

Andrea Di Quarto

# REVOLUTION!

La vera storia dei

## PUBLIC ENEMY



NAMI EDIZIONI .. TSUNAMI EDIZIONI .. TSUNAMI EDIZIONI .. TSUNAMI

Copyright © 2023 A.SE.FI. Editoriale Srl – Via dell’Aprica, 8 – Milano  
www.tsunamiedizioni.com – info@tsunamiedizioni.it – Instagram: @tsunamiedizioni

Prima edizione Tsunami Edizioni, giugno 2023 – Gli Uragani 56  
Tsunami Edizioni è un marchio registrato di A.SE.FI. Editoriale Srl

Redazione: Dar Usacheva  
Editing: Max Baroni  
Grafica e impaginazione: Eugenio Monti

Foto in copertina: Michael Ochs Archives/Getty Images  
Foto sul retro copertina: Marnie Joyce, utilizzata secondo licenza Creative Commons – Attribuzione 2.0 (CC BY 2.0)



Stampa Geca Industrie Grafiche, San Giuliano Milanese, con sistema Rotobook. GI2023

ISBN: 978-88-94859-73-7

L’Editore ha compiuto ogni sforzo possibile per rintracciare i titolari dei diritti di alcune delle immagini riportate all’interno del presente libro e si mette a disposizione dei legittimi aventi diritto per sanare ogni eventuale controversia.

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

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

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

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

Andrea Di Quarto

# ***REVOLUTION!***

La vera storia dei  
**PUBLIC ENEMY**

 **tsunami**  
edizioni

© TSUNAMI EDIZIONI - RIPRODUZIONE RISERVATA

*«Most of my heroes  
don't appear on no stamps».*

CHUCK D

# TRACKLIST

<b>INTRO. I messaggeri di una rivoluzione (im)possibile .....</b>	<b>11</b>
<b>1. Long Island (il Sogno Americano in saldo).....</b>	<b>17</b>
La Grande Onda.....	17
Una famiglia come tante.....	20
Chuckie Dee .....	24
<b>2. Spectrum City .....</b>	<b>27</b>
La trappola della matricola .....	27
Primi esperimenti.....	29
Butch Cassidy, il pioniere dimenticato.....	31
<b>3. Radio Days .....</b>	<b>35</b>
WBAU on air .....	35
Hip hop radio show.....	38
MC Flavor.....	40
La scoperta delle radici .....	43
Ready to go! .....	45
Dai dischi al disco.....	47
'Public Enemy No. 1'.....	50
<b>4. Def Jam Recordings .....</b>	<b>53</b>
Rick .....	53
Russell .....	56
Unire le forze.....	60
«Portami Chuckie Dee o ti licenzio!» .....	63
<b>5. Yo! Bum Rush the Show.....</b>	<b>65</b>
O tutti o nessuno! .....	65
Public Enemy is in the house.....	67

## **REVOLUTION!**

L'uomo nero nel mirino.....	68
Bomb Squad: una produzione esplosiva .....	71
Yo! Diamo l'assalto allo show.....	74
La rivoluzione è cominciata.....	79
<b>6. Ribelli senza pausa .....</b>	<b>81</b>
Un avvio a passo lento .....	81
Latin Quarter: un concerto "stonato" .....	83
L'asticella si alza.....	85
Alla conquista dell'Europa.....	88
'Bring the Noise' .....	90
<b>7. Il radicalismo nero.....</b>	<b>95</b>
Rap e afrocentrismo.....	95
La nascita della Nation of Islam.....	96
Malcolm X .....	98
L'era di Louis Farrakhan.....	100
Five Percent Nation.....	102
Il movimento Black Power.....	103
Alle armi: Black Panther Party .....	104
<b>8. It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back.....</b>	<b>109</b>
Atto secondo.....	109
Countdown to Armageddon.....	110
Rumore?.....	111
Parata di campioni.....	115
Pietra miliare.....	117
<b>9. The Italian Job .....</b>	<b>119</b>
Takes a Live Nation.....	119
Rapitalia .....	120
Joe Vanotti.....	122
Il concerto.....	124
<b>10. Professor Gaffe .....</b>	<b>129</b>
Media Assassin .....	129
Il Ministro dell'Informazione .....	131
L'intervista a Spin .....	134
<b>11. Fa' la cosa giusta .....</b>	<b>137</b>
Un regista rap .....	137
«Datemi qualcosa che suoni come un inno».....	140
Una polveriera chiamata New York City.....	141
Fight the Power.....	146
Una sconfitta di successo .....	149
<b>12. Shitstorm .....</b>	<b>151</b>
Cronaca di un disastro annunciato .....	151
Una difesa indifendibile .....	154
Scricchiolii e questioni di... etichetta .....	159

<b>13. Chi ha paura di un pianeta nero? .....</b>	<b>161</b>
Ripartenza .....	161
Welcome to the Terrordome .....	163
Il Pianeta Nero .....	164
AmeriKKKa's Most Wanted.....	174
<b>14. L'Apocalisse .....</b>	<b>179</b>
Professor Griff colpisce ancora .....	179
SOUL: Sound Of Urban Listeners .....	182
C'è un solo Terminator X .....	184
Bring the Noize... Again.....	185
Sister Souljah, la famiglia si allarga .....	190
Gary G-Wiz, un nuovo artificiere .....	192
Il Nemico colpisce ancora .....	193
L'album definitivo? .....	199
<b>15. Grandi mancanze .....</b>	<b>201</b>
1992: Los Angeles brucia .....	201
The Sister Souljah Moment .....	203
Greatest Misses .....	206
Yeah Boy! Abbiamo un (grosso) problema .....	210
<b>16. Muse Sick-N-Hour Mess Age .....</b>	<b>215</b>
Lost in Translation.....	215
Il DJ omaggia i maestri.....	217
Dal radicalismo nero al gangsta rap .....	218
Music in Our Message .....	219
<b>17. Anni formativi .....</b>	<b>227</b>
L'utopia Slam Jamz .....	227
Mistachuck si presenta.....	228
Tentativi ed errori .....	231
He Got Game .....	233
Terminator termina.....	240
Confrontation Camp .....	241
<b>18. Independence Days .....</b>	<b>243</b>
BTN 2000 War .....	243
Goodbye Def Jam .....	245
Atomic Pop Records.....	246
There's a Poison Goin On.....	247
DJ Lord è entrato nel gruppo .....	251
Flavor solo: una questione di tempo .....	253
Esperimento fallito .....	254
<b>19. Net Revolution.....</b>	<b>255</b>
Un ciclone chiamato Napster .....	255
Revolverlution .....	258
Paris.....	260
Fine Arts Militia .....	261

© TSUNAMI EDIZIONI - RIPRODUZIONE RISERVATA

## **REVOLUTION!**

<b>20. Flav goes to Hollywood.....</b>	<b>263</b>
Un nuovo inizio .....	263
Brigitte .....	266
La strana coppia .....	269
<b>21. Anni confusi .....</b>	<b>271</b>
New Whirl Odor .....	271
Rebirth of a Nation .....	273
Flavor solo, finalmente (?) .....	276
Beat, mix e remix .....	278
How You Sell Soul to a Soulless People Who Sold Their Soul???	279
<b>22. Dalle Olimpiadi alla Hall Of Fame .....</b>	<b>283</b>
Olympic Games .....	283
I gemelli eterozigoti.....	284
Welcome to the Rock & Roll Hall of Fame.....	288
Il ritorno di Mistachuck.....	293
<b>23. Profeti della rabbia.....</b>	<b>295</b>
Man Plans God Laughs.....	295
Supergruppo .....	299
Nothing Is Quick in the Desert .....	302
<b>24. La guerra di Flav .....</b>	<b>305</b>
C'è baruffa nell'aria.....	305
Flavor Flav, sei fuori! .....	309
Loud Is Not Enough.....	311
Un nemico comune .....	313
<b>25. Back in Def.....</b>	<b>315</b>
Fight the Power Remix 2020 .....	315
Home again .....	316
Divergenze insanabili.....	318
<b>OUTRO. «La rivoluzione non si può vendere» .....</b>	<b>321</b>
<b>DISCOGRAFIA.....</b>	<b>323</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>331</b>



# INTRO

I messaggeri di una rivoluzione (im)possibile

**I**puristi dell'hip hop diranno che sono stati i Run-DMC, gli storici obietteranno che il nome giusto è quello dei Cold Crush Brothers, i *crate digger* asseriranno che erano gli A Tribe Called Quest, i nichilisti indicheranno i N.W.A., i discepoli della cultura alternativa tireranno in causa gli Ultramagnetic MC's, altri ancora menzioneranno i Beastie Boys. A parte i piccoli litigi di appartenenza, però, non c'è dubbio che il più grande gruppo hip hop di sempre si chiama Public Enemy.

Sono stati proprio loro, i PE, come per brevità li chiameremo durante il nostro racconto, che hanno reso l'hip hop una delle forme culturali più vitali degli ultimi quarant'anni. Certo, hanno suscitato controversie per il loro abbraccio degli insegnamenti della Nation of Islam e per alcune parole scellerate del loro "Ministro dell'Informazione" Professor Griff, ma con la voce tonante e fervida di Chuck D e i suoni radicali della Bomb Squad avrebbero attirato notorietà anche se fossero stati sostenitori di una piccola, pacifica, chiesa evangelica di Billy Graham.

«Il mio lavoro è scrivere testi scioccanti che sveglino la gente», aveva spiegato Chuck D a chi, agli esordi, gli chiedeva dei suoi obiettivi come leader dei Public Enemy, e la promessa è stata ampiamente mantenuta. In meno di cinquant'anni, il rap si è trasformato da sottocultura del Bronx in un'industria multimiliardaria che veicola una musica fatta e ascoltata in tutto il mondo e, dal 1988, i testi di Chuck D sono stati al centro della cultura hip hop, risvegliando, elettrizzando e inquietando fan e critici. Testi che hanno contribuito

## **REVOLUTION!**

a rendere i Public Enemy una delle presenze più influenti nella storia della musica, mentre Chuck D è stato unanimemente riconosciuto non solo come uno dei più importanti portavoce della comunità hip hop, ma anche degli afroamericani *tout court*.

Tuttavia, il messaggio di Chuck D supera il significato letterale dei suoi testi. Insomma, per quanto potenti, le sue parole non avrebbero raggiunto milioni di persone esclusivamente come poesia o commento politico. È la musica dei Public Enemy, nel suo insieme, che ha dato ad esse l'accesso ai canali della distribuzione di massa e ne ha sostenuto il potere e la credibilità.

È fuori discussione, poi, che nella storia dell'hip hop nessun gruppo sia stato più emblematico e puramente politico. Per molti aspetti il gruppo funge da lente attraverso la quale esaminare la storia stessa del rap, delinearne i suoi ampi tratti, tracciarne gli alti e bassi. L'ascesa dei Public Enemy dalla relativa oscurità di Long Island alla popolarità planetaria e alle polemiche politiche nei primi anni Novanta, così come il loro ritorno a un livello di oscurità, ci dice molto sulla storia dell'hip hop e in particolare sul destino del progetto politico che la band ha promosso attraverso la sua musica. All'apice della loro carriera i PE hanno ridefinito non solo ciò che un gruppo rap poteva realizzare, ma anche il ruolo stesso che i musicisti potevano svolgere nella cultura contemporanea. Liricamente, musicalmente, politicamente, sul palco, nelle news: mai prima di allora i musicisti erano stati considerati "radicali" su così tante piattaforme.

I Public Enemy sono stati fondamentali, altresì, nel rimettere al centro della cultura pop – a disposizione quindi di un'audience molto vasta – una certa corrente del radicalismo nero in cui, a fine anni Ottanta, si identificavano sempre più giovani afroamericani che avevano smesso di riconoscersi nel pacifismo evangelico del reverendo Martin Luther King Jr. per riscoprire il messaggio più audace e bellicoso di Malcolm X e della Nation of Islam.

Con il loro suono e la loro postura radicale, i Public Enemy misero il rap al riparo, per qualche tempo ancora, dalla definitiva cooptazione commerciale a cui pareva destinato. E non solo per l'effetto che i loro messaggi hanno avuto sugli ascoltatori e su generazioni di futuri musicisti neri, ma anche, se non soprattutto, per l'influenza che hanno esercitato sulle coscienze di milioni di giovani bianchi americani (e non solo) che li scoprirono e amarono prima per la contagiosa potenza del sound e si ritrovarono alla fine esposti a un diverso punto di vista sulla storia e sulle istituzioni degli Stati Uniti d'America. Proprio quest'effetto era il più temuto dal conservatorismo americano, che ben prestò si attivò per contenere il contagio dei Public Enemy e mise ogni comportamento del gruppo sotto la lente d'ingrandimento.

Data la natura varia, eccentrica ed estrema delle personalità che componevano la band, questa strategia non ci mise molto a dare i suoi frutti. Il primo a cadere sotto i colpi di questa piccola inquisizione fu Flavor Flav, il colorito *hype man* del gruppo, famoso per le enormi sveglie che porta al collo e per essere, in tutto e per tutto, il contraltare del frontman. Se la voce di Chuck D era bassa e tonante, quella di Flav era acuta e stridula. Se le rime dell'uno erano radicali e austere, quelle dell'altro erano estemporanee e surreali. Si è scritto molto sulle ragioni per cui, amicizia a parte, Chuck D tenesse tanto alla presenza di Flavor nel gruppo. È sufficiente guardare un video di un concerto dei Public Enemy (se non si ha avuto la fortuna di vederli dal vivo) per rendersi conto di come la presenza di Flav sul palco fosse indispensabile alla resa dello show, quasi una catarsi rispetto alla "pesantezza" di tutto il resto. Inoltre, con i suoi eccessi, spesso ridicoli, Flavor portava sul palco i comportamenti che le componenti più razziste del mondo americano si aspettavano da ogni nero, amplificando per giustapposizione la potenza della postura lucida, consapevole e veemente di Chuck D.

Va rimarcato, anche, che pur supportando molte delle istanze della Nation of Islam e del suo profeta Louis Farrakhan, il messaggio di Chuck D e soci va oltre e include il marxismo, il socialismo africano e l'afrocentrismo più "scientifico". Non a caso, la copertina del loro primo disco rimandava all'estetica delle Black Panthers, più che a forme di misticismo, e nei loro testi venivano fatti nomi e cognomi dei "nemici". Una formula che con *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* raggiunse la perfezione, prendendo di mira i difetti dell'America conservatrice, nonché di quella solo formalmente progressista, e le storture della società contemporanea: la mitologia integrazionista, il patriottismo, il sistema carcerario, il militarismo e i media.

Chuck D e i Public Enemy hanno usato la cultura pop come palcoscenico per mettere in scena una rivoluzione audace, ma soprattutto simbolica. Il personaggio pubblico di Chuck D, coraggioso, serio e acutamente intellettuale, era concepito sull'eredità e le immagini di forti leader neri. Il suo sguardo pensoso e la voce impavida personificavano l'espressione di Malcolm X «con ogni mezzo necessario», e perfino il famoso logo, che ritraeva una figura ribelle inquadrata dal mirino di un'arma da fuoco, era ricco di simbolismo. Sugeriva che i neri dalla mentalità forte fossero il «nemico pubblico numero uno» e, quindi, uno dei bersagli più visibili della società. Ma ciò che è stato veramente rivoluzionario, nel gruppo, è il suo senso della teatralità, la comprensione del potere dell'immagine, e come il drammatico passato razziale dell'America sia stato usato per lasciare un segno nella cultura pop americana.



## **REVOLUTION!**

Eppure la musica dei Public Enemy non è solo un lungo *cabier des doléances*, bensì una presa di posizione: a differenza della canzone di denuncia tradizionale, Chuck D si espone in prima persona e si fa carico delle responsabilità che un certo tipo di militanza pubblica comporta. Con conseguenze tangibili: il gruppo sarà accusato, non sempre in buona fede, di razzismo, antisemitismo, incitamento alla violenza, ignoranza, saccenza, socialismo e quant'altro. Tuttavia, questo fuoco di sbarramento non ne ha lesa l'autorevolezza, anzi, l'ha rafforzata.

Fedeli a loro stessi, i PE non hanno mai abbassato la guardia e hanno cercato di assestare, seppur con alterni risultati, nuovi standard, portatori di una dignità musicale che non è mai scaduta nella parodia di se stessi o nella riproposizione sistematica o "furba" di vecchi *cliché*. All'apice della loro grandezza i Public Enemy hanno reinventato l'hip hop nei suoni, nei linguaggi, nelle tematiche. Nulla, dopo il loro avvento, è mai più stato come prima. Il semplice divertimento scanzonato si è trasformato in presa di coscienza, militanza e impegno politico, non perdendo mai di vista, però, l'aspetto musicale. I PE sono stati grandi e hanno generato grandezza con la profonda influenza esercitata su tanti rapper venuti dopo di loro, anche italiani, fornendo un contributo alla cultura hip hop che pochi altri artisti possono vantare.

Inoltre, la storia dei Public Enemy non si adatta perfettamente allo stereotipo del gruppo rap che esce da quartieri violenti e impoveriti. La maggior parte dei membri dei PE è cresciuta nella periferia nera, ma borghese, di città come Roosevelt, a Long Island. Non certo lo sfondo ruvido associato al rap aggressivo di altri artisti, cresciuti nei sobborghi *Black* più degradati, ma comunque un'esperienza problematica: «Vivevamo in periferia ed eravamo circondati solo da comunità bianche. Era come se fossimo degli scarti: avevamo ciò che i bianchi non volevano avere, i loro avanzi. Quindi abbiamo sempre dovuto combattere in qualche modo questa avversità», ha spiegato con parole molto efficaci Hank Shocklee, primo produttore del gruppo.

Al di là del loro *background* comunitario, molti membri del gruppo hanno ricevuto un'istruzione di livello universitario, un retroterra culturale che ha offerto ai Public Enemy una via privilegiata di accesso a un certo tipo di conoscenza di base da cui attingere. Nati alla fine degli anni Ottanta, sotto i presidenti Reagan e Bush Sr., i loro componenti hanno visto i diritti e la rappresentanza dei neri prendere a girare all'indietro. Come reazione, Chuck D ha individuato la sua missione nell'incitare la rivoluzione tra gli afroamericani e fornire loro informazioni affinché potessero prendere coscienza del valore del proprio patrimonio culturale e della propria storia. Al di là del

loro ruolo di schietti attivisti politici, i Public Enemy hanno anche istruito i giovani neri, bambini che non erano a conoscenza delle importanti figure storiche della cultura *Black*, non rappresentate nei programmi scolastici degli anni Ottanta e dei primi anni Novanta.

Anche l'estetica visiva del gruppo è stata di radicale, militante, ribellione contro lo *status quo* della *white America*. Con loro, sul palco, saliva un gruppo di ballerini in tenuta da combattimento e berretti rossi che contribuiva a presentare l'immagine forte, intimidatoria e unitaria che ne rafforzava il messaggio rivoluzionario.

Musicalmente, infine, i Public Enemy sono stati innovativi nell'uso del materiale campionato per costruire le loro basi musicali, combinando più campioni da diversi dischi funk, soul, R&B e rock, manipolandoli e compilandoli in una traccia finale che creava i *groove* e l'estetica necessari per il rapping di Chuck D e, in misura minore, di Flavor Flav. Frammenti di musica registrata usati come se fossero un'orchestra o una band, infrangendo ogni regola possibile.

I Public Enemy sono nella storia perché, semplicemente, sono stati capaci di segnare più di una generazione e di portare il rap da semplice intrattenimento a vera e propria "arma artistica". Album come *Yo! Bum Rush the Show*, *Fear of a Black Planet* e il già citato *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* hanno ridisegnato i confini della musica, stravolgendo il funk, giostrando su sperimentazione, rime politicamente incendiarie e un impatto degno dei migliori gruppi rock. Non c'è da sorprendersi, quindi, se nel 2013 sono stati ammessi nella Rock & Roll Hall of Fame, perché se la musica rock ha a che fare con un atteggiamento di ribellione, nessun gruppo nella storia dell'hip hop ha avuto un atteggiamento più rock'n'roll dei Public Enemy.

La celebre affermazione di Chuck D che «la musica rap è la CNN dell'America nera» è audace e riconosce abilmente che la cultura pop può essere, e spesso è, politica. Mette in evidenza come i Public Enemy abbiano reso possibile parlare, nel rap, dei problemi del mondo reale. Storie e immagini della vita quotidiana che hanno spinto il genere verso quello che è stato poi confezionato e commercializzato come *reality rap*, incoraggiando gli MC a essere più grintosi, a parlare più francamente e anche più "giornalisticamente" nelle loro rime. Alla fine, la convinzione dei Public Enemy che il rap potesse essere rilevante e socialmente consapevole ha creato le condizioni per un notevole cambiamento nel tono di questa espressione musicale.

Ironia della sorte, l'idea di fare musica reale e rilevante è diventata anche una maledizione. Gli stessi tratti che avevano valorizzato la vitalità

## **REVOLUTION!**

commerciale del *reality rap* – testi grezzi, stile aggressivo, e disprezzo per l'*establishment* – hanno creato lo spazio per una traduzione molto più grossolana e politicamente meno sofisticata. Dall'inizio degli anni Novanta nuovi "reality rapper" hanno diretto il loro sguardo verso il mondo sotterraneo del ghetto, della criminalità, del crack e dello spaccio di strada, facendo apparire superati i Public Enemy. Molti artisti si sono spostati più verso la realtà shock che sul messaggio, e il rap è diventato più centrato sul marketing, più sensazionalista che cerebrale.

Una "formula" che Chuck D non ha mai voluto accettare, convinto che «la musica, la cultura, l'arte, sono una forma di escapismo e l'escapismo a volte è salutare, perché permette alle persone di allontanarsi dalla realtà. Il problema è quando ci rimangono».

ANDREA DI QUARTO



# LONG ISLAND (IL SOGNO AMERICANO IN SALDO)

## La Grande Onda

All'inizio del 1941, in piena Seconda Guerra Mondiale, milioni di afroamericani cominciarono quella che sarebbe passata alla storia come Seconda Grande Migrazione. Un enorme flusso che si arrestò solo agli inizi degli anni Settanta e che coinvolse circa sei milioni di persone. Fu la movimentazione più grande dell'era moderna. Per coglierne le dimensioni, basti pensare che la cosiddetta "corsa all'oro" riguardò circa centomila persone.

Come era già successo nella prima "onda nera" nella storia del Paese (1910-1940), enormi masse di lavoratori si spostarono dal Sud degli Stati Uniti – intriso di cultura razzista e poco propenso ad accettare come "autentici" americani quelli che considerava ancora i discendenti dei propri schiavi – verso il Nord Ovest e il Midwest. Stavolta, però, il flusso migratorio si estese alla parte occidentale del Paese, dove grandi città come Los Angeles, Oakland, Phoenix, Portland e Seattle offrivano posti di lavoro nell'industria bellica. Molti lavoratori afroamericani del Sud, fino ad allora segregati e costretti esclusivamente a lavori umili, poco qualificati o degradanti, ottennero impieghi meglio retribuiti nei cantieri della California, dell'Oregon e dello Stato di Washington.

Per questi uomini e queste donne lasciare il Sud, la terra dei loro avi, fu assai doloroso, ma costituì anche il primo passo che gli afroamericani mossero senza dover chiedere il permesso ai bianchi. Soprattutto, permise di sfuggire alla brutalità delle leggi Jim Crow, una serie di norme dei singoli Stati

## **REVOLUTION!**

americani, che di fatto servivano a mantenere la segregazione razziale in tutti i servizi pubblici, istituendo un sistema di caste definito dall'ipocrita slogan «separati ma uguali», e che escludeva sistematicamente i neri e i gruppi razziali non bianchi. Le leggi Jim Crow istituirono la separazione nelle scuole, nei luoghi pubblici, sui mezzi di trasporto e la differenziazione dei bagni e dei ristoranti tra quelli per bianchi e quelli per neri. Perfino lo sport e l'esercito applicarono la segregazione razziale: agli atleti neri era proibito competere con gli atleti bianchi in tutti gli sport professionistici e quando, negli anni Cinquanta, i primi neri furono ammessi, durante le trasferte dovevano mangiare e dormire in alberghi diversi dai loro compagni.

Finita la guerra, nella città di New York gran parte degli afroamericani iniziò a spostarsi dal quartiere di Harlem verso il Queens. Nel giro di pochi anni quella che sarebbe stata ribattezzata la Black Belt, la cintura nera, si espanse oltre il confine orientale del Queens fino alle due contee più estreme di Long Island:<sup>1</sup> Nassau e Suffolk. Negli anni Settanta la Belt si estendeva ormai da piccoli villaggi come Freeport e Roosevelt fino alla città di Hempstead.

Long Island, anzi "The Island", come la chiamano gli abitanti della Big Apple, si trasformò rapidamente in un avamposto dei tanti newyorkesi che cercavano di sfuggire alle disastrose conseguenze dell'urbanizzazione degli anni Sessanta. Le minoranze bianche, in prevalenza italiani, ebrei e irlandesi, lasciavano i propri quartieri per sfuggire all'avanzata di neri e ispanici. A loro volta, anche i neri di ceto medio, che vivevano negli affollati agglomerati di Bedford-Stuyvesant o nel Bronx, volevano fare crescere i propri figli in una casetta con giardino, acchiappando al volo il loro pezzetto di sogno americano.

Una convinzione fortemente radicata nel movimento per i diritti civili era che l'ingresso dei neri nei quartieri dei bianchi, o la loro ascesa nelle classi sociali tipicamente riservate ai bianchi, avrebbe allentato le tensioni razziali. In base a questi principi, quando nel 1966 i responsabili dell'istruzione pubblica dello Stato di New York emanarono alcune direttive per l'integrazione di piccole comunità di Long Island come Freeport, Glen Cove, Roosevelt e Amityville, queste divennero attraenti agli occhi dei neri che cercavano di comprare casa.

Non solo ai loro, purtroppo. Agenti immobiliari astuti e con pochi scrupoli piombarono immediatamente sui proprietari bianchi e li incoraggiarono

---

1 - Long Island è suddivisa in quattro contee: Kings, Queens, Nassau e Suffolk. Le prime due corrispondono ai distretti di Brooklyn e del Queens della città di New York. Di fatto, però, Brooklyn e Queens, pur facendo parte dell'isola a tutti gli effetti, nell'immaginario collettivo sono maggiormente legati a New York.





Migranti sulla via del New Jersey per raccogliere le patate.

© Jack Delano – Library of Congress collection

a vendere per scappare dalla cosiddetta “invasione dei negri” e ottenere una sistemazione migliore in qualche nuovo centro residenziale. Sfruttando abilmente le ansie e il razzismo dei proprietari di casa, riuscirono a raddoppiare le transazioni grazie a una pratica diventata tristemente nota come *blockbusting*. Al fine di convincere i residenti bianchi che i neri si sarebbero presto impadroniti del quartiere, gli agenti immobiliari vendevano una casa a una famiglia afroamericana nel bel mezzo di un quartiere completamente bianco. Altri assoldavano donne nere e le facevano gironzolare per il quartiere spingendo le carrozzine con i loro figli, altri ancora ingaggiavano bande di ragazzotti per inscenare zuffe nelle strade. Immagini che, inevitabilmente, rafforzavano gli stereotipi razzisti associati alla presenza di residenti neri e creavano paura nei vicini bianchi. Dopo aver introdotto questa paura, unendola all’idea di veder diminuire il valore della proprietà e aumentare la criminalità, gli agenti immobiliari lasciavano volantini e biglietti da visita in tutto il quartiere per incoraggiare i proprietari bianchi a vendere rapidamente le loro case e uscire dal quartiere prima che la loro proprietà perdesse totalmente il suo valore.

## **REVOLUTION!**

Le famiglie bianche svendettero così le loro abitazioni e abbandonarono il quartiere: una reazione passata alla storia come *white flight*, la fuga bianca. Gli agenti immobiliari, che avevano lavorato *ad hoc* per creare questi timori, rivendettero poi le case dei “fuggitivi” a prezzi di mercato superiori ai nuovi residenti afroamericani. Per questi ultimi, paradossalmente, il *blockbusting* si rivelò uno dei pochi modi con cui potere ottenere case sul mercato. Spesso, però, dopo aver pagato prezzi gonfiati si videro negare dalle banche ulteriori crediti per le ristrutturazioni e l’incapacità di mantenere le case portò spesso a condizioni di vita precarie per molte famiglie e, in seguito, per molti affittuari.

Insomma, il razzismo e il mercato fecero sì che quei quartieri fossero “misti” solo sulla carta. Anche se una legge del 1968, il Fair Housing Act, aveva proibito qualsiasi discriminazione basata su razza, origini o religione nella vendita e nell’affitto delle case, i neri venivano regolarmente dirottati ad Hempstead e a Roosevelt, e in alcune zone di Freeport e New Cassel. Anche altri insediamenti di Long Island come Wyandanch, Brentwood e Amityville diventarono a prevalenza nera.

Il *blockbusting* portò di fatto a una maggiore domanda di sobborghi esclusivamente bianchi dove i nuovi residenti portarono con sé i loro contributi fiscali. La conseguenza fu che molti comuni furono costretti ad aumentare le tasse sulla proprietà e l’onere fu trasferito ai residenti rimasti. I comuni ridussero i servizi pubblici per rispettare i vincoli di bilancio e con meno servizi disponibili e tributi più elevati, molti potenziali acquirenti di case cercarono altrove quartieri più alla loro portata.

### **Una famiglia come tante**

I Ridenhour si trasferirono a Roosevelt nel 1969. Arrivavano dai casermoni di Queensbridge, quelli che, molti anni dopo, saranno narrati da Nas nel suo memorabile disco d’esordio *Illmatic* (1994). Comprarono il loro pezzo di *american dream* da una famiglia di bianchi per la cifra relativamente abbordabile di ventimila dollari, quando il numero di neri nel quartiere aveva già fatto scattare la fuga dei bianchi. Due anni prima, l’insediamento era al 90% bianco, ma quando arrivarono i Ridenhour era già sceso attorno al 60%. L’anno dopo la popolazione *Black* sarebbe salita al 75% e nel 1971 addirittura al 90%.

Insomma, la famiglia Ridenhour ce l’aveva fatta ad arrivare a Long Island, ma capì presto che non era quell’Eldorado che aveva immaginato. Qui la segregazione tra neri e bianchi sembrava radicata con la stessa solidità della Meadowbrook Parkway, la strada panoramica che attraversa The Island:

## LONG ISLAND (IL SOGNO AMERICANO IN SALDO)

quella striscia di asfalto, cemento, erba e alberi, incorniciata da meravigliosi spazi verdi, formava una barriera tra comunità a maggioranza bianche e altre popolate perlopiù da neri.

Roosevelt era un piccolo distretto che comprendeva una grande popolazione “minoritaria”, in contrasto con la maggior parte della contea di Nassau, che era (ed è ancora oggi) per lo più caucasica.<sup>2</sup> Gli studenti bianchi di Long Island erano alunni delle migliori scuole del Paese, mentre più di metà dei quarantamila alunni neri delle scuole pubbliche frequentavano undici distretti in cui i programmi di studio e le risorse erano nettamente inferiori a quelli degli istituti bianchi. Le scuole erano male attrezzate, i docenti meno esperti e peggio pagati, il tasso di abbandono alto e pochi ragazzi andavano poi all’università.

Fuori dalla scuola era anche peggio. Sebbene gli afroamericani rappresentassero soltanto il 9% della popolazione di Long Island, nelle contee di Nassau e Suffolk costituivano il 30% degli arresti e il 43% dei sospettati feriti o uccisi dalla polizia. Soltanto il 2% delle forze dell’ordine era di colore. Un sondaggio del quotidiano locale rivelò che i neri si fidavano della polizia quattro volte meno dei bianchi.

Molto prima di prendere in considerazione l’idea di acquistare casa a Long Island, Lorenzo Douglas Ridenhour, un camionista classe 1938, e sua moglie Judy risiedevano ad Harlem, all’epoca mecca della cultura e degli affari afroamericani. La dura realtà di sostenere una famiglia li costrinse a sistemarsi nel più modesto Queens, dove vivevano i genitori di Judy. Di conseguenza il loro primogenito Carlton – futuro leader dei Public Enemy con il nome di Chuck D – nacque nel quartiere di Flushing il primo agosto 1960, seguito da Lisa (2 novembre 1961) ed Eric Charles Jr. (23 dicembre 1963). I Ridenhour abitarono in otto o nove posti diversi del *borough*, prima di lasciare il Queens definitivamente.

Carlton aveva solo nove anni quando la famiglia si trasferì a Long Island e quel trasloco non lo rese felice. Lasciare il movimentato Queens per quella che allora era poco più che campagna non era il massimo per un bambino, anche se l’idea di poter vivere in un’abitazione che, finalmente, avrebbe potuto chiamare “la nostra casa” era allettante.

Ispirato dal padre, inizialmente fu lo sport a catturare il suo immaginario infantile. Mister Lorenzo amava tutti i tipi di sport, specialmente il

---

2 - Secondo le stime del censimento del 2017, la metà della popolazione nera vive in appena undici delle duecentonovantuno comunità dell’isola e il 90% risiede in solo sessantadue di esse.



Chuck D con il padre.

baseball, in cui da giovane non se la cavava affatto male, tanto che, mentre prestava servizio nei marine, gli era stato chiesto di sostenere un provino per i Brooklyn Dodgers. «Mio padre era il mio eroe numero uno», racconterà anni dopo Chuck a Robert Hilburn del *Los Angeles Times*. «Molti altri miei modelli provenivano dallo sport: le leggende del baseball come Hank Aaron, Willie Mays e Reggie Jackson; Willis Reed del basket; la stella del football Gale Sayer; e l'ex campione di boxe dei pesi massimi Muhammad Ali, uno dei primi uomini di colore a esprimere la propria opinione».

Erano gli anni del Black Power, il movimento che enfatizzava l'orgoglio razziale e sosteneva la creazione di istituzioni politiche e culturali che promuovessero gli interessi della collettività nera e portassero avanti i *Black value*.

## LONG ISLAND (IL SOGNO AMERICANO IN SALDO)

Lorenzo e Judy, che vestiva abiti rigorosamente afro, erano sinceri attivisti ed educarono i figli alla storia della lotta per i diritti civili, instillando in loro un'acuta consapevolezza degli eventi politici degli anni Sessanta: l'omicidio dell'attivista Medgar Evers, la grande marcia del 1963 su Washington D.C., gli assassinii dei fratelli Kennedy, quelli dei leader del Black Panther Party, di Malcolm X, di Martin Luther King Jr. «Ero in terza elementare quando il dottor Martin Luther King fu ucciso. Mia madre il giorno dopo andò al lavoro vestita di nero», ha raccontato Chuck D nel suo *memoir* del 1997 *Fight the Power: Rap, Race, and Reality*. «Mi era stato insegnato che il dottor King era un uomo di pace che combatteva per i diritti dei neri, e sapere che era stato ucciso per questo mi segnò davvero nel profondo. Da bambino, avere a che fare con tutto ciò ha fatto sì che mi ponessi molte domande».

La signora Judy s'inserì bene a Roosevelt e divenne attiva nella nuova comunità. Fondò il Roosevelt Community Theater e lo diresse dal 1971 al 1985, svezando giovani attori e attrici come l'amico d'infanzia di Carlton, Eddie Murphy.

Il fatto che negli anni immediatamente seguenti l'assassinio di Martin Luther King, avvenuto nell'aprile 1968, Roosevelt si fosse trasformata da città mista a città praticamente *all Black* finì probabilmente per influenzare il programma di studi afroamericani della Università Hofstra. Sviluppato per integrare l'esperienza educativa dei ragazzi afroamericani, che non ricevevano determinati tipi di informazioni attraverso il normale sistema scolastico, il campus estivo chiamato The Afro-American Experience si rivelò un successo. Era tenuto da insegnanti che erano perlopiù ex membri del Black Panther Party e membri della Nation of Islam, e diede ai ragazzini neri di tutta Long Island la possibilità di conoscere la propria storia e di prendere coscienza di sé, imparare lo swahili e a suonare il tamburo africano e di partecipare, durante i due mesi che trascorrevano nel campus, a tutti i tipi di attività fisiche.

Judy inserì Carlton in questi speciali programmi scolastici e i corsi estivi del 1970 e del 1971 fornirono al figlio un'intensa dose di orgoglio culturale e lezioni sull'*empowerment*. «Dopo aver partecipato al programma, molti di noi entrarono in quinta elementare sfidando i nostri insegnanti, rifiutandosi di accettare le bugie e le distorsioni che ci stavano insegnando. Penso che il programma fosse diventato una minaccia per il Board of Education di Long Island, e potenzialmente a livello nazionale», ha ricordato Chuck D.

Probabile, visto che il programma fu poi cancellato. Sicuramente si rivelò cruciale per sviluppare la consapevolezza di quei bambini che sarebbero

## **REVOLUTION!**

diventati i Public Enemy: oltre a Carlton, tra gli alunni c'erano infatti i futuri compagni d'avventura Hank Boxley e Richard Griffin.

### **Chuckie Dee**

Finite le medie, Carlton frequentò la W. Tresper Clarke High School. Sognava un futuro da professionista nello sport, anche se crescendo aveva capito di non possedere le qualità sufficienti e aveva dirottato i suoi progetti sulla carriera di grafico o disegnatore. Non guardava molto la TV. I suoi hobby erano leggere fumetti, disegnare e collezionare figurine dei campioni di baseball.

In casa si ascoltava tanta musica. Il giradischi dei genitori suonava tutte le hit del periodo e una delle sue preferite era 'Say It Loud, I'm Black and I'm Proud' di James Brown, che Carlton cantava a squarciagola e che gli aveva fatto capire che «non eravamo più negri, come c'è scritto sul mio certificato di nascita, o *colored*, ma *Black*, come avevamo scelto di definirci, e che era bellissimo esserlo». Il futuro Chuck D ascoltava molto anche Stewie Wonder, gli artisti della Motown e della Atlantic, e il jazz: «A mia madre piacevano i dischi della Motown: qualsiasi artista con loro diventava un mostro sacro. O anche artisti come Dinah Washington e altre cantanti come lei», ha ricordato. «Mio padre ascoltava musica più semplice. Faceva parte del Columbia Records Jazz Club, quindi di tanto in tanto portava a casa dei dischi».

La passione di Carlton per la musica crebbe gradualmente e l'arrivo dell'hip hop diede una scossa: «All'inizio m'interessavano gli aspetti tecnici dell'hip hop, ovvero i due giradischi. Non capivo perché servissero due piatti. Mi dicevo: "Beh, magari se uno si rompe si può usare l'altro". In realtà al DJ servivano per estendere la traccia. Quando ho sentito l'intro di 'Galaxy', che era una canzone dei War del 1977, andare avanti all'infinito, mi sono detto: "È qualcosa di nuovo!". E poi, sopra la musica, ho sentito il DJ che parlava di cose che si dicevano nelle radio afroamericane. Raccontava anche cosa faceva Ali prima di combattere. Era incredibile!». Per Carlton fu una sorta di illuminazione: «Artisti come DJ Hollywood e Eddie Cheeba erano incredibili e avevano un controllo perfetto della serata, inventavano rime senza fermarsi».

Quando nel 1979, sulle note del successo planetario di 'Rapper's Delight' della Sugarhill Gang, il rap divenne popolare, Carl capì di poterlo fare anche lui. Sapeva di avere una voce potente ed era consapevole anche di possedere uno stile che avrebbe potuto funzionare: «Quando sono arrivati i dischi di personalità come Spoonie Gee, Kurtis Blow, Melle Mel, Grandmaster Flash

## LONG ISLAND (IL SOGNO AMERICANO IN SALDO)



Long Island.

& The Furious Five e Sugarhill Gang, le serate non sono mai più state come erano prima. Si andava avanti a fare rime per quattordici, quindici minuti!».

Suo padre cercò subito di dissuaderlo: «Come pensi che questa roba possa darti da vivere?», gli chiese perentoriamente. Ma il figlio si dimostrò abile a trattare: «Dammi quattro anni di tempo, solo quattro anni. Vedrai che ne farò il mio lavoro».

Seppur poco convinto, Mister Lorenzo accettò l'accordo, ma c'era un altro problema: il rap in quel momento era orientato ai party e usava basi che erano una diretta derivazione della musica disco. Era un'epoca piena di cocaina, eroina, feste e divertimento senza freni, i film della *Blaxploitation*<sup>3</sup> avevano preso il sopravvento e gli eroi *Black* erano i protagonisti di film come *Super Fly* e *Shaft*. Carlton, invece, che aveva cominciato a prender parte a qualche *rap battle* con il nome di Chuckie Dee, riusciva a rappare solo di quello che sentiva dentro di sé. Le sue influenze erano state il Black Panther

3 - La *Blaxploitation*, fusione delle parole inglesi *black* ('nero') ed *exploitation* ('sfruttamento'), è stato un genere cinematografico molto popolare negli Stati Uniti, nei primi anni Settanta. I film, realizzati a basso costo e rivolti al pubblico afroamericano, utilizzavano principalmente attori afroamericani, erano diretti da registi neri e avevano colonne sonore a base di musica soul o funk.

## **REVOLUTION!**

Party, la Nation of Islam, Elijah Muhammad, Malcolm X, il conflitto in Vietnam e i numerosi omicidi politici. Musicalmente aveva ascoltato di tutto, dalla top 40 alla radio a Sly And The Family Stone, James Brown, The Who, Jimi Hendrix, Rolling Stones, The Lovin' Spoonful e tanti artisti rock che facevano musica di protesta. I suoi genitori lo avevano sempre incoraggiato a essere un pensatore indipendente: «Non ho mai provato a pensare o agire come qualcun altro. Se qualcuno avesse cercato di dirmi come pensare o agire, avrei fatto di proposito il contrario».



«Penso che i governi  
siano il cancro della civiltà».  
- Chuck D



## REVOLUTION!

La fase dei party non ebbe solo conseguenze negative. A ottobre del 1979 il giovane Ridenhour partecipò a una serata chiamata Thursday Night Throw-down. Si teneva al Ruth S. Harley University Center, il centro ricreativo del campus, ed era in breve tempo diventata un must tra gli studenti afroamericani. Era uno dei pochi posti dove i DJ mettevano musica hip hop e a un



Un giovane Hank Shocklee.

certo punto della serata lanciavano un *open mic*, un momento in cui, previa iscrizione, chiunque poteva “sputare” le proprie rime davanti ad un vero pubblico.

«Allora le persone avevano quella che io chiamo “microfonite”, che definisco come un desiderio acuto e intenso di prendere il microfono ovunque e in qualsiasi momento», ha ricordato Chuck. «Quella sera in particolare, mentre i DJ

suonavano ‘Ain’t No Stopping Us Now’ di McFadden & Whitehead e ‘Love Is the Message’ degli MFSB, mi misi in fila con una decina di altri ragazzi per prendere il microfono. Fui l’ultimo a salire e spaccai, distinguendomi da tutti gli altri».

Con quell’esibizione, Carlton sperava di far colpo sulle ragazze, ma a restare impressionato fu soprattutto un giovanotto. Il suo nome era Hank Boxley, ma tutti nell’ambiente della vita notturna di Long Island lo conoscevano come Hank Shocklee.

James Henry Boxley III, detto Hank, di giorno lavorava come cassiere in un grande magazzino della catena Times Square Store, meglio conosciuta come TSS e piuttosto popolare tra le famiglie dell’isola attente al budget. Era annoiato, infelice e malpagato, ma di sera si trasformava in un DJ famoso, «l’Afrika Bambaataa di Long Island». Nel 1974, ancora giovanissimo, aveva iniziato a tenere serate al Roosevelt Youth Center insieme all’amico Richard Griffin, un DJ col pallino delle arti marziali. Allora si facevano chiamare KG’s, e non c’era party che non riuscissero ad animare. A metà anni Settanta

i ragazzini della borghesia nera del Queens avevano cominciato ad allestire i *sound system* più grossi mai visti nei vari *borough*, mandando in pensione le band che suonavano cover funky. Tutte le crew di DJ di Long Island avevano seguito le loro orme.

I KG's – dei quali faceva parte anche il fratello di Hank, Keith, e che dal 1976 si fecero chiamare Spectrum City – insieme ai loro rivali Pleasure, King Charles e Infinity Machine, avevano fatto ballare fino allo sfinimento i centri civici, le piste di pattinaggio e le sale da ballo degli alberghi. Poi avevano puntato su un territorio di caccia più grosso e promettente: le università della zona, tra cui Adelphi, C.W. Post Campus of Long Island University e Hofstra. In breve tempo a quelle feste di campus aveva cominciato ad affluire gente perfino dai quartieri di Jamaica e Hollis, in pieno Queens.

Carlton ed Hank si erano già conosciuti, sebbene di sfuggita. Carlton era un fan della Spectrum crew e poiché i loro volantini erano alquanto rudimentali, in qualità di studente di grafica si era offerto ad Hank per un restyling. «A quel tempo volevo disegnare dei volantini, quindi sono andato da loro e ho detto che se avessero usato qualcosa di più accattivante avrebbero potuto attirare più persone. Poi aggiunsi che ero un artista che faceva lavori di grafica. Mi guardarono come a dire: “Chi è questo figlio di puttana che si permette di dire che i nostri flyer sono scarsi?”». Naturalmente non se ne fece nulla.

Nel settembre 1979, però, Boxley si era convinto di aver bisogno di un MC fisso come voce degli Spectrum e quella sera, all'*open mic* della Thursday Night Throwdown, sentì rimbombare una voce potente. Evidentemente, Ridenhour non sapeva fare soltanto volantini. Anzi, aveva quel tipo di vociaccia che sgretola i mattoni, impostata sulla falsariga di DJ Hollywood, DJ Smalls ed Eddie Cheeba, tutti DJ di rap da discoteca, specializzati cioè nel saper smuovere le folle.

Stavolta l'approccio fra i due fu molto più amichevole e Carlton, da lì a poco, divenne MC Chuckie Dee e cominciò a indossare l'ambito giubbotto della Spectrum City in giro per il campus, dove nel frattempo era stato riammesso.

### Primi esperimenti

Dal 1979 al 1982 la Spectrum fu coinvolta in vari tipi di attività: *deejaying* mobile, promozioni di club e feste, produzione di nastri. La crew entrò a far parte del Disco Den, un *record pool*, ovvero un'associazione di DJ che, in cambio di una quota d'iscrizione, ricevevano dischi promozionali dalle case