discussione si faceva sempre più accesa. C'erano anche Theodore, Breakout & Baron, Kevie Kev e altri nomi noti della scena. Non volevo certo essere umiliato davanti a loro e così lo sfidai.

Clark Kent, che era arrivato per calmare la situazione, annunciò la in house battle. Sentendo la confusione arrivò anche Herc, che si voleva opporre alla sfida ma poi capì le mie ragioni. Blackjack fece l'errore di voler iniziare. Fece la sua cosa dignitosamente ma la gente non sapeva cosa aspettarsi da me poiché Herc non mi aveva mai permesso di suonare.

Per umiliare il mio rivale e far capire la differenza di stile suonai i suoi stessi pezzi. La folla era piuttosto scettica ma con il fast cutting catturai l'attenzione di tutti, Theodore compreso. Facevo la mia performance e più suonavo più la gente impazziva, quando terminai la folla era tutta per me. Da allora la mia carriera cambiò; di lì a poco, Clark Kent mi ribattezzò Imperial JC.

ORIGINALITÀ

Disco Wiz: Senza alcun dubbio, i DJ erano l'unico elemento di showcase e dovevi avere qualcosa che ti distinguesse dagli altri. Kool Herc aveva una personalità incredibile, si attorniava di una crew di DJ e MC come Coke La Rock, Clark Kent e il sound system stesso faceva paura solo a guardarlo! Dall'altro lato c'era Bambaataa che portò la prospettiva afrocentrica nella cultura. Grazie a lui e alla Zulu Nation si era creato un senso di comunità e di sicurezza.

Sui flyer delle prime feste di Bambaataa l'invito di venire in pace non mancava mai. È importante parlare di questo perché nella scena attuale i temi della pace e dell'unità sono totalmente scomparsi. Questo è davvero un errore poiché questa cultura si basa sull'unità, su quel senso della comunità che ci ha portato a reagire a una situazione che ci voleva vittime e non protagonisti del nostro futuro.

Afrika Islam: Flash ha inventato il backspin, Theodore lo scratch; quando io e Jazzy Jay ci mettemmo insieme dovemmo inventarci qualcosa di nuovo prima di affrontare gli altri DJ. Era proibito, una sorta di onta, imitare – *biting* – lo stile di un altro: non potevi affrontare un DJ usando il suo stile, era un sacrilegio. Dovevamo migliorarci di volta in volta poiché l'originalità era alla base di tutto. Questa era la legge nel Bronx.

JC: Ascoltavo le cassette e cercavo di imitare le tecniche dei DJ. Ricordo la prima volta che ascoltai una cassetta di Theodore e scoprii il cutting: ritornato a casa cercai di replicare quel suono. Nell'estate del 1976 un amico arrivò a casa mia con una cassetta realizzata con il registratore e la pausa che mi diede l'idea e lo stimolo per uno stile originale. Misi della carta, realizzando un tappetino estemporaneo, poi ho aggiunto una moneta di cinque nickel per appesantire la puntina. Misi su *Apache* e iniziai a fare cutting molto rapidamente, così inventai lo speed cut, la tecnica che mi permise di entrare nella crew di Herc.

STILE

JC: Jeans e giacche Lee, Kangol, scarpe da ginnastica Puma. Volevi apparire *fresh*, figo, alle feste. Divenne di moda vestire bene, puliti. Come strumentazione: piatti Technics 210 o 110, mixer gemini a due canali. Sono vestiti e strumentazione tornati di moda in questi giorni.

Red Alert: Jeans Bell Bottom e scarpe Pro Keds. Se eri davvero figo avevi le super Pro Keds e indumenti in gabardine. Come scarpe anche le British Walker o le Playboys.

BREAK

Disco Wiz: Tutti sanno che sono un fanatico del breakbeat. La mia passione è sempre stata la ricerca del break nei dischi più impensabili. Mi facevano impazzire pezzi come *Catch a Groove*, *Can't Stop*, *Bongo Rock*, *Just Begun*, *Sex Machine*, *Blow Your Head*, *Scorpio* ecc. Ogni DJ introdusse nuovi artisti e stili. Era un processo in continua costruzione ed evoluzione. Dal suonare pezzi funky alla ricerca maniacale del break per arrivare al loro prolungamento e manipolazione fino a incorporare nuovi suoni ed effetti speciali per dare il tuo stile. Flash incorporò un elemento più aggressivo ed elevò il DJing ad arte.

AJ: *Bongo Rock*, *Boogie to Get Down*, *Catch a Groove*, *Super Sperm*.

Red Alert: *Apache* era considerato l'inno hip hop. *Mardi Gras* di Bob James, *I Can't Stop* della John Davis and The Monster Orchestra, *Scratchin* tratta da una compilation di hit disco. *Catch A Groove* di Juice. *Just Do Your Own Thing* di CJ Double. *I Just Wanna Do My Thing* di Edwin Star. *Frisco Disco*.

BLACKOUT 1977

Disco Wiz: Era l'estate del 1977, era una bella giornata e decidemmo di portare il nostro sound system fuori, al parco sulla 138esima, proprio dove hanno girato il film *Wild Style*. Caz era ai piatti e l'elettricità saltò in tutta la via, all'improvviso. Dato che in quei giorni ci si collegava illegalmente al sistema elettrico pubblico, pensammo di essere stati la causa del blackout nella zona per via di qualche collegamento errato. Ben presto, però, capimmo che la situazione era molto più complicata di quanto pensassimo. Nel giro di pochi istanti, appena la gente iniziò a realizzare ciò che stava accadendo, iniziò a scatenarsi un vero e proprio delirio.

Il blackout è stato un momento cruciale per l'evoluzione dell'intera cultura poiché da quel giorno in poi le crew iniziarono a diffondersi a macchia d'olio. Infatti all'epoca era molto difficile riuscire ad

acquistare i pezzi per assemblare e poi mantenere un sound system. La collaborazione era alla base della sopravvivenza. Guardando i primi flyer si può vedere quanta gente si muoveva nella stessa crew. Se avevi degli altoparlanti o qualsiasi altro strumento necessario al sound system, eri automaticamente parte della crew. Dopo il blackout c'erano sound system nuovi di zecca a ogni angolo!

CASSETTE

Disco Wiz: Parliamo di un esperimento mio e di Caz. Eravamo soliti registrare tutte le nostre performance col boombox di Caz e lui vendeva le cassette a scuola. Un giorno nel 1977, mentre stavamo ascoltando una nostra jam nella caffetteria del scuola, un giovane ci si avvicinò e ci disse che potevamo mettere le nostre registrazioni direttamente su vinile. La cosa ci sorprese poiché non avevamo neanche mai pensato a qualcosa del genere. Scoprimmo che la cosa era realizzabile e così ci mettemmo a mixare una cassetta grazie al tasto pausa del registratore a doppia cassetta. Creammo un mix con breakbeat e effetti speciali in successione. Andammo a farlo stampare e creammo quello che nei libri di storia è conosciuto come il primo vinile mixato. Era un dieci pollici e io e Caz lo utilizzavamo nelle battle contro altri DJ. Incorporammo in circa 30 minuti i break da utilizzare nelle sfide e nelle feste. Eravamo dei pionieri, come gli altri artisti nella scena dell'epoca. Non si parla mai dei contributi di un unico artista, ma dei piccoli contributi di un movimento collettivo creano una vera e propria cultura.

JC: Verso la fine del 1975, i vari Herc, Bam, Flash e Theodore avevano già una forte reputazione nel Bronx. C'erano flyer dei loro party ovunque. L'estate del 1976, il mio primo anno di scuole superiori alla Clinton High School, fu il momento in cui il fenomeno esplose. Ero al mio primo giorno di scuola e arrivato nella mensa per la pausa pranzo trovai un ragazzo con il suo boombox che suonava una cassetta di un party di Flash. Tutti erano lì ad ascoltare e commentare. Mi stupii vedendo che la gente spendeva soldi per comprare quelle cassette. Così tornai a casa e decisi di realizzare delle registrazioni delle nostre performance per strada. Nel mentre nuovi aspiranti DJ stavano emergendo ovunque. Iniziarono le battle e la competizione e questo mi fece entrare definitivamente nel personaggio.

BATTLE

Disco Wiz: Tutti volevano confrontarsi con me e Caz. Eravamo molto spavaldi. Io sono un tipo molto cool e non ho peli sulla lingua. Caz è lo showman per eccellenza. Non si tira indietro di fronte a nessuno, deve avere sempre l'ultima parola. Non sa rinunciare a nessuna sfida. È il tipo capace di mettere chiunque all'angolo. Eravamo un duo dinamico, dei veri e propri duri capaci di far ballare la gente. Ci battemmo con i migliori DJ così come con i pivelli – *toys* – della scena: sai, i chiacchieroni che pensano di poter sfidare i migliori benché non siano niente di speciale. Ci toccava fare battle una settimana sì e l'altra pure.

Afrika Islam: Ricordo la battle con Flash. Non ricordo l'anno ma il posto era il Bronx River Center. Io e Jazzy Jay abbiamo spaccato il culo a Flash. Non sto facendo lo sbruffone, quella sfida è stata registrata. Lui aveva i 4 MC: Melle Mel, Cowboy, Kid Creole e MrNess (Scorpio); era prima dell'arrivo di Raheim. Flash lo sa che ricordo quella battaglia meglio di qualunque altra, ne abbiamo parlato un paio di volte. Comunque rimane un profondo rispetto. Flash rappresenta il cavallo bianco che tutti inseguivamo: anche quando lo superi, rimane un esempio da ammirare e rispettare. Il suo stile ha ispirato moltissimi DJ, ecco perché continueremo tutti a inseguire il cavallo bianco. Le tecniche usate dai DJ provengono da quelle che lui ha perfezionato.

Tutti cercavano le battle per farsi un nome. Jazzy Jay e io eravamo un brutta bestia da incontrare in team.

Charlie Chase: Le prime sfide sono state con altri DJ della zona, anche per il fatto che ero un latino che suonava quel tipo di musica con uno stile aggressivo. Registravo molte cassette e le davo ai taxisti per farmi conoscere – questo era il nostro modo per promuoverci e pubblicizzarci. Molti pensavano che fossi nero e quando capivano che ero latino mi volevano sfidare.

Il momento più memorabile è stato al PAL nel 1979. Flash entrò nella sala, e tieni presente che tutti conoscevano il grande Flash. Mi chiese di suonare e io lo lasciai fare. Si mise ai piatti e suonò *The Music Is Taking Over* dei Jackson Five. C'è un piccolo break quando Michael urla "Yo!" e Flash tentò di suonarlo; ci provò due o tre volte ma la puntina gli scivolava, allora lui s'innervosì e lasciò il palco. Ripresi la mia posizione e feci ciò che aveva cercato di fare lui, il

pubblico sembrava impazzito. Flash si voltò freddandomi con lo sguardo.

Ricordati che parliamo dei primi anni della scena hip hop: vedere un DJ come me fare qualcosa che Flash non riusciva a fare mandò la gente in delirio. Io non avevo intenzione di umiliarlo, ma dal Bronx a Brooklyn si sparse la voce che avevo battuto Flash in una battle. Quello fu un momento memorabile, non fu una battle, ma sapevo che quella sera avevo dato un forte impulso alla mia notorietà. Molti DJ cercarono di acquisire notorietà sfidandomi, ma non molti potevano permetterselo. Mixavo molto veloce e cercavamo sempre nuove tecniche. Ero al livello di Flash e Theodore.

AJ: All'inizio la sensazione di essere sotto pressione m'innervosiva. Iniziammo nei parchi e poi nei centri comunitari ma la voce si stava propagando e Lovebug, AJ e Kenny G si stavano facendo un nome. Eravamo nel 1977 e benché Kool Herc fosse ancora il re c'era una nuova star che stava emergendo: Grandmaster Flash. Non lo conoscevo personalmente ma evidentemente eravamo così popolari in quell'area del Bronx, la 149esima, che furono invece Flash e il suo manager, Ray Chandler, a interessarsi a noi. Sapevano chi era Lovebug Starski ma non chi fossero gli altri due, quell'AJ e Kenny G. Una sera decisero di venire a vedere di cosa si trattasse e si presentarono a una nostra festa al Moorehouse Project. Come al solito la fila girava intorno al palazzo e suonammo facendo ballare la gente fino all'alba. Durante la serata Chandler mi si avvicinò e mi disse che il nostro stile gli piaceva; mi chiese se fossimo interessati a una battle con Flash. Capiscimi... non suonavo neanche da otto mesi e mi chiedono se voglio sfidare Flash?

Be', per essere sincero, se non fosse stato per Starski non saremmo mai arrivati a quei livelli di tecnica e di popolarità; Starski è stato cruciale per la mia carriera. Così dissi a Chandler: "Se mi batto con Flash e faccio una figuraccia potrebbe essere la fine della mia carriera, ma se riesco a fare bella figura il mio nome può entrare tra i big della scena hip hop. Sai cosa ti dico? Accetto!".

La sfida si teneva al Dixie e la sera della sfida era tutto sold out. Ero nervosissimo. Anche Kenny G, che doveva confrontarsi con i Furious 3 – Melle Mel, Kid Creole e Cowboy –, non se la passava molto bene. Starski mi prese da parte per calmarmi, mi confortò ricordandomi che era stato lui ad avermi insegnato tutti i trucchi del DJing. Gli risposi che non avevo nessuna intenzione di mettermi a

scratchare e tentare di competere con Flash nella sua specialità, non avrebbe avuto alcun senso e sarebbe servito solo a ridicolizzarmi. Così svelai a Starski il mio piano: avrei semplicemente suonato dei pezzi incredibili. Ero sicuro di poter competere con Flash con la mia selezione di dischi: ero sempre stato un appassionato, passavo giornate intere al Downstairs Record. Iniziasti a suonare, ero nervoso ma misi vere e proprie bombe funk, delle rarità, delle chicche introvabili: breakbeat originali che nessuno, né Flash né il pubblico, aveva mai sentito. Poi fu il turno di Flash ma noi avevamo fatto il delirio e anche i suoi ammiratori lo riconobbero. Riuscisti nel mio intento! Non vincemmo la sfida ma non sfigurammo per nulla e ci guadagnammo il rispetto di tutti. Quella sera il manager di Flash, Ray Chandler, ci fece firmare un contratto per la Blackdoor Production, la più importante agenzia di promozione di artisti all'epoca del Bronx. Era il 1978.

JC: Ricordo come fosse ieri la battle con un tale chiamato DJ Prince. Veniva dalla zona Ovest. Mi ero appena trasferito a Westchester e Herc mi fece chiamare e portare nel Bronx per quella sfida. La questione territoriale aumentava la competizione. Arrivai al parco ed era impossibile entrare per la quantità di gente che si era radunata ma appena la folla si rese conto che ero lì mi accolse come fossi una rockstar e mi fece arrivare dove si trovava Herc. Avremmo suonato alternandoci, 15 minuti a testa. Iniziò Kent, poi suonò Prince e quando fu il mio turno scattò il delirio. Feci cose mai viste e prima che terminassi la mia routine Prince stava già mettendo via il suo impianto, in segno di sconfitta – era così che funzionava.

Quella fu una delle sfide più belle perché mostrai a tutti ciò di cui ero capace e iniziasti a essere di ispirazione per la generazione di giovani. Ogni DJ aveva il proprio stile: io avevo il fast cutting mentre Theodore aveva il cutting galore, era l'inventore dello scratch; Flash era conosciuto per la velocità, come dice il suo nome, Herc per l'impianto; Bam era famoso per l'eclettismo della selezione musicale. Bam aveva Jazzy Jay e Red Alert con sé mentre Herc aveva Blackjack e il sottoscritto.

MCING

Disco Wiz: A un certo punto io mi dedicai al DJing e Caz al MCing. Caz scriveva rime sin da prima che ci conoscessimo, era intrippato

con la poesia e le parole. Caz mi ha insegnato l'importanza e il potere della parola. Sono stato fortunato a essere il partner di uno dei più grandi MC al mondo; Caz rappresenta il prototipo di ciò che un MC dovrebbe essere. È un oratore impareggiabile, un vero artista e artigiano della parola, nessuno sa fondere parole e *storytelling* – capacità di raccontare – come lui. Per quanto mi riguarda, ero un tipo di poche parole, preferivo farmi capire con i pugni, ma grazie a Caz le cose sono cambiate.

AJ: Kenny G ebbe guai con la legge e Lovebug Starski aveva altri problemi, per cui decisi di trovare nuovi MC e nel 1978 mi associai a Busy Bee Starski e Dr Jekyll and Mr Hide, due MC di Harlem. Avevo ormai un nome consolidato e, grazie alla mia affabilità e simpatia, la maggior parte dei DJ conosciuti mi volevano alle loro feste.

Red Alert: Il primo MC che abbia mai visto era Coke La Rock, che faceva parte della crew di Herc. In realtà, le cose hanno iniziato a cambiare con Flash and the 3 MCs. Prima di allora l'MC accompagnava il DJ con le sue rime e interagiva con il pubblico. Con Cowboy, Melle Mel e Kid Creole si iniziarono a vedere le prime routine, giochi tra MC e rime complesse mentre Flash o Disco Bee, il suo partner, si occupavano della musica. Quelle performance furono d'ispirazione per tutti gli altri MC e crew del Bronx, dagli L Brothers ai Soulsonic Force.

RAPPER'S DELIGHT (1979)

Disco Wiz: L'uscita di *Rapper's Delight* è stata scioccante soprattutto perché pensavo che Caz fosse parte del progetto, quelle erano le sue rime. Invece saltò fuori che Caz le aveva lasciate usare a Big Bank Hank. C'è chi dice che *Rapper's Delight* ha portato l'hip hop a livello globale. È un vero peccato che sia toccato a degli outsider far conoscere l'hip hop nel mondo. L'hip hop aveva già superato i confini del Bronx per contaminare Manhattan e l'intera città. Quella era una formula vincente, già collaudata da almeno cinque o sei anni prima della pubblicazione di quel disco. È stato duro accettarlo all'epoca, uno schiaffo in faccia, ma ora cerco di vedere gli aspetti positivi.

Afrika Islam: Quelle routine erano molto popolari nel Bronx poiché Caz le utilizzava spesso nelle sfide contro gli acerrimi nemici dei Cold Crush Brothers, i Fantastic 5. Ci conoscevamo tutti perché vivevamo le sfide, tra DJ, tra b-boy e MC. Il fatto che abbiano messo

quelle routine su vinile non aveva molto significato per me. È ovvio, soprattutto a trent'anni di distanza, che persone con forti interessi economici e con una profonda conoscenza dell'industria musicale abbiano cercato di realizzare dei dischi; noi come artisti di strada eravamo più impegnati a pensare come realizzare nuove e diverse performance. Essendo un DJ che suona dischi altrui, questo evento non rappresentò niente di significativo. Suonavo quel disco, come suonavo Kurtis Blow o *King Tim III* perché piacevano alla gente, questo è quanto. Prima dell'uscita di *Rapper's Delight* suonavo spesso lo strumentale di *Good Times* accompagnato da un MC che recitava live le sue rime.

Charlie Chase: Ho dei sentimenti contrastanti verso quel disco. *Rapper's Delight* arrivò sulla scena proprio quando stavo cominciando a chiedermi che tipo di futuro avrebbe avuto quella cultura. Volevo capire se per me il DJing fosse solo un hobby o potesse essere anche altro. L'uscita di *Rapper's Delight* mi chiarì le idee. Quel disco però rispedì l'hip hop indietro di qualche anno: nel Bronx quelle rime così semplici erano utilizzate nel 1975, la competizione fra MC aveva fatto evolvere il tipo di rime utilizzate. Questi non erano veri MC, non potevano minimamente competere con quelli della Major League, gli MC del Bronx. Riportarono indietro la cultura; gli skill dei veterani erano decisamente migliori. Questa è la parte negativa. In positivo, potrei dire che quel disco aprì molte porte, fece conoscere l'hip hop a livello internazionale e diede un vero scopo alla mia vita, diede un senso a ciò che da anni stavo facendo.

AJ: Quando sentii il pezzo alla radio mi stupii perché non avevo mai sentito né visto esibizioni di questo gruppo. Poco tempo dopo invece ebbi l'occasione di esibirmi durante una festa in cui c'erano anche loro. Come al solito il promoter dell'Audubon Ballroom avrebbe voluto Flash ma, non riuscendoci, invitò AJ, Busy Bee e i New Edition per aprire lo show della Sugarhill Gang. Tutti volevano sapere chi fossero gli MC della Sugarhill Gang per cui la festa era sold out; c'era tutta la scena quella sera: lo stesso Flash, Bam, Theodore, King Mario. Stavo facendo il mio show con molta pressione addosso perché la loro manager, Sylvia Robinson, mi aveva dato istruzioni precise sui pezzi che non avrei dovuto suonare per non rovinare l'esibizione del suo gruppo. Tra l'altro non avevano un DJ ma una band come accompagnamento. Avevo istruzioni precise, ma a un certo punto arrivò Russell Simmons e mi chiese di suonare il nuo-

vo singolo di Kurtis Blow. Avevo delle resistenze per via della Robinson ma Russell mi stava implorando e acconsentii. Così ascoltai per la prima volta *Christmas Rap*. La canzone era incredibile. C'erano anche numerosi dirigenti discografici quella sera, così decisi di suonare quel disco: se la gente avesse risposto positivamente avrei potuto cambiare radicalmente il destino di Kurtis Blow. Tra l'altro volevo essere il primo a suonare quella bomba. La gente impazzì, così invitai sul palco Kurtis Blow, che fece uno show eccezionale. Proprio in quel mentre Russell Simmons stava già firmando un contratto discografico per il suo pupillo. Poco tempo dopo, una sera mi trovavo al Fever cercando di annegare nel divertimento alcuni problemi e incontrai Russell Simmons che mi propose di diventare il DJ di Kurtis Blow per il suo tour internazionale.

JC: Stavamo facendo una festa nella PAL e mi chiesero di suonare quel disco. La reazione fu di curiosità ed entusiasmo. Ascoltammo quelle rime sul beat di *Good Times*. Con *Rapper's Delight* l'attenzione passò dal DJ all'MC. La gente iniziò a muoversi per seguire gli MC. Avevamo già ascoltato *King Tim III* ma non aveva avuto lo stesso impatto.

GRUPPI

Charlie Chase: I Cold Crush Brothers si sono formati all'incirca nel 1980, dopo l'uscita di *Rapper's Delight*. Provenendo da una famiglia di musicisti e grazie alla mia esperienza, sapevo che cosa significasse avere una presenza scenica e intrattenere il pubblico. Non potevo fare tutto da solo, avevo bisogno di alcuni MC e sapevo che Caz sarebbe stato l'uomo perfetto, aveva gli skill adatti al ruolo. Feci delle audizioni e gli chiesi di aiutarmi a sceglierne alcuni, una sorta di trucco che usai per coinvolgerlo nel nuovo progetto. Alla fine la formazione dei Cold Crush Brothers comprendeva DJ Charlie Chase, DJ Tony Tone, Grandmaster Caz, JDL, Easy AD e KG. I Cold Crush, Fearless Four, Treacherous Three: eravamo come una crew di amici con i quali nessuno poteva scherzare. La formazione originale dei Cold Crush includeva anche Dota Rock e Whipper Whip che però decisero di lasciare il gruppo e si unirono a Theodore e gli L Brothers (poi diventati Fantastic 5). Dota Rock e Whipper Whip erano per così dire gli studenti di Caz e il loro tradimento scatenò una feroce rivalità. Grandmaster Flash and the Furious Five erano a

un altro livello, incidevano già dischi. Ma devo dire che nessuna crew dell'epoca poteva scherzare con la nostra.

ALLA CONQUISTA DI DOWNTOWN

Afrika Islam: La conquista di downtown non avvenne finché Flash e Bam non iniziarono a suonare in alcuni club di Manhattan, in particolar modo nel Greenwich Village, in club come il Negril, il Peppermint Lounge e il Mudd Club. In quel momento nacque un movimento davvero multiculturale.

AJ: Sono stato il primo DJ a portare l'hip hop nei club di Harlem, del Queens, di Brooklyn. Sai perché questo accadde? Perché tutti volevano Flash ma Ray Chandler era troppo avido. Così tutti quelli che non riuscivano a ottenere Flash facevano suonare AJ. Bambaataa, Herc, gli L Brothers e altri mi chiamarono per suonare nei loro party. Nonostante fossi parte della blackdoor ero molto più alla mano di Flash e riuscivo a interagire bene con la gente.

Red Alert: Devi capire che ovunque andasse Bam noi lo seguivamo, che fosse Manhattan, il Connecticut, il New Jersey o Long Island. Quando i primi dischi iniziarono a esser pubblicati le cose iniziarono a cambiare e si aprirono molte porte. In quel periodo Bam fu presentato a Paul Winley, con il quale pubblicò *Zulu Nation Throwdown* con i Cosmic Force. Realizzato quel disco, Jazzy Jay fece pressione su Bam per pubblicare un disco proprio e così ci fu *Jazzy Sensation* dei Jazzy 5. Durante quel periodo Ruza Blue, una promoter inglese, spesso presente alle nostre serate per vederci all'opera; ci propose di portare la musica che stava esplodendo uptown nei club downtown. Il primo club downtown in cui ci esibimmo per un pubblico variegato fu il Negril. Poi passammo al Roxy, dove, finché rimase aperto, suonavamo il venerdì sera.

ROXY

Afrika Islam: Quello fu il luogo in cui veramente le diverse razze si unirono per fare festa insieme. Potevi trovare gente radicalmente differente per gusti e background ballare fino allo sfinimento. Bam, D. St e molti degli artisti del Bronx iniziarono a suonare lì tutti i venerdì sera. Al Roxy ottenni visibilità e successo.

RADIO

Red Alert: Ho iniziato verso la fine del 1980 insieme a Afrika Islam che aveva una trasmissione dal titolo “Zulu Beats”. Lo show era per una radio indipendente. Poi Bam fu approcciato da Barry Mayo della Wrks per realizzare delle trasmissioni mixate ballabili per la serie “Dance Mix Party”. Bam rifiutò e mandò Islam, che però mancò ad alcuni appuntamenti. Dopo di lui toccò a Jazzy Jay, che siccome non veniva pagato mi lasciò il posto. Posso dire con orgoglio che questo mese fanno ventitré anni di carriera radiofonica.

INDUSTRIA MUSICALE

Charlie Chase: Be’, la storia dei Cold Crush Brothers e del nostro rapporto con l’industria musicale non è sicuramente delle migliori. I Cold Crush non hanno mai inciso un disco di vero successo. Il nostro primo album lo incidemmo con la Elite Records che non disponeva di molte risorse economiche: aveva delle belle idee ma non abbastanza disponibilità per realizzarle. Dopodiché passammo alla Tuff City Records il cui responsabile, sebbene avesse buone intenzioni, era inesperto e commise vari errori grossolani che finirono per danneggiarci gravemente, ma eravamo legati a lui con un contratto e non potevamo liberarcene. Quando pubblicammo *Fresh, Wild, Fly & Bold*, la Profile Records (l’etichetta che in origine lanciò i Run DMC e che all’epoca aveva già diversi artisti rap nelle sue file) fece un accordo con la Tuff Records per la distribuzione dei nostri dischi.

La prima settimana vendemmo più di sedicimila copie, che per l’epoca, agli inizi dell’industria del rap, era un successo enorme. Il presidente della Tuff Records divenne paranoico poiché riteneva che la Profile lo stesse derubando e così decise di rompere l’accordo, provocandoci un danno enorme. Lo scontro fu molto duro. Nonostante i rapporti fossero ormai totalmente deteriorati, non ci lasciò andare, ci tenne fermi in stallo con la sua etichetta e quello fu l’inizio della fine.

Anni dopo, quando il contratto terminò, incidemmo altri dischi ma ormai avevamo perso il treno... I Cold Crush infatti non sono ricordati per i dischi incisi ma per la potenza degli spettacoli dal vivo.

AJ: All’epoca non avevo un buon rapporto con i personaggi che volevano produrre dischi. Ero troppo gangster. Sylvia Robinson vole-

va convincere Busy Bee ad abbandonarmi per lavorare con lei, ma c'era un problema: l'autore del singolo *Making Cash Money* ero io. Ti posso dire che scrissi anche *If I Ruled The World*. Provai a darla a Busy Bee ma lui non riusciva a interpretarla, provai a venderla ai Run DMC, il nuovo gruppo che gestiva Russell Simmons, che non ne voleva sapere, provai anche con Sylvia Robinson per farla rappare da Melle Mel ma non voleva darmi abbastanza soldi. Vedendo ciò che stavo provando a fare Kurtis mi chiese di mostrargli quel testo. Lo amò all'istante. Lo incidemmo e divenne un grande successo. Una volta iniziato a lavorare con Kurtis Blow, però, diventai praticamente uno sconosciuto: a NYC ero una star ma altrove Kurtis era il re e io semplicemente il suo DJ. Gli spiegai le ragioni del mio scontento e decidemmo di scrivere un pezzo su una rima che aveva coniato Busy Bee Starski. Il successo fu immediato e io diventai all'improvviso una leggenda vivente. Diventai l'icona di quello che un DJ doveva essere.

RIFLESSIONI

Disco Wiz: Come pioniere di questa cultura credo di essere stato realmente fortunato. All'epoca, sebbene sapessimo di stare producendo qualcosa di speciale in quelle lande desolate, non potevamo renderci realmente conto di ciò che stava accadendo. Sono contento di esser parte di questo movimento e di aver potuto ispirare ed educare molti giovani.

Al giorno d'oggi l'hip hop rappresenta per lo più un forte interesse economico, al di là dei confini di razza. È diventato un movimento più grande di noi. Se non ci fosse stato l'hip hop dove sarebbe la nostra gente? Compito di noi pionieri è educare e istruire i giovani, aiutandoli a superare le difficoltà del quotidiano e riscoprendo nell'hip hop uno strumento di divertimento, ribellione e protesta. Questa è la mia missione al momento e sto lavorando con numerosi giovani artisti underground e *spoken word*. Questa è una cultura nata fra la gente, creata dalla gente, ma l'elemento umano oggi è mancante, si pensa solo al business e non alle persone. L'hip hop rappresenta la gente, è la voce di tutti noi.

Afrika Islam: Volevamo solo suonare la nostra musica! Bambaataa mi ha insegnato ad amare tutta la musica e la gente che la supporta. Quel periodo è stato importante non tanto per la fama e i soldi quanto per il numero infinito di opportunità che avevamo davanti.



DJ Red Alert

Fab lavorava in Francia e in Italia, D. St collaborava con Herbie Hancock e artisti jazz. Era un'epoca di possibilità. Ma quelle possibilità sono state trasformate in un pacchetto preconfezionato, in un prodotto. L'importante non è da dove vieni ma qual è il tuo atteggiamento nei confronti dell'hip hop.

Charlie Chase: Il mio contributo consiste nel fatto di avere reso evidente e chiara a tutti la presenza e l'influenza dei latini all'interno della cultura hip hop.

JC: Ricordo quei giorni con affetto, ripenso spesso a quando uscivamo a piedi per collegare il nostro impianto ai lampioni in strada per fare delle feste e suonare. Non avevamo soldi, non avevamo mezzi di trasporto. Spostavamo l'impianto trasportandolo a piedi. Suonavamo per ore, divertendoci in ogni singolo momento della festa. Lo facevamo per l'amore verso il DJing, nella competizione, nel divertimento. Siamo stati in grado di creare una cultura che è diventata mondiale. Facevamo ballare e stare bene la gente.

1977. Golden Year for Hip Hop Greatest

Batch (TBB prez)

Nel 1977 i flyer che promuovevano le jam riempivano le strade del Bronx. Quei volantini fornivano informazioni preziose su dove DJ come Grandmaster Flash, Charlie Chase, Kool Herc, Theodore, Bam avrebbero suonato. Il 1977 fu un anno speciale per le battle tra DJ poiché tutti erano pronti a mostrare il proprio stile ai piatti. La competizione era molto feroce. Ognuno voleva essere il migliore. È stata un'esperienza incredibile poter partecipare a quelle jam. Erano momenti molto eccitanti. In effetti si può dire che il 1977 fu l'anno più importante per lo sviluppo dell'hip hop; in quell'anno i diversi elementi iniziarono a essere considerati come parte del medesimo movimento culturale: l'aspetto artistico, la forma musicale e la danza, tutti



Disco Wiz, 1975

insieme, come una pianta e i suoi fiori. Fu l'anno di svolta della cultura hip hop, come un bozzolo che si trasforma in farfalla di fronte ai tuoi occhi. Per i pionieri dell'hip hop il 1977 fu l'anno d'oro.

Disco Wiz, che registrava tutte le sue battle, iniziò a vendere registrazioni all'uscita delle scuole superiori. Caz e Wiz suonavano sempre sulla 183esima strada e su Valentine Avenue. La prima crew a riempire le loro jam era la TBB Rocking Crew; avevano una divisione sulla 183esima e Creston Avenue. Il quartier generale originale dei TBB era in Mohegan Avenue, poi in Jerome Avenue (sezione di Fordham Road). Avevamo anche un'altra divisione sulla Mapes, a un isolato dai Bronx River Project. Quando DJ Lay Lay, Flash o Chase facevano una jam sulla Mapes, presso la scuola pubblica 129, diverse divisioni TBB si incontravano lì. Gli Zulu arrivavano sempre numerosissimi. Anche la Rockwell Association era solita partecipare, c'era tensione ma mai veri problemi, dato che Afrika Bambaataa aveva stabilito una tregua tra Zulu e TBB. Posso assicurarvi che nelle jam a cui partecipavano gli Zulu e i TBB era tutto tranquillo.

In una calda notte d'estate del 1977 ero a una jam con la divisione dei TBB di White Plains per sfidare una crew chiamata The Bronx Boys Sure Shot. Non mi piaceva che una crew di soli venti b-boy avesse TBB nel loro nome. Gli proposi di togliere Sure Shot e di unirsi ai TBB ma il presidente della crew, Flint, non ne voleva sapere. Così decidemmo che li avremo umiliati in ogni jam finché la crew non si sarebbe sciolta per la vergogna. Durante quella sfida, a un certo punto la musica s'interruppe e le luci saltarono. Eravamo completamente al buio e le ragazze iniziarono a strillare. Fortunatamente, nonostante la confusione, non scoppiarono risse. Eravamo tutti stupiti da ciò che stava accadendo. Lungo il tragitto verso casa ebbi la possibilità di fermarmi in diversi negozi recuperando regali per tutta la famiglia. Mia madre mi diede una bella lezione perché ovviamente era tutta roba rubata. Quella notte passò alla storia come il blackout del 1977.

Il giorno successivo le strade erano devastate e non c'era negozio che non fosse stato saccheggiato. Tremont Avenue era distrutta, come se un uragano si fosse abbattuto sull'area abbattendo serrande e infrangendo vetrine. Era qualcosa di incredibile. Non dimenticherò mai il 1977.

La TBB Rocking Crew si sciolse nel 1979, lasciando però aperte le porte per l'evoluzione della cultura hip hop. Dalle file dei TBB, da Jimmi Lee, Jimmi Dee, Whibles e JoJo, nacque la Rock Steady Crew.

Rock On l'arte del MCing

Era una notte calda e umida nel Bronx, grandi nubi minacciose si affollavano nel cielo intorno a Westchester County, finalmente la pioggia avrebbe rinfrescato un po' il clima della città. Invece non cadde una doccia, solo i lampi a ravvivare quel cielo cupo. Verso le otto e mezza di sera alcuni fulmini colpirono le linee di trasmissione elettrica dell'impianto nucleare di Indian Point, causando un cortocircuito. Come pedine di un domino, tutti le centraline elettriche verso sud, verso la città, iniziarono a spegnersi una dopo l'altra. Le luci saltarono, gli ascensori si bloccarono e dato che i semafori andarono fuori uso il traffico impazzì. Dopo circa 20 minuti NYC era totalmente all'oscuro; era la notte del blackout, il 14 luglio 1977.

A differenza dei precedenti, quel blackout fu caratterizzato da disordini, furti e incendi, la maggior parte dei quali avvennero nei ghetti di Bedford-Stuyvesant, Brownsville, Harlem e del South Bronx. Per le dieci, numerose gang giovanili erano radunate davanti ai principali negozi. *Let's do it, let's do it* – “facciamolo, facciamolo!” si dicevano, cercando il coraggio di lanciare il primo sasso e andare all'assalto del Bronx. Il portone d'acciaio che garantiva la sicurezza all'Ace Pontiac Showroom fu sfondato e oltre cinquanta automobili sfrecciarono fuori dal parcheggio. La polizia, accorsa in seguito a

una chiamata d'aiuto dal supermercato sulla 138esima, fu accolta da una pioggia di bottiglie e mattoni.

“Non riuscivano a capire perché li volessimo arrestare” disse l'ufficiale Gary Parlefsky del 30esimo distretto a un reporter del “New York Times”. “Erano infuriati con noi. Dicevano di sopravvivere con il welfare e di volersi prendere ciò di cui avevano bisogno.”¹ Diversi incendi illuminavano le strade lasciando intravedere orde di individui con tv, stereo, cibo, abbigliamento e tutto ciò che potevano arraffare e trasportare. Nel giro di ventiquattro ore, più di tremila individui erano stati arrestati e oltre cento poliziotti ricoverati in ospedale.

Così ricorda quella notte Grandmaster Caz: “Passo davanti a un negozio chiamato Sound Room, uno dei primi negozi di apparecchiature musicali della zona; davanti alla serranda ci sono circa venti persone. Boom! La sfondano e spaccano la vetrina. La gente si accalca nel negozio e ne esce con giradischi e casse. Allora penso: ‘Questa gente sta rubando tutto comunque. Tanto vale fare un giro a vedere se recupero un nuovo mixer o dei piatti’. C'erano intere famiglie che camminavano per la strada portandosi dietro mobili. Il giorno successivo le strade erano sporchissime, disseminate di rifiuti e oggetti distrutti ovunque, e tutti i negozi erano stati devastati. Una scena incredibile. C'erano fratelli che vendevano a ogni angolo di strada”.² Il suo socio DJ Disco Wiz afferma: “Dopo il blackout c'erano sound system nuovi di zecca a ogni angolo. Il blackout del 1977 fu il natale della gente di colore e per la cultura hip hop fu un momento davvero importante”.³

Se il blackout fu un momento cruciale per la diffusione dell'hip hop, per le attività commerciali e l'economia dell'area quella notte di devastazioni ebbe conseguenze pesantissime. “Il blackout distrusse definitivamente quella zona” ricorda Phase 2 “il business non si riprese mai.”⁴

Fino al blackout, nelle istituzioni e nei media pochi avevano compreso il livello di rabbia e frustrazione dei ghetti neri urbani e in particolare del South Bronx, che l'amministrazione aveva scarsamente contenuto attraverso i pochi programmi sociali ancora funzionanti come il welfare, la distribuzione di metadone e i buoni per il cibo. Non sorprende, dunque, che a queste emozioni venisse dato sfogo attraverso un nuovo stile di espressione vocale particolarmente aggressivo, l'MCing, che proprio in quel periodo stava evolvendo in forme più complesse.



Busy Bee, foto Charlie Ahearn

Le origini del MCing

È innegabile che, come per altre importanti trasformazioni sociali, alcune peculiarità dell'hip hop siano dettate da contingenze storico-ambientali: un momento di transizione politica (la fine della Great Society democratica e l'alba della *reaganomics*) e soprattutto un contesto urbanistico disastroso: il South Bronx, distrutto e ricostruito secondo il discutibile piano di *urban renewal* ideato da Robert Moses. Molti dei residenti bianchi, in prevalenza ebrei, si spostarono a nord, mentre le comunità nere e ispaniche restarono, loro malgrado, in quello che in breve sarebbe divenuto un luogo icona dell'immaginario underground: una terra di nessuno, sprovvista di servizi e assistenza sociale, dominata da edifici abbandonati che hanno contribuito a creare il mito di "ultima fermata alla fine del mondo" tanto cara ai primi rapper.⁵

I giovani neri del Bronx erano cresciuti ascoltando la musica di artisti del calibro di Isaac Hayes, Mille Jackson, Barry White, i Last Poet e Gill Scott Heron, comici del calibro di Pigmeat Markman, Nipsey Russel e Moms Mabley, DJ radiofonici come Jocko Henderson e Eddie O'Jay e da discoteca come DJ Hollywood e Eddie Cheeba, oratori come Martin Luther King, Malcolm X e Stokeley Carmi-

chael, senza dimenticare Muhammad Ali: il rap non era dunque nulla di nuovo, era un ritmo presente nell'aria. L'hip hop lo trasformò però in qualcosa di meraviglioso.

Pubblicato nel 1973, *Hustler's Convention* fu scritto e recitato da Jalal Uridin, leader del gruppo militante Last Poets, e rappresentò una delle ispirazioni principali per i giovani MC del Bronx. Il gruppo era apparso sulle scene verso la fine degli anni sessanta, quando il produttore Alan Douglas li aveva visti in uno show televisivo su un'emittente locale. "Chiamai la stazione televisiva, scoprii chi fossero e grazie ad alcuni amici ottenni il contatto. Ci incontrammo all'angolo della 138esima e Lenox Avenue e recitarono per me lì in strada" racconta Douglas. "Firmai un accordo con loro che prevedeva che sarebbero venuti in studio per registrare e se ci fossimo trovati bene avremmo pubblicato l'album. In caso contrario avrebbero potuto portarsi via i master."⁶

Il primo album del gruppo, che conteneva pezzi quali *Run Nigger, Niggers are Scared of the Revolution* e *When the Revolution Comes*, vendette più di ottocentomila copie nonostante gli accenti violenti e radicali che escludevano qualsiasi possibilità di un passaggio radiofonico. Con lo pseudonimo di Lightin Rod, Jalal decise di registrare un disco solista, *Hustler's Convention*, composto da dodici *toast* della tradizione carceraria (*Four Bitches Is What I Got*, *Coppin Some Fronts for the Set* e *Sentenced to the Chair*) recitati su composizioni musicali di Brother Gene Dinwiddie e dei Kool and the Gang. Nonostante questa produzione non ebbe il medesimo successo di vendite del primo disco dei Last Poets, divenne un vinile di culto nel Bronx.

Con *Hustler's Convention* come ispirazione, Kool Herc iniziò a scrivere alcune semplici rime, come *my yellow* e *it's the joint*. Herc scoprì una macchina per l'eco che utilizzata al momento giusto aggiungeva un tocco in più. *Yes yes y'all* – recitava Herc – *It's the serious serious jointski. You're listening to the sound system. The Hercu-lords... culords... lords. And I just want to say to all my b-boys... boys...oys. Time to get down to the AM. But please remember – respect my system and I'll respect yours. As I scan the place, I see the very familiar faces... of my mellow. Wallace Dee is in the house. Wallace Dee, freak for me.*

"Sono andato per la prima volta all'Hevalo quando avevo tredici anni" racconta Sisco Kid. "La gente era in fila tutt'intorno l'isolato.

Avevano tutti l'aspetto dei gangster ed erano tutti più grandi di me. All'interno era molto buio e l'eccitazione era palpabile, come se potesse accadere qualsiasi cosa in ogni momento. Vidi alcuni ragazzi ballare, erano eleganti con le loro scarpe in coccodrillo e mi fermai a guardarli, poi arrivò Herc al microfono e il suo tono era duro. Lo ascoltavo in trance. Aveva una voce stilosa, calda, una sorta di accento del sud. Era proprio figo e l'unica cosa a cui pensavo era di diventare come lui.”

“La gente trasse una grande ispirazione da *Hustler's Convention*” racconta Theodore “ma era molto difficile per chiunque prendere in mano un microfono e recitare delle rime.” Nessuno scriveva testi in rima. Poi Flash scrisse una rima: *Dip dive, socialize, try to make you realize, that we are qualified to rectify and hypnotize that burning desire to boogie, y'all* (Dateci dentro, socializzate, tutti quanti, vogliamo farvi capire che siamo capaci di dirigere e ipnotizzare questo bisogno contagioso di ballare).⁷ Dato che non riusciva a farla ripetere a nessuno, prese il microfono e la recitò lui stesso.

“L'intrattenimento vocale diventò necessario per tenere il pubblico sotto controllo” afferma Flash. “All'inizio la gente veniva alle jam nei parchi e ballava. Ma poi tutti iniziarono ad avvicinarsi per ammirare le tecniche del DJ. Si stava trasformando tutto in un seminario. Era pericoloso. Perché la gente continuasse a ballare era necessario l'intrattenimento vocale.”⁸

Cowboy aveva una voce profonda simile a quella dei DJ radiofonici e il suo stile di MCing assomigliava molto a quelli di DJ disco come Hollywood e Cheeba, dei DJ di Manhattan che usavano rime rapide e taglienti sui pezzi che suonavano. Melle Mel e Kid Creole, invece, avevano uno stile molto percussivo, più simile alle esortazioni di James Brown come in *Give It Up or Turn It Loose*, un pezzo in cui intere frasi erano urlate a ritmo di musica. *Clap your hands* – urlava Brown – *stomp your feet! In the jungle, brother! Clap, Clap! Ain't funky now? Need to feel it!* (Applaudi, batti i piedi! Nella giungla, fratello! Applaudi, Applaudi! Non è funky ora? Devi sentirlo!). Sebbene quello di James Brown non possa definirsi MCing, era però il perfetto accompagnamento per dei dischi ballabili: incoraggiavano il pubblico a interagire più attivamente con la musica, enfatizzavano il ritmo e le emozioni più che la melodia e ogni sillaba era recitata sul tempo – qualcosa a cui invece non si aspirava nel toasting, che poneva l'accento sul contenuto e la poesia più che sul ritmo.

Affidandosi a un utilizzo creativo dello slang, l'effetto percussivo di brevi parole e l'alternarsi nelle rime, Mel e Creole iniziarono a creare routine vocali sempre più complesse, alternando le loro voci sulla musica mixata da Flash. Crearono una tecnica vocale che riuscì a sintetizzare efficacemente lo stile aggressivo di James Brown con l'immaginario proposto da *Hustler's Convention*. Furono il punto di partenza per qualsiasi aspirante MC del Bronx.

Rocking in the Park

Il rapping, o MCing come si diceva allora, diventò un altro grande terreno di scontro. Le playlist dei DJ, fatta eccezione per quelle di Bambaataa, stavano diventando sempre più simili fra loro e avere degli MC capaci di galvanizzare la folla poteva fare la differenza.

La più grande spinta al processo la diede il fatto che i DJ, sfruttando le nuove tecniche di manipolazione dei break, potevano offrire agli MC un ritmo costante su cui esibire il proprio stile e le proprie rime. Per chi aveva una buona parlantina e altrettanta creatività, gli stacchi minimali e ossessivi di batteria funky che si ottenevano dal quick mix erano un invito irresistibile.

Innamorati dallo stile dei tre MC di Grandmaster Flash molti giovani iniziarono a scrivere rime con l'unico intento di esibirsi con una microfono in mano e, dato che la reputazione era in gioco, gli MC del Bronx furono rapidi a creare crew e a introdurre elementi di originalità. Herc poteva contare su Coke La Rock e Clark Kent; Flash aveva messo insieme i Furious Five; Bambaataa riunì diverse crew fra le quali i Jazzy 5 e i Soulsonic Force. Breakout e Baron avevano i Funky Four Plus One More, i Cold Crush Brothers si formarono attorno a Charlie Chase e Tony Tone, mentre Theodore sarebbe diventato il DJ dei Fantastic 5. C'erano comunque performer per i quali il DJ era già secondario: Spoonie Gee, Kurtis Blow e Treacherous Three. Fu grazie agli MC che quella musica prese il nome di hip hop.

L'uso dell'espressione era talmente universale che è difficile stabilire chi l'abbia coniata, ma secondo l'opinione generale fu Lovebug Starski, uno dei primi DJ rimatori; gli altri contendenti sono DJ Hollywood, i cui frequenti show all'Apollo Theatre di Harlem e al Club 371 del Bronx rappresentarono per molti il primo incontro

con l'hip hop, Phase 2, pioniere del graffitismo e b-boy della prima ora, e lo stesso Cowboy.

Qualsiasi fosse l'origine del termine, ora esisteva un nome per definire ciò che stava succedendo nel Bronx e, verso la seconda metà degli anni settanta, l'hip hop aveva assunto un'identità ben precisa. La scena consisteva in grandi feste il cui motore era il divertimento, indipendentemente dal luogo in cui si tenevano: parchi, palestre, centri comunitari e alcuni locali come il T Connection, il Disco Fever, il Club 371 e l'Harlem World. DJ, MC, b-boy e partecipanti facevano a gara per aggiungere nuove emozioni e l'hip hop diventò un genere votato all'improvvisazione, all'istrionismo, al divertimento, all'esibizione e alla ricerca della sensazione più forte: vivere il momento.

Per i poveri di New York, i block party non erano niente di nuovo. Da anni, infatti, durante le festività, nelle strade chiuse al traffico e nei tanti parchi della città (a New York esistono anche parchi grandi poco meno di un campo da basket) venivano organizzate feste. Il divertimento era assicurato dalle band che suonavano funk e soul oppure, nelle aree in cui vivevano gli ispanici, salsa e merengue. Oltre alla musica dal vivo, c'erano DJ che portavano il loro sound system e suonavano un mix di musica latino-americana, funk, soul o disco, a seconda del pubblico.

A mano a mano che la popolarità dell'hip hop aumentava, la nuova generazione di DJ del Bronx proseguì questa tradizione dando feste gratuite nei parchi durante tutta l'estate per pubblicizzare gli eventi a pagamento che si tenevano in scuole, locali e centri ricreativi. Nei parchi la musica andava avanti dal pomeriggio fino a notte inoltrata; la polizia di solito chiudeva un occhio, perché considerava quei party come un momento in cui i giovani non combinavano guai. Se si trovavano lontani da una sorgente d'illuminazione, i DJ e le loro crew si collegavano illegalmente al sistema elettrico pubblico, rischiando di rimanere fulminati, per dare corrente al sound system. "La musica era più importante delle nostre vite" scherza Charlie Chase, confermando che questa rischiosa pratica era abbastanza frequente. "Non ce ne fregava un cazzo, volevamo solo mettere su la musica."⁹

Altri luoghi prescelti erano i centri comunitari o i palazzi abbandonati; in quei luoghi l'atmosfera poteva diventare davvero pesante. Nella scena hip hop giravano moltissime droghe, e oltre alla marijua-

na ci si tuffava in piaceri molto meno innocenti. Tra l'eroina degli anni sessanta e il crack degli anni ottanta, il Bronx ebbe un breve flirt con la cocaina – ecco spiegati i nomi Kurtis Blow (sniffata) e Coke La Rock (entrambi sinonimi di cocaina). Oltre alla coca c'era l'*angel dust*, alias Pcp, un tranquillante per animali che quando veniva fumato puzzava di sudore rancido.

“La gente fumava polvere d'angelo, che era la droga più diffusa nel Bronx. Un sacco di persone ci andavano giù pesante. Magari ha ispirato il sound, non so. Non dico che tutti i DJ fumassero quella merda, io per esempio non l'ho mai fatto, ma la scena era molto strana. Ecco perché ci si andava: per partecipare a quel mondo, sentire quel sound e quell'energia, ritrovarsi in una nube intensa di polvere d'angelo, marijuana e sudore, dove rischiavi di farti derubare da ragazzini armati. Tutto faceva parte della festa. Era un mondo a sé. Ecco cos'era l'hip hop in quei giorni” ricorda Fab Five Freddy.¹⁰

In questa dimensione, la competizione si fece accesa e i DJ si contendevano la supremazia e la fama in quelle che divennero note come battle – sfide – schierando i propri sound system ai lati opposti di una palestra o di un campo di basket, proprio come facevano i loro omologhi nelle dancehall giamaicane. Combattevano a suon di dischi, tecnica e volume per attirare quanta più gente possibile dal proprio lato. I loro MC si sfidavano a suon di parole in rima e il rap si trasformò in una elaborata esaltazione dell'infaticabile MC e del suo magnetico DJ.

Battling

Le battle sono uno degli elementi più romantici della storia della cultura hip hop. Erano assai frequenti, ma non esistevano precise consuetudini, solamente accordi su chi e per quanto tempo avrebbe dovuto suonare. Chi vinceva otteneva fama, rispetto e più pubblico per la sua esibizione successiva; ogni sfida era un passo in più verso lo status di celebrità del ghetto.

“Bisognava difendere il proprio territorio” afferma Charlie Chase DJ dei Cold Crush Brothers. “Come un cane che marca la zona per far sapere agli altri cani che è sua. Tutto questo nasceva dal desiderio di far colpo sulle ragazze.”

“All'inizio i DJ cercavano unicamente di sopraffare l'avversario:

io ho il mio sound system, tu il tuo; il risultato era un chiasso incredibile” ricorda Afrika Bambaataa. “Bisognava suonare più forte dell’altro DJ, questo contribuiva a scaldare gli animi e spingeva al sabotaggio. Uno s’infuriava, tirava giù i piatti dell’altro e così scoppiava il putiferio. Perciò decidemmo che si suonava un’ora a testa e il pubblico stabiliva chi era il vincitore; in quel modo la situazione si tranquillizzò.”¹¹

Se si trattava di una gara di volumi, ci voleva davvero molto coraggio a sfidare Kool Herc. “Kool Herc annientava gli avversari” ricorda Jazzy Jay, uno dei DJ della Zulu Nation “Herc era il più grande, per i dischi che aveva e perché il suo impianto non aveva eguali.”

Flash una sera si recò all’Hevalo per dare un’occhiata alla situazione e venne umiliato dal sound system di Herc senza neppure aver suonato. Herc disse al microfono: “Grandmaster Flash è qui” e poi tagliò alti e bassi lasciando solo i medi. Disse: “Flash, per essere un DJ in piena regola c’è solo una cosa che devi avere... gli alti!”; mise gli alti al massimo e si percepiva lo sfrigolio del charleston. “Ma soprattutto” proseguì “devi avere i bassi!” La stanza iniziò a tremare. Flash era così imbarazzato che fu costretto ad andarsene, il suo sound system non poteva minimamente competere con quello di Herc.¹²

Molti ricordano come una sera, al Webster Avenue PAL (Police Athletic League), l’Herculords di Herc abbia spazzato via il sound system di Bambaataa. Herc mise un secolo a montare l’impianto, per cui Bambaataa e i suoi DJ continuarono a suonare oltre il limite di tempo consentito e stavano andando davvero alla grande.

Con un sorriso sulle labbra Jazzy Jay ricorda quella sfida: “Herc disse ‘Oh, Bambaataa, puoi spegnere l’impianto, per favore?’ Tutti gli Zulu aizzavano Bam. ‘Yo, si fotta, quel negro. Gli stiamo facendo il culo, Bam. Metti su del funky!’ Allora Bam mi passò un disco e lo misi sul piatto. Herc disse più forte: ‘Yo, Bambaataa-baataa-baataa, spegni l’impianto-anto-anto’. ‘Vaffanculo!’ I negri erano passati al microfono e lanciavano insulti. E Kool Herc, ancora più forte: ‘BAMBAATAA, Bambaataa, SPEGNI L’IMPIANTO’. Non ci sentiva neanche. Alzammo il volume e le casse iniziarono a gracchiare. E lui attaccò con *The Mexican* – hai mai sentito *The Mexican* di Babe Ruth? Inizia piano piano – ba-doom-doom. Dopo sedici battute ci siamo arresi e abbiamo spento tutti gli amplificatori. Abbiamo spento tutto. E non era ancora entrata la batteria. Quando entrò la batteria, le pareti iniziarono a tremare...”¹³

Come ricorda Charlie Chase, i Cold Crush Brothers utilizzavano verve, abilità linguistiche e teatralità come assi nella manica per rendere magiche le loro performance. “Le nostre esibizioni erano un’esperienza indimenticabile” ricorda Charlie Chase “Nessun altro aveva la nostra esperienza scenica. Non ci limitavamo a salire sul palco e rappare, offrivamo un vero e proprio spettacolo.” Per l’entrata del gruppo Charlie utilizzava un disco di musica classica, di cui suonava l’attacco dell’orchestra. “Preparavo il disco, i ragazzi si mettevano in posa, poi BAAAM! Iniziavano a fare piroette uno dopo l’altro. Quando tutto il gruppo era entrato in scena, mettevo su un break strumentale su cui i ragazzi ballavano. Facevamo una canzone tutti insieme, poi due membri del gruppo proseguivano nel cantato mentre gli altri tre attaccavano con il rap. Era tutto un alternarsi di cantato e rap. Nessuno faceva quella roba nell’hip hop. Noi recitavamo con tanto di abiti di scena. Avevamo uno spettacolo intitolato ‘Gangster Chronicles’. Salivamo sul palco in abito gessato, cappello e Uzi, delle mitragliette giocattolo in plastica.”

I completi da gangster dei Cold Crush Brothers fecero il loro esordio in una delle sfide più famose della storia dell’hip hop: Cold Crush Brothers vs Theodore and The Fantastic Romantic 5, inverno 1981, Harlem World. Fu una sfida carica di tensione, poiché due MC dei Fantastic 5, Whipper Whip e Dotta Rock, erano stati i pupilli di Grandmaster Caz, MC dei Cold Crush. “Mi ricordo che scoppiavano liti per strada” ride Charlie “Abbiamo rischiato più volte di fare a pugni con loro. Era come quando Muhammad Ali incontrava Joe Frazier in pubblico solo per umiliarlo. Quando ai promoter dell’Harlem World giunse voce di quell’accesa rivalità, trovammo un accordo per cui con un premio di mille dollari la sfida si sarebbe tenuta nel loro locale.”¹⁵

Alla fine, nonostante il raffinato show dei Cold Crush Brothers, i Fantastic 5 fecero breccia nel cuore di alcune ragazze scatenate in prima fila e le urla della folla ne sancirono la discutibile vittoria.

Se la sfida tra Cold Crush e Fantastic è considerata la più leggendaria tra le crew, di sicuro la battle tra MC che ha segnato l’evoluzione per le sfide a venire è quella avvenuta tra Kool Moe Dee e The Chief Rocker Busy Bee avvenuta all’Harlem World nel dicembre 1981. Kool Moe Dee, non ufficialmente iscritto, e host dell’evento, si scagliò all’improvviso contro Busy Bee che già si proclamava vincitore. L’MC dei Treacherous Three fece letteralmente a pezzi Busy Bee,

PARTY TIMES UNLIMITED

Fri, July 3, 1981

THE SUPER SHOWDOWN



It had to happen!
CHARLYCHASE
IONLY IONE
THEODORE



Coldcrush VS Fantastic

1,000,000 CASH WINNER TAKES ALL

SPECIAL TREAT



Grandmaster Flash

On the Wheels of Steel

CHIEF DICKER

Starski



Harlem World Crew

LIVE IN CONCERT AT
HARLEM WORLD

CULTURAL & ENTERTAINMENT COMPLEX
179 LENOX AVE. CORNER 116 St

Guys \$6 / Gals \$5

MASTER D

Devastating 2 Mics

Cold Crush vs Fantastic all'Harlem World, 1981

che ebbe non pochi problemi a riprendersi dallo shock. L'importanza di questa sfida risiede nel fatto che per la prima volta un MC si era rivolto direttamente contro l'avversario umiliandolo ed evidenziandone debolezze e incapacità, invece di eseguire la propria routine interagendo con il pubblico. Kool Moe Dee ridicolizzò Busy Bee che

ripeteva la solita cantilena festa dopo festa; accusandolo di aver acquistato la sua unica rima degna di nota dal suo amico Spoonie Gee per 5 dollari. Inoltre gli rinfacciava di aver copiato il nome da Lovebug Starski e di proclamarsi il migliore in circolazione, dimostrando di non aver la benché minima idea di che cosa fosse un vero MC. L'eco di questa sfida storica riecheggia nelle migliaia di bootleg ancora in circolazione a distanza di trent'anni.

Quella competizione feroce e creativa, quelle feste piene di energia, di voglia di lasciarsi alle spalle le difficoltà del quotidiano sublimandole a suon di break, quell'originalità che imponeva la ricerca di uno stile personalissimo con il quale nessuno poteva competere erano il background sul quale gli MC creavano rime incredibili, praticando acrobazie linguistiche e creando un flow unico. I giovani leoni di questa giungla postmoderna avrebbero fatto tesoro di "assenza e desiderio" sviluppando una personalissima forma espressiva attraverso l'uso di strumenti poveri, l'adattamento ambientale e la sintesi creativa delle contraddizioni.¹⁶

Note

¹ Steve Hager, *Adventures in the Controculture*, cit., p. 60.

² Jim Fricke, Charlie Ahearn, *Yes Yes Y'All*, cit., p. 132.

³ Intervista dell'autore a DJ Disco Wiz, settembre 2006.

⁴ Steve Hager, *Adventures in the Controculture*, cit., p. 61.

⁵ Mauro Zanda, *Back in Black*, Tuttle, Roma 2005, p. 117.

⁶ Steve Hager, *Adventures in the Controculture*, cit., p. 62.

⁷ Ivi, p. 63.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Bill Brewster, Frank Broughton, *Last Night a DJ Saved My Life*, cit., p. 280.

¹⁰ Ivi, p. 281.

¹¹ Ivi, p. 282.

¹² Jim Fricke, Charlie Ahearn, *Yes Yes Y'All*, cit., p. 29.

¹³ Bill Brewster, Frank Broughton, *Last Night a DJ Saved My Life*, cit., p. 283.

¹⁴ Intervista dell'autore a DJ Charlie Chase, ottobre 2006.

¹⁵ Bill Brewster, Frank Broughton, *Last Night a DJ Saved My Life*, cit., p. 285.

¹⁶ Mauro Zanda, *Back in Black*, cit., p. 118.

Bronx MC

Tavola rotonda con Mr Biggs (Soulsonic Force), Whipper Whip (Fantastic 5), Busy Bee, Donald D (Funk Machine), Tski

ORIGINI

Mr Biggs: Abitavo nel Bronx River Project, dove viveva anche Afrika Bambaataa. Da giovane suonava spesso mettendo le casse fuori dalla finestra di casa, dato che abitava al primo piano. Noi ascoltavamo la musica che metteva, James Brown, Parliament Funkadelic ecc. All'epoca eravamo nella gang degli Spades e quello era il nostro modo di passare il tempo prima di andare a combinare qualche casino.

Whipper Whip: Da piccolo sono entrato in contatto con la musica grazie a mio padre, che era un pianista, e io stesso iniziai a suonare il sassofono quando ero alle elementari: la musica è sempre stato un elemento presente nella mia vita. Mi sono avvicinato al ballo con la disco: avevo un fratello maggiore che era tutto preso da quella scena. Era uno spettacolo vederlo vestirsi per andare nei club di Manhattan come lo Studio 54 e il Forbidden Fruit: tutto colori sgargianti, paillettes e zeppe. Ma anche se uno dei primi DJ che ascoltai fu il grande Pete DJ Jones, in un bar del South Bronx, quella musica non mi prese mai...

BRONX

Mr Biggs: C'erano moltissime gang: Black Spades, Ghetto Brothers, Reapers, Seven Immortals, Savage Skulls, Savage Nomads, the Javelins, Black Pearls ecc. Nei project del Bronx River c'erano sia gli Spades che i Reapers e tra le due gang non scorreva certo buon sangue. Bam fu sempre in grado di mantenere la pace, soprattutto grazie alla forza della musica. Quando gli Spades si sciolsero Bam ci riunì in The Organization, un gruppo orientato a competere a livello artistico piuttosto che con la violenza. Dall'Organization passammo alla Zulu Nation in cui si formò la prima crew di b-boy, gli Zulu Kings. La cosa più bella era la possibilità di incontrare persone ed

esperienze differenti tutte riunite in un solo posto, in pace, e di aggregare gente che veniva da diverse zone per assistere alle esibizioni e per divertirsi insieme.

Whipper Whip: Il Bronx di quegli anni era davvero pesante, la criminalità e la violenza erano all'ordine del giorno. Il pericolo era dietro ogni angolo. Il karate era l'unica forma di autodifesa che conoscevo e mi dava sicurezza. Grazie al karate potevo muovermi senza problemi dalla 183esima e Valentine Avenue alla 167esima, dove suonava Flash per una jam, cosa che nessuno che fosse dotato di un po' di giudizio avrebbe fatto. All'epoca la gente non si muoveva con le pistole, al massimo aveva un coltello, che però non bastava per fermarmi.

Busy Bee: All'inizio nel Bronx c'erano gruppi diversi e feste separate per latini e per neri. C'erano un sacco di gang, con i problemi di criminalità che ne seguivano. Nel tentativo di incentivare valori positivi per la comunità, abbiamo iniziato a fare feste per le strade e nei cortili delle scuole, allacciando l'impianto ai lampioni o a qualunque altra fonte di energia "gratuita". Suonavamo ovunque. Dicono che la musica calmi gli animi insoddisfatti e ribelli e questo è ciò che abbiamo cercato di fare all'epoca: placare i nostri fratelli con la musica per evitare che facessero delle sciocchezze che avrebbero pagato per il resto della loro vita. La gente ballava, si divertiva godendosi il momento senza pensare alle difficoltà della vita nel Bronx. Con Busy Bee al microfono la gente si diverte, balla e canta insieme al suo MC.

MCING

Mr Biggs: Sono stato il primo MC di Bam. Ho iniziato molto presto, accompagnavo la musica che Bam selezionava con semplici rime. Mi piaceva coinvolgere il pubblico, divertirmi con la gente. Era circa il 1976. Facevamo block party e jam all'aperto in continuazione. Non c'erano molti MC nella nascente scena hip hop ma nel giro dei club c'erano diversi DJ che si stavano facendo una nome come Disco MC: Eddie Cheeba, DJ Ocean, DJ Hollywood. Questi però non erano hip hop MC, non rimanevano su un beat costante. Inoltre quelle serate erano dedicate a un pubblico di adulti. Per noi Zulu anche le feste di Herc erano troppo eleganti: avevamo un forte orientamento di strada, eravamo nati e cresciuti lì.

FRIDAY, JAN. 16, 1981 THE ECSTASY GARAGE DISCOS 1ST ANNUAL MC CONVENTION

THE ECSTASY GARAGE DISCOS
 THE MC CONVENTION

D.J.s for the night
 BREAKOUT!
 CHARLEY CHASE
 MEAN GENE

Soloists
 First price 100.00\$
 Second price 75.00\$
 Third price 50.00\$

Groups
 First price 300.00\$
 Second price 200.00\$
 Third price 100.00\$

The host-GRANDMASTER GAZ.
 Ecstasy Garage Disco
 1900 Massachusetts Road, 47th Street, New York, N.Y. 10014

9630 Lingo?

• Pasell •

Flyer che pubblicizza la prima MC Convention, 1979

Whipper Whip: Fui introdotto alla neonata scena hip hop quando andai per la prima volta a una festa di Kool Herc in un seminterato in Sedgwick & Cedar Avenue. Era il 1974. Ricordo che per entrare si pagavano 50 centesimi. La cosa fantastica di quei party era che Herc suonava solo break, per ore e ore. Quel ritmo, quella musica, quell'energia mi ipnotizzarono, non si poteva desiderare altro.

Sono cresciuto ascoltando salsa, Tito Puente, Ray Barreto, Celia Cruz, abituato al suono delle congas e dei timbales; ascoltare quel sound era fenomenale, con quel basso. Ricordo che tutte le volte che Bam suonava *Give it to Me* dovevi stare attento perché gli Zulu iniziavano a cercare persone da derubare. “What you got? Give it to me” era la frase abituale. Il primo MC che abbia mai sentito era Hollywood ma non era ancora ciò che stavo cercando. *I'm Hollywood and I do it good and I just wanna say tonight that I play these beats and I play these sounds to make this sounds all right so just throw your hands in the air and let me see you sway 'cause this is Hollywood and I do it good and I'm gonna be the king.* Aveva delle rime incredibili ma rappava su basi disco. La prima volta che vidi DJ Flash and the 3 MCs, ascoltando Melle Mel, capii che l'MCing era ciò a cui avrei dedicato il resto della mia vita. Le parole e le frasi che pronunciavano non erano tanto differenti da quelle di Hollywood ma suonavano più fische. *Throw your hands in the hair and wave them like you just don't care. If you wanna rock with DJ Flash somebody say oh yeah! Oh Yeah!* Da lì a breve avrei iniziato a suonare con DJ Casanova Fly (Caz) nella Mighty Force Crew.

Busy Bee: Il 1977 è l'anno in cui Chief Rocker Busy Bee è entrato a far parte della cultura hip hop. Ho tratto ispirazione da Grandmaster Flash and the 3 MCs – Cowboy, Melle Mel e Kid Creole – che si esibivano nei parchi, in strada, nei centri comunitari, nelle palestre e nei cortili delle scuole. All'epoca il partner di Flash era Mean Gene e con loro c'era sempre anche suo fratello minore Theodore. Mentre i tre suonavano, Melle Mel, Cowboy e Kid Creole con il microfono in mano iniziavano a parlare alla gente. All'inizio fu proprio la bravura e l'abilità dei DJ ad attrarre la mia attenzione: erano il centro del party, tutti si muovevano per sentir questo o quel DJ... Quando però sentii gli MC di Flash decisi che quella era la mia strada. Dato che loro erano già famosi e io praticamente sconosciuto, decisi di spostarmi in un'altra area del Bronx, verso il Bronx River e Bronx Boulevard, per lavorare con Afrika Islam, della crew di Bambaataa, che aveva bisogno di un MC. Poi passai a suonare con DJ Disco King Mario della Chuck City Crew.

Donald D: La mia prima introduzione alla cultura hip hop è avvenuta quando sono andato per la prima volta a una jam di DJ Kool Herc and The Herculords al parco sulla 129esima. Credo che fosse il 1976-77. Andai lì con degli amici della zona, avevamo visto i flyer

che promuovevano la festa. Quella fu la prima volta in cui vidi un DJ interagire con il pubblico al microfono. Da allora ho iniziato a frequentare come b-boy le jam che si tenevano nella zona fino al giorno in cui un amico mi disse di una festa con DJ Disco King Mario e Busy Bee Starski come MC. Quando lo sentii rimare al microfono ne fui profondamente colpito. Busy Bee era il primo MC che vedevo fare una cosa simile. DJ come Kool Herc interagivano con il pubblico dicendo brevi frasi, mentre Busy Bee faceva qualcosa che cambiò radicalmente la mia esperienza. Da quel giorno decisi di diventare un MC.

Tski: Nel 1975 ho iniziato ad appassionarmi alla musica grazie a un membro della Zulu Nation, Charlie Rock. Avevo cominciato come b-boy e mi esibivo per strada, nei parchi e nelle feste, fino al giorno in cui durante una jam fui affascinato dal sound dei Together Brothers e decisi di fare il DJ. Con il mio socio decidemmo di recuperare un mixer a batterie e due giradischi. Iniziammo così a suonare nei parchi e a portare il nostro sound ovunque potessimo. L'elettricità era gentilmente fornita dal sistema pubblico. Poi sentii Spoonie Gee rappare e divenne il mio idolo. Aveva uno stile dolce sia nella musica sia nel rap, mi piaceva il suo stile rilassato. Non provai mai a imitarlo ma avevo compreso su quale ritmo improvvisare le mie rime.

COMPETIZIONE

Mr Biggs: La competizione tra le crew nelle strade del Bronx divenne sempre più accesa ma a dire il vero era difficile che qualcuno volesse sfidare Bam, i Soulsonic Force e la potenza della Zulu Nation. Noi eravamo la crew con cui nessuno voleva avere a che fare. Forse c'era qualcuno che era meglio di noi ma nessuno aveva intenzione di scoprirlo: se qualcuno ci avesse battuto gli avremmo certamente permesso d'andarsene illeso, ma senza impianto né dischi. Controllavamo tutta la zona, se volevi venire a suonare in un parco o in un project nel nostro territorio dovevi prima accordarti con noi, altrimenti erano guai. Noi invece, facendo affidamento sui membri della nostra organizzazione, potevamo decidere di suonare ovunque. Quando ci spostavamo avevamo sempre un seguito enorme, il Bronx River Project era con noi. Bam è un grande DJ e alla gente piaceva ballare alle sue feste. Oltre a ciò, Bam selezionava pezzi che non si sentivano mai alla radio né nelle playlist di altri DJ. Il suo cata-

logo di dischi è incredibile, colleziona dischi da quando aveva dieci anni. Non potevi immaginare quale mix si potesse inventare, il suo eclettismo ti spiazzava ogni volta.

Whipper Whip: All'inizio non c'erano sfide tra gli MC, eravamo ancora troppo pochi. C'era abbastanza spazio perché ciascuno facesse e promuovesse le sue feste senza problemi. C'erano già sfide tra DJ e poi iniziarono quelle tra crew. Ci scontrammo con Bam e la sua crew e non fu una bell'idea da parte nostra perché Bam aveva un buon sound system e un seguito devoto. Inutile dire che avemmo la peggio.

Busy Bee: Durante le battle per affermarmi come MC non ho mai avuto paura di nessuno, mentre sono sicuro che gli altri MC avessero timore di sfidarmi. In realtà non avevano motivo di temermi perché *All I wanna do is keeping your feeling good / keep a smile on your face / 'cause Busy Bee is here to rock this place / Shout your horn Ring your bell / 'cause I'm the Man with the clientele / has a recipe that make you spell / make you rock and rock to the depth of hell / Busy Bee is the Man with the Masterplan / make pimps turn tricks with the wave of his hand / fly like a butterfly sting like a bee / there's no other that rocks like me / badder than bold / bolder than bad / one of the best like ever had / when I came to earth they didn't wanna give me a try / but they heard my voice cause I made them dance / so they fucked around and gave me a chance / now I rock the house so viciously / now everybody talks about BUSY BEE.* Gli altri MC erano così preoccupati delle rime che avrebbero utilizzato per battermi che quando vedevano la mia performance si rilassavano e si divertivano anche loro! Ho letteralmente cambiato la mentalità: se prima c'era paura e timore, dopo aver visto Busy Bee sul palco rimaneva solo l'allegria.

Tski: Le sfide più memorabili erano quelle tra Cold Crush Brothers e i Fantastic 5. Tra MC la sfida più conosciuta è sicuramente quella tra Kool Moe Dee e Busy Bee.

ORIGINALITÀ

Mr Biggs: L'originalità dello stile era un elemento imprescindibile. Per emergere, per farti conoscere, apprezzare e amare dovevi avere uno stile tutto tuo, diverso da quello di chiunque altro: l'originalità era al centro del nostro modo di essere. Come Soulsonic Force avevamo una rima che esprimeva questo concetto: *The style that we use can hardly be measured. We're doing it for the people showin' it is a*

pleasure. We can rock the house like a stormy weather. 3MCs gotta say together, just too clever and never in our life we'll say a rhyme ain't good enough for us to fight. Non imitavamo nessuno. Non ci interessava assomigliare a nessun altro, volevamo semplicemente essere i migliori.

Busy Bee: Mi muovo con l'onda del momento. Se la folla vuole fare festa e io sono lì, puoi star sicuro che darò l'energia al party. Ecco perché mi chiamano "the party starter"! All'inizio il DJ era al centro della scena: i giovani venivano per ballare al sound del loro DJ preferito. Io cantavo per esaltare la musica del mio DJ e, allo stesso tempo, far apprezzare sempre più l'originalità delle mie rime. Se c'era DJ AJ ai piatti, rappavo *Up on the cloud / through the tree / who do you see? / They say Busy Bee / On the wheel of steel there's my man / Party People say AJ / Y'all listen to AJ / On the wheels of steel AJ.* Kurtis Blow ci ha fatto un disco. Prima di Busy Bee non c'era mai stato un MC in grado di far divertire la gente da solo.

Tski: Nessuno voleva imitare lo stile di nessun altro. Le nostre rime avevano come unico scopo il divertimento. Utilizzavamo espressioni comuni e a volte nomi molto simili l'uno all'altro ma ognuno aveva il proprio stile. Spoonie Gee era calmo e rilassato, Busy Bee sapeva coinvolgere la folla come nessun altro, Kool Moe Dee era velocissimo con le rime, i Cold Crush Brothers facevano routine incredibili. Ciò che valeva per gli MC valeva anche per i DJ: Bam era conosciuto per l'eclettismo della selezione musicale, Charlie Chase per la creatività e Flash per la tecnica. Dovevi decidere qual era lo stile che ti apparteneva e di sicuro c'era una jam ad aspettarti.

STILE

Tski: Jeans Lee, scarpe Playboy o 69 Pro Keds, cappelli Skimmer e occhiali Gazzelle. I jeans e le giacche erano spesso ornati da pezzi di writer. C'è una foto famosa in cui Rodney C! mostra la sua giacca di jeans con la scritta "funky" e sotto una palla da bowling con il numero 4, a richiamare il nome del suo gruppo, i Funky 4.

GRUPPI

Mr Biggs: I Soulsonic Force sono stati la mia prima e unica crew. È difficile ricordare l'anno in cui ci siamo messi insieme, credo fosse il

1977. All'inizio eravamo davvero in tanti, tutti amici, circa dodici persone. Poi ci dividemmo in diversi gruppi fino alla formazione che è diventata famosa a livello internazionale.

Whipper Whip: Decisi di lasciare Caz per via dell'avidità del nostro manager, Big Bank Hank. Andai da Herc, che all'epoca era il re, presentandomi come Whipper Whip, il principe portoricano, e dicendo che volevo essere un MC della sua crew. Dato che non ero uno sconosciuto nella scena, accettò subito. Per me era un onore esibirmi con lui. In quel mentre, Dotta Rock aveva parlato con Charlie Chase il quale voleva formare un gruppo; c'era anche Tony Tone, che fino a quel momento aveva fatto il record boy di Breakout e Baron. Entrammo nei Cold Crush Brothers. Con Charlie c'erano già Easy AD e KG. Nel frattempo Flash aveva aggiunto al suo team Mr Ness e Raheim dei Funky Four Plus One More. Io e Dotta Rock, non contenti della situazione nei Cold Crush, formammo i Salt n Pepa. Le nostre routine erano incredibili. Quando io e Dotta Rock lasciammo il gruppo, Caz e JDL presero il nostro posto. Entrammo nel gruppo di Theodore: i Fantastic 5. Il numero uno era sempre Flash, ma loro incidevano dischi. Poi c'eravamo noi. Avevamo inciso un disco, *Can I Get a Soul Clap*, nel 1980, anche se non ci piaceva affatto. Iniziammo ad avere un grosso successo, ci vestivamo in abiti eleganti e avevamo donne ovunque. Naturalmente la competizione era sempre molto accesa. Ci scontrammo con i Cold Crush Brothers numerose volte, ma non vinsero mai. Solo quando i Fantastic 5 si sciolsero alla fine del 1983, ci fu posto per gli altri.

Tski: Il nome della crew era The Erotic Disco Brothers. Eravamo il sottoscritto, Disco Prince, DJ Wholaa, MellowSki, Bobby D e Normski. Le altre crew erano Still Productions, Herc and The Herculords, Kaos Crew, Bambaataa, DJ Breakout & Funky 4, Flash and the 3 MCs. In quegli anni nel Bronx c'erano moltissime crew. Poi, all'incirca nel 1978, sono entrato a far parte degli Herculords e cantavo con i Flat Force. Dopo quell'esperienza passai a suonare con Kool DJ AJ e Busy Bee. Facevo il DJ con loro, scaldavo la folla prima della loro esibizione. Durò circa un anno.

RAPPER'S DELIGHT

Mr Biggs: Fu una sorpresa. Ma in quel periodo eravamo in cima al mondo, tutto andava bene. Avevamo il miglior DJ, la più forte orga-

nizzazione ed eravamo pronti per passare allo stadio successivo. Stavamo raggiungendo un pubblico sempre più vasto al di fuori di New York e capimmo che incidendo il disco avremmo potuto conquistare il mondo intero.

Whipper Whip: Big Bank Hank, che sarebbe divenuto uno degli MC della Sugarhill Gang, faceva il buttafuori allo Sparkle, e ci propose di essere il nostro manager. Avrebbe recuperato anche il sound system. In quel periodo Wiz fu costretto ad abbandonare il gruppo per problemi con la legge, così Caz chiamò DJ Mighty Mike per stare ai piatti e iniziò a esibirsi sul palco come MC con me e Dota Rock. Quando senti le rime di Hank in *Rapper's Delight*, sai già che stai ascoltando le rime di Caz e le routine dei Treacherous Three. Quando Sylvia Robinson incontrò Hank nella pizzeria in New Jersey, lui gli fece sentire i nostri nastri e Sylvia decise di creare un gruppo rap. Hank andò da Caz che gli diede il suo libro di rime. All'epoca non avevamo la minima idea di che cosa fossero i diritti e l'importanza delle royalty. Caz e tutta la sua famiglia avrebbero potuto essere milionari, invece non videro il becco d'un quattrino. Quello fu il primo pezzo hip hop su vinile. Oltretutto era strano sentire una performance live di ore ridotta a pochi minuti incisi su disco. Avevamo avuto diverse offerte per incidere in passato ma avevamo sempre rifiutato. Ci consideravamo showmen e volevamo esibirci dal vivo.

Busy Bee: Con la pubblicazione di *Rapper's Delight* qualcosa è cambiato: una routine live è stata trasformata in pochi minuti adatti al vinile o alla diffusione alla radio. Quando vidi il successo che il pezzo ottenne pensai che avrei potuto fare un sacco di soldi anch'io... In oltre vent'anni di carriera ho sfondato un paio di volte ma è un mondo che non mi piace affatto. Io sono hip hop, vengo dalla strada e conosco la mia cultura. La cosa che realmente disprezzo di come è diventato globale l'hip hop è che ora Mtv, la radio e le riviste di turno pensano di poter definire e rappresentare l'hip hop. Vogliono cambiare le carte in tavola. Quello che è veramente l'hip hop si può capire solo ascoltando chi, come me, ha vissuto quegli anni, quelle esperienze. Quel pezzo ha rivoluzionato l'hip hop nel senso che ha trasformato gli MC in rapper. Il rap è qualcosa che fai, l'hip hop è un modo di vivere.

Tski: All'inizio ne rimasi scioccato, ma devo ammettere che mi piaceva. Si sentiva ovunque. *Rapper's Delight* e *King Tim III*, quelli erano i due pezzi che giravano in continuazione in tutte le radio.

Non avevi altra scelta che farteli piacere. I Sugarhill Gang però non erano nessuno, non avevano nessuna storia. Le rime sono di Caz. Il successo di *Rapper's Delight* aprì però la strada a molte produzioni da parte di etichette indipendenti; Kurtis Blow fu il primo a incidere per una major, la Mercury.

INDUSTRIA DISCOGRAFICA

Mr Biggs: Con Paul Winley pubblicammo *Zulu Nation Throwdown*. Tom Silverman della Tommy Boy Record venne a conoscerci al TConnection e ci propose di collaborare con lui; ci offrì un contratto e da lì partimmo per realizzare i nostri primi singoli.

Whipper Whip: Le performance sul palco dei Fantastic 5 erano incredibili e coinvolgevano a pieno il pubblico per lungo tempo. Quando la Sugar Hill ci propose un contratto discografico, nessuno di noi fu particolarmente interessato perché avevamo visto che cosa stava succedendo a Flash and the Furious Five.

Tski: Quando andai in studio con il mio amico Brad Osbourne non dovevamo registrare *Catch the Beat*. Eravamo lì per incidere *Real Rocking Groove* dei Treacherous Three. Quando i Treacherous Three conclusero la loro sessione, lasciammo andare il basso mentre Brad e Barry Eastman lavoravano sul suono. Volevamo qualcosa di jazzato. Iniziai a fare freestyle su quel beat, rime improvvisate e quando non avevo rime pronte ripetevo *Catch the Beat*. Registrammo il pezzo in un'unica volta. Contando che è un successo da oltre ventisette anni, devo ammettere che abbiamo fatto un buon lavoro.

UPTOWN MEETS DOWNTOWN

Mr Biggs: Prima di arrivare a suonare nei club, facevamo le nostre feste presso il centro comunitario del Bronx River Project o presso il parco della scuola PS123. Suonavamo lì con DJ King Mario della Chuck Chuck City Crew. Passammo successivamente ai locali del Bronx e di Harlem per poi arrivare, grazie a Fab Five Freddy, nei locali underground come il Peppermint Lounge a Manhattan, dove incontrammo la gioventù punk rock bianca. L'hip hop era una cultura di ribellione che ben si adattava allo spirito di quei giovani alternativi. Questo è il potere della musica, unire la gente al di là di qualsiasi differenza. Il Peppermint Lounge, il Roxy, il Negril e il CBGB erano

i primi locali in cui ci esibimmo. Il Negril era strano mentre il CBGB era il posto più sporco che avessi mai frequentato: quando andai in bagno ne fui talmente disgustato che uscii a pisciare per strada. In quel casino noi sembravamo quelli normali, con i jeans e le scarpe pulite. Loro erano quelli selvaggi con un trucco e capelli da pazzi. Stavamo invadendo il loro territorio cercando di ampliare il nostro pubblico.

Whipper Whip: Quando iniziammo a suonare fuori dal Bronx, nel Queens, a Brooklyn, a Harlem, la nostra fama crebbe a dismisura. Come Fantastic suonavamo in due o tre posti diversi per notte ogni weekend. Facevamo il nostro spettacolo, poi nella limo nuova performance e così via. Per prima cosa dovevi prendere sempre i soldi. Lo imparammo da Ray Chandler, il manager di Flash, che se ne andò senza pagarci durante uno spettacolo. Quando lo cercammo per avere ciò che ci spettava, ci dissero che non c'era più... Non si poteva dire nulla a Ray poiché aveva come security la Casanova Crew, dei veri e propri gangster. Così imparammo a farci pagare sempre anticipatamente. Ci esibivamo in diversi locali e poi verso le cinque o le sei si andava al Fever a bere champagne, a tirare coca e a fumare erba. All'epoca era come una moda. C'erano un sacco di ragazze che ci chiedevano di passare la notte insieme in un hotel. In un hotel? All'epoca non c'ero mai stato... Per fare sesso, il luogo preferito era un tetto qualsiasi. Sai quanti rapporti sessuali si consumano sui tetti di NYC ogni giorno? Niente soldi e via, sul tetto.

Mr Biggs: In realtà, non capimmo l'impatto di questa cultura fino al primo tour fuori dagli Stati Uniti. In Europa comprendemmo la potenza del nostro messaggio. Capimmo che questa cultura si sarebbe diffusa a macchia d'olio in ogni paese del mondo e che ciò che stavamo facendo avrebbe aperto delle porte per le generazioni future.

RIFLESSIONI

Whipper Whip: Lasciai New York nel 1983. Ero stanco di tutto. Non pensavo che la scena potesse ampliarsi più di quanto avevano già fatto Flash e i suoi MC. Avevano pubblicato *The Message*, *White Lines*, pezzi storici di enorme successo. Tutta quella droga, quei locali: ero stanco di tutto ciò.

Busy Bee: Il fatto che la maggior parte degli artisti della old

school sia scomparsa dalla scena a metà degli anni ottanta ha molto a che fare con le droghe. Stiamo parlando della fine degli anni settanta e dei primi anni ottanta, all'epoca la cocaina viaggiava alla grande. Quegli anni hanno visto il passaggio dall'eroina alla cocaina nella comunità nera, prima che esplodesse la piaga del crack. Molti di noi si sono persi, altri ce l'hanno fatta. Alcuni sono morti, altri si sono riabilitati dopo un duro lavoro. Nel frattempo il rap diventava mainstream e noi uscivamo di scena. È importante però sapere che molti di noi sono ancora in giro a fare ciò che hanno sempre fatto. Se prendessimo uno qualunque dei rapper contemporanei e lo spedissimo nei primi anni ottanta non sopravviverebbe una settimana. Adesso i giovani fumano la *cronic*, all'epoca era la cocaina. Questa droga ha tolto dalla scena molti delle figure della prima ora. Per quanto mi riguarda, l'hip hop mi ha permesso di sopravvivere.

Crews Regrouping

Rodney Stone aka Rodney C!

Durante la primavera e l'estate del 1979, la maggior parte dei gruppi attivi nella scena hip hop furono impegnati a ridisegnare le formazioni, acquisendo nuovi membri e perdendone altri. Per quanto mi riguarda, dalla fine del 1975 alla metà del 1979 ho fatto parte della crew dei Magnificent 7 – con DJ Stevie-Steve, Shaft, Calipo 9, Shotgun, Davey Dave e Jazzy Jeff. I Funky 4 erano originariamente composti da Sha Rock, Raheim, KK Rockwell e Keith Keith.

Raheim lasciò il gruppo o, secondo un'altra versione, ne fu allontanato dagli stessi Brother's Disco (DJ Breakout & The Amazing DJ Baron) e dagli altri membri dei Funky 4. Con l'uscita di Raheim anche Sha Rock se ne andò per protesta. Questi posti vacanti permisero l'entrata di Jazzy Jeff e del sottoscritto come nuovi membri dei Funky 4.

Dopo l'estate, il nostro manager (Jazzy Dee) fece rientrare Sha Rock nel gruppo che cambiò il nome in Funky 4 Plus One More, per la Enjoy Records, e Funky 4 + 1 quando passammo a incidere per la Sugar Hill Records. Durante quella stessa estate Raheim entrò nei Furious Four (che diventarono Furious Five).

I Cold Crush Brothers e gli L Brothers/Fantastic 5 attraversarono situazioni simili in quello stesso periodo. Ricordo che Dotta Rock e Whipper Whip, che all'epoca suonavano con Grandmaster Caz, passarono per un breve periodo a far parte dei Cold Crush Brothers prima di entrare nei Fantastic 5. All'epoca l'unico "solo MC" era Busy Bee Starski. Lavorò con diversi DJ e d MC sin dall'inizio della sua carriera.

Nel settembre del 1979 il nostro manager iniziò a trattare con Bobby Robinson, il proprietario della Enjoy Records, e nel dicembre del 1979 incidemmo il nostro primo singolo, intitolato *Rappin' and Rockin' The House*, che vendette più di sessantamila copie in una settimana.

Nella primavera del 1980 fu organizzato il primo hip hop tour lungo la costa orientale degli Stati Uniti. I Funky Four Plus One More vi parteciparono insieme agli artisti della Enjoy, Spoonie Gee e Grandmaster Flash and the Furious Five.

Successivamente, la maggior parte degli artisti, incluso Spoonie Gee, nipote di Bobby Robinson, lasciarono la Enjoy per passare alla Sugar Hill Re-

cords. I Funky 4 + 1 firmarono con la Sugar Hill il 30 giugno del 1980 e nel dicembre dello stesso anno pubblicammo la nostra hit più famosa, *That's The Joint*, che facemmo in tv al "Saturday Night Live".

La nostra esibizione al "Saturday Night Live" fu il debutto televisivo della cultura hip hop. Il programma aveva oltre quaranta milioni di spettatori. La mia ultima performance con i Funky 4 + 1 avvenne qualche settimana più tardi, il 9 maggio 1981, presso l'Armory, sulla 142esima strada a NYC. Credo che quel concerto sia stato lo show migliore dei Funky 4 + 1. Si sciolse il gruppo quando Deborah Harry e la sua band, i Blondie, ci proposero un contratto discografico. Durante la performance al "Saturday Night Live", ci disse che voleva che lasciassimo immediatamente la Sugar Hill per metterci a lavorare con lei. Ci trovammo a un bivio, era una scelta molto difficile. Dovevamo decidere se abbandonare la Sugar Hill, che ci stava sfruttando, e accettare la proposta di Deborah Harry. Non sapevamo come comportarci, cosa ci avrebbe riservato il futuro. KK Rockwell e io decidemmo di lasciare la Sugar Hill mentre gli altri del gruppo preferirono restare con l'etichetta più affermata dell'epoca nella scena hip hop.

Così nacque l'esperienza dei Double Trouble.



Rodney C!

Going Big Time

Donald D

Nel Bronx dell'epoca c'erano dei luoghi dove fare sport chiamati Boys Club. Frequentando uno di quei posti conobbi Waterbed Kev e Master Rob (L Brothers/Fantastic 5), Lil Rodney C!, Jazzy Jeff (Funky 4), Keith & Kevin (i Nigger Twins) e diventai molto amico di Easy AD (Cold Crush Brothers). Per entrare al club dovevi mostrare la tessera d'appartenenza e il tizio che stava alla porta a controllare aveva sempre con sé un boombox gigante che suonava breakbeat a ripetizione. Quando gli chiesi chi facesse quelle cassette mi disse che erano sue e che tra i DJ era conosciuto come Rasheed. Decidemmo di andare a casa sua e registrare le nostre rime su quei beat. I nostri skill all'epoca non erano certo fra i migliori, ma volevamo sfondare, così decidemmo di creare una crew e di chiamarci As Salaam Brothers, che significa Fratelli della Pace. Iniziammo a fare jam nei parchi e nei palazzi abbandonati della nostra zona. Un giorno, camminando lungo la Grand Concourse con Easy AD, ci capitò di incrociare DJ Kool Herc. Per noi era come incontrare Dio. Non ci facemmo sfuggire l'occasione, ci presentammo, gli parlammo della nostra crew e gli chiedemmo di poterci esibire durante una delle sue jam. Vedendo dei ragazzini così presi dalla passione per quella cultura, Herc ci disse di presentarci la sera successiva allo Sparkle, dove si sarebbe svolta la festa. Ci stavamo vantando della cosa con i nostri amici quando arrivò la notizia che lo Sparkle era stato distrutto da un incendio. Non sapevamo cosa pensare, il dio Kool Herc ci aveva offerto un'occasione che era andata letteralmente in fumo. Kool Herc è sempre stato così con tutti, cercava di dare una possibilità a chiunque.

L'occasione per entrare nella Major League del MCing mi è stata fornita da un'amica, Kim, che viveva nel mio palazzo. Era la fidanzata di Afrika Islam. Sapevo chi era Islam perché lo avevo visto suonare alle feste della Zulu Nation ma non lo conoscevo personalmente. Sapendo delle mie qualità al microfono, Kim decise di presentarmi al suo ragazzo; al momento di incontrarlo ero nervosissimo poiché era già un DJ molto conosciuto. Mi disse che aveva con sé due MC e ne stava cercando un terzo per completare il gruppo, così mi propose di fare un provino il giorno successivo. Dissi a Islam che avevo un partner e lui, senza scomporsi, rispose che potevamo fare l'audizione entrambi ma che solo uno dei due sarebbe entrato a far parte



Donald D

del gruppo. Il giorno successivo andammo a casa di DJ Superman, altro membro del gruppo Funk Machine. Andammo nel seminterrato e rappammo 15 minuti a testa. Alla fine passai l'audizione ed entrai a far parte del gruppo; AD era felice per me, perché avevo la possibilità di diventare un MC conosciuto. Sono contento perché anche lui di lì a breve entrò a far parte di un'altra formazione leggendaria, i Cold Crush Brothers. Per parte mia ebbi l'occasione di conoscere Pow Wow, Globe, Mr Biggs e tutti quelli che stavano con Bambaataa. Da quel giorno ottenni il rispetto e la fama tanto desiderati in qualsiasi festa mi trovassi. Ormai ero parte dei Funk Machine, ero nella Zulu Nation.

Female Pioneer Mc

Kimba (Infinity 4)

Sono cresciuta nel South Bronx, in Freeman Street per essere esatti. Ricordo quegli anni come terribili per la gente di colore. L'eroina era un problema enorme. La lotta per i diritti civili era in pieno svolgimento e come parte di un programma d'integrazione scolastica, il Busing, fui trasferita in una scuola quasi completamente bianca nell'East Bronx. La mia educazione musicale è iniziata proprio durante le superiori: grazie al corso di musica diventai una cantante. Durante l'ultimo anno di Junior High School, alla mia famiglia fu assegnato un alloggio nel project di Castle Hill. Avevo tredici anni. In quel luogo incontrai i fratelli e le sorelle che avrebbero posto le premesse per la nascita di una cultura divenuta globale. Frequentai la Harry S Truman High School a CoOp City. Mossi i primi passi come b-girl poiché quella danza era molto popolare. Ricordo l'evoluzione del DJing da quei primi giorni in cui si cercava di estendere il break suonando due copie dello stesso disco con due giradischi per far ballare più a lungo i b-boy.

I miei soci dell'epoca erano Raheim dei Furious Five e Shaheim degli Infinity 4. Andavamo tutti a scuola insieme e ricordo Raheim cantare negli androni dei palazzi prima ancora che si sognasse di diventare un MC. Siamo cresciuti insieme nella scena. Ci supportavamo a vicenda, andando ai party di tutti i nostri amici. Il primo gruppo in cui entrai, però, furono gli Infinity 4. Mi diedero l'occasione di fare un provino, non me la feci scappare e diventai l'MC donna del gruppo. Ricorderò per sempre il giorno dell'audizione. Fu il giorno del mio provino e quello in cui incontrai Grand Mixer D. St., un amico che a trent'anni di distanza rimane uno dei più stretti che ho.

In quegli anni la musica disco dominava la scena, così creammo una nostra cultura e nostri luoghi d'aggregazione. All'epoca l'hip hop era solo ed esclusivamente un'arte di strada nel Bronx così come lo erano i suoi protagonisti. Nei luoghi esclusivi, come lo Studio54 o altri club rinomati, non ci facevano entrare, probabilmente perché la nostra immagine non si addiceva a quei locali. D'altronde eravamo solo un gruppo di ragazzi del Bronx. Quando ripenso che Grand Mixer D. St. aveva solo quindici anni all'epoca, capisco che probabilmente gli altri ci consideravano solo adolescenti con sogni di grandezza, ma non sapevano quanto si sbagliavano...

Nella scena all'epoca non c'erano molte donne MC ma questo non fu



Kimba

mai un problema per me. Prendevo l'arte del MCing molto seriamente e pretendevo il dovuto rispetto. Gli altri membri del gruppo D. St, Shaheim, Mike Nice, Baron e Booski mi hanno sempre guardato le spalle e non hanno permesso che venissi coinvolta in qualche stronzata. Sebbene non ricordi la prima jam a cui partecipai, ho nostalgia per le feste al PAL, al T Connection e all'Audubon Ballroom, giusto per nominarne qualcuna. Le altre donne pioniere della scena erano Lisa Lee, Pebblee Poo e Sha Rock. Gli anni della nascita dell'hip hop furono i più belli, il periodo dal 1974 al 1980, quando l'originalità era alla base delle produzioni, prima che l'industria musicale trasformasse la cultura hip hop nel rap. Io considero il rap la commercializzazione dell'hip hop.

Harlem

Tavola rotonda con LA Sunshine, DJ Easy Lee, Reggie Reg, Mike C, Missy Missy Dee

ORIGINI

LA Sunshine: Sono nato e cresciuto a Harlem, New York, tra la 129esima e Amsterdam Avenue, proprio nell'isolato descritto da Kool Moe Dee nel pezzo *Wild Wild West*. Le mie prime influenze a livello musicale... Sicuramente Michael Jackson, lui è l'artista che ha avuto un'influenza fondamentale per la mia carriera artistica. Nel panorama hip hop, sono uno dei pochi artisti che preferisce la musicalità del RnB. Ciò che ascolto più volentieri sono gli artisti della vecchia scuola, come gli O'Jays.

DJ Easy Lee: Sono conosciuto nel mondo dell'hip hop come DJ Easy Lee. Sono cresciuto a Harlem, New York, negli anni settanta. Mi sono avvicinato all'hip hop intorno al 1978 e le mie principali ispirazioni erano i DJ e gli MC del Bronx.

Reggie Reg: Mi chiamo Reggie Reg, membro della leggendaria Crash Crew. Sono nato e cresciuto a Harlem negli anni settanta. Da giovane le mie prime influenze e ispirazioni a livello musicale sono stati The Jackson Five, The Ohio Players, Earth Wind and Fire, Smokey Robinson, The Miracles, The Temptations, Sly and the Family Stone. In casa mia ho sempre ascoltato musica; mio zio, senza essere un DJ, aveva circa otto casse di dischi, era un collezionista.

Missy Missy Dee: Sono nata nel Bronx ma sono cresciuta ad Harlem. Sono una ragazza di Harlem al 100 per cento!

PRIMO CONTATTO CON LA CULTURA HIP HOP

LA Sunshine: DJ Hollywood è stato la mia introduzione in quel mondo. La prima volta che lo vidi fu nel 1975, ero all'Apollo Theatre per un concerto RnB e Hollywood suonava negli intervalli. L'hip hop all'epoca non era abbastanza popolare per poter arrivare sul palco dell'Apollo Theatre, ma DJ Hollywood era lì su quel palco con

i due giradischi e quando la luce lo illuminò si presentò al pubblico dicendo: “Buona serata a tutti, sono DJ Hollywood, benvenuti al teatro internazionale Apollo”, e bam! Partì *Apache* dell’Incredible Bongo Band. Iniziò a suonare diversi pezzi e a rimare sopra le parti strumentali. Quando vidi ciò che stava facendo e che il pubblico era completamente in delirio ne rimasi profondamente colpito. DJ Hollywood ha avuto un grande impatto sul mio percorso. Avevo sempre desiderato essere un artista ed esibirmi su un palco; avevo partecipato a concorsi amatoriali e scolastici come ballerino insieme al mio gruppo, facevamo coreografie sullo stile di Michael Jackson. Grazie al rap di Hollywood intravidi qualcosa di nuovo, che mi catturò subito.

DJ Easy Lee: Direi che ho conosciuto l’hip hop grazie all’ascolto di una cassetta e per essere andato in seguito a diverse jam nel Bronx. I DJ più popolari erano Grandmaster Flash, Kool Herc e Bam, portavano un sound system in un parco e mettevano in piedi la festa. Dei parenti di mio padre vivevano nel Bronx e ciò mi diede la possibilità di partecipare a questi eventi. Eravamo ancora dei ragazzini, capisci? Poi, in breve tempo, i giovani di Harlem cominciarono a imitare ciò che stava accadendo nel Bronx.

Reggie Reg: All’incirca nel 1975, l’hip hop era arrivato dalle strade del Bronx a quelle della vicina Manhattan, a Harlem. Circolavano cassette in cui i DJ suonavano oscuri break durante le jam. Quando iniziai ad andare alle jam di Kool Herc, Grandmaster Flash, Bambaataa, The Funky 4 Plus One More dovevo avere circa quattordici anni. In quel periodo decisi di voler diventare un DJ. I miei amici e io iniziammo a frequentare dei ragazzi più grandi che già facevano i DJ: Mix Master Mike e Disco Dave.

Mike C: Il mio primo incontro con la cultura hip hop è avvenuto quando frequentavo le scuole medie. All’epoca vivevo a Harlem. Ci era giunta voce delle jam nei parchi e nei centri comunitari del Bronx, così decidemmo di prendere la metropolitana A per controllare di persona di che si trattava; quando arrivammo alla prima jam, sentimmo quella musica e vedemmo quei b-boy ballare nel *cypher*, non potevamo credere ai nostri occhi. Era qualcosa di meraviglioso. Il fenomeno si stava diffondendo e nel giro di poco si iniziarono a organizzare jam anche a Harlem. I primi artisti che ebbi il piacere di ascoltare furono Kool Herc, Grandmaster Flash and the 3 MCs, the Disco Brothers & Funky 4. Era il 1978.

Harlem World

CULTURAL & ENTERTAINMENT COMPLEX
 45,000 SQ. FEET OF COMPUTERIZED LIGHT AND SOUND 129 LENOX
 Presents A 3 DAY HOLLIDAY SPECTACULAR
 ...LIVE FROM THE RAPPERS THEATER

"A RAPPERS REUNION"

beginning Wednesday ... Thursday ... and Friday
featuring B2S and M.C.'S from the Bronx, Marhatt
 and Brooklyn

The Harlem World Crew
 The Cold Crush Brothers
 Dr. Rock & The Forces M.C.'s
 Chief Rocker Busy Bee Star-Ski
 M.C. Spoonie Gee
 Dr. Jeckyl & Mr. HYDE
 Love Bug Star-Ski
 Hypnotizing Five
 Mean Machine

Invited Guest
 Super Force
 Ronnie Green
 Rockin' M.C.'s
 Harlem World Crew
 Soul Sonic Force
 JAZZ Crew
 Furious Four M.C.'s
 Larry Love
 Super Force
 Planet Patrol
 D.J. Holly Wood

Admission: \$7.00 at the door ...

*Plus Free Thanksgiving Day
 Dinner
 with turkey and
 all the trimmings
 Free.. Free!*

Doors Open at 10pm - Until ???

and many many more.

Proper Attir Proper Attire Proper Attire

Sun	Mon	Tue	Wed	Thu	Fri	Sat	Sun
	1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30	31

FOR INFO CALL 866-9084

Flyer che pubblicizza un party all'Harlem World

DAL BRONX A HARLEM

LA Sunshine: Per quanto mi possa ricordare, dopo quella notte all'Apollo anche a Harlem iniziarono a proliferare numerose crew. Ho iniziato con quella del mio isolato – ogni isolato in pratica aveva la propria. C'era un DJ chiamato Easy Lee, ma a dire il vero chiunque

avesse due piatti e l'equipaggiamento adatto si definiva un DJ. Quello era l'elemento fondamentale. Così, quando Easy Lee suonava, alcuni amici e io prendevamo in mano il microfono per esibirci. Non ci fu mai un piano designato, non ci mettemmo mai d'accordo su nulla. Easy Lee voleva suonare, a me piaceva esibirmi e Moe Dee, un amico del quartiere con cui sono cresciuto, amava rappare. Fu un processo molto naturale. Eravamo Lee, Moe Dee, io e una serie di individui che sono stati dimenticati ma che all'epoca facevano parte della crew. Eravamo un gruppo di amici del quartiere, siamo diventati una crew e alcuni di noi, quelli che presero il tutto con più serietà, hanno continuato a suonare insieme per tutta la vita. Dopo un po' decidemmo di darci un nome, The Fantastic 4, da non confondersi con i Fantastic 5: noi non eravamo nessuno in confronto a loro in quel momento e, per dirla tutta, non sapevo neanche della loro esistenza – giusto per farti capire quanto piccolo fosse il nostro ambito e quanto limitate le nostre conoscenze.

Reggie Reg: All'inizio le jam erano solo nel Bronx: andavamo al Bronx River per ascoltare Bambaataa o sulla 181esima al PAL per ascoltare Flash and the 3 MCs. Nel giro di un anno, nel 1976, iniziarono a essere organizzate anche a Harlem da DJ locali: DJ Donald D, Mike & Dave, Lovebug Starski e gli altri al Broadway International.

Mike C: Il fenomeno si diffuse grazie al passaparola e alla potenza creativa di quella nascente cultura. Avvenne tutto molto rapidamente e nel giro di poco iniziarono a girare le cassette con le registrazioni delle feste e a essere organizzate le prime anche a Harlem.

ISPIRAZIONE

DJ Easy Lee: A differenza di molti miei coetanei e amici, mio padre non se la cavava poi male economicamente e fu in grado di comprarmi una paio di piatti e delle casse da impianto casalingo. Cerca di capire però che non parliamo di niente di eccezionale o di molto costoso: avevo un impianto da casa, non professionale. Per le nostre prime feste, che si tenevano in centri comunitari, in scuole o comunque in ambienti ristretti, adottavamo piccoli stratagemmi, come collegare più casse per poter ottenere un volume decente. Mi trovai un lavoretto estivo e iniziai a spendere tutto quello che guadagnavo per migliorare e potenziare il mio impianto. Quella nuova musica e quella cultura divennero di moda fra i giovani di Harlem. Nei fine setti-

mana, in particolare, tutti erano alla ricerca di una jam dove poter ballare e divertirsi. Suonavano Chic, Cameo e altri gruppi che facevano RnB e disco. Pezzi popolari con un bel giro di basso o un break potente. Prendevamo un segmento del pezzo e lo riproducevamo a volontà. Le principali influenze venivano dal Bronx ma Harlem era lì pronta a ricevere gli stimoli.

Reggie Reg: Quando l'hip hop è diventato popolare il fulcro delle feste era la musica e la tecnica del DJ, l'MCing arrivò in un momento successivo. Nel Bronx l'MC aveva già iniziato a evolvere in maniera complessa e Harlem è stata sempre sei mesi indietro rispetto al Bronx in quanto a mode e tendenze, anche se ciò che ci divide è un fiume largo meno di sei isolati. I più popolari erano i Furious 4 (Melle Mel, Kid Creole, Cowboy e MrNess) e i Funky 4 + 1 (Rodney C!, KK Rockwell, Keith Keith, Raheim e Sha Rock). La prima volta che ascoltai i Furious 4 è stato grazie a un amico del Bronx che mi ha fatto sentire una cassetta. Era sorprendente come si alternassero con le rime al microfono e come giocassero con le parole e con le voci rappando proprio come se sapessero il fatto loro. Erano meravigliosi da ascoltare. Kid Creole è stata una delle mie più grandi ispirazioni per la bellissima voce, per le rime sofisticate e per il modo fico in cui sapeva utilizzare la eco chamber. Dei Funky 4, invece, l'MC che più mi affascinava era Rodney C!; la prima volta che lo vidi, era venuto a Harlem per un block party al Saint Nicholas' Project e mi colpì il modo in cui stava sul palco, completamente a suo agio, sicuro delle sue rime e stiloso, con quella giacca di jeans con un pezzo sul retro. Per me è stato come un mentore, sebbene fossi solo qualche anno più giovane di lui.

Mike C: La mia prima esperienza con l'MCing la ebbi a scuola. Incontrai nella mensa questo ragazzino, Jimmy West, che rimava in un modo incredibile. Tutte le ragazze impazzivano per lui e per le sue rime, che erano molto semplici ma nuove e originali per l'epoca, tipo *Jimmy West and I'm the Best*. Anche se non lo davo a vedere mi piaceva il suo stile. Diceva le sue rime con un flow che ti faceva venire voglia di ballare. Di lì a poco ascoltai le prime cassette di Hollywood e di Grandmaster Flash con Melle Mel, Kid Creole e Cowboy. Anche la mia crew registrò alcune cassette e andavamo in giro per il quartiere con il boombox a tutto volume. Non c'è sensazione paragonabile a quella di sparare la propria musica a tutto volume. Era anche una forma di autopromozione.

Missy Missy Dee: Per quanto possa ricordare, quando ho iniziato a prendere in mano il microfono non c'erano molte donne che si dedicavano all'MCing. Tutti conoscono Sha Rock e per quanto mi riguarda la reputo la regina delle donne al microfono, ma la mia preferita era Pebblee Poo, lei era grandissima! Anche Lady T della crew di Harlem chiamata People's Choice sapeva il fatto suo.

HARLEM

DJ Easy Lee: Gruppi come i Treacherous Three, i Disco 4 e i Magnificent 4 venivano dalla zona ovest di Harlem mentre i Crash Crew e Mike & Dave venivano dalla zona est. Le crew si formavano su basi territoriali: ti associavi ai ragazzi che facevano la tua stessa scuola o che vivevano nel tuo quartiere. La competizione divenne in breve molto accesa. C'era però il problema che nessuno di noi aveva particolari risorse economiche quindi l'esibirsi "in zona" era una necessità. Utilizzavamo l'energia fornita dal sistema pubblico: ci attaccavamo ai lampioni, agli impianti dei palazzi e alle centraline nei parchi. Ovviamente era illegale e sono stato anche arrestato per queste pratiche; data l'età ce la cavavamo con un'ammonizione e con i lavori socialmente utili, ma il problema era che ogni volta che ci fermavano convocavano sempre in tribunale il proprietario del sound system e sfortunatamente ero sempre io. Non avendo soldi, non conoscendo bene gli abitanti di altre zone e con la polizia sempre in agguato, muoversi per Harlem per organizzare feste all'aperto non era affatto semplice. Nel giro di poco, però, i promoter si accorsero delle potenzialità di organizzare nei club feste e serate con le diverse crew che rappresentavano le diverse zone, la cui promozione avveniva per lo più attraverso la distribuzione di flyer e il passaparola. Il fenomeno si diffuse a macchia d'olio, superando ogni immaginazione. In breve, le case discografiche si interessarono a quella nuova musica. A noi interessava solo salire sul palco, suonare e divertirci.

LA Sunshine: Suonavamo nella nostra comunità, in un particolare isolato che molti della zona non conoscono affatto, l'isolato in cima alla collina vicino al City College. Non ci avventuravamo al di fuori di quell'area perché Harlem racchiude molti mondi a sé stanti. Dopo un po' di tempo, acquistata fiducia nelle nostre capacità, abbiamo iniziato ad avventurarci verso il Manhattan Project, tra la

133esima e Amsterdam Avenue, e in altri project nei dintorni. La cosa cominciò lentamente ma nel giro di breve tempo ci ritrovammo a esibirci a livelli totalmente diversi.

Reggie Reg: Nel 1977 facevamo le nostre feste per lo più nei centri comunitari dei project di East Harlem, tra la 135esima e la Quinta Avenue. Quando iniziammo a suonare nei locali i posti erano CC Disco, Old Terrace Ballroom, Celebrity Club; successivamente suonavamo anche nella zona ovest, presso il Randy's Place e il Manhattan Ball Center. A Harlem ci sono circa quindici grandi complessi di edifici popolari, ognuno con un centro comunitario, e nel corso di un inverno suonavamo in sei o sette centri. Noi venivamo da est, i Treacherous Three da ovest. Spesso succedeva che le diverse crew di Harlem unissero le forze e suonassero insieme in una festa: Crash Crew, Treacherous Three e altri ancora. C'erano eventi molto grandi che vendevano numerose crew alternarsi sul palco.

Mike C: Sono cresciuto nella zona ovest di Harlem, nella stessa zona di LA Sunshine e Easy Lee. Siamo cresciuti tutti insieme e abbiamo iniziato insieme ad appassionarci a quella cultura. Ascoltavamo musica, ci sfidavamo al microfono, facevamo feste e ci divertivamo come meglio si riusciva. Solo con la pubblicazione dei primi dischi ci dividemmo in gruppi. In quel periodo ogni zona aveva la propria crew, di cui facevano parte tra i cinque e i quindici giovani. C'erano gli MC, i DJ e quelli che aiutavano a trasportare l'impianto. Avevamo tutti una t-shirt con gli stessi colori e con il nome della crew. Io facevo parte della Rock City Crew, facevamo feste nei parchi e nei locali di Harlem; presto alla nostra crew si unì un gruppo di ragazze della zona, le Rock City Girls.

Mike C: Oltre a noi, c'erano tante crew quanti erano i project. Quando iniziammo a portare l'impianto in giro per suonare iniziò la competizione. C'erano i b-boy, che invece di picchiarsi si sfidavano a passi di danza; la gente era stufo della violenza, del dominio delle gang, c'era bisogno di qualcosa di positivo a cui fare riferimento. L'hip hop è nato nei ghetti. Quando non hai nulla sei in grado di creare significato dall'assenza. Da ragazzini dovevamo costruire i nostri giochi con ciò che trovavamo in giro. Quando Kool Herc iniziò a fare le prime jam e la gente a ballare, all'improvviso sembrò che tristezza, depressione e senso di condanna non avessero più alcun significato.

GRUPPI

DJ Easy Lee: La maggior parte dei membri del gruppo sono cresciuti nella stessa zona, non tutti però. Moe Dee e io siamo i più anziani, LA Sunshine è di un anno più giovane e Special K è il più giovane di tutti. Special K veniva dal Bronx ma frequentava la scuola superiore dove andavamo anche Moe Dee e io. Ascoltandolo rappare in mensa durante la pausa pranzo e apprezzandone le doti, decidemmo di includerlo nel gruppo. LA Sunshine invece era un ragazzo del nostro isolato; lui, Moe Dee e io siamo praticamente cresciuti insieme. Non possiamo non citare Spoonie Gee. L'avevo conosciuto anni prima perché era uscito con mia sorella per un lungo periodo e decisi di presentarlo agli altri ragazzi del gruppo, anche perché suo zio era Bobby Robinson della Enjoy Records, interessato a pubblicare dischi rap: quella era un'amicizia importante!

LA Sunshine: Vorrei sottolineare che i Fantastic 4 non sono mai stati solo Moe Dee, LA Sunshine, Reggie Reg e Crazy Eddie. Come ti ho detto, dietro quel nome c'era una crew molto numerosa. Poi c'era Spoonie Gee, altro membro della crew. La transizione dai Fantastic 4 ai Treacherous Three, se non ricordo male, avvenne in seguito alla maturazione di alcuni elementi all'interno della crew. Avevamo bisogno di distinguerci per le nostre qualità, così formammo i Treacherous Three: Kool Moe Dee, LA Sunshine e Spoonie Gee. Questa era la formazione originaria. Special K entrò nel gruppo quando Spoonie Gee ci lasciò per incidere un disco solista. Quando Spoonie Gee, dopo avere inciso il suo disco, decise di tornare a suonare con noi sorse un problema: lui voleva che cacciassimo K, ma non potevamo fare una cosa del genere e così diventammo Spoonie Gee and the Treacherous Three. Spoonie aveva già un nome, avendo pubblicato i suoi singoli *Love Rap* e *Spoonin Rap* per lo zio Bobby Robinson.

Reggie Reg: Una notte, tornando a casa dopo una jam, stavamo aiutando Mike & Dave con i dischi quando ci proposero di diventare una crew di DJ e MC. Proposi il nome Crash Crew perché avevamo fatto un mixtape in cui prima della musica, dei break, avevamo inserito un effetto audio che riproduceva il rumore di un incidente. La crew era composta di circa quindici membri tra DJ, MC, sicurezza e promoter. Iniziammo a fare delle feste insieme a Mike & Dave che erano già conosciuti nella comunità. La Crash Crew fu fondata nel 1977 e nel 1979 incidemmo il nostro primo disco, *High Powered*

Rap, l'ottavo disco nella storia del rap. Decidemmo di autoprodurlo e così lo realizzammo praticamente senza soldi.

Mike C: Nel quartiere ero una personalità, ero conosciuto prima come membro della Rock City Crew e poi di The Family. Partecipai a un talent show della scuola con un amico che mi accompagnava alla batteria suonando un ritmo su cui potevo rimare. La gente impazzì e vincemmo. L'anno successivo mi chiesero di partecipare ancora alla competizione; accettai, a condizione di potermi esibire con un gruppo di MC. Organizzai dei provini e si presentarono numerosi pretendenti, fra i quali vinsero DLB e Tito. Così formammo i Fearless Four: DLB, Tito, Peso e io.

Missy Missy Dee: Io non avevo alcun DJ, ero un solo MC. Ho rappato spesso per Master Don prima che formasse la Death Committee. Grazie a lui coltivali questa passione fino a livelli professionali. Master Don, dopo avermi notato in una session di freestyle nella mensa della mia scuola superiore, mi chiese di unirmi alla sua crew poiché amava il mio flow. Sono stata la prima MC donna di Master Don e la Death Committee. Ero pronta a fare il mio ovunque Master Don suonasse: a Harlem, al parco sulla 23esima, al Dome, da Randy's sulla 125esima ecc.

Anche all'epoca l'hip hop era per lo più dominato dagli uomini e se proprio lo vuoi sapere la mancanza di rispetto nei confronti delle donne è uno degli aspetti che mi ha spinto ad allontanarmi dalla scena.

COMPETIZIONE

LA Sunshine: All'epoca le battle erano più focalizzate sull'impianto e sulla musica, all'inizio l'MC accompagnava e impreziosiva l'esibizione del DJ, non era così dominante. Inoltre, io sono sempre stato più interessato alla performance, alla danza e alla musicalità.

DJ Easy Lee: Quando facevano performance in locali dove in scaletta c'erano più gruppi eravamo tutti in feroce competizione per dimostrare che eravamo i migliori a far muovere il culo alla folla. Fra gli MC la sfida era ancora più accesa: diventava una gara individuale per chi fosse il migliore sulla piazza.

Mike C: La competizione tra MC era altissima in quel periodo: ognuno pensava di essere il migliore e di appartenere al gruppo migliore. Le prime rime raccontavano delle doti, delle capacità, dello

stile degli MC. Era come cimentarsi in un nuovo sport cercando di vincere il titolo mondiale. Molti protagonisti della scena erano amici ma una volta sul palco, contava solo la sfida per essere il migliore. Ricordo di essere salito sul palco durante una jam per sfidare EK Mike C della Crash Crew poiché aveva il mio nome. Volevo sfidarlo perché esistesse un solo Mike C. Il *biting* era considerato sacrilego: per emergere tra gli altri MC dovevi essere originale. I Fearless Four erano riconosciuti come un gruppo da sfida: eravamo soliti salire sul palco e sfidare il gruppo che si stava esibendo. Da qui il nome del gruppo, “i senza paura”.

BREAK PREFERITI

DJ Easy Lee: Di solito i pezzi preferiti dai DJ erano quelli che permettevano all’MC di rappare sopra il beat. *Catch a Groove, Dance to the Drummer’s Beat, Apache, Frisco Disco, Headhunters*, pezzi il cui beat poteva essere esteso all’infinito. Quelle canzoni generavano eccitazione anche nel pubblico, che appena le sentiva si scatenava sul dancefloor. *Can’t Stop* di John Davis aveva un beat incredibile, funzionava per tutti: per il DJ, che poteva mostrare la sua tecnica, per l’MC che poteva dimostrare i propri skill, e per il pubblico che si scatenava.

PRIMI DISCHI

DJ Easy Lee: Iniziamo con il dire che gli MC non erano felici di *Rapper’s Delight*, le rime erano troppo semplicistiche, ma per la cultura hip hop in generale fu un bene. Se ci pensi il pezzo *Good Times* degli Chic era molto popolare nei club all’epoca e il rap della Sugarhill Gang era da festa, qualcosa che doveva far ballare e non far pensare. Credo che per il mondo *Rapper’s Delight* fosse una grande rappresentazione di quella cultura. Nel Bronx il pezzo era una vergogna ma nel mondo fu un successo enorme. Le nostre canzoni, quelle dei pionieri, non avrebbero avuto l’appeal universale ottenuto da quella canzone. Ancora ai giorni nostri la risposta al pezzo è sempre entusiastica.

LA Sunshine: Quando ho sentito *Rapper’s Delight* per la prima volta, mi sono sentito preso per il culo. Non ho sentito quel pezzo alla radio, no no, l’ho sentito in una sala Bingo che si trova sulla 125esima, tra l’Ottava Avenue e Saint Nicholas Avenue, dove si te-

nevano delle feste. Una sera si presentò lì la Sugarhill Gang con tanto di manager e chiese di poter suonare il disco. Fu la prima volta in cui sentivo degli MC su vinile ma c'era qualcosa che non quadrava. Non mi hanno ispirato dall'inizio, erano dei truffatori. Non potevano essere quei tre a far conoscere al mondo l'hip hop, non avevano lo spirito di chi si era conquistato la fama nella strada, sfida dopo sfida. Era evidente che non facevano parte di quella cultura. Non lo trovavamo giusto, così decidemmo che avremmo fatto di meglio.

Reggie Reg: Il primo disco hip hop che abbia mai sentito è stato *King Tim the III* della Fatback Band. Lo pubblicarono nel 1979, prima della Sugarhill Gang. Quando sentimmo per la prima volta quel pezzo rimanemmo esterrefatti poiché ci rendemmo conto che c'era gente interessata a incidere dischi rap. All'epoca eravamo già abbastanza famosi a Harlem e non solo, sia per le nostre feste sia come crew. Ora però, con i dischi, le dinamiche del gioco cambiavano; per rimanere al passo con i migliori non dovevamo più solo riempire le feste e rappare, dovevamo anche trovare il modo di incidere. Poi uscì *Rapper's Delight* ed ebbe un successo incredibile. Subito dopo Spoonie Gee, Kurtis Blow, Grandmaster Flash, i Funky 4 incisero dei dischi. Dovevamo affrettarci, avevamo le idee per la musica e le routine erano già tutte pronte ma non avevamo le risorse materiali.

DJ Easy Lee: Bobby Robinson decise di fare incidere al nipote un disco rap e Spoonie Gee fece in modo che lo zio accettasse di fare incidere sul lato B i Treacherous Three. Quando il disco uscì ebbe un discreto successo, così Bobby Robinson decise di pubblicare quanti più gruppi rap possibile. Firmò un contratto esclusivo con noi, con i Funky 4 Plus One More, con i Disco 4, con i Fearless Four e con Grandmaster Flash and the Furious Five. Nel frattempo c'era un'altra etichetta nel New Jersey che stava riscuotendo un discreto successo, così dopo breve decidemmo di passare alla Sugar Hill Records di Sylvia Robinson.

Mike C: Quando ascoltai *Rapper's Delight* per la prima volta non mi piacque per nulla. Le rime di quel pezzo erano semplici e banali mentre l'evoluzione dell'MCing aveva ormai raggiunto livelli ben differenti. Con *Rapper's Delight* in realtà per noi non cambiò nulla: non ci fece pensare immediatamente a realizzare un nostro disco, eravamo contenti di poter fare le nostre jam nei parchi, nelle scuole e nei centri comunitari. Il passaggio a un livello diverso avvenne quando

Grandmaster Flash and the Furious Five pubblicarono il loro singolo con la Enjoy Records, *Superappin'*. Quando ascoltai quel disco capì che l'hip hop sarebbe diventato enorme e capì che avremmo dovuto pubblicare un disco perché la gente impazziva letteralmente per quella musica.

Missy Missy Dee: Melody Crew... prima di tutto voglio dirti che il nome avrebbe dovuto essere Mellow-D Crew. Quando vidi la copertina del disco, ne rimasi profondamente amareggiata: "Melody Crew" ricordava un gruppo di cantanti, non di donne MC. In ogni caso la crew era composta da Lady T (Tanya Barnes), parte della crew People's Choice, che aveva anche una crew di sole donne chiamata Choice Girls; da Apple-C (Arlene Rogers), una mia compagna delle superiori davvero brava con la quale scrivevo rime da anni, e da Easy K (Kim Scott), mia sorella: ci serviva un quarto elemento per il gruppo e scelsi lei.

All'epoca non ero in grado di immaginare cosa sarebbe diventata la cultura hip hop, ci bastava divertirci e muovere i nostri culi al ritmo di quei beat funky. Quando la Sugarhill Gang pubblicò *Rapper's Delight*, tutti si affannarono per incidere il proprio disco. Fu solo con Kurtis Blow, però, che iniziammo a capire le potenzialità di questa cultura.

Mike C: Io e Tito eravamo molto conosciuti e rispettati, a scuola e nel quartiere. LA Sunshine e Kool Moe Dee ci dicevano in continuazione che potevano farci entrare alla Enjoy Records, dato che loro avevano già pubblicato *Body Rock* e *New Rap Language* con Bobby Robinson, e in effetti LA Sunshine ci aiutò molto. Erano delle celebrità ma al tempo stesso erano ancora gli amici con cui siamo cresciuti. Spesso li accompagnavamo alla casa di produzione, così incontrammo Bobby Robinson. Iniziammo a passare sempre più tempo presso gli uffici della Enjoy e diventammo amici del segretario di Bobby; vedendoci lì ogni giorno, stufo della nostra presenza, ci chiese di mostrargli ciò che sapevamo fare o di scomparire. Tito e io iniziammo la nostra routine preferita. Quando terminammo ci chiese di tornare con il resto del gruppo. Il giorno seguente facemmo il provino e mentre eravamo ancora al primo pezzo lui era già al telefono per prenotare una sala di incisione. Due giorni più tardi entrammo nello studio per realizzare il nostro primo disco. Non ci potevamo credere. Ci ritrovammo a correre per strada urlando dalla felicità.

DA ESIBIZIONI LIVE AL VINILE

DJ Easy Lee: Prima dell'avvento del vinile, l'hip hop era basato solo su performance live. Gli MC, che sapevano coinvolgere e galvanizzare il pubblico durante le feste, non sempre riuscirono a comprendere la differenza nel comporre rime per il vinile. C'erano gruppi molto bravi sul palco ma che non ebbero mai nessun successo su vinile, vedi i Cold Crush Brothers. Al giorno d'oggi c'è il problema opposto: artisti che hanno vendite altissime nelle produzioni in studio ma che sul palco sono penosi. I Treacherous Three avevano entrambe le cose: incidevamo dischi di successo e sul palco facevamo un grande show.

DURATA DEI GRUPPI

DJ Easy Lee: La storia dei Treacherous Three sarebbe stata molto più longeva e di successo se Kool Moe Dee non avesse voluto intraprendere la carriera solista firmando per la Jive Records. Il gruppo andò allo sbando. Moe Dee provò a tenerci con lui ma non più come Treacherous Three: io facevo il suo DJ e LA Sunshine si occupava delle coreografie dei ballerini.

Reggie Reg: La Crash Crew durò dal 1979 al 1985. Nel 1981 firmammo con la Sugar Hill Records. Mike & Dave si staccarono dal gruppo perché non approvavano la decisione. Con quella decisione, i DJ e gli MC della Crash Crew (Reggie Reg, La Shu Bee, EK Mike C, Barry Bistro, G Man e DJ Del C) passarono da uno status nazionale a uno internazionale. Pubblicammo sei singoli e lavorammo a un album che, però, non vide mai la luce.

Mike C: I Fearless Four sono nati nel 1981 e la nostra presenza sulla scena hip hop è continuata fino al 1987.

ESPERIENZE CON L'INDUSTRIA MUSICALE

Reggie Reg: Fummo contattati dalla Sunshine Distribution, che ci assicurò di poter distribuire il disco in diverse aree degli Stati Uniti; ovviamente accettammo ma eravamo molto giovani e, soprattutto, inesperti delle dinamiche dell'industria musicale. Con l'ingenuità dei giovani, pensavamo che quelli volessero aiutarci. Nel giro di poco, invece, saltò fuori che il disco era distribuito e venduto in luoghi

di cui non sapevamo nulla e, soprattutto, non ci stavano dando i soldi di quelle vendite. Scoprimmo che il nostro disco veniva venduto con un'etichetta diversa, che riportava il nome di un certo Toni Rome; pensavamo si trattasse di un errore, invece scoprimmo che era stato tutto architettato per non pagarci. Era una pratica comune messa in atto dalle case discografiche.

SCOMPARSA DELLA OLD SCHOOL

LA Sunshine: Ti voglio dire una cosa: poca gente può dire di aver creato un fenomeno culturale che ha influenzato migliaia di giovani in tutto il mondo. Se non ci fossimo stati noi, con la nostra ingenuità, molti artisti non potrebbero essere dove sono e negoziare contratti come quelli attuali. Abbiamo fatto da cavie, ma qualcuno doveva pur cominciare. Io considero l'hip hop come un grande e rigoglioso albero la cui bellezza deve riflettere la bellezza e importanza delle radici. Le persone della mia generazione rappresentano proprio le radici della cultura hip hop.

DJ Easy Lee: Il fenomeno si diffuse molto rapidamente e nuovi MC provenienti da altre zone della città iniziarono a ottenere visibilità. Lo stile cambiò totalmente. I fautori di questo cambiamento furono sicuramente i Run DMC, che provenivano dal Queens. Russell Simmons portò sulla scena una nuova generazione di MC: LL Cool J, PE, Force MDs, Stetsasonic. La scena cambiò radicalmente: non era più lo spirito originario del Bronx, era un'evoluzione di questo fenomeno, inaspettata per coloro che avevano contribuito a diffondere l'hip hop. Credo che una parte dei pionieri abbia pensato che il genere si stesse snaturando, invece era solo un'evoluzione.

MEMORIES

Missy Missy Dee: Ricordo quegli anni come il periodo in cui è stata creata la musica migliore. I beat erano così funky! Non avevamo le macchine e gli effetti audio dei giorni nostri. Uno dei ricordi più belli e significativi di quegli anni fu il giorno in cui incontrai Grandmaster Flash. Non scorderò quel giorno per il resto della mia vita. Stavamo facendo una jam a Harlem in un parco conosciuto come Battleground. Vivevo solo a un isolato dal parco e non avevo più di

quindici o sedici anni. C'era una jam della crew People's Choice e il DJ TJ stava suonando *Seven Minutes of Funk*, uno dei pezzi che preferivo per rapparci sopra. Kurtis Blow doveva essere lì, altrimenti per quale ragione Flash si sarebbe trovato in quel luogo? Kurtis Blow veniva a esibirsi spesso al Battleground, probabilmente viveva anche lui nei dintorni. La crew dei People's Choice era di casa in quel parco e mi permettevano di esibirmi con loro piuttosto spesso. Quel giorno presi in mano il microfono per la mia routine e spaccai. Grandmaster Flash in persona venne da me e mi chiese di andarlo a trovare durante la sua successiva serata nel Bronx, in un locale chiamato Disco Fever, per rappare durante la sua esibizione. Flash voleva che andassi al Fever per suonare con lui! Non riuscivo a crederci.

Ricordo quel giorno come fosse ieri. Ero però troppo piccola e mi madre non mi lasciò andare al Fever. Provai a convincerla in tutti i modi, pregai, piansi ma non valse a nulla. Per lei quella non era musica, era solo rumore.

Documenting the Early Days

Joe Conzo

Mi sono appassionato alla fotografia da giovanissimo, attorno al 1972-73, a scuola. All'inizio era poco più di un hobby, poi da cosa nasce cosa e così diventai il fotografo della scuola media e successivamente del liceo. Potei documentare la scena dall'interno perché ero amico di molti pionieri: alla South Bronx High School nel 1976 conobbi Easy Ad e Tony Tone, che mi invitarono a fare alcune fotografie al gruppo rap che stavano mettendo insieme. All'epoca io ero interessato alla scena disco, non a quella hip hop, ma pensai che fosse un modo per guadagnare qualche dollaro. Andai da loro una sera e m'innamorai immediatamente della musica e di quella cultura. Iniziai a seguire i Cold Crush Brothers e grazie a loro fui in grado di foto-



Kool Moe Dee e Grandmaster Caz all'Harlem World, 1980, foto di Joe Conzo

grafare i Treacherous Three, Bambaataa, Jazzy Jay, Kool Herc, Red Alert... Puoi nominare chi vuoi fra i pionieri e stai pur certo che l'ho fotografato. La maggior parte delle immagini sono dedicate ai Cold Crush. Questo è stato il mio contributo. Non sapevo rappare, non sapevo ballare, sapevo però fare belle foto. Sono stato fortunato perché erano apprezzate anche dai miei amici.

Sono andato per la prima volta a scattare delle foto ai Cold Crush Brothers al T Connection, verso la fine del 1978. Da quella sera li ho seguiti ovunque, ero il fotografo ufficiale del gruppo. Nessun altro aveva un fotografo ufficiale.

Non avevo la benché minima idea che i miei scatti potessero diventare un pezzo di storia. Del resto, nessuno dei protagonisti di quella prima scena avrebbe mai immaginato che ciò che stava facendo per divertimento e passione si sarebbe trasformato in un'industria miliardaria.

Credo che il dono più grande che un individuo possa fare sia condividere passione e amore con gli altri. Non sapevo ciò che stavo facendo, ero un ragazzino che si divertiva. Facevo foto perché piacevano agli artisti, che le usavano come forma di promozione. Le mie foto e i flyer di Buddy Esquire riuscivano a muovere migliaia di persone che affollavano i party dei Cold Crush Brothers.

Credo che uno dei miei preferiti sia lo scatto a dei giovanissimi Kool Moe Dee e Grandmaster Caz all'Harlem World. Credo avessero diciassette anni. Quei due ragazzini sprigionano orgoglio, entusiasmo e autorevolezza ed è incredibile pensare che a distanza di trent'anni sono considerati tra i migliori MC mai esistiti.



Flyer di un party allo Skatin' Palace, 1982

Rapper's Delight

la vera storia della Sugarhill Gang

Nell'estate del 1979 Harry "Big Bank Hank" Jackson, un buttafuori del Bronx, stava lavorando in una pizzeria del New Jersey per pagare le rate del sound system di Grandmaster Caz e della Mighty Mighty Force Crew, di cui era diventato in qualche modo il manager. Il locale era pieno e Hank indaffaratissimo, tutto sporco di farina, quando due tizi, Warren Moore e Joey Robinson, figlio della cantante e imprenditrice musicale Sylvia Robinson, entrarono nel locale e gli chiesero di fare un provino per incidere un disco rap. Hank era sbalordito per la richiesta: lui non era un rapper! Certo, era immerso in quella scena: viveva nel Bronx, ed era amico di gente come Herc, Coke La Rock e Caz ma non aveva mai scritto rime né preso in mano un microfono. All'inizio credeva si trattasse di uno scherzo ma capì che i due erano assolutamente seri.

Nel giro di pochi minuti il locale era chiuso e i clienti furono fatti accomodare fuori con una certa energia. Hank si accomodò sul sedile posteriore della Oldsmobile 98 di Joey Robinson e la macchina si inclinò da un lato: "Ok, sono grosso, ecco perché mi chiamano Big Bank Hank!". Hank iniziò, recitando le rime dei suoi MC preferiti imparate a memoria nelle feste nel Bronx, mentre uno strumentale suonava dalle casse dello stereo dell'auto. Non

poteva minimamente immaginare come quel giorno avrebbe cambiato la sua vita.

L'eccitazione era palpabile. Joey era entusiasta di quelle rime. La scena attrasse l'interesse di numerose persone che si radunarono intorno alla macchina per godersi quello spettacolo improvvisato. Il caso volle che in quel momento un amico di Joey stesse camminando proprio per Palisades Avenue con Guy O'Brien, Master Gee, MC di una crew chiamata Phase 2. Sentendo lo stile di Hank, l'amico si affrettò a parlare con Joey, totalmente preso da quel flow, e lo sfidò dicendogli che il suo amico Master Gee era decisamente meglio di quell'MC amatoriale. Incuriosito da quel mondo che stava iniziando a dischiudersi davanti ai suoi occhi, Joey decise di far accomodare anche Guy O'Brien nella sua macchina per metterlo alla prova e capire che cosa sapesse effettivamente fare.

Ora nella macchina c'erano due MC. Master Gee improvvisò alcune rime del suo repertorio e Hank rispose sfoggiando il proprio. Joey Robinson era ormai convinto d'aver trovato le persone adatte al sogno di sua madre quando Wonder Mike, che stava suonando la chitarra dall'altra parte della strada, si avvicinò al finestrino e disse a Joey di essere anche lui un MC e di far parte della crew Sound on Sound. A quel punto, Joey fece salire in macchina Wonder Mike e partì in direzione di casa propria. Non stava più nella pelle dall'eccitazione, non vedeva l'ora di far sentire il rap di quei tre ragazzi a sua madre Sylvia. E in effetti aveva fatto centro. Sylvia Robinson era entusiasta della musicalità di quelle tre voci e delle rime improvvisate e capì di avere trovato le persone con cui realizzare il suo progetto di incidere un disco rap. Aveva quell'idea fissa dalla sera in cui Lovebug Starski aveva suonato per il suo compleanno all'Harlem World. Quei tre giovani sarebbero diventati la Sugarhill Gang, primo gruppo della neonata etichetta Sugar Hill Records.

L'incontro avvenne di venerdì e il lunedì successivo erano già tutti in studio pronti per incidere il pezzo. *Rapper's Delight*, questo il nome del singolo, fu completato in un solo giorno: in poche ore venne registrata la base, sulle note di *Good Times* degli Chic, e il rap fu realizzato in un'unica incisione. L'unica frase scritta di un pezzo che dura sedici minuti è l'intro in cui Wonder Mike recita: "Quello che stai ascoltando non è un test, stiamo rappando su un beat..." anticipando al mondo quella rivoluzione musicale che l'avrebbe investito da lì a breve. L'intuizione di Sylvia Robinson si rivelò vincente. *Rap-*

per's Delight fu un successo enorme: conquistò le classifiche americane per diventare il dodici pollici più venduto al mondo.

L'intuizione di Sylvia Robinson

A posteriori, è perfettamente sensato che un gruppo senza nome, con rime rubate – la definizione stessa di una crew senza stile – abbia inciso quello che sarebbe diventato il primo successo rap a livello internazionale. Quando quei tre anonimi rapper incisero *Rapper's Delight* per un'etichetta nera indipendente, di proprietà di Sylvia Robinson, non avevano aspettative a cui rispondere, non avevano una reputazione da mantenere, non avevano un pubblico da soddisfare e non avevano nulla da perdere in caso di insuccesso!

Sylvia Robinson cercava da tempo MC disposti a incidere su vinile quelle performance in rima che animavano i party e le serate nei club e che li avevano resi delle celebrità della scena musicale underground, ottenendo per lo più risposte scettiche dai pionieri del genere come Lovebug Starski, DJ Hollywood e Grandmaster Flash. Lo stesso Flash sostiene di avere rifiutato alcune offerte arrivate in tempi non sospetti, perché pensava che la musica realizzata utilizzando canzoni altrui non fosse abbastanza commerciale. “Fui il primo in assoluto a ricevere offerte. Risposi: ma chi volete che compri un disco con un MC che parla sulla musica?”¹

Sylvia Robinson si era innamorata dell'MCing la sera della festa del suo compleanno all'Harlem World. Lovebug Starski era ai piatti e il suo stile rapì completamente Sylvia che era stata anche lei una cantante: conosciuta con il nome di Sylvia Vanderpool, aveva registrato come Little Sylvia per la Savoy Records, arrivando al successo con *Love is Strange* nel duo Mickey & Sylvia; in seguito si era messa negli affari aprendo un locale nel Bronx, il Morrocco Club, e creando una serie di etichette discografiche – All Platinum, Turbo, Stang, Vibration e Sugar Hill Records.

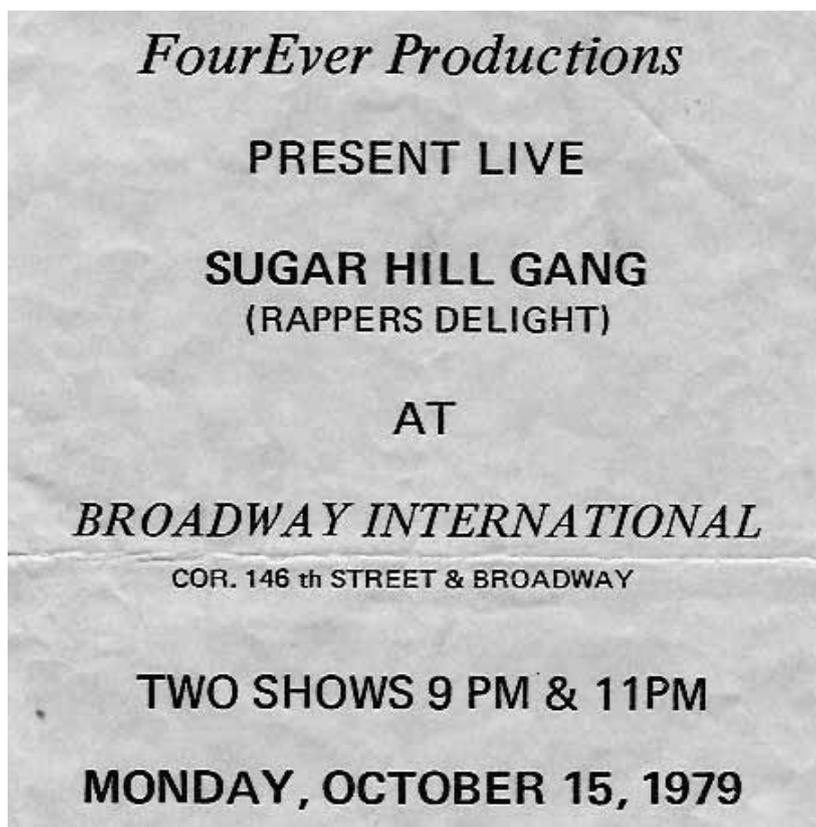
Una quantità sorprendente di dischi della All Platinum e delle etichette collegate era rappresentata da cantanti eccentrici. L'etichetta pubblicò anche una serie di monologhi di artisti come Dave Baby Cortez e Enoch Gregory e diede spazio a un gruppo che imitava i Last Poets chiamato Universal Messengers, i cui dischi uscirono su etichetta Turbo. Forse questo atteggiamento liberale nei confron-

ti dello stile vocale aveva avvicinato Sylvia al rap (così l'attività degli MC venne chiamata dopo *Rapper's Delight*). Inoltre, la pubblicazione nell'estate del 1979 di *King Tim III (Personality Jock)* come *B side* del singolo pubblicato dalla Fatback Band, gruppo funk di Brooklyn, aveva creato qualche apprensione nella Robinson, che desiderava esser la prima a commercializzare un genere di cui aveva intravisto l'enorme potenziale economico.

Fino al 1979, la scena aveva sviluppato una complessa rete di comunicazione grazie a cui i nastri registrati dai DJ, riprodotti nelle strade dai potenti ghetto blaster – i famosi registratori portatili grandi come valigie – circolavano in tutta New York. Il sound hip hop stava sconfinando, grazie ai nastri spediti ai parenti fuori città e portati oltre oceano dai militari. Nel Bronx, i taxi, memori dei macchinisti dei treni che anni prima avevano distribuito i dischi blues, contribuirono ad alimentare il mercato delle cassette.

Rapper's Delight passò dalla scena hip hop underground di New York alle radio nere, scalando l'American Top 40 per esplodere successivamente come successo mondiale. Si arrivò al punto che nella sola New York si vendevano oltre 75.000 copie la settimana e la neonata etichetta indipendente era in guai seri poiché non riusciva a coprire la domanda. Joey Robinson ricorda a distanza di anni il successo del disco: “La gente faceva la fila fuori dai negozi e non riuscivamo a rifornirli perché il disco vendeva troppo in fretta. La gente continuava a chiamare le stazioni radio, che dopo un po' si rifiutarono di mandarlo in continuazione. Annunciarono le ore in cui veniva suonato il pezzo in modo da calmare il pubblico e liberare i centralini”.²

Nel 1979 la scena disco era al tramonto e le etichette discografiche avevano grosse difficoltà a livello creativo ed economico. La canzone più popolare nelle classifiche statunitensi era una collaborazione tra Donna Summer e Barbra Streisand, *No More Tears (Enough is Enough)*. *Rapper's Delight* rappresentava una novità sensazionale per il mercato musicale dell'epoca ma per la gente del Bronx era una vergogna. Così commenta Grandmaster Flash, numero uno indiscusso della scena con i Furious Five: “Nel 1979 uscì questo pezzo. Mi capitò di sentirlo alla radio e mi dissi: aspetta un minuto, questo non è AJ, non sono gli L Brothers. Non è Herc, non è Bam, non è Breakout. Chi sono questi tizi? Saltò fuori che erano del New Jersey. Mi chiedevo come facessi a non conoscerli dato che ero particolarmente attento alla scena hip hop, almeno ai gruppi più bravi, capi-



Flyer che promuove uno dei primi concerti della Sugarhill Gang

sci? Questo gruppo era formato da tre persone. Uno di questi era il buttafuori che lavorava in un club dove suonava Herc, che rappava rime di Grandmaster Caz e le aveva incise su disco. E gli altri due? Non avevo la benché minima idea di chi fossero”.³ Nessuno sapeva chi fossero. Proprio per questo erano perfetti per condurre l’hip hop nel reame del pop.

Rapper’s Delight cambia la scena hip hop

Il successo sensazionale di *Rapper’s Delight* trasformò la scena hip hop all’improvviso. Com’è facile immaginare, artisti e case di produ-

zione si affrettarono a stringere accordi con l'obiettivo di realizzare profitti fino a qualche giorno prima impensabili. Nel giro di pochi mesi, i principali gruppi incisero una serie di 12 pollici per etichette indipendenti nere. I Funky 4 Plus One More e i Treacherous Three firmarono con la Enjoy Records di Bobby Robinson. Le Sequence firmarono con Sylvia Robinson. Afrika Bambaataa si accordò con Paul Winley. Due etichette reggae del Bronx, Wackies e Joe Gibbs Music, pubblicarono singoli rap mentre Kurtis Blow fu il primo artista a firmare per una major, la Mercury, per realizzare due successi come *Christmas Rappin'* e *The Breaks*. E per finire Flash and the Furious Five firmarono con Bobby Robinson.

Ci volle un manipolo di imprenditori indipendenti (e spesso sfruttatori) per intravedere le potenzialità commerciali derivanti dal trasferimento dell'hip hop su vinile. Erano tutti esperti nell'accoppiata musica-soldi fin dagli anni cinquanta: molti di loro, poi, odiavano la disco, e questo li aveva tenuti lontani da un mercato molto redditizio; molti videro nell'hip hop una prosecuzione della tradizione culturale precedente, soprattutto delle armonie vocali che i gruppi doo woop eseguivano agli angoli delle strade.

Ciò che stava accadendo era un cambiamento epocale. Non solo per il passaggio dall'underground al mainstream e al successo internazionale che, a ben vedere, era l'unico elemento positivo: *Rapper's Delight* aveva fatto conoscere il rap al mondo intero. Quella trasformazione stava cambiando radicalmente le dinamiche che avevano regolato sino a quel momento la scena underground. Il DJ, icona del ghetto fatta oggetto di culto e con un proprio seguito, passò all'improvviso in secondo piano, passando il testimone all'MC. I DJ smisero all'improvviso di essere il fulcro vitale della festa. La nuova industria del rap non aveva posto per loro, se non come consulenti per spiegare alla house band come emulare lo spirito delle loro routine ai piatti. L'esperienza delle performance live, l'interazione continua tra DJ, MC e pubblico, venne trasformata in produzioni della durata di quindici minuti per incidere dischi e, in seguito, in versioni *radio friendly* della durata di circa tre minuti. La pubblicazione di *Rapper's Delight* ebbe conseguenze importanti e segnò la fine dell'hip hop così com'era conosciuto nel Bronx. L'hip hop venne raffinato come lo zucchero, il suo sapore fu diluito per compiacere il gusto di segmenti sempre più ampi di mercato.

Quando i gruppi rap fecero il loro esordio su vinile, i risultati fu-

rono spesso deludenti. Gli MC del Bronx cercarono di interpretare e riproporre nelle registrazioni in studio l'esperienza e le routine dei loro spettacoli live, senza riuscire nel loro proposito. Quelle rime amate dal pubblico su vinile suonavano banali. Era prevedibile; le performance live si basavano su diverse componenti: le improvvisazioni degli MC, le tecniche ipnotizzanti dei DJ e l'interazione con il pubblico; dopo tutto, gli MC stavano sul palco per accompagnare il DJ, il re del party al servizio del pubblico, che invece nelle produzioni su disco scompariva del tutto. I tre rapper amatoriali della Sugarhill Gang, per esempio, non avevano mai avuto un DJ. Nata in un pomeriggio nella casa dei Robinson nel New Jersey, la Sugarhill Gang era una creazione da studio che non si era mai esibita dal vivo. *Rapper's Delight* sembrava essere stata creata con l'obiettivo esplicito di realizzare un successo internazionale, perfettamente accessibile a gente che non sapeva nulla dell'hip hop né del Bronx.

Se un disco come *Rapper's Delight* riuscì a conquistare le classifiche internazionali, *Superappin'* di Grandmaster Flash and the Furious Five rappresenta il perfetto esempio di quanto la commercializzazione del fenomeno stesse iniziando a sgretolare lo spirito originario di quella cultura. Una pausa di silenzio di qualche secondo è interrotta dalle voci dei cinque MC che rappano all'unisono: "Non passerà molto prima che tutti sappiano che Flash sta suonando la beat box, Flash sulla beat box...e... sha na na!".⁴ Nella versione live, i Furious Five smettevano di rappare e indicavano Grandmaster Flash intento a suonare la batteria elettronica. Nella versione su vinile, però, Flash non è presente così come non c'è la beat box. Osannato come il re del quick mix, Flash non ha, su disco, la possibilità di dimostrare il suo stile come farebbe durante una festa. Invece del cutting di Flash, la house band interpola alla base uno dei suoi break preferiti, *Five Minutes of Funk* della Whole Darn Family, tentando di riprodurre i suoi trick. Per tutta la durata di *Superappin'*, la tensione tra ciò che l'hip hop rappresentava – una performance live con il DJ che dominava la scena – e ciò che sarebbe diventato – un prodotto registrato con i rapper come unici protagonisti – è palpabile. Quando i Furious Five rappano, *Can't won't don't stop rockin' to the rhythm, 'cause I get down when Flash is on the beat box*, la storia sembra sospesa nel tempo. Dalla pubblicazione di *Rapper's Delight*, la tensione tra spirito originario e commercializzazione diventerà uno degli elementi principali di scontro per gli appartenenti all'*hip hop generation*.

I dirigenti dell'industria musicale realizzarono che l'esportazione dell'hip hop nel mondo avrebbe portato profitti milionari. Il numero delle crew aumentò in maniera spropositata, le fantasie da cameretta si trasformavano in sogni che contemplavano album di platino. Per i quindici anni successivi, l'hip hop si sarebbe trasferito dai centri comunitari e dai parchi alla dimensione dei club e, successivamente, a quella degli studi di registrazione. Le etichette indipendenti adottarono tecniche di marketing innovative per promuovere la cultura hip hop, nello specifico il rap, all'interno degli standard dell'industria musicale; impegnati a razionalizzare e sfruttare il nuovo prodotto – per comprendere, isolare, impacchettare e vendere la sua essenza.

Non per tutti fu così. Alcuni artisti riuscirono meglio di altri a interpretare un diverso modo di scrivere testi per adattare le proprie rime al vinile. In alcuni dei primi dischi si poteva percepire un senso di liberazione e sfogo, soprattutto in quelli pubblicati dalla neonata etichetta Enjoy Records di Bobby Robinson, nei quali i rapper rimanevano con esuberanza i testi cantati per anni per un pubblico locale, ora incisi su vinile e pronti a diventare universali. In *New Rap Language*, per esempio, i Treacherous Three e Spoonie Gee (Kool Moe Dee, LA Sunshine, Special K e lo stesso Spoonie Gee) dimostrarono la loro abilità nelle dinamiche di gruppo, ispirati dall'esempio dei Furious Five, aggiungendo però uno stile di parlato velocissimo e metafore iperboliche. La crew volgeva il suo sguardo a “nord, sud, est e ovest”, anticipando il destino dell'hip hop, che di lì a breve avrebbe conquistato New York City, l'America e il mondo intero.

La conquista del vinile non solo permise all'hip hop di evolversi verso un genere musicale a pieno titolo ma lo salvò da una precoce estinzione. Verso il 1979, dopo il picco d'interesse raggiunto tre anni prima, il Bronx stava vivendo ciò che Jazzy Jay definisce *draught*, penuria: un periodo in cui l'interesse per quella nuova cultura sembrava essere scemato. La partecipazione alle feste stava calando in modo vertiginoso e gli stessi DJ erano convinti che l'hip hop avesse fatto il suo tempo. “Se non eri della scena, non avresti saputo della penuria” afferma Jazzy Jay. “Verso il 1979 si stava esaurendo. Tutti pensavano che fosse una forma artistica giovanile in via d'estinzione. Dominava la disco crossover, le platee stavano voltando le spalle all'hip hop, preferendogli sonorità più seducenti. La gente si stava buttando di nuovo sul RnB e sulla scena dei locali in stile disco. Tutti

volevano fare i sofisticati, avevano chiuso con l'hip hop: 'Oh, stronzate per ragazzini, non voglio avere più niente a che farci'."⁵

Oltre a salvare la scena delle aree periferiche, i dischi hip hop ebbero un impatto fondamentale in tutto il mondo: quando la gente lo sentì, capì di trovarsi davanti a un linguaggio musicale completamente nuovo. C'era ovviamente una forte curiosità per il luogo in cui questa musica aveva avuto origine, pochi erano però disposti ad avventurarsi in un edificio abbandonato del Bronx per vedere l'hip hop nel suo habitat naturale, perciò esso si spostò gradualmente dalla periferia verso il centro.

Note

¹ Bill Brewster, Frank Broughton, *Last Night a DJ Saved My Life*, cit., p. 285.

² Jim Fricke, Charlie Ahearn, *Yes Yes Y'All*, cit., p. 185.

³ Ivi, p. 188.

⁴ Jeff Chang, *Can't Stop, Won't Stop*, cit, p. 132.

⁵ Bill Brewster, Frank Broughton, *Last Night a DJ Saved My Life*, cit., p. 297.

B-boying in the Street

Martha Cooper

Avvenne per caso. Stavo documentando i graffiti da qualche tempo quando ho scoperto il b-boying. I poliziotti mi dissero che quei giovani stavano ballando girando sulla testa, così chiesi ai ragazzi di darmi una dimostrazione. Quella danza non assomigliava a nulla che avessi mai visto e decisi di capirci di più. Chiesi a un amico che lavorava all'NYU di mettermi in contatto con una scrittrice specializzata in danza: incontrai Sally Baner e iniziai a collaborare con lei.

Penso di essere stata estremamente fortunata a trovarmi al centro di ciò che sarebbe diventata la cultura giovanile predominante a livello globale. Poter osservare l'evoluzione della cultura hip hop è stato una delle soddisfazioni i più grandi della mia vita.



B-boy si esibiscono in metropolitana, foto di Martha Cooper

In questa occasione Martha Cooper venne a conoscenza del fenomeno b-boying per la prima volta

Uptown Culture meets Downtown Rockers

Il film *Wild Style* cristallizza un momento magico, di innocenza, creatività ed entusiasmo dell'emergente cultura hip hop. Quelle espressioni artistiche di strada provenienti da uptown stavano prepotentemente invadendo la scena musicale e artistica di Manhattan, grazie all'intraprendenza e alla capacità visionaria di un gruppo di artisti che videro in quel movimento giovanile tutta la forza di un'arte e una cultura di strada nata dalla privazione e dall'abbandono, dalle profonde tensioni sociali che dominavano il quotidiano dei giovani di colore nell'America di fine anni settanta, e dalla voglia di reagire alla miseria e alla povertà attraverso il ballo, il divertimento e le feste: qualsiasi cosa per scrollarsi di dosso i propri problemi, almeno per una notte...

Wild Style esce nel 1982, grazie all'alchimia creativa stabilitasi dall'incontro tra il regista Charlie Ahearn e il graffitario/MC Fab Five Freddy. Il film arriverà nelle sale dei cinema indipendenti di New York ottenendo un grande successo, grazie al supporto dell'intera scena che aveva visto il progetto concretizzarsi festa dopo festa. Il film racconta dell'epoca di eclettismo, competizione e innovazione che animava il Bronx in quegli anni e, che di lì a poco, sarebbe scomparsa per l'attenzione particolare che i media riservarono al fenome-

no e per la commercializzazione improvvisa dell'intera cultura. Una scena del film in particolare racconta proprio questo passaggio ponendo Fab e Zoro (Lee Quinones che interpreta un giovane graffitario, protagonista del film) in un appartamento di Manhattan dove si sta svolgendo un party in cui sono riuniti i principali galleristi ed esperti d'arte della città. Zoro spiega a un canuto giornalista televisivo l'importanza dell'illegalità nel writing e la potenza della musica nera di uptown, il rap. Giusto il tempo di cogliere il potenziale commerciale dell'emergente fenomeno e...

Gallerista: Mi stava dicendo della Rap Convention, mi sembra una cosa interessante.

Debbie Harry: Già, la Rap Convention, dovresti sentirli. Sono da urlo.

Gallerista: Certo, ma pensavo di portare delle telecamere.

Debbie Harry: Delle telecamere, davvero? Wow, vuoi fare uno special?

Gallerista: Sì.

Debbie Harry: E allora, se vuoi fare uno special sulla Rap Convention, c'è una persona con cui devi assolutamente parlare... è venuto con lui [Zoro]...

Gallerista: Stavo parlando della Rap con il suo amico.

Fab Five Freddy: Della Rap Convention?

Gallerista: Sì, per uno special.

Fab Five Freddy: Sì, sarebbe un'idea...

Nella sceneggiatura di *Wild Style* così come in quei giorni, Fab Five Freddy rappresentò un eccezionale elemento di congiunzione tra la scena uptown e quella downtown. Fab voleva disperatamente fondere quelle due realtà; se il mondo dell'arte avesse dato riconoscimento ai graffiti – evolutisi di pari passo con il DJing, l'MCing e il b-boying – lui avrebbe potuto dare il giusto impulso alla propria carriera. *Wild Style* racconta, attraverso la storia d'amore tra due writer adolescenti, l'entusiasmo di quei giorni, le innumerevoli jam spontanee, la competizione fra i gruppi e quella musica incredibile. Mentre le etichette, le gallerie e i media fiutarono immediatamente l'affare lanciandosi con avidità sull'arte di strada, Fab Five Freddy si faceva strada nel mondo dei galleristi e dell'underground artistico, facendo conoscenza con gente come Glenn O'Brien, Chris Stein e Debbie Harry e diventando, o meglio autoproclamandosi, ambasciatore culturale del Bronx.



Fab Five Freddy

Nella primavera del 1981, proprio mentre l'infatuazione tra uptown e downtown stava per esplodere, il singolo *Rapture*, dalla vetta delle classifiche, anticipò al mondo ciò che stava succedendo a New York. La voce di Debbie Harry, diffusa dalle radio in tutti gli Stati Uniti, cantava: *Wall to wall, people hypnotized, and they're stepping lightly, hang each night in rapture* – per poi rappare – *Fab Five Freddy told me everybody's fly, DJ's spinning I said 'My, my!' Flash is Fast, Flash is cool. François c'est pas flashe non deux*. Non che qualcuno al di fuori di New York potesse minimamente comprendere ciò di cui parlasse... non ancora!

In quei giorni, quella *Rapture* cantata da Debbie Harry animava la mente di veri e propri credenti nel potere taumaturgico della musica, una piccola tribù che si stava muovendo dal sottobosco della società per ridisegnare i contorni della cultura popolare statunitense.

Dalla periferia al centro

Per i giovani b-boy, writer, DJ e MC del Bronx, quella cultura era semplicemente ciò che era. Credevano in quel che facevano senza il bisogno di alcuna legittimazione esterna. Non avevano bisogno di

nulla eccetto del loro codice e della loro gerarchia. Potevano esibirsi a un angolo di strada, in un parco o un centro comunitario così come nei diversi club uptown, riappropriandosi di quelle strade e quartieri dimenticati, ridando dignità non solo alla propria esistenza ma a quella di tutta la comunità, creando un movimento giovanile che non poteva passare inosservato.

Nella scena artistica e underground di Manhattan, infatti, alcuni artisti, intellettuali e promoter avevano intravisto qualcosa di grande in quella cultura di strada, in quelle diverse forme espressive giovanili che stavano assumendo la forma unitaria che Bambaataa aveva promosso anni prima con la creazione della Zulu Nation. Gli artisti della prima generazione proveniente da downtown che si avvicinarono ai pionieri di quella cultura, quelli che più si avvicinarono al fuoco, sarebbero diventati figure fondamentali per la diffusione dell'hip hop a livello internazionale.

Uno di questi visionari era Henry Chalfant, fotografo e scultore, che dal 1976 al 1979 trascorse tutti i weekend a documentare con la fotografia quei capolavori itineranti che impreziosivano le fiancate dei vagoni della metropolitana di New York. I writer non tardarono a notare quel signore di mezza età, con una costosa macchina fotografica, che trascorrevva ore sulle banchine della metropolitana, scattando foto all'impazzata ogni volta che i treni rallentavano per interrompere la loro corsa alla stazione. Non si fidavano di lui, sospettavano fosse uno sbirro; mai avrebbero pensato che, come loro, era un amante dei graffiti. Il caso volle che Chalfant incontrasse un writer di nome Nac mentre era impegnato a immortalare i suoi pezzi. Quando il fotografo gli spiegò la sua missione, Nac lo invitò a passare alla *writer's bench* sulla 149esima. Lì Chalfant conobbe molti giovani artisti, instaurando rapporti di profonda amicizia con diverse crew, che divennero ospiti regolari del suo studio al Greenwich Village.

Nell'ottobre del 1980, dopo anni di paziente attesa e scatti memorabili, Chalfant espose per la prima volta in pubblico le sue fotografie presso la galleria OK Harris di Soho.

Nel giugno dello stesso anno Charlie Ahearn, fotografo e regista appartenente al CO Lab Collective, aveva contribuito a realizzare un'imponente esposizione di arte di strada in un edificio abbandonato di Times Square. In occasione di quell'evento nacque un connubio artistico che avrebbe portato alla realizzazione del primo film hip hop, *Wild Style*. L'incontro fra Charlie Ahearn, Lee Quinones e



Il Roxy Club

Fab Five Freddy si sarebbe rivelato importantissimo per catturare quel momento particolare di fervore artistico in cui creatività, eclettismo e competizione erano tutto. In gioco c'era la reputazione individuale, lo status di celebrità del ghetto; il tocco di genio in *Wild Style* sta proprio nel non smorzare in alcun modo la feroce energia competitiva, l'interazione febbrile tra pubblico e artisti e nell'esprimere pienamente il senso di possibilità presente in quei giorni, in quelle feste, in quel momento dell'hip hop.

Fab Five Freddy era un giovane artista di Brooklyn immerso nella scena underground downtown, ospite abituale dello show di Glenn O'Brien, punto focale del movimento artistico New Wave/No Wave e frequentatore del Mudd Club, dove se la spassava con Debbie Harry, Jean-Michel Basquiat, Keith Haring e Andy Warhol. La curiosità e l'eclettismo di Fab lo portavano a scrutare con interesse anche l'emergente scena hip hop, collezionando quanti più bootleg possibili delle esibizioni delle crew più famose del tempo. Era rimasto folgorato da quella cultura la prima volta che aveva assistito a un concerto di Grandmaster Flash and the Furious Five al Smith Houses Project di Brooklyn. Il giovane diciannovenne si muoveva con estremo agio tra i due diversi mondi e aveva il carisma, le capacità e la voglia di fonderli in una nuova eclettica dimensione.

Dal momento in cui Charlie Ahearn e Fab Five Freddy decisero di imbarcarsi nell'impresa di realizzare un film, grazie anche al fortunato incontro con Busy Bee, i due diventarono ospiti regolari nelle esibizioni delle crew più conosciute, frequentando club come il T Connection, l'Ecstasy Garage e il Disco Fever. Nel tentativo di praticare forme di artivism (art+activism) che avessero un significato per la comunità, Charlie Ahearn scattava numerose fotografie a ogni festa, proiettandole su maxischermo alla successiva. Quelle foto si rivelarono fondamentali durante le feste ma servirono soprattutto per definire la sceneggiatura del film, dando un'importante testimonianza di quei giorni.

Nell'aprile del 1981, Fab Five Freddy curò un'esibizione al Mudd Club intitolata *Beyond Words: Graffiti Based-Rooted-and Inspired Work*. La line up degli artisti includeva tutti i nomi della scena punk, graffiti e street art. Le foto di Chalfant e della Cooper erano appese di fianco alle tele di Lee, Phase 2, Lady Pink, Zephyr, Dondi, John Sex, Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, Alan Vega, Iggy Pop e del partner di Fab, Rammellzee. Per la serata inaugurale, Fab invitò i Cold Crush Brothers, i Fantastic Freaks e i Jazzy 5 MC, i cinque MC di Bambaataa. "Quella fu la prima volta che la scena downtown entrò davvero in contatto con la cultura hip hop" ricorda Fab Five Freddy. "Volevo far sapere alla gente che si trattava di una cultura completa formata da danza, musica e pittura. Lo scopo era dimostrare che i graffiti erano parte di una cultura completa."

Henry Chalfant aveva visto l'esibizione *Beyond Words* e aveva osservato con interesse lo sforzo intrapreso da Fab Five Freddy di presentare le diverse espressioni di quella cultura. Nell'inverno del 1981, Henry si trovava nel suo studio con la fotografa Martha Cooper, che da qualche anno, al pari di Chalfant, stava documentando il fenomeno del writing. Mentre erano impegnati nella definizione della mostra successiva, la Cooper mostrò a Chalfant alcuni scatti raffiguranti degli adolescenti di colore impegnati a esibirsi in una sorta di danza acrobatica; gli spiegò come l'anno precedente fosse venuta a conoscenza di quella nuova forma di danza di strada per puro caso: inviata dal "New York Times" a documentare in fotografia una pretesa rissa fra giovani in una metropolitana del Bronx, scoprì che quegli adolescenti erano invece impegnati a sfidarsi a suon di passi di danza.

In seguito al racconto della Cooper, Chalfant chiese ai suoi amici writer se conoscessero qualche giovane che praticava quella danza.

Take One affermò di conoscere i migliori sulla scena, la Rock Steady Crew. Il giorno successivo, lo stesso Take One portò Crazy Legs e Frosty Freeze nello studio di Chalfant, che colse al volo l'occasione di vederli in azione. Appena si rese conto di ciò che erano in grado di fare quei ragazzi li invitò a esibirsi al Common Ground, un loft di Soho.

Per lo show al Common Ground Chalfant invitò anche Fab Five Freddy e Rammellzee. Anche lui voleva presentare graffiti, DJing, MCing e b-boying insieme, come elementi di una medesima cultura. Il termine hip hop non era ancora divenuto espressione di quel movimento culturale giovanile, così Chalfant decise di chiamare lo show "Graffiti Rock". Sulla locandina l'evento era descritto in questi termini: "Utilizzando la musica, il rap, la danza e i graffiti, gli artisti trasformano immagini statiche in una performance dinamica. Lo scultore/fotografo Henry Chalfant coordina gli artisti per una performance dalle molte sfaccettature".

L'articolo scritto da Sally Banes, corredato dalle foto di Martha Cooper, apparso sulle pagine del "Village Voice" in occasione dell'evento "Graffiti Rock", fu il primo testo pubblicato a descrivere quelle diverse forme d'espressione artistica come appartenenti al medesimo movimento culturale. Nell'articolo la Banes definisce quelle forme espressive come "cultura di strada, dimostrazioni pubbliche di virilità, intelligenza e abilità. In pratica, di stile". La frase che più di tutte catturò l'immaginazione dei lettori fu: "Il breaking non è semplicemente la risposta al ritmo della musica. È una sorta di combattimento rituale che trasmuta l'aggressione in arte. Nell'estate del 1978, ricorda Tee della High Times Crew, quando avevi qualche problema con qualcuno, invece di chiedere *Hey you wanna fight?* dicevi *Hey you wanna rock?*".¹

Punk dal Bronx

Nell'agosto del 1981 Malcolm McLaren aveva conosciuto Bambaataa grazie a Michael Holman, un videoartista che l'aveva portato a una festa nel Bronx per fargli vedere di persona quella nuova scena musicale. Il party si teneva presso il Bronx River Center dove il re era Bam e il suo vice Jazzy Jay. Il buio era pressoché totale, l'aria intrisa di marijuana e *angel dust* e di quando in quando tra i presenti scoppiavano piccole risse; McLaren era terrorizzato ma rimase letteral-

“The VillageVoice”,
aprile 1981

FILMS ON THE BORDERLINE (P. 30)

the village VOICE *Cockburn Rejects the Pulitzer (P.18)*

Revolt in Reagan's Backyard
Dispelling the Myth of a Reactionary Age

By Alexander Cockburn & James Montgomery

THAI SHITICK
Mark Jacobson (P. 27)

BALI HIGHS
Jan Hoffman (P. 28)

Physical Graffiti
Breaking Is Hard To Do
By Sally James (P. 31)

Narrator
Stanzovitch
(P. 43)

MAKING AGE LOOK EASY
Rickieyon Amare
(P. 44)



mente rapito da ciò che vide. L'ex manager dei Sex Pistols diede 3000 dollari a Holman per mettere insieme una performance che aprisse il concerto del nuovo gruppo che stava gestendo, i Bow Wow Wow. Holman decise di ingaggiare Bam, i DJ della Zulu Nation e la Rock Steady Crew.

McLaren comprese subito le potenzialità di commercializzazione di quella cultura e si mise immediatamente al lavoro con Trevor Horn. Nell'autunno del 1982 pubblicò il singolo *Buffalo Gals*, un pezzo che cercava di replicare quello stile utilizzando dei break funky alla Bambaataa, ritmi e musiche diverse provenienti dal mondo, lo scratching del Supreme Team, il rap di Just Allah e il cantato dello stesso McLaren. Nel note di copertina dell'album *Duck Rock* McLaren inserì brevi indicazioni sul breaking e sullo scratching: “La performance del Supreme Team potrebbe richiedere qualche spie-

gazione, ma basti dire che sono DJ di New York e hanno elaborato una tecnica che consiste nell'utilizzare i giradischi come strumenti, sostituendo i potenti accordi della chitarra con la puntina di un grammofono e muovendola manualmente avanti e indietro sulla superficie del disco. Tale procedimento prende il nome di *scratching*".

Il video di *Buffalo Gals*, girato nel bel mezzo del Greenwich Village, include una performance della Rock Steady Crew, Dondi che realizza un pezzo e alcuni modelli che sfilano indossando l'ultima linea di abiti di Vivienne Westwood. Con un video, un singolo e una linea di abiti, McLaren e un gruppo di abili imprenditori si associarono per realizzare il primo piano strategico di commercializzazione dell'hip hop. A distanza di anni, Afrika Bambaataa sentendo nominare McLaren scuote le spalle come preso da un brivido per poi commentare: *culture vulture* – avvoltoio.

Un atteggiamento diverso dimostrò il gruppo punk dei Clash, innamoratosi del rap grazie ai primi vinili che stavano arrivando oltreoceano; i Clash incisero un omaggio a quella cultura con la canzone *The Magnificent Seven*, inclusa nello storico doppio album *Sandinista*. Ma non si limitarono a questo: volevano dimostrare il loro amore per l'hip hop e lo fecero non appena si presentò l'occasione. Nel giugno del 1981, infatti, chiesero a Futura di realizzare il poster promozionale del loro tour americano e di accompagnarli realizzando pezzi live durante i loro spettacoli; inoltre chiesero a Grandmaster Flash and the Furious Five di essere il loro gruppo di apertura. L'esito di questo connubio non fu dei migliori, come scrisse Michael Hill sul "Village Voice": "Invece di un crossover culturale, si è rischiato di ampliare le *differenze*". Sommersi dal lancio di bottiglie e di oggetti di altro genere, Flash e i suoi MC furono costretti ad abbandonare il palco tra gli insulti del pubblico. Sebbene parte dei punk statunitensi non fossero pronti per un tale *clash* di culture, il gruppo inglese invece era parte integrante di quell'avanguardia estetica che stava emergendo come nuova élite della scena dei club downtown.

Uptown Culture Meets Downtown Rockers

Ruza Blue, un'inglesina ventenne appena arrivata a New York per trascorrervi due settimane di vacanza, assistette al concerto dei Bow Wow Wow al Ritz e, come accadeva a molti, rimase estasiata da quei

giovani artisti provenienti dal Bronx. “C’era un DJ, un nero tarchiato che suonava una specie di disco funk spezzettato, e un branco di giovani portoricani scalmanati che si dimenavano in pista come trottole impazzite.”² Capelli tinti di bianco e nero, ben inserita nell’ambiente grazie all’assidua frequentazione dei club londinesi, non si sarebbe più mossa dagli Stati Uniti. Di giorno lavorava nel negozio di Vivienne Westwood, di notte era dedita alla musica, al divertimento e al clubbing.

Dopo la performance Blue si presentò ai b-boy e, nelle settimane successive, la giovane punkettara inglese iniziò ad avventurarsi in periferia per frequentare un club chiamato Disco Fever. In seguito Blue chiese a Holman di organizzare una serata simile al Negril, un locale reggae dell’East Village (un tempo il rifugio preferito di Bob Marley a Manhattan) gestito da Cosmo Vinyl, manager dei Clash. Holman portò con sé Bambaataa, Jazzy Jay e gli altri DJ della Zulu Nation, più Theodore e la Rock Steady Crew. Il successo di quella prima serata inaugurò i giovedì del Negril e la serata “Wheels of Steel”, promossa dal duo Blue-Holman.

Successivamente i rapporti tra i due s’incrinarono (Holman diventerà il manager dei New York City Breakers e il presentatore della prima trasmissione televisiva sulla cultura hip hop, “Graffiti Rock”) e l’inglesina (che ora si faceva chiamare Kool Lady Blue) portò allo stadio successivo il suo progetto. Quando i vigili del fuoco fecero chiudere il Negril per via dell’eccessivo affollamento lei si spostò al Danceteria, una discoteca new wave molto trendy, e in seguito a una pista di pattinaggio con una capacità di tremila persone: il Roxy.

Tutti ricordano quelli del Roxy come anni molto speciali, quel posto era il manifesto di ciò che New York poteva rappresentare: un centro culturale multirazziale animato da una schiera di giovani ardenti e irriducibili. La notte era composta da migliaia di stili e centinaia di slang diversi.

Tutti i venerdì, dal 18 giugno del 1982 fino alla fine del 1983, la serata “Wheels of Steel” di Kool Lady Blue riuniva b-boy adolescenti del Bronx, punk dalle creste acuminate, musicisti new wave come Blondie e Talking Heads e la crème del mondo dell’arte di Manhattan, Andy Warhol compreso. Nei locali di quel genere stava avvenendo una vera e propria contaminazione: l’opposto della selettiva decadenza dello Studio 54.

“Era favoloso. Una sensazione bellissima” afferma Johnny Dy-

nell, uno dei DJ downtown che vi suonavano al tempo, ricordando la fucina di razze e culture del Roxy. “Era il bello di quel posto. Per me era fantastico vedere i miei due mondi convivere, entrambi i miei gruppi di amici nello stesso luogo. Era una cosa piuttosto insolita.” Dynell è certo che Blue riuscì a mettere in piedi tutto ciò proprio perché non condivideva le opinioni razziali dell’americano medio: “Un americano non ci sarebbe mai riuscito, ci voleva un inglese”.³

Nel calore dei corpi e nel ritmo della musica Ruza Blue, vera credente nel potere dei club e della musica, stava cercando il luogo dove realizzare il suo sogno. “Erano gli anni di Reagan e si parlava molto della possibilità di una guerra nucleare” ricorda Ruza “ma c’era anche questo fenomeno che stava succedendo a New York e che aveva portato gli adolescenti a riunirsi nel nome della pace, dell’unità e del divertimento. Nessun tipo di segregazione, divertimento per tutti. Esattamente l’opposto di ciò che succedeva a livello politico.”⁴

Agli inizi dell’era di Reagan, l’hip hop stava reintegrando la scena dei club downtown, innalzando l’arte di giovani emarginati ai club *in* e alle gallerie d’arte istituzionali. Questi luoghi rappresentavano però l’avanguardia visionaria: nelle strade, infatti, il colore della pelle era ancora un forte elemento di divisione. La scena dei club, le feste che si susseguivano ogni settimana sembravano offrire uno spazio collettivo di fuga dalla realtà, una chance per dimenticare l’oppressione e la povertà quotidiana, per cancellare le restrizioni imposte dall’ordine sociale; un luogo dove le regole diventano liquide per trasformarsi in possibilità.

Al Roxy c’erano graffiti appesi su grandi tele e artisti come Kurtis Blow, Sequence e Indeeep che si esibivano. Fab Five Freddy sciorinava le sue rime. I Run DMC tennero lì il loro primo concerto, così come i New Edition. Madonna vi mosse i primi passi della sua scalata al successo. Il giovane Russell Simmons era sempre alle prese con nuove conoscenze. Ogni settimana un fotografo scattava foto tra la gente e le immagini venivano proiettate su maxischermo la settimana successiva.

Grazie al costante apporto di Fab Five Freddy, dei DJ della Zulu Nation come Bambaataa, Afrika Islam, Jazzy Jay, D. St, Theodore e dei b-boy della Rock Steady Crew, il locale attirò un pubblico incredibilmente diversificato, contagiato dall’energia che sprigionava da questa nuova ed elettrizzante cultura.

Fab Five Freddy, cicerone di Blue nel pantheon dei DJ e MC del Bronx, ricorda un episodio chiave, ovvero la sera in cui al Roxy fu proiettato *The Great Rock'n'Roll Swindle* (“La grande truffa del Rock'n'Roll”, mai uscito negli Stati Uniti), per la gioia del bel mondo di Manhattan.

“Subito dopo la proiezione iniziarono ad arrivare i tizi dal Bronx, b-boy e amanti della scena hip hop. Le due scene non erano mai state tanto vicine tra loro. Quella dei locali downtown era dominata dai bianchi, mentre in periferia c'erano neri e ispanici. Ero sicuro che i ragazzi del Bronx avrebbero pestato a sangue i punk, con quel loro look bizzarro.”

Invece le due culture convissero pacificamente, un risultato incredibile persino al giorno d'oggi. “Quando la proiezione terminò i punk rimasero e poco dopo arrivarono b-boy e b-girl, fly guy e fly girl. Si misero subito a ballare, c'era la giusta energia. Da quel momento in poi mi sembrò che fosse solo un grande mix: punk con i capelli alla mohicana di fianco ai b-boy. Era la prima volta che i due gruppi entravano in contatto.”⁵

Anche Bambaataa ricorda episodi simili: “Quando videro per la prima volta i punk, i ragazzi erano irritati. I neri e i latinos li guardavano come fossero dei pazzi, con tutti quegli spuntoni, i capelli colorati, quei vestiti strani. Ma quando arrivò la musica erano tutti in pista a muovere il culo”.⁶

A World Tour

Nel 1982 Blue e Fab portarono l'hip hop in Europa in una tournée organizzata da Bernard Zekri, giornalista francese, proprietario di un'etichetta indipendente; la lista degli artisti includeva Afrika Bambaataa e i Soulsonic Force, i Rock Steady Crew, le ragazze campionesse del mondo di Double Dutch, Futura, Dondi, Grand Mixer D. St. & The Infinity Rappers, Rammellzee e Fab Five Freddy. In ogni spettacolo i giovani del Bronx tentavano di ricreare il clima del Roxy. D. St suonava e i suoi rapper si alternavano al microfono. Poi era il turno di Bambaataa e i b-boy si scatenavano. Fab e Rammellzee si alternavano al microfono mentre Futura e Dondi realizzavano dei pezzi dal vivo.

Quando gli eroi dell'hip hop tornarono al Roxy dopo il tour, l'in-

nocenza sembrava totalmente svanita. “Tutti erano impegnati nel cercare di guadagnarci in qualche modo” commenta Zephyr.

“Rolling Stone”, “People”, “Life” e molte altre riviste alla ricerca di nuove storie divennero presenze fisse al Roxy; gli stilisti scambiavano i numeri di telefono con i writer pensando solo alla collezione successiva. Proprietari di etichette indipendenti che una volta si dedicavano alla disco, come Tom Silverman e Corey Robbins, Steve Plotnicki della Profile Records, Aaron Fuchs della Tuff City Records o Will Socolov della Sleeping Bag Records, offrivano drink e contratti agli artisti. Presto queste etichette indipendenti bianche avrebbero preso il posto della loro controparte nera. Harry Bellafonte aveva iniziato a intravedere la possibilità di realizzare un film hollywoodiano dal budget milionario, *Beat Street*.

La prima fioritura commerciale dell’hip hop arrivò all’inizio degli anni ottanta ma, nel giro di pochi anni, la musica e la cultura a essa associata cambiarono profondamente. Malgrado l’allargamento degli orizzonti e il copioso flusso di dischi, gran parte dell’atmosfera degli inizi era scomparsa. La nuova generazione di rapper era dietro l’angolo, pronta a mettere sul piatto complesse tematiche sociali, testimonianze di vita vissuta e storie ricche di personaggi. Il primo magnate del rap, Russell Simmons, era in procinto di rivelare al mondo i Run DMC, la Def Jam e le sue spietate strategie commerciali. kRS1, Eric B & Rakim, LL Cool J, Beastie Boys e Public Enemy erano alle porte, senza dimenticare l’entrata in scena della costa orientale, con le sue ossessioni gangsteristiche.

La politica di Reagan iniziava a farsi sentire e il crack trasformò i quartieri delle grandi metropoli statunitensi in zone di guerra. Non c’era più tanto da divertirsi. Era la fine della old school.

Note

¹ Jeff Chang, *Can’t Stop, Won’t Stop*, cit., pp. 142-152.

² Ivi, p. 163.

³ Bill Brewster, Frank Broughton, *Last Night a DJ Saved My Life*, cit., p. 301.

⁴ Jeff Chang, *Can’t Stop, Won’t Stop*, cit., p. 168.

⁵ Bill Brewster, Frank Broughton, *Last Night a DJ Saved My Life*, cit., p. 302.

⁶ Ivi, p. 303.

McLaren vs Bambaataa

Michael Holman

Durante un party al Canal Zone, il mio amico Stan Peskett mi presentò Malcolm McLaren, manager e creatore dei Sex Pistols. Malcolm si trovava a New York per promuovere il suo nuovo gruppo, i Bow Wow Wow, che come Adam Ant e altri erano parte della nuova ondata di musica pop proveniente dall'Inghilterra, denominata *new romantics*. Un fenomeno creato ad arte da Malcolm e dalla sua partner, Vivienne Westwood, per continuare a fare soldi dopo la fine del movimento punk. I *new romantics* indossavano indumenti da pirata; possiamo tranquillamente affermare che si trattò di uno degli ultimi clamorosi errori della moda inglese.

Stan Peskett raccontò a Malcolm McLaren che ero immerso in un nuovo movimento culturale sviluppatosi uptown e lo convinse a venire con me nel Bronx per vedere di persona di cosa si stesse parlando.

Telefonai a Bambaataa, che avevo incontrato grazie a Fab Five Freddy e al quale avevo trovato delle date in alcuni club a downtown, e gli chiesi la data della sua jam successiva. Bam mi disse che ci sarebbe stato un party hip hop all'aperto presso il Bronx River Community Center, nel West Bronx, quel venerdì stesso.

Mi accordai con Malcolm per andarlo a prendere al suo hotel, il Parker Meridian, dove tutti i dipendenti ti accolgono con quel falso accento francese: *Bonjour! Hotel Parker Meridian!* Arrivai da Malcolm in perfetta uniforme da b-boy: cappellino da marinaio tirato giù sulla testa, jeans tagliati, maglietta e gilet di nylon, scarpe da ginnastica Keds e catena d'oro al collo.

Quando arrivai nella sua camera, trovai Rory Johnston, un manager della RCA, e lo stesso Malcolm vestiti da pirati: sembravano appena usciti dal set di *Pirates of the Penzance*. Erano molto appariscenti, indossavano pantaloni satinati, ampissime camicie di seta, stivaletti assurdi, il tutto reso più evidente da colori molto sgargianti. Sembravano molto soddisfatti del loro look. Tutto quello a cui riuscivo a pensare io, invece, era che saremmo stati derubati appena messo piede nel Bronx.

Ricordo il mio conflitto interiore: "Posso chiedergli di cambiarsi e indossare qualcosa di meno estremo? Ma chi sono io per dire a Malcolm McLaren come vestirsi?". Avrei potuto spiegargli dove stavamo andando, ma questo avrebbe potuto spaventarli e farli desistere mentre io volevo di-

speratamente creare quel link culturale. Malcolm parlava della sua capacità di affrontare qualsiasi situazione di pericolo, affermava di essere un intrepido esploratore inglese e che in pratica non mi sarei dovuto preoccupare in alcun modo per lui. Tenni la bocca chiusa e uscii insieme alla mia piccola ciurma di pirati. Avevamo una sorta di tema comune marinairesco a dare un senso a quel gruppo assurdo.

A midtown, tra la 5 Avenue e la 57esima, non fu facile trovare un taxi disposto a portarci nel Bronx. Con molta fortuna trovammo una taxista, portoricana, che accettò: il Bronx Community Center si trovava vicino a casa sua, dove si stava dirigendo dato che aveva finito il turno. Arrivammo dove si ergeva il Bronx River Project. La strada per tutto l'isolato era totalmente al buio. La maggior parte delle luci erano state rotte. Il centro comunitario era un edificio basso contornato da palazzi giganteschi.

In realtà, non riuscivamo a scorgere il community center per via dell'o-



Michael Holman

scurità, ma si sentivano distintamente il basso potente e il giro di batteria di *It's Just Begun* di Jimmy Castor, un classico dei b-boy, rimbombare nell'oscurità della notte. Per Malcolm e Rory passare dal lusso di un hotel di midtown alla devastazione del Bronx fu davvero scioccante. Erano terrorizzati. A dire il vero, anch'io ero piuttosto preoccupato. Mentre il taxi si allontanava, ci dirigemmo compatti al party senza dirci granché – d'altronde, che cosa mai avremmo potuto dire?

Entrati nel community center, ci trovammo di fronte a una delle scene più strane e surreali mai viste. Di fronte a noi si spalancava la versione colorata, giovanile, hip hop dell'inferno dantesco. Eravamo all'ingresso del delirio. C'era una folla incredibile, probabilmente tra i 700 e i 1000 adolescenti, per lo più neri e latini e anche qualche bianco, che ballavano al sound della selezione musicale di Bambaataa.

C'erano risse ovunque. Ogni volta che scoppiava un tafferuglio, parte della folla si spostava per godersi lo spettacolo. Si udivano il rumore dello sfracellarsi di bottiglie lanciate dalle finestre del vicinato e urla che invocavano il silenzio. Eravamo paralizzati, ammutoliti. Ricordo lo stupore e gli occhi sgranati di Malcolm e Rory. In un altro momento, mi sarei divertito come un pazzo nel vedere due inglesini spaventati a morte dalla realtà di New York... ma il fatto è che anch'io ero terrorizzato: ero sicuro che quei ragazzini ci avrebbero aggredito immediatamente. Invece non successe nulla, nessuno sembrava notarci né preoccuparsi di noi. Come riuscimmo a passare inosservati con quel look stravagante rimane ancora un mistero.

Portai i miei ospiti verso il palco dove Bam stava suonando, un'area recintata da una corda e sorvegliata dalla sicurezza della Zulu Nation. Presentai Malcolm McLaren e Rory a Bam, che si dimostrò simpatico e tranquillo mentre selezionava un mix eclettico di sonorità dal mondo. Suonava classici come la versione live di *Give It Up Or Turn It Lose* di James Brown, oppure pezzi divertenti come *Mary Mary* di The Monkees o la colonna sonora dello show televisivo *I Dream of Jeanie*. I giovani sembravano apprezzare molto la sua selezione. Saltavano e facevano stupide mosse come per dire “questo è il modo in cui i bianchi ballano in tv”. Non era una presa in giro, solo puro divertimento.

Le risse sembravano non sedarsi mai e Malcolm e Rory erano sempre più spaventati. Tutto quello che Malcolm aveva sperimentato con i Sex Pistols non era nulla a confronto con ciò che visse quella notte. In quel luogo, la confusione e il pericolo erano di tutt'altro tipo e loro erano realmente terrorizzati. Il loro comportamento innaturale ne rivelava il disagio: nessun atteggiamento punk, tutto ciò che chiedevano era di andarsene il più velocemente possibile. Cercai di calmarli e li pregai di resistere, di non preoccuparsi troppo.

Mi rivolsi verso Bam e dissi: “Bam, li stiamo perdendo! Dai, fai suonare

Jazzy Jay!” Terminato il pezzo, Bam fece andare ai piatti Jazzy Jay, che cominciò a scratchare, a fare il cutting e a mixare pezzi diversi in modo incredibile. “Ora capisci di cosa stavo parlando? È un DJ capace di fare mix incredibili!” dissi a Malcolm McLaren “Guarda quel ragazzo: è un b-boy! Guarda come si vestono questi giovani. Li hai notati quei graffiti laggiù? Fa tutto parte di questa scena, una scena totalmente nuova!”

Malcolm e Rory sembravano comprendere la complessità del fenomeno e apprezzarne gli aspetti più diversi. All'improvviso Malcolm si girò verso di me e mi disse: “Perfetto, ho capito. Adesso andiamo, mi hai fatto venire un'idea”. Fummo scortati a un taxi dalla sicurezza della Zulu Nation e tornammo a Manhattan. Sulla via del ritorno Malcolm mi chiese di organizzare una performance per aprire il concerto dei Bow Wow Wow, uno showcase della nuova scena uptown. Il resto è storia...

Mi diede un budget di 3000 dollari con i quali ingaggiai Bam e Jazzy Jay come DJ, l'MC della Zulu Nation Icey Ice, i b-boy della Rock Steady Crew, i writer Kel One e Debbie Mazar per fare un pezzo live durante lo spettacolo. In quell'occasione proiettai *Catch a Beat*, il primo documentario sulla scena hip hop /b-boy. *Catch a Beat* uscì qualche mese prima di *Wild Style* di Charlie Ahearn, ma non ebbe la stessa circolazione proprio perché si trattava di un cortometraggio.

Quell'evento al Ritz fu probabilmente il primo showcase della cultura hip hop, i cui elementi erano tutti presenti nello stesso luogo e tempo. Stare a disquisire su questo punto però non ha molta rilevanza: Fab Five Freddy infatti stava organizzando eventi hip hop da tempo e, per certi versi, era anche più immerso di me nella scena. Quella notte al Ritz, la performance degli artisti uptown in apertura dello show dei Bow Wow Wow ebbe un successo incredibile. Ruza Blue mi volle conoscere e mi propose di ricreare uno show al Negril, un club giamaicano sulla Seconda Avenue che lei gestiva. Il Negril durò solo qualche settimana, ma in quel breve periodo riuscimmo a far esibire Bam e Jazzy Jay, DJ Kool Herc, Grand Wizard Theodore, Fab Five Freddy, Futura, Rammellzee... tutti i nomi importanti della scena dell'epoca passarono di lì. Blu continuò a organizzare serate al Roxy mentre io mi dedicai alla produzione di “Graffiti Rock”, la prima trasmissione televisiva hip hop. Ero decisamente troppo avanti per i miei tempi...

L'anno successivo, Grand Mixer D. St. ha visto una trasmissione sulla televisione inglese nella quale Malcolm McLaren raccontava di essere il creatore di un movimento culturale di strada che assomigliava un po' troppo all'hip hop. Vedendo quelle immagini D. St. esclamò: “Che si fotta! L'unico Malcolm che noi neri conosciamo è Malcolm X!”.

The Making of Wild Style

Intervista a Charlie Ahearn e Fab Five Freddy

u.net: *Quando vi siete incontrati e com'è nata l'idea che ha portato alla realizzazione di Wild Style?*

Charlie Ahearn: Nel giugno del 1980 contribuì alla realizzazione di una mostra tenutasi in un edificio abbandonato di Times Square; l'evento artistico era aperto a tutti, chiunque arrivasse poteva dipingere ciò che voleva dove più gli piaceva. Ricordo con piacere l'evento in questione poiché fu assolutamente imprevedibile in ogni sua evoluzione. Quel giorno conobbi un individuo che sarebbe diventato uno dei miei migliori amici negli anni a venire, Fab Five Freddy. Fab era convinto che io fossi un nero per via della grafica e dei colori utilizzati per il poster che pubblicizzava il mio primo lungometraggio *The Deadly Art of Survival*. Poi Fred iniziò a parlarmi dei Fabulous Five e di Lee Quinones e della loro intenzione di realizzare un film sulla cultura hip hop. Gli dissi che se si fosse presentato con Lee il giorno seguente gli avrei dato del denaro per comprarsi i colori e creare un graffito che pubblicizzasse la mostra. Fred non mi deluse e il giorno dopo si presentò con Lee Quinones. In quel momento prese forma il gruppo che portò alla realizzazione di *Wild Style*.

Fab Five Freddy: Ho incontrato Charlie Ahearn a una mostra d'arte, il "Times Square Show", che si teneva tra la 40esima e la Sesta Avenue, nei paraggi di Times Square. Alcuni artisti avevano occupato uno spazio abbandonato trasformandolo in un'esposizione in cui i dipinti erano stati realizzati ovunque, dal pavimento al soffitto. Questo è lo show dove incontrai Charlie per la prima volta. Il poster del suo film *The Deadly Art of Survival* mi aveva portato a credere che fosse la persona giusta per il tipo di film underground che avevo in mente. Iniziai a parlargli dell'idea di lavorare sul nuovo fenomeno che stava esplodendo nei ghetti neri e latini uptown. Gli parlai della musica rap, del DJing, dei graffiti e del break dancing; gli spiegai come questi elementi fossero tutti parte del medesimo movimento culturale, un'idea che nessuno aveva ancora concepito. Mi sembrava



Charlie Ahearn dirige i Fantastic 5 durante le riprese di Wild Style, foto di Cindy Campbell

che Charlie capisse quello che volevo dirgli, che fosse sintonizzato sulla mia stessa onda. Ben presto dalle chiacchiere passammo ai fatti e iniziammo a progettare quello che sarebbe divenuto il primo film sulla cultura hip hop.

Vuoi raccontarci qualcosa sulla realizzazione di Wild Style?

Charlie Ahearn: Fred aveva sentito che ci sarebbe stata una festa hip hop in un parco nel Bronx. Io ero già stato parecchie volte in quell'area. Fino a quel momento non avevo mai partecipato a quel genere di festa e, in realtà, non ne sapevo poi più di tanto. Così ci andammo, mentre camminavamo nell'oscurità udimmo musiche completamente differenti provenire da vari punti del parco: da una parte un dub, dall'altra il ritornello di una canzone di James Brown e ci dirigemmo in quella direzione supponendo che dovesse trattarsi della jam hip hop. Quando arrivammo ci unimmo al pubblico e diressi la mia attenzione verso un piccolo palco sul quale diversi individui si alternavano al microfono. Ho ancora delle foto di quella serata. Mi avvicinai al palco e mi misi a godermi lo spettacolo di fianco a un giovane di colore. In seguito, quel ragazzo, Chief Rocker Busy Bee, mi rivelò che quando mi avvicinai iniziò a sudare freddo poiché pensa-

va che fossi uno sbirro pronto ad arrestarlo per la canna che stava fumando. È buffo pensare che per il mio aspetto tipicamente irlandese dovunque io vada c'è sempre qualcuno che sospetta che sia uno sbirro. Busy Bee però non era sicuro poiché non indossavo nessuna uniforme così si girò e mi disse: “*Hey, What's up?* – Come va?”. Io, non sapendo che dire, inizio spedito con la mia manfrina: “Ciao, sono Charlie Ahearn, un regista interessato a girare un film sulla scena hip hop”. All'improvviso il ragazzo mi prese per il braccio, mi accompagnò sul palco, si impossessò del microfono e interrompendo la musica disse: “Questa persona si chiama Charlie Ahearn. È un famoso produttore di Hollywood che vuole girare un film su di me e sulla scena hip hop newyorchese”. La folla andò in delirio. Ecco com'è nato *Wild Style*. È come se Busy Bee avesse preso in mano la situazione. Quello fu il nostro primo incontro e da quel giorno in poi siamo rimasti molto legati, com'è possibile vedere anche dalle foto, scattate durante le riprese del film: Busy Bee è sempre presente. È interessante qui notare come le componenti di razza giochino un ruolo preponderante. In pochi minuti Busy Bee era passato dal credere che fossi uno sbirro all'immaginarsi un famoso produttore hollywoodiano, ho visto il timore trasformarsi in rispetto e ammirazione e tutte le persone del pubblico che mi avevano ignorato ora mi chiedevano di poter essere inseriti nel cast. In pochi minuti, la riconoscibilità delle mie connotazioni razziali fu funzionale al mio completo inserimento in una scena artistica del tutto nuova.

Fab Five Freddy: La prima festa a cui siamo andati insieme era in un parco chiamato the Valley.

Al Co-op project, nel Bronx!

Fab Five Freddy: Sì, Busy Bee, Funky 4 + 1 e gli altri si esibivano per un pubblico numeroso. Charlie sembra il bravo ragazzo bianco americano mentre la maggior parte dei presenti sembravano fatti di tutt'altra pasta. All'epoca la vita nel Bronx era piuttosto difficile e la scena delle feste era pericolosa, con criminali, gente fatta di *angel dust* e altri capaci di diventare violenti per un nonnulla. Tra me e me speravo non succedesse nulla a nessuno dei due. In fondo ero convinto che chiunque avesse avuto a che fare con Charlie alla fine ne sarebbe rimasto affascinato. C'è da dire che non passavamo inosservati, era come se tutti si chiedessero chi fosse quel bianco che aveva il coraggio di andare a una festa in un parco al centro del ghetto, e soprattutto

chi era il nero con lui. Tu conosci Busy Bee, sai com'è fatto... Lo incontrammo per la prima volta a quella jam al Valley. Lui racconta sempre come fosse convinto che fossimo due poliziotti in borghese ma a me piace prenderlo in contropiede scherzando e dicendogli che lui era il pezzo mancante: la spia.

Vorrei capire meglio. Per realizzare Wild Style hai iniziato a partecipare a tutti i party armato di telecamera per riprendere le performance dei vari artisti – DJ, MC, b-boy e writer?

Charlie Ahearn: Non proprio, o almeno non all'inizio. Per prima cosa ho iniziato a scattare un numero impressionante di foto durante le feste ma anche di strade, edifici e metropolitane dell'area del South Bronx. Scattavo tutte queste foto e le utilizzavo per immaginarmi la storia: le appendevo una dopo l'altra in spazi aperti in modo da costruire una sorta di storyboard; era il mio modo di organizzare il film, non ho mai saputo scrivere una sceneggiatura. Fred e io iniziammo a lavorare a stretto contatto sia durante le feste sia nella selezione delle fotografie e della successione delle scene del film. Avevo molto rispetto per Fab Five Freddy, la sua vicinanza mi dava sicurezza e fiducia nelle mie capacità anche se, in realtà, non avevo la benché minima idea di ciò in cui mi stavo imbarcando. Solo in seguito scoprii che anche Fred vagava su un terreno a lui del tutto nuovo. Alla fine realizzammo *Wild Style*, il primo film che descrive tutte le componenti della cultura hip hop.

Fab Five Freddy: Questa fase segnò l'inizio delle ricerche che hanno portato alla realizzazione di *Wild Style*. Incontrammo i principali artisti dell'epoca e iniziammo a raccontare loro il nostro progetto. Sembravano tutti coinvolti dall'idea. Sto parlando di gente come Flash and the Furious Five, Busy Bee, DJ AJ, Lovebug Starski, Rodney C! and the Funky 4 Plus One More, Bambaataa... Andavamo alle jam, a tutte le jam, erano esperienze davvero incredibili. Charlie e io fotografavamo praticamente tutto e tutti volevano esser immortalati. Diventammo particolarmente amici di AJ e dei Cold Crush Brothers e iniziammo a proiettare le foto durante i party. *Wild Style* stava diventando un fenomeno underground prima ancora della sua realizzazione. Divenne così popolare da apparire in molti flyer che promuovevano feste. Le idee nacquero durante la realizzazione del progetto, fase in cui definimmo la sceneggiatura e decidemmo anche quali artisti avremmo incluso nella versione finale.

Nelle tue ricerche per la realizzazione prima di Wild Style e poi di Yes Yes Y'All c'è qualche particolare riguardante la cultura hip hop che ti ha sempre affascinato?

C. Ahearn: Sono molto interessato alla strana relazione tra le gang e l'hip hop e a come le due cose siano sempre state correlate. Si pone sempre molta enfasi sulla violenza delle gang e sull'influenza negativa esercitata dall'hip hop sulla gioventù contemporanea. Le gang sono nate prima dell'hip hop e sono sempre state una parte integrante di questa cultura; costituivano una sorta di infrastruttura nel quartiere, in un'area della città dove mancava qualsiasi tipo di servizio: colmarono il vuoto lasciato dalle istituzioni, nel bene e nel male. In più, fornivano un senso d'appartenenza, di potenza nonché il riconoscimento da parte degli altri membri. Ovviamente non possiamo non parlare della violenza, della droga e delle forme di coercizione che esercitarono. Non tutti riuscirono a realizzare un'organizzazione come la Zulu Nation di Bambaataa. Le gang non scomparvero, esse si inserirono perfettamente nel nuovo ambiente, potevano anche farsi chiamare crew ma la sostanza non cambiò. Tentavano di sopravvivere come tutti noi e operavano per lo più come sicurezza durante le feste, come facevano i Casanova per Flash and the Furious Five durante i loro concerti. Fu proprio all'interno delle gang che numerosi writer iniziarono a far evolvere le loro tag, che erano segni di guerra, in vere e proprie opere d'arte. I graffiti, come anche le gang, hanno preceduto la cultura hip hop e, in un secondo tempo, hanno saputo adattarsi perfettamente alle nuove condizioni artistiche, culturali e sociali.

Run DMC al Roxy

DMC

La prima volta che suonai al Roxy fu un'esperienza incredibile! Tutta la Zulu Nation era presente. Sono stati loro a organizzare i primi party al Roxy e a prenderne, in pratica, il possesso. Bambaataa aveva portato il suono dell'hip hop dalle strade e dai parchi del Bronx a Manhattan! Ero nervosissimo e tutto ciò a cui riuscivo a pensare erano le registrazioni su cassetta che mi avevano fatto innamorare di quella cultura, ripensavo alle registrazioni dei parti live dello stesso Afrika Bambaataa, Jazzy Jay, Red Alert, Jazzy 5, Soulsonic Force, Cold Crush 4 with Charlie Chase and Tony Tone, Treacherous Three, Grandmaster Flash and the Furious Five, Grand Wizard Theodore and the Fantastic 5, Chief Rocker Busy Bee, The Funky 4 Plus One More (Sha Rock era molto più brava di molti MC uomini), in pratica ripensavo alle icone di quella prima scena hip hop... non potevo rischiare in alcun modo di sfigurare, erano tutti lì quella sera. Per darmi coraggio, mi



Run DMC, foto di u.net

immedesimai totalmente con lo spirito di quelle prime registrazioni e... il resto è ormai storia. Stavo per esibirmi davanti agli artisti che mi avevano reso dipendente da questa musica e non avevo alcuna intenzione di deludere il pubblico! Quegli artisti, quei giovani e quella cultura all'epoca per me erano l'unica ragione d'esistenza. Non ci sarebbe stato modo migliore di fare un'esibizione super per onorare la gente che aveva creato quella cultura dal nulla influenzando migliaia di giovani. Porto il massimo rispetto per l'Universal Zulu Nation! Volendo essere del tutto onesti ti posso dire che avevo una paura fottuta poiché dovevo esibirmi al Roxy, il locale più in voga dell'epoca. Una esperienza quasi irreale e riuscivo a malapena a credere di essere proprio io a viverla.

Flashdance

Mr Freeze

Sono nato a Manhattan nel 1963, sono cresciuto a Parigi e mi sono trasferito nel Bronx negli anni settanta. Abitavamo tra la 161esima e Jerome Avenue. Nelle strade del Bronx osservai per la prima volta dei ragazzi sfidarsi a passi di danza. Ballavano una danza chiamata toprocking. Si mettevano in cerchio e si esibivano al centro, uno dopo l'altro.

Durante una battle vidi un ragazzo fare un balzo e lasciarsi cadere al suolo rimanendo immobile per qualche secondo in una posa specifica. Nessuno riusciva a credere a quello che aveva fatto quel giovane, rimanemmo tutti elettrizzati dalla novità introdotta. Da quel momento vennero creati nuovi freeze e venne introdotto il footwork. Dal toprocking, la danza cominciò a evolvere verso altre forme.

Nel 1976 Mr Ed, un tizio che mi aveva visto ballare per strada, mi sfidò. Io sfoderai tutte le mie mosse che, a dire il vero, non erano poi molte... Quando arrivò il turno di Mr Ed, iniziò a fare passi e mosse che non immaginavo nemmeno potessero esistere. Gli chiesi dove avesse imparato quei



Mr Freeze in Flashdance



Mr Freeze

passi e mi rispose che il suo mentore era Lil Lep dei Seven Deadly Sins. Diventai amico di Lil Lep, che fu il mio maestro, colui che mi ha insegnato i fondamenti del b-boying. Più mi immergevo nella danza, più volevo sapere chi fossero i pionieri. Iniziai a fare delle ricerche e scoprii una figura, all'epoca già leggendaria, nella storia del b-boying: Trac2 della Star Child La Rock Crew. Di certo il b-boying contemporaneo si è evoluto da quei giorni ed è divenuto più spettacolare, ma si basa su quei passi, sui fondamenti creati da b-boy come Trac2.

Quando incontrai Crazy Legs entrai nella Rock Steady Crew, sezione di Manhattan. Legs aveva incontrato Kool Lady Blue al Ritz durante il concerto dei Pow Wow Wow. Bam, i suoi MC e i RSC erano lo spettacolo di apertura. Blue era una promoter e gestiva la serata "Wheels of Steel", prima al Negril e successivamente al Roxy. Divenne la nostra manager e ci procurò una serie di esibizioni a pagamento in diversi club di Manhattan e alcune apparizioni in video musicali. Fu Kool Lady Blue a proporci di fare un film, una produzione hollywoodiana intitolata *Flashdance*. All'inizio eravamo piuttosto scettici poiché temevamo che potessero imitare il nostro stile: non volevamo che gente di altri quartieri, città o nazioni ci imitasse. Reagimmo proprio come un DJ che per preservare l'originalità della sua selezione musicale strappa le etichette dei dischi. Nella cultura hip hop importa solo chi è il migliore per originalità e stile. Accettammo solo quando Blue ci disse che saremmo stati pagati mille dollari a testa. Ricordo ancora quando andammo a Manhattan per vedere la prima; eravamo un gruppo di ragazzini eccitatissimi di apparire in un film. Quando finalmente arrivarono



Mr Freeze

le scene in cui ballavamo, ogni volta che uno di noi appariva sullo schermo urlavamo, facevamo cori e rendevamo evidente a tutti che il b-boy in questione era presente in sala. Non so spiegarti bene la sensazione che provai... Ero solo un ragazzo che si divertiva facendo ciò che amava. Il nostro stile, le nostre danze stavano diventando un modo per guadagnare e per di più ci portarono a fare un film. Non avevamo alcuna idea dell'impatto che quei pochi secondi avrebbero avuto su migliaia di giovani in tutto il mondo. Quelle poche scene hanno influenzato in modo impensabile l'evoluzione della danza contemporanea.

Discografia: Early Hip Hop Records

1979

Christmas Rappin' – Kurtis Blow (Mercury)
Funk You Up – Sequence (Sugar Hill)
King Tim III – Fatback Band (Spring)
Rapper's Delight – Sugarhill Gang (Sugar Hill)
Rappin' and Rocking The House – Funky 4 Plus One More (Enjoy)
Spoonin' Rap – Spoonie Gee (Sound of New York)
Superappin' – Grandmaster Flash and the Furious Five (Enjoy)
We Rap More Mellow – The Younger Generation (Furious Five)
(Brass)

1980

Adventures of Super Rhyme (Rap) – Jimmy Spicer (Dazz)
Freedom – Grandmaster Flash and the Furious Five (Sugar Hill)
High Power Rap – Disco Dave and the Force of the Five MC (Crash
Crew – Mike & Dave)
The Body Rock – Treacherous Three (Enjoy)
The Breaks – Kurtis Blow (Mercury)
The New Rap Language / Love Rap – Treacherous Three / Spoonie
Gee (Enjoy)
To The Beat Y'All – Lady B (TEC)
Vicious Rap – Tanya Winley (Paul Winley)
Zulu Nation Throwdown Part 1 – Afrika Bambaataa and The Cosmic
Force (Paul Winley)
Zulu Nation Throwdown Part 2 – Afrika Bambaataa and The Cosmic
Force (Paul Winley)



Copertine di alcuni dei primi vinili hip hop

1981

Apache – Sugarhill Gang (Sugar Hill)

Can I Get a Soul Clap / Fresh Out The Pack – Grand Wizard Theodore and the Fantastic 5 (Soul On Wax)

Dancin' Party People – Little Starski (Golden Flamingo)

Feel The Heartbeat – Treacherous Three (Enjoy)

Genius Rap – Dr Jekyll and Mr Hyde (Profile)
It's Nasty / Genius of Love – Grandmaster Flash and the Furious Five (Sugar Hill)
Jazzy Sensation – Afrika Bambaataa and the Jazzy 5 (Tommy Boy)
Rapture – Blondie (Chrysalis)
That's The Joint – Funky 4 Plus One More (Sugar Hill)
The Birthday Party – Grandmaster Flash and the Furious Five (Sugar Hill)
The Adventures of Grandmaster Flash on the Steel of Wheel – Grandmaster Flash (Sugar Hill)

1982

Breaking Bells (Take Me to the Mardi Gras) – Crash Crew (Sugar Hill)
Change The Beat – Fab Five Freddy (Celluloid)
Funk Box Party – The Masterdon Committee (Enjoy)
Grand Mixer Cuts It Up – Grand Mixer D. St with the Infinity Rappers (Celluloid)
It's Magic – Fearless Four (Enjoy)
Looking for the Perfect Beat – Afrika Bambaataa (Tommy Boy)
Magic's Wand – Whodini (Jive)
Making Cash Money – Busy Bee (Sugar Hill)
Planet Rock – Afrika Bambaataa & Soulsonic Force (Tommy Boy)
Renegades of Funk – Afrika Bambaataa & Soulsonic Force (Tommy Boy)
Rockin' It – Fearless Four (Enjoy)
The Message – Grandmaster Flash and the Furious Five (Sugar Hill)
The Roxy – Phase 2 (Celluloid)
Weekend – Cold Crush Brothers (Elite)

1983

All Night Long (Waterbed) – Kevie Kev (Sugar Hill)
Beat Bop – K-Rob vs Rammellzee (Tartown)
It's Like That / Sucker MC's – Run-DMC (Profile)
New York, New York – Grandmaster Flash and the Furious Five (Sugar Hill)
Play That Beat Mr DJ – Globe and Whiz Kid (Tommy Boy)

THE Pac· Jam Record Co.
Presents

1973 10 YEARS OF HIP-HOP TO 1983

Invited to celebrate all these glorious years are:
(Also Surprise ACTS)

SKATIN

- Fantasy 3
- Funky 4
- Crashcrew
- Islam
- Theodore-Freaks
- NYC Breakers
- Majestic 5
- Phase 2
- Disco 4
- T-Ski Valley
- Fearless 4
- Coldcrush Bros
- Captain Rock
- Doug Fresh
- Scott-Dynamic 3
- Disco Bee

10 YEARS



DANCIN

- Romantic 4
- Jazzy Jay
- Bambaata
- Soulsonic Force
- Masterdon
- Death Committee
- Jazzy 5
- Run DMC
- Whiz Kid
- Wanda D-Debbie D
- Manics
- Mr. Magic
- J-Bloodrock
- Red Alert
- Dr. Bob Lee
- L-Force Dancers
- much more!!

1st CITYWIDE ELECTRIC BOOGIE & BREAK DANCE CONTEST
at ROLLERCITY
formerly Brooklyn Roller Rink
515 BRUCKNER BOULEVARD
(Corner 149th Street)
BRONX, NEW YORK

FRIDAY, OCT 7, 83

7pm **\$6 before 11**

info 292-7288 **(LUNEBUG)**

TO THE MAN WE WILL MISS BY

Volantino per la celebrazione dei primi 10 anni della cultura hip hop

Problems of the World Today – Fearless Four (Elektra)

Punk Rock Rap – Cold Crush Brothers (Tuff City)

Rockit – Herbie Hancock featuring Grand Mixer D. St. (Columbia)

White Lines (Don't Do It) – Grandmaster Melle Mel (Sugar Hill)

Wild Style (Soundtrack LP) – Various Artists (Animal/Chrysalis)

You Gotta Believe / Lovebug Starski Live at the Fever – Lovebug Starski (Fever)



1970

1971

1972

1973

1974

1975

1976

1977

- Molte famiglie si trasferiscono dalla zona sud del Bronx, devastata dagli incendi agli edifici, alla zona ovest.

- Un articolo in prima pagina sul "New York Times" racconta la storia di **Taki 183**. Il fenomeno del graffiti writing contagia migliaia di giovani.

- Le due maggiori gang di New York, i Black Spades (afroamericani) e i Savage Skulls (portoricani), entrano in guerra.

- 42 gang di New York firmano uno storico armistizio. La violenza non scompare ma quell'incontro crea le premesse per la nascita della cultura hip hop.

Le **gang giovanili** proliferano nel Bronx già devastato dalla deindustrializzazione, dal crimine, dalla povertà e dalla fuga della classe media bianca.

- L'Incredible Bongo Band pubblica *Apache*. Il pezzo, popolarissimo nel Bronx, sarà uno dei dischi preferiti di DJ Kool Herc.

- I pionieri del writing – Phase 2, Blade, Pistol e altri – inaugurano la *writer's bench* sulla 149esima. Nel corso dell'anno lo stile di quei giovani evolverà enormemente.

- Super Kool 223 realizza i primi pezzi che coprono vagoni interi.

- Hugo Martinez organizza la prima mostra di graffiti al City College di New York.

- Richard Goldstein scrive il primo articolo di analisi e difesa del fenomeno del graffiti writing sulle pagine del "New York Magazine".

- Cindy Campbell organizza un party in un centro comunitario nel complesso popolare di **Sedgwick & Cedar**; il DJ è suo fratello, Kool Herc.

- Afrika Bambaataa crea The Organization e cerca di reclutare giovani neri e latini del Bronx sotto la bandiera di "pace, amore e divertimento".

- **DJ Kool Herc** porta i suoi party al coperto e suona in club come il Twilight Zone e l'Hevalo.

- Viene pubblicato *The Faith of Graffiti*, ode al taggin' scritta da Norman Mailer.

- Kool Herc inventa il merry go round e crea gli Herculords, nelle cui fila c'è Coke La Rock, il primo MC nella storia dell'hip hop.

- Afrika Bambaataa organizza i primi party presso il Bronx River Community Center.

- **Grandmaster Flash** fa il tutto esaurito all'Audubon Ballroom.

- Grandmaster Flash and the 3 MCs suonano al Black Door Club.

- Il b-boying inizia a evolvere grazie alle novità introdotte dai b-boy latini.

- L'uccisione del politico Soulski da parte della polizia convince ancor più Bambaataa della validità dei propri sforzi per la pace. Nasce **La Zulu Nation**.

- Grandmaster Flash perfeziona le tecniche del mixaggio dei breakbeat.

- Grand Wizard Theodore inventa lo scratch.

- *Ford To City: Drop Dead*, questo il titolo del "New York Daily News" dopo il rifiuto del presidente Ford di fornire aiuti economici alla città.

- Il blackout dà inizio a una serie di disordini nei ghetti neri di New York.

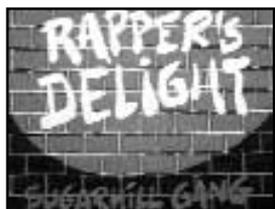
- Charlie Chase comincia a suonare nel Bronx, fondendo il pubblico portoricano della disco con quello nero, più legato al funk.

- JoJo e Jimmy Dee formano la Rock Steady Crew.

- La stagione dei block party raggiunge l'apice.

- In un articolo apparso su "Billboard" il giornalista musicale Robert Ford menziona per la prima volta il fenomeno dell'MCing.

- Le donne entrano in scena come DJ (Wanda D), come MC (Sha Rock, Lisa Lee, Little Lee, Sweet and Sour, Debbie D, Pebblee Pool) e formano le prime crew (Zulu Queens e Mercedes Ladies).



1978

1979

1980

1981

1982

1983

1984

- **Rapper's Delight** diventa una hit internazionale.
- La Fatback Band pubblica *King Tim III*.
- Mr Magic inizia la prima trasmissione radiofonica rap sulle frequenze della Wbbl.
- I Cold Crush raggiungono la formazione definitiva: Charlie Chase, Tony Tone, Grandmaster Caz, JDL, Easy AD, Almighty KG.
- Grandmaster Flash and the Furious 4 sconfiggono i Brothers Disco con i Funky 4. Dopo la sconfitta il gruppo si scioglie temporaneamente e Raheim si unisce a Flash per formare i Furious Five.

- DJ Hollywood, Pete DJ Jones, Reggie Wells, June Bug, Eddie Cheeba e Grandmaster Flowers diventano molto popolari come disco rapping DJs suonando in locali come il Club 371, l'Harlem World e l'Audubon Ballroom.
- Charlie Chase, Cisco, RC, TBone, Grandmaster Caz, Whipper Whip, Tony Tone, Easy AD, Dota Rock formano i Cold Crush Brothers.
- Dota Rock e Whipper Whip lasciano i Cold Crush Bros per unirsi agli L Brothers di Grand Wizard Theodore.
- Ispirato da Phase 2, **Buddy Esquire** inizia a realizzare i primi flyer.

- Iniziano le riprese di *Wild Style*, con Busy Bee, i Cold Crush Brothers, i Fantastic 5, Grandmaster Flash e la Rock Steady Crew.
- **Afrika Bambaataa** inizia a usare il termine hip hop, reso popolare da Lovebug Starski, per riferirsi a quell'emergente cultura di strada nata nel Bronx.
- Kool Lady Blue inaugura le sue serate, "Wheels of Steel", al Negrit, downtown Manhattan.
- Il programma "20/20" della Abc trasmette "Rapping to the Beat", un approfondimento sulla cultura hip hop.
- All'Harlem World si tiene una delle più storiche battute tra MC, Fantastic 5 vs Cold Crush Brothers.
- Il programma "20/20" della ABC trasmette a livello nazionale la sfida tra Rock Steady Crew e Dynamic Rockers.

- Inaugurazione della prima mostra di foto di Henry Chalfant sul fenomeno del graffiti writing, presso la galleria OK Harris.
- Il CoLab Collective inaugura una mostra sull'arte di strada, *The Times Square Show*, in un palazzo abbandonato di Times Square. Tra gli artisti in esposizione ci sono Keith Haring, Jean-Michel Basquiat, Lee Quinones e Fab Five Freddy.
- Fab, Lee e Charlie Ahearn iniziano a discutere della realizzazione di un film sulla cultura hip hop, progetto da cui nascerà *Wild Style*.
- Kurtis Blow pubblica *The Breaks*, il primo disco rap a vincere il Disco d'oro.
- Ottobre 1980: prima apparizione nazionale di Kurtis Blow, nel programma "Soul Train". Da lì a breve i Funky Four si esibiranno al "Saturday Night Live".
- Storica sfida tra gli MC Busy Bee e Kool Moe Dee, che cambierà le dinamiche delle battute.

- Articoli sull'esplosione del fenomeno hip hop appaiono su "Rolling Stone", "People" e "Life".
- Dopo aver suscitato grande fermento a New York, *Wild Style* viene proiettato nei cinema di tutti gli Stati Uniti.
- I Run DMC, con il loro singolo *It's Like That/Sucker MCs*, inaugurano una nuova era nell'evoluzione dell'hip hop, segnando la fine della old school.
- La Rock Steady Crew appare nella produzione hollywoodiana *Flashdance*, galvanizzando migliaia di giovani in tutto il mondo.

- **Wild Style** è proiettato per la prima volta a New York su una pellicola da 16mm.
- Afrika Bambaataa e i Soulsonic Force pubblicano *Planet Rock* per il Tommy Boy di Tom Silverman. Il pezzo venderà più di 650 mila copie.
- Il Roxy, una gigantesca pista da pattinaggio, diventa la nuova sede delle serate "Wheels of Steel" di Kool Lady Blue.
- Grandmaster Flash and the Furious Five pubblicano *The Message*, che diventerà un successo enorme.
- Il New York City Rap Tour organizzato da Blue e Fab Five Freddy arriva in Inghilterra e in Francia. Gli artisti coinvolti sono Afrika Bambaataa, Rock Steady Crew, Futura, Dondi, Grand Mixer D. St., Rammellzee e lo stesso Fab Five Freddy.

- La Pbs trasmette il documentario sul graffiti writing **Style Wars**, realizzato da Tony Silver e Henry Chalfant.
- Debutta, solo per la puntata zero, il primo programma hip hop televisivo, "Graffiti Rock".

Renegades of Funk compilation

I brani dei più noti musicisti hip hop italiani che rappano i diversi capitoli di *Renegades of Funk* sono scaricabili dal sito:
www.hiphopreader.it/renegades-of-funk

- 00_Hip Hop Is The Culture_Donald D & DJ Pandaj
- 01_Boogie Down Bronx_Cuba Cabbal & Dsastro
- 02_Kool Herc_Esa El Prez & Shablo
- 03_Afrika Bambaataa Tribute_Militant A & Bonnot
- 04_Vi ho nel cuore_Lord Bean & Painè
- 05_Motus Operandi_Mastino & NightSkinny
- 06_Grandmaster Flash_Tormento & Bonnot
- 07_We R known as the Pioneers_Donald D
- 08_Pioneers' Rap_Reggie Reg (Crash Crew), Tski Valley, KK Rockwell (Double Trouble), RD, The Flyest Boo-ski (Infinity Rappers), LA Sunshine (Traacherous3), Mighty Mike C (Fearless4) & DJ Funk Prez
- 09_Vesuvius' Delight_Polo & Vaitea
- 10_Peace Unity & Having Fun_Kiave, Lugi, Ghemon Science & Macro-Marco
- 11_Guerriero_Pinto 3D feat. DJ Mike (TDC21)
- 12_Renegades of Funk Remix_The Reverse