

### Musica rap e cultura nera oggi

Tricia Rose

Se la complessità della musica classica occidentale si esprime principalmente attraverso strutture di tipo armonico e melodico, nella musica rap, e in molte altre che sono frutto della diaspora africana, tale complessità consiste nella ricchezza e nell'organizzazione ritmica e percussiva.<sup>1</sup> Riduttivamente, siamo abituati a pensare che l'opposizione "armonia" contro "ritmo" sia ciò che distingue la musica classica occidentale dalle musiche africane e derivate dall'Africa. Eppure, questi due termini descrivono differenze significative nell'organizzazione del suono e forse anche nel modo di percepirlo. La caratteristica tecnica più evidente della tradizione musicale classica occidentale è l'armonia funzionale tonale. Essa si basa su toni chiari e definiti e sulle relazioni logiche tra di essi; si basa su una tensione verso la risoluzione di una sequenza musicale che conduce a un esito preciso: la cadenza perfetta. Lo sviluppo dell'armonia tonale ha limitato la gamma di tonalità a sole 12 note all'interno di ogni ottava, arrangiate in uno dei due soli modi possibili, maggiore o minore. Tale armonia ha inoltre ristretto la complessità ritmica della musica europea. Per poter predisporre e risolvere le dissonanze armoniche, ritmicamente parlando la musica europea ha concentrato il discorso sul *beat* forte e debole, invece di consentire una certa libertà in materia di accento e di tempo. Inoltre, come sostiene Christopher Small, l'armonia tonale classica occidentale è strutturalmente meno tollerante nei confronti di "suoni acusticamente illogici e indefiniti, e quindi meno predisposti a un controllo totale". Altre caratteristiche determinanti della musica classica, come il sistema codificato e la partitura scritta – il mez-

---

\* Tricia Rose è professore di American Studies presso l'Università della California a Santa Cruz. Si interessa particolarmente di cultura e politica afroamericana del ventesimo secolo, rivolgendo una particolare attenzione alle tematiche legate alla cultura popolare e al *gender*. Attualmente sta portando a termine un progetto sulla sessualità delle donne nere negli Stati Uniti. Attraverso un'estesa e approfondita serie di interviste, Rose esamina e analizza le complesse forze sociali che delineano la politica dei gruppi etnici, del *gender* e dei rapporti intimi in America. Questo saggio è tratto da *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, pp. 65-66, 85-90, 95-96, copyright 1994 by Tricia Rose, riprodotto con autorizzazione della Wesleyan Uni-

versity Press e dell'autrice. Tutti i diritti riservati. Traduzione di Claudia Castelli, Barbara Cruciani e Candida D'Aprile.

1. John Miller Chernoff, *African Rhythm and African Sensibility*, University of Chicago Press, Chicago 1979; Dick Hebdige, *Cut n Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*. Methuen, London 1987; Lawrence W. Levine, *Black Culture, Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*, Oxford University Press, Oxford 1977; Portia K. Maultsby, *Africanisms in African-American Music*, in Joseph E. Holloway, a cura di, *Africanisms in African American Culture*, University of Indiana Press, Bloomington 1990; Eileen Southern, *The Music of Black Americans*, Norton, New York 1971.

zo attraverso il quale ha materialmente luogo la composizione – separano il compositore sia dal pubblico sia dall'esecutore e stabiliscono i limiti della composizione e della performance.<sup>2</sup> Questa tradizione della musica classica, come molte principali evoluzioni culturali e musicali, è emersa all'interno di un più ampio mutamento storico nella coscienza europea:

[Assistiamo a] mutamenti nella coscienza europea che chiamiamo Rinascimento, che ha avuto effetto anche sulla musica, in cui l'approccio teocratico e universalistico del Medio Evo si trasforma in un punto di vista umanistico e personale; in termini tecnici, tale cambiamento si traduce in un grande interessamento per gli accordi e per il loro effetto nelle giustapposizioni, e nello specifico nella cadenza perfetta e nella dissonanza sospesa, invece che nella polifonia e nella vita autonoma della singola voce.<sup>3</sup>

Il ritmo e la stratificazione poliritmica rappresentano per la musica africana o derivata dall'Africa ciò che l'armonia e la triade armonica esprimono nella musica classica occidentale. Le fitte configurazioni di ritmi e suoni percussivi armonici e non armonici indipendenti ma strettamente connessi tra loro, in particolare i suoni della batteria, sono priorità essenziali in molte pratiche musicali africane o derivate dalla diaspora africana. Anche la voce rappresenta un importante strumento espressivo. Una vasta gamma di suoni vocali, strettamente connessi con i modelli di fraseggio tonale, "le grandi differenze tra vari registri di voce, che alle volte persino enfatizzano i *break* tra un registro e un altro", è volutamente messa in atto nelle musiche africane o in quelle influenzate dalla musica africana.<sup>4</sup> Il *treatment* (elaborazione) o "versioning" (variazione), è tenuto in gran conto. Di conseguenza, lo strumento non è solamente un oggetto o un veicolo per mettere in mostra il proprio talento, ma partecipa attivamente al processo creativo. E, cosa ancora più importante per il nostro discorso, il fraseggio melodico africano "tende a essere breve e la ripetizione è frequente; per la verità, la ripetizione è una delle caratteristiche della musica africana". Come spiega Christopher Small,

Una sequenza antifonale può protrarsi per alcune ore, attraverso una ripetizione apparentemente monotona della stessa breve frase cantata da un leader cui il coro ri-

2. Christopher Small, *Music, Society, Education: An Examination of the Function of Music in Western, Eastern and African Cultures with its Impact on Society and its Use in Education*, Schirmer, New York 1977, pp. 20-21. Vedi anche Christopher Small, *Music of the Common Tongue*, Riverrun Press, New York 1987.

3. Small, *Music, Society, Education*, cit., pp. 9-10. Vedi anche John Storm Roberts, *Black Music of Two Worlds*, William Morrow, New York 1974.

4. Le "percussioni umane" del rap condividono molti dei loro suoni con la tradizione vo-

cale africana. Marc Dery descrive così questo legame: "Il modo di canticchiare, i borbottii, i suoni gutturali dei pigmei dell'Africa Centrale, lo schiacciare della lingua, i gorgoglii e i suoni di suzione prodotti dai boscimani del deserto del Kalahari, lo *yodel*, la creazione di suoni vocali mediante il fischio, tipica dei giocatori di m'birra dello Zimbabwe, sopravvivono tutti nella percussione prodotta con la bocca, nelle "percussioni umane" dei rapper Doug E. Fresh e Darren Robinson dei Fat Boys". Marc Dery, *Rap!*, "Keyboard", (November 1998), p. 34.

sponde; di fatto però, ci sono delle sottili variazioni che si verificano nell'arco dell'esecuzione, e non solo nelle linee melodiche, ma anche nella relazione tra esse e i complessi ritmi incrociati dell'accompagnamento del tamburo e del battito delle mani [...] Le ripetizioni della musica africana hanno una funzione nel tempo che è l'opposto della musica (classica occidentale): dissolvere il passato e il futuro in un unico eterno presente, dove non si avverte più il passare del tempo.<sup>5</sup>

La complessità ritmica, la ripetizione con sottili variazioni, l'importanza della batteria, l'interesse per le frequenze delle note basse dal punto di vista melodico e le interruzioni di note e di tempo (come ad esempio le sospensioni del ritmo per una o due battute) sono tutte caratteristiche che ritroviamo in maniera consistente nelle esperienze musicali afroamericane.

Nel descrivere il rapporto dei neri del Nuovo Mondo con il ritmo, Ben Sidran rinvia al concetto di "ritmo sospeso" elaborato da Rudi Blesh e alla definizione di Andre Hodier dello "swing" inteso come una tensione ritmica su un metro stabilito o sottinteso.<sup>6</sup>

Le interruzioni del ritmo tramite sospensione del tempo (punti in cui i bassi sono isolati e sospesi) sono fondamentali per comprendere l'origine del piacere nella prassi musicale nera.

I comportamenti in materia di suono, ritmo e ripetizione nella musica rap esibiscono tutte queste caratteristiche. Le tecniche del rap, in particolare l'uso della tecnologia del campionamento, coinvolgono la ripetizione e la riconfigurazione degli elementi ritmici in modi che rivelano una maggiore attenzione nei confronti dei modelli ritmici e del meccanismo che si innesca tra tali modelli tramite interruzioni e punti di rottura musicale. Queste forze ritmiche multiple sono prima messe in atto e poi sospese, selettivamente. I creatori del rap compongono *loop* (anelli) di suoni e poi vi inseriscono passaggi decisivi, in cui il ritmo stabilito viene manipolato e sospeso. Dopodiché, le linee ritmiche riemergono nei momenti cruciali di rilascio della tensione. Uno degli esempi più chiari a tal proposito è *Rock Dis Funky Joint* dei Poor Righteous Teachers. La musica e lo stile vocale di Culture Freedom sono caratterizzati da complicate sospensioni temporali multiple e da rotture ritmiche dei passaggi musicali e testuali.<sup>7</sup> Busta Rhymes dei Leader of the New School, il reggae rapper Shabba Ranks, il rapper inglese Monie Love, Trech dei Naughty By Nature, B-Real dei Cypress Hill, e Das Efx sono noti soprattutto per la capacità di usare la voce come una percussione, manipolando le parole, per-

---

5. Small, *Music, Society, Education*, cit. pp. 54-55.

6. Ben Sidran, *Black Talk*, Holt, Reinhart & Winston, New York 1971, e Olly Wilson, *Black Music as Art*, "Black Music Research Journal", 3, (1983), pp. 1-22.

7. Poor Righteous Teachers, *Rock Dis Funky Joint*, *Holy Intellect*, Profile, 1990. Vedi anche Ice Cube, *The Bomb*, *AmeriKKKa's Most Wanted*, Profile, 1990, e i Fu-schnickens, *Take It Per-*

*sona*, Jive, 1992. Non tutta la musica rap utilizza queste caratteristiche allo stesso modo. In particolare, alcune delle prime registrazioni rap usavano, come unico accompagnamento musicale, il lato strumentale di un disco singolo, nota per nota. Questo potrebbe essere in parte dovuto alle scarse risorse musicali poiché le performance dei DJ che saccheggiano queste registrazioni dimostrano una sostanziale abilità e complessità nella manipolazione ritmica.

correndo le frasi a tutta velocità per poi fermarsi e balbettare attraverso intricati ritmi verbali.

Questi non sono solamente effetti stilistici, ma manifestazioni sonore di approcci filosofici alle condizioni sociali. Seguendo la stessa linea di Small, James A. Snead offre una spiegazione filosofica del significato e dell'importanza della ripetizione e della rottura nella cultura nera. Gli elementi musicali che riflettono una determinata visione del mondo, queste "attitudini ritmiche istintive", sono determinanti per capire il significato del tempo, del movimento e della ripetizione nella cultura nera, e hanno un'importanza primaria per comprendere la manipolazione della tecnologia nel rap.

[...] La musica rap è una forma tecnologica in grado di creare il proprio suono riformulando suoni registrati insieme a testi ritmati. I rapper recuperano le priorità culturali nere per influenzare la tecnologia più avanzata.<sup>8</sup> In questa elaborazione tecnologica, i rapper recuperano anche le usanze dell'oralità afroamericana, le cui articolazioni, strategie narrative e forza poetica rappresentano le basi del rap. Tuttavia, rispetto a quanto suggerito da questa disgiunzione, esiste una maggiore interazione tra gli aspetti orali e quelli tecnologici del rap. Alterando e, allo stesso tempo, conservando importanti aspetti dell'oralità popolare afroamericana, la musica rap incorpora le pratiche orali nella tecnologia e attenua la distinzione tra i modelli di comunicazione orali e quelli alfabetici. Allo stesso modo in cui la tecnologia che genera il rap ne altera e influenza significativamente l'oralità, la logica orale influenza le prassi tecnologiche del rap. Attraverso una nuova definizione dell'originalità narrativa, della composizione e della memoria collettiva, gli artisti rap sfidano le istituzioni che definiscono la proprietà, l'innovazione tecnologica e l'autorialità.

Secondo David Toop, uno dei primi e più attenti storiografi del rap, il rap affonda le sue radici nelle tradizioni poetiche afroamericane del ventesimo secolo:

I precursori del rap si trovano già nel *disco*, nello *street funk*, nei radio DJ, in Bo Diddley, nei cantanti bebop, in Cab Calloway, in Pigmeat Markham, nei ballerini di tap e nei comici, nei The Last Poets, in Gil Scott-Heron, in Muhammad Ali, nei gruppi *doowop* e a *cappella*, nelle filastrocche del gioco dell'anello e del salto della corda, nei *toasts*<sup>9</sup> delle prigioni e dell'esercito, nel *signifyin'* e nei *dozens*<sup>10</sup> [...] Non importa quan-

8. La citazione nel titolo è di Ice Cube, *Parental Discretion Is Advised, Amerikkka's Most Wanted*, Profile Records, 1990.

9. È una forma di oralità ritmata e rimata, quasi sempre narrativa e, in parte, improvvisata, che appartiene alla cultura urbana di strada afroamericana. Viene considerata una parente del *signifyin'*, solo meno aggressiva. [N.d.T.]

10. Secondo Henry Louis Gates, "playing the dozens" è una prassi che appartiene al *signifyin'* e attraverso la quale si distrugge oral-

mente l'avversario. La correlazione con il *signifyin'* è talmente intima che spesso si usano come sinonimi. Scrive Henry Louis Gates, Jr.: "mentre alcuni linguisti, per ragioni che a me restano poco chiare, separano questi due modi di discorso nero, per la gente nera essi restano intercambiabili. Le *dozens* sono forse il modo più diffuso del *signifyin'*, sia perché dipende molto dall'umorismo sia perché la riuscita del confronto dipende dagli insulti alla famiglia dell'avversario, specialmente la madre (*The Si-*

to possa *penetrare* tra i meandri dei videogiochi giapponesi e nell'elettronica europea di moda, le sue radici più profonde restano quelle presenti in tutta la musica afroamericana contemporanea.<sup>11</sup>

Toop capisce molto bene la grande influenza dell'oralità afroamericana nel rap, ma pone una falsa dicotomia tra le radici del rap afroamericano e la strumentazione high-tech su cui si fonda. Il rap non è semplicemente un'estensione lineare di altre tradizioni afroamericane basate sull'oralità, con l'aggiunta delle percussioni e di un'elettronica europea. Il rap è una complessa fusione tra oralità e tecnologia post-moderna. Questa miscela di oralità e tecnologia è essenziale per capire la logica della musica rap che, pur non essendo puramente orale, possiede molte caratteristiche dell'oralità e, allo stesso tempo, ingloba e destabilizza molte caratteristiche della società alfabetizzata e tecnologicamente progredita nella quale vivono i rapper. Harry Allen cattura la relazione tra oralità e tecnologia nel rap suggerendo che "lo hip hop rende la tecnologia umana e tangibile. Con lo hip hop si possono fare cose impensabili utilizzando la tecnologia e si può ottenere un tipo di musica impensabile".<sup>12</sup>

In parte, il rap è un'espressione di quello che Walter Ong ha definito "oralità postalfabetica" ("post-literate orality"). Ong suggerisce che l'era dell'elettronica sia "un'era di oralità postalfabetica: l'oralità dei telefoni, della radio e della televisione, la cui esistenza dipende dalla scrittura e dalla stampa". La sua teoria dell'oralità postalfabetica è uno strumento analitico innovativo ai fini della comprensione dei processi contemporanei della cultura afroamericana, sebbene il suo libro si occupi soprattutto delle differenze di mentalità tra le culture orali e quelle basate sulla scrittura. Il concetto di oralità postalfabetica designa le tradizioni influenzate dall'oralità create e inserite in un contesto culturale postalfabetico, tecnologicamente sofisticato, riviste e presentate in un contesto tecnologicamente avanzato. Questo concetto è in grado di spiegare come una tecnologia di origine alfabetica possa articolare suoni, immagini e conoscenze associate con le forme basate sull'oralità, permettendo al rap di trasformare simultaneamente la tecnologia in oralità e l'oralità in tecnologia.

Nelle culture orali e nei racconti tradizionali, l'autorialità non è essenziale. Secondo Ong, "l'originalità della narrativa non risiede nell'invenzione di nuove storie ma nella gestione, ogni volta, di una particolare interazione con il pubblico; a ogni narrazione la storia deve essere introdotta in maniera originale, in una situazione originale [...] si ridistribuiscono formule e temi invece di introdurre mate-

---

*gnifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*, Oxford University Press, New York 1988, p. 99). [N.d.T.]

11. David Toop, *The Rap Attack: African Jive to New York Hip Hop*, South End Press, London 1984, p. 19 (corsivo mio). Per altre analisi sull'uso da parte del rap di tradizioni orali dei neri, vedi Charles P. Henry, *Culture and African American Politics*, Indiana University Press, Bloomington 1990; Wheeler Winston Dixon,

*Urban Black American Music in the Late 1980s: The Word as Signifier*, "Midwest Quarterly", 30 (Winter 1989), pp. 229-41; Cheryl L. Keyes, *Verbal Art Performance in Rap Music: The Conversation of the 1980s*, "Folklore Forum", 17 (Fall 1984), pp. 143-52; e Jon Michael Spencer, a cura di, *The Emergency of Black and the Emergence of Rap*, numero speciale di "Black Sacred", V, 1 (Spring 1991).

12. Harry Allen, *Invisible Band*, p. 10.

riale nuovo".<sup>13</sup> Esistono ad esempio dozzine di versioni del famoso racconto orale afroamericano della *Signifying Monkey*, senza che ci sia un autore unico, e tra le varie musiche caraibiche il "versioning" è un'usanza molto comune.<sup>14</sup>

I rapper hanno ridefinito il concetto di autorialità collettiva: l'originalità risiede nella creazione di nuove storie che sono associate con il rapper. Tuttavia, i versi del rapper sono chiaramente influenzati dalla tradizione afroamericana del *toast*. La spavalderia dei *dozens*, dei *toasts*, come la *Signifying Monkey*, viene brillantemente catturata in *How Ya Like Me Now* di Kool Moe Dee.<sup>15</sup> L'introduzione di materiale nuovo, in tema con le forme orali, assume maggiore significato durante l'esecuzione dal vivo.

I rapper, in generale, preparano con cura e recitano i versi in rima che saranno sempre associati con l'autore. Sono molto comuni i riferimenti al rapper e al suo DJ. In *Get Up Everybody (Get Up)*, di Salt 'N' Pepa, Salt dice:

Spindarella, my DJ, is a turntable trooper  
My partner Pepa, she's a power booster.  
Word to life, I swear, she'll seduce ya  
Don't take my word I'll introduce her.<sup>16</sup>

In *Follow the Leader* di Erik B. & Rakim, il ritornello: *follow the leader Rakim a say*, viene recitato ripetutamente in maniera ritmata per rafforzare l'identità del performer.<sup>17</sup> Sono infiniti gli esempi di questo tipo di nominazione. I testi del rap sono strettamente legati all'autore e rappresentano la voce sia del compositore sia del performer, a differenza delle tradizionali nozioni occidentali in cui il testo del compositore appartiene a una sfera separata da quella del performer. Il rap fonde i concetti alfabetizzati di autorialità con le costruzioni di pensiero, l'espressione e la performance basate sull'oralità.

A volte il contenuto di un brano rap è talmente legato al proprio creatore che eseguire i versi di un altro significa riscrivere le parti con i riferimenti al compositore. La realizzazione di una rivisitazione del successo di L.L.Cool J. del 1986, *I'm Bad*,<sup>18</sup> esemplifica il significato di nominazione nel rap. In *Bad*, L.L. si vanta di essere il migliore rapper nella storia del rap e, in un punto culminante del brano, esor-

**13.** Walter Ong, *Orality and Technology, Technologizing of the Word*, Methuen, London 1982, p. 42.

**14.** Vedi Bruce Jackson, *Get Your Ass in the Water and Swim Like Me: Narrative Poetry from Black Oral Tradition*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1974, per le trascrizioni di *Signifying Monkey* e altri racconti orali afroamericani. Vedi anche Hebdige, *Cut n Mix*, nel quale osserva che del brano *Under Mi Sleng Teeng* dell'artista caraibico Wayne Smith sono state prodotte non meno di 239 versioni.

**15.** Kool Moe Dee, *How Ya Like Me Now, How Ya Like Me Now*, Jive Records, 1987.

**16.** Spindarella, la mia DJ è un soldato sul piatto / La mia socia Pepa, è una forza amplificata.

Com'è vero Iddio, lo giuro, vi seduce / Se non mi credete ve la presento. [N.d.T.] Salt 'N' Pepa, *Get Up Everybody (Get Up)*, *Salt with a Deadly Pepa*, Next Plateau Records, 1988.

**17.** Eric B. & Rakim, *Follow The Leader, Follow The Leader*, UNI Records, 1998.

**18.** L.L. Cool J., *I'm Bad. Bad*, Def Jam Records, 1987.

ta i suoi fan a *forget Oreos eat Cool J. cookies*.<sup>19</sup> Un famoso gruppo *go-go* di Washington, D.C., i Trouble Funk, eseguì una versione live di *I'm Bad*. Per la gioia del pubblico, nello stesso punto culminante del brano, il cantante solista, Chuck Brown, annunciò: *forget Oreos eat Chuck Brown cookies!* mentre gli inconfondibili fiati e la batteria funky del *go-go* rullavano potenti per sottolineare la sua audace appropriazione. Il pubblico *go-go* di Brown considerò questa temeraria appropriazione del brano di L.L. Cool J. come una vittoria simbolica del *go-go* sul rap. La storia raccontata in *I'm Bad* è la storia di L.L. Cool e la storia del rap. Questa revisione non aveva cancellato L.L. Cool J. come autore; l'assenza del nome non mette a tacere la sua presenza, la disloca. L'inserimento di Brown acquista maggiore forza se il pubblico conosce la versione "originale" di L.L. Cool. Il fatto che un altro rapper mangi i biscotti di Cool J. rappresenta una sconfitta enorme; il fatto che L.L. mangi i suoi stessi biscotti che adesso si chiamano col nome di Chuck Brown rappresenta un momento umiliante di simbolica dominazione. Senza la presenza di L.L. e la sua identità come artista rap, il furto del brano non ha molto significato. In questo contesto, la presenza di L.L. Cool e la capacità degli ascoltatori di riconoscerla rappresenta l'elemento necessario per la vittoria simbolica del *go-go* sul rap.

I versi dei brani rap non sono le "espressioni fisse, ritmicamente cadenzate" alle quali Ong si riferisce nella sua descrizione delle culture orali, sebbene la loro forza sia determinata dalla presentazione orale del rap: sono versi costruiti in schemi lineari, alfabetizzati. Sono brani che vengono prima scritti, quindi memorizzati e infine recitati oralmente, mentre nelle culture orali non c'è alcun contesto scritto per aiutare la memorizzazione. Osserva Ong: "All'interno di un cultura orale, pensare in termini che non siano formulaici, schematizzati e mnemonici, qualora fosse anche possibile, sarebbe una perdita di tempo poiché, alla fine, non si potrebbe mai recuperare efficacemente il pensiero elaborato, come invece consente la scrittura".<sup>20</sup> Al confronto, i testi rap sono delle performance orali che mostrano forme scritte (alfabetiche) di pensiero e di comunicazione.

[...] I rapper e i loro versi in rima sono tutt'altra cosa rispetto alle modalità e agli esecutori poetici orali tradizionali, poiché la loro complessità è fortemente influenzata e dipendente dalle forme alfabetizzate di comunicazione e di riproduzione. Ad esempio, nel rap la parola rimata si trova spesso in mezzo a una frase lunga e le frasi brevi ma accentuate fanno da contrappunto al metro del basso. La capacità di riorganizzare con facilità i versi in rima e la musica consente una maggiore flessibilità nella costruzione e nell'esecuzione di un testo rimato. Recitare o leggere il testo di un pezzo rap non equivale a comprenderlo; esso è spesso strettamente collegato al ritmo sincopato e ai suoni campionati della musica. La musica, i suoi modelli ritmici e l'articolazione caratteristica dal rapper, sono tutti elementi determinanti per la comprensione del pezzo.

---

**19.** Gli *Oreos* sono biscotti rotondi, con due falde di cioccolato esterne che racchiudono al loro interno una crema bianca: sono un simbo-

lo delle persone di colore che esternamente sono nere ma dentro sono bianche. [N.d.T.]

**20.** Walter Ong, *Orality*, cit., p. 35.

Il nesso tra DJ e produttori rap e il concetto di “autore” e di originalità della narrazione sono in stretta relazione con la pratica orale. Nella maggior parte della musica rap, gli strumenti sono i campionatori che riproducono versioni sintetizzate di strumenti tradizionali, duplicati spaventosamente reali di altri suoni (vetri che si rompono, sirene e altro), e creano il messaggio dinamico ed esplosivo e il doppiaggio di suoni nuovi, precedentemente registrati e apparentemente fissi. Molti di questi campioni vengono doppiati da altre sezioni ritmiche, altri bassi e sezioni di fiati chiaramente e intenzionalmente riconoscibili, riformulate in combinazione con i suoni delle percussioni e con lo stile e l’enfasi del rapper.

La tecnologia del campionamento, così come viene usata dai DJ e dai produttori rap, è sorprendentemente simile all’interpretazione fornita da Ong sull’originalità narrativa nelle culture orali: “l’originalità narrativa non consiste nell’inventare nuove storie [...] formule e temi vengono [invece] rimaneggiati piuttosto che sostituiti con nuovo materiale”.<sup>21</sup> I DJ e i produttori rap rimescolano formule e temi culturali conosciuti. È in questo contesto che si colloca l’originalità narrativa. Nell’era della riproduzione meccanica, tali formule e temi culturali si esprimono attraverso il suono registrato, rimaneggiato, rimontato e ricontestualizzato.

Eppure, la tecnologia del campionamento è usata anche come mezzo di composizione, un mezzo di produzione (post) alfabetica. Usando suoni e ritmi come componenti elementari, i musicisti rap immettono le idee nel computer, creano, cancellano e rivedono temi e concetti musicali. Così come molte band live lavorano attraverso idee musicali, i produttori rap lavorano con concetti di base, improvvisando e costruendo attorno a questi. Scrivere musica nell’epoca della riproduzione elettronica è un processo forte e complesso in cui vengono resi accessibili milioni di suoni, ritmi e melodie. Eric Sadler descrive il suo modo di *scrivere* musica usando come fonte principale la collezione di ventimila dischi dei Bomb Squad:

Decidi che vuoi scrivere qualcosa. Lavori. Scrivi, scrivi, scrivi. A volte arriva Chuck (D) e dice: ‘Ehi, ho un’idea’. Allora quello che devi cercare di fare è di prendere l’idea, mettere (il campionamento) nella *drum machine*, metterci sotto un ritmo e partire da qui. A volte Keith (Shocklee) si metteva ai piatti e cominciava a fare *scratching*, come se fossimo una band. Io usavo la *drum machine* per il campionamento, e Keith metteva su i dischi.<sup>22</sup> In un mondo di byte e microprocessori, idee grandi e complesse possono essere riscritte, modificate, “campionate” con il computer e riorganizzate dai compositori. Mentre un’idea musicale si sviluppa e cambia, vengono aggiunti e cancellati elementi dal file di memoria. Comunque rimane la qualità interattiva della strumentazione live e della scrittura delle canzoni come contributo individuale presentato l’uno all’altro nello studio per creare una composizione finale.

Il campionamento nel rap è un processo di alfabetizzazione culturale e di riferimento intertestuale. Le linee di chitarra e di basso campionate da precursori soul

21. Ivi, p. 42.

22. Intervista dell’autrice con Eric Sadler, 4 settembre 1991.



e funk sono spesso riconoscibili o hanno risonanze familiari. Alcuni campionamenti vengono presi da canzoni recenti che sono in classifica, il che li rende fortemente riconoscibili. I fan del rap riconosceranno che Eric B. & Rakim hanno preso la linea di basso per il loro *cut*, *Paid in Full*, da *Don't Look Any Further* di Dennis Edwards, una popolare canzone R&B che era al primo posto in classifica solo un anno prima. In aggiunta alla messa in opera musicale e alle strategie di creazione coinvolte in queste resurrezioni del soul, tali campionamenti sono esibiti come una sfida a riconoscere i suoni, a creare connessioni tra testi e musica. Afferma la storia musicale nera e colloca questi suoni "del passato" nel "presente".

Molto spesso, gli artisti rap e i loro DJ riveriscono apertamente i loro antenati soul. Steatsonic difende questa pratica, affermando che contrasta le condizioni di mercato gestite dall'industria, che per la musica nera dettano una permanenza sul mercato particolarmente breve. Dozzine di discografie di artisti soul sono state riedite grazie alle strategie di campionamento rap e di conseguenza, come suggerisce Daddy-O, questi artisti soul hanno guadagnato un posto di primo piano nella memoria collettiva nera:

You erase our music  
So no one could use it...  
Tell the truth-James Brown was old  
Til Eric B came out with 'I Got Soul.'  
Rap brings back old R&B  
If we would not  
People could have forgot.<sup>23</sup>

Quando l'esplosiva *How Ya Like Me Now* di Kool Moe Dee cominciava con *All aboard the night train!* campionata da un disco di James Brown, non solo dimostrava che Brown ne era l'autore, ma minava, paradossalmente, ogni legame fisso che il suono avesse con l'etichetta con cui era stato registrato "in origine". L'esclamazione di Brown nel contesto del pezzo di Moe Dee è impiegata come una risorsa della comunità contrapposta all'ossessione dell'industria discografica per la proprietà. All'inizio di *How Ya Like Me Now*, James Brown è dichiarato e valorizzato, Kool Moe Dee si situa all'interno della tradizione musicale afroamericana, e ne viene fuori una storia di affermazione e opposizione autocostruita.

Il campionamento non è il solo metodo di riformulazione e resistenza narrativa. Il missaggio del vecchio con il nuovo, o "versioning", come lo chiama Dick Hebdige, è alla base di tutta la musica caraibica e afroamericana: "La versione originale assume una nuova vita e un nuovo significato in un contesto nuovo". Il "versioning", diversamente dal campionamento, implica il rimaneggiamento di un intero componimento. Concordo con l'analisi globale di Hebdige, ma vorrei dare una versione differente della sua citazione. La versione di riferimento assume vite alter-

---

**23.** "Avete cancellato la nostra musica / in modo che nessuno potesse usarla... / Diciamoci la verità, James Brown era vecchio / finchè Eric

B è uscito con 'I Got Soul.' / Il rap riporta in vita il vecchio R&B / Se non lo avessimo fatto / la gente avrebbe dimenticato".

*native e significati alternativi* in un contesto nuovo. Anche il “versioning” ridefinisce le nozioni tradizionali di paternità e originalità nel momento in cui le ingloba.

[...] La musica rap è un sound urbano tecnologicamente sofisticato e complesso. Senza dubbio, i suoi antenati arrivano fino alle tradizioni di influenza orale della cultura afroamericana. Ma gli aspetti orali del rap non devono essere considerati come primari nella *logica* del rap, né possono essere separati dagli aspetti tecnologici. Il rap è fondamentalmente alfabetizzato e profondamente tecnologico. Interpretare il rap come il risultato diretto o naturale delle forme orali afroamericane vuol dire romanticizzarlo e decontestualizzarlo come forma culturale. Vuol dire cancellare la significativa presenza acustica del rap e il modo in cui dà forma a questioni tecnologiche, culturali e legali per definire e creare musica. La conservazione delle priorità della cultura nera è un processo attivo e spesso di resistenza che ha implicato la manipolazione delle politiche di incisione, delle tecniche di misaggio, della costruzione lirica e della stessa definizione di musica.

I testi lirici e musicali nel rap sono un ibrido dinamico di tradizioni orali, di oralità post alfabetica e tecnologia avanzata. I testi rap, che costituiscono una parte essenziale dell'identità di un rapper, suggeriscono fortemente l'importanza della paternità e della individualità nella musica rap. Infatti il campionamento, così come è usato dagli artisti rap, indica l'importanza delle identità collettive e delle storie di gruppo. Ci sono centinaia di frasi condivise e di termini dello slang nei testi rap, eppure ogni testo rap è la voce personale ed emotiva del rapper.<sup>24</sup> La musica è una complessa riformulazione culturale della conoscenza del sapere e della memoria di una comunità. I testi rap e i suoni campionati che li accompagnano sono altamente alfabetizzati e tecnologici, eppure esprimono chiaramente un distinto passato orale.

Come molti generi innovativi, il rap ha allargato il campo dell'ascolto popolare. Unendo suoni provenienti da una vasta gamma di fonti e di stili, e restando molto legati alla ricca tradizione musicale della diaspora africana, le mediazioni e le invenzioni tecnologiche dei musicisti rap non sono fini a se stesse, ma mezzi per fini culturali, nuovi contesti in cui le priorità vengono modellate ed espresse. I produttori rap lavorano audacemente contro la logica culturale della musica classica occidentale nel momento in cui si muovono all'interno di pratiche musicali nere ed esprimono priorità stilistiche e compositive appartenenti alle culture nere nella diaspora. Chiaramente, queste pratiche non si collocano in un vuoto politico e culturale. Le forze acustiche del rap sono spesso contestate sul campo in quanto non creative, plagiate, non musicali. In altri casi, questi approcci neri all'uso e alla manipolazione delle nuove tecnologie vengono appropriati così efficacemente da risultare invisibili. Il campionamento, così come viene utilizzato dai produttori rap, è una macchina del tempo musicale, una macchina che ferma il tempo e che richiama alla mente altri tempi, un processo tecnologico grazie al quale antichi suoni e risonanze possono essere riportati e ricontestualizzati nel presente. I tecnici del rap

24. Vedi “Spin” (October 1988) per un dizionario dello slang hip hop.

sfruttano la tecnologia digitale come uno strumento, modificando priorità e stili musicali neri attraverso la manipolazione della tecnologia. In questo processo di sincretismo tra tecnologia e cultura nera, gli strumenti tecnologici e le priorità culturali nere sono modificati e espansi. In uno scambio simultaneo, la musica rap ha messo il suo marchio sulla tecnologia avanzata e la tecnologia ha profondamente cambiato il sound della musica nera.