

# Gangsta e *b-boy* nella ‘Sarda Side’. Diatribe e reinterpretazioni nella scena hip hop sulcitana tra gli anni Novanta e i primi Duemila

Andrea MILIA (Cagliari)<sup>1</sup>

## Summary

Between the 1980s and 1990s, hip hop culture spread across Italy, finding fertile ground in Sardinia, particularly in the Sulcis-Iglesiente area, in the island's southwest. Starting with early imitations and the influence of Sa Razza, the mid-1990s marked a turning point, as the local scene began to polarize between *b-boys*, committed to the cultural roots of hip hop, and gangsta rappers, more focused on profit and self-celebration. Drawing on a historical-musicological approach and oral history interviews, this paper examines the tensions between these factions in South Sardinia's hip hop scene, analyzing key tracks, slang, and reinterpretation processes.

---

## La scena hip hop sulcitana: periodizzazioni e contesto storico-culturale

La scena hip hop sulcitana, al pari di quella italiana, si caratterizza per la diffusione nei primi anni Ottanta delle prime manifestazioni della cultura hip hop, intesa come insieme delle quattro ‘arti’ o elementi – *MCing* (o *rapping*), *writing* (o *graffitismo*), *breaking* e *turntablism* (o *deejaying*, cioè la manipolazione creativa di giradischi e mixer come strumento performativo) – cui talvolta si aggiungono il *beatboxing*, ossia l’arte di creare un *groove* percussivo con la propria bocca, nonché, secondo Afrika Bambaataa, la conoscenza (*knowledge*) come ‘quinto elemento’.

Nel contesto sulcitano, tale cultura ha visto emergere, tra gli anni Novanta e i primi Duemila, polarizzazioni e tensioni interne, esemplificate dalla diatriba tra i *gangsta* e i *b-boy*. Il primo termine viene qui impiegato per designare sia gli artisti che si riconoscono nello stile e nell'estetica del *gangsta rap*, sia il sottogenere stesso, inizialmente definito *reality rap* e caratterizzato da una rappresentazione realistica della quotidianità dei ghetti americani (*hoods*) e da tematiche di violenza, degrado sociale, sopravvivenza urbana, *gang culture* e oggettivazione femminile (cf. Baker 2018); il secondo, in origine, definiva i *breakers*, ossia chi

pratica il *breaking*, danza caratterizzata da movimenti acrobatici e una forte competitività; in senso lato, indica chi appartiene all’ambiente hip hop e ne incarna la cultura ‘di strada’.

Il Sulcis-Iglesiente, area in cui si manifestano tali dinamiche, è il territorio situato nella parte sud-occidentale della Sardegna ed è composto da due regioni fisiche e storiche: l’Iglesiente e il Sulcis. Il territorio, sfruttato sin dall’età antica per l’attività estrattiva, si caratterizza dalla metà degli anni Sessanta per il declino del comparto minerario (cf. Sanna 2014). La crisi del settore minerario ha condotto il territorio allo spopolamento e all’aumento dell’emigrazione causata dalla diminuzione dei posti di lavoro. La vicenda della nascita e diffusione della cultura hip hop si svolse dunque in un momento di profonda trasformazione del territorio dal punto di vista economico; coincise inoltre, con il più generale stravolgimento politico che vide in tutta Italia la fine dei grandi partiti di massa. I protagonisti del movimento hip hop sono la prima generazione di giovani che non ha a che fare direttamente con le miniere, anche se spesso si tratta di figli di ex operai o ex sindacalisti che talvolta sono cresciuti nei vecchi quartieri operai.

Attraverso le testimonianze dei protagonisti (MC, *writer*, *b-boy* e dj) che ho intervistato nel 2022, è stato possibile proporre una periodizzazione e una ricostruzione storica dell’hip hop sulcitano tra gli anni Ottanta e la prima metà degli anni Duemila. La ricerca è stata condotta adottando la metodologia della storia orale, realizzando delle interviste mirate e focalizzandosi sulla soggettività degli interlocutori (cf. Bonomo 2022). In totale sono state svolte tredici interviste tra marzo e agosto 2022. La registrazione è avvenuta sia in loco, spesso in luoghi importanti per la scena (per es. la Numero 2 a Iglesias, SU), ma anche tramite videoconferenza.

La scelta di privilegiare quest’approccio deriva non tanto dalla scarsità di fonti sull’argomento, ma piuttosto dalla volontà di adottare una prospettiva di ricostruzione ‘dal basso’, capace di restituire le dinamiche interne a una subcultura giovanile attraverso la voce dei suoi protagonisti. Durante la ricerca sul campo, sono stati analizzati i profili sociali e generazionali dei soggetti che hanno dato vita e partecipato alla scena: la loro età, l’estrazione sociale, i quartieri e gli spazi frequentati, il rapporto con la politica locale e nazionale; aspetti osservati in relazione alle tematiche strettamente legate alla cultura hip hop e alle scelte musicali. Notevole importanza è stata data, inoltre, al “modo di raccontare il passato” (Bonomo 2022, 106-107), nello specifico quando si tratta del rapporto fra gli artisti. Gli aneddoti, apparentemente irrilevanti se slegati dal contesto, sono utili per comprendere “l’evoluzione nel tempo della soggettività degli autori” (Bonomo 2022, 108).

Nell’intervista a Nero – *writer* di Iglesias tra i più importanti a livello nazionale e attivo dal 1991 – si è delineata una suddivisione delle ‘onde’ che hanno caratterizzato l’hip hop sulcitano dalla metà degli anni Ottanta ai primi Duemila; suddivisione che ha poi trovato precisi riscontri nelle altre interviste (Nero 2022). Nel corso dell’intervista, tuttavia, egli ha spesso utilizzato anche il termine ‘generazioni’ per distinguere le varie fasi dell’hip hop nel Sulcis. Inevitabilmente, questo termine potrebbe creare dei problemi in quanto direttamente collegato con l’età degli artisti e soprattutto diventa poco utile nel momento in cui, artisti della prima ‘generazione’, solitamente nati nella prima metà degli anni Settanta, continuano

a realizzare nuovi progetti in linea con le evoluzioni stilistiche dell’epoca, mentre ‘generazioni’ più giovani iniziano a contribuire alla scena modificandola e arricchendola. Il termine ‘ondata’ d’altro canto è spesso utilizzato in ambito musicale per descrivere scene piuttosto eterogenee, basti pensare alla *New Wave* inglese o alla *Neue Deutsche Welle* tedesca. Tali distinzioni permettono di articolare la storia dell’hip hop sulcitano in tre ‘ondate’ principali.

La prima ondata, collocabile tra i primi anni Ottanta e la pubblicazione della cassetta omonima dei *Sa Razza* (1991), si contraddistingue per i primi approcci alla cultura hip hop attraverso la visione dei film sul *breaking* (*Beat Street*, *Breakdance*)<sup>2</sup>, l’ascolto dei primi brani rap, la realizzazione dei primi graffiti e, di conseguenza, i primi tentativi di avvicinarsi alle quattro ‘arti’, fino alla produzione dei primi *demotape*, ovvero cassette autoprodotte che consentivano agli artisti di diffondere i propri progetti musicali aggirando i vincoli imposti dalla SIAE e dalla normativa sul diritto d’autore.

La seconda ondata – che potrebbe essere collocata tra il ’92 e il ’98 – si apre con il tentativo di mantenere un legame con il movimento delle Posse, gruppi di persone attivi nei centri sociali occupati e autogestiti che, tra la fine degli anni Ottanta e la prima metà dei Novanta, promuovono l’autoproduzione di vari generi musicali (rap, raggamuffin, punk, ska, reggae), alimentano una forte denuncia sociale e valorizzano lingue locali e dialetti (cf. Solaro/Pacoda/Branzaglia 1992; Fanelli 2017, cap. IV; Bonatesta 2022). In seguito, si impone lo stile *g-funk*, sottogenere affine al *gangsta rap* e al *p-funk*, un genere di musica funk che trova nei Parliament/Funkadelic i rappresentanti più noti, con le produzioni discografiche degli SR Raza e de La Fossa e le prime forme di opposizione culturale e stilistica dei *b-boy*.

Infine, la terza ondata si sviluppa tra il 1998 e il 2003. Questo periodo coincide con i *ciphers*, fenomeno dell’hip hop in cui i *b-boy* si riuniscono intorno a chi sta ballando formando un cerchio, e che in seguito è passato a indicare anche il cerchio di rapper che improvvisano versi su una strumentale o sul *beatbox (freestyle)*, in Piazza Oberdan a Iglesias. La terza ondata termina con il periodo delle *jam* (2000-2003), evento hip hop per antonomasia in cui vengono rappresentate tutte e quattro le ‘arti’, nel Sulcis.

A partire dal 2003 inizia un periodo di profondi cambiamenti per l’hip hop sardo: si diffondono le prime chat tematiche su IRC (*Internet Relay Chat*) e i forum (su tutti *Hiphopzone* di Max Lelli, attivo in forma embrionale già dal 1999); il fenomeno delle *jam* viene soppiantato dagli *showcase* (ossia i *live rap*) e dai *contest* di *freestyle*; infine, dal 2006 il rap diventa un genere di tendenza a livello nazionale, rivoluzionando completamente il mercato musicale.

## Obiettivi e stato dell’arte

In questo studio mi propongo di approfondire la diatriba tra *gangsta* e *b-boy* che attraversa la seconda ondata e prosegue sino al termine della terza, a partire dalle interviste e dai dischi prodotti dalla scena tramite un approccio interdisciplinare storico-musicologico. La contrapposizione tra *gangsta* e *b-boy* deriva da processi di ri-significazione in chiave locale e, in particolare, dalla reinterpretazione del clima di ostilità tra East Coast e West Coast, fase di

conflitto interno alla scena hip hop statunitense di metà anni Novanta culminata negli omicidi di 2Pac e The Notorious B.I.G., simboli rispettivamente della West e della East Coast.

All’analisi dei brani e di parti dei testi di “Vero Sardo G” degli SR Raza e “La Vida Costa” de La Fossa per quanto riguarda lo stile *gangsta*, si contrappone l’analisi de “Il caos del materialismo” dei Gusto Grezzo, rappresentativa del radicalismo dei *b-boy*. Nonostante intercorrano circa sei-sette anni tra i primi due brani e il terzo, quest’ultimo si definisce come un tentativo di reazione al dominio del *gangsta rap* nel Sulcis.

Questo contributo si inserisce in una fase di rinnovato interesse, in Italia, per il rapporto tra storia e *popular music studies*. La pubblicazione della collettanea *Note tricolori. La storia dell’Italia contemporanea nella popular music* (2021), a cura di P. Carusi e M. Merluzzi, ha aperto uno spazio di collaborazione tra storici e musicologi, accomunati dalla volontà di valorizzare fonti finora marginalizzate nella ricerca storica come la fonte orale e la fonte musicale.

Sebbene la letteratura sull’hip hop sardo risulti ancora oggi piuttosto lacunosa, esistono alcuni contributi fondamentali. Tra questi, gli studi di Tony Mitchell, che ha incluso la scena rap sarda – e in particolare i Sa Razza – all’interno di una prospettiva comparata sul rap globale, analizzando le dinamiche tra localismo e transnazionalismo (Mitchell 1996, 2001). L’etnomusicologo Marco Lutzu ha affrontato in più occasioni il rapporto tra specificità locali e cultura di massa, soffermandosi sui concetti di competizione e cooperazione tra i protagonisti delle scene rap isolate, nonché sulle scelte metriche, ritmiche e performative degli artisti (Lutzu 2010a, 2010b, 2012). Infine, una monografia recente a cura di Susanna Scarparo e Mathias Sutherland Stevenson ha cercato di delineare le peculiarità delle scene *reggae* e *reggae-inflected hip hop* pugliesi e sarde. Anche in questo caso, il focus è in gran parte sui Sa Razza, che già nel primo *demotape* del 1991 avevano inserito contaminazioni ragga-muffin nei propri brani, e il legame con le Posse (Scarparo/Sutherland Stevenson 2018, cap. 5-6). I Sa Razza si configurano come il gruppo rap più studiato, sia per il rap in lingua sarda che per il legame con il territorio e la società isolana.

Altri aspetti cruciali della scena hip hop isolana, come le successive evoluzioni stilistiche o le tensioni interne, non sono state analizzate finora e costituiranno dunque la base di questo contributo.

### Il *g-funk* sulcitano: dai Sa Razza Posse alla creazione de La Fossa

Nella metà degli anni Novanta il distacco con le Posse e il rap politico che aveva caratterizzato l’inizio del decennio è ormai compiuto: anche nel Sulcis-Iglesiente arrivano gli echi della diatriba americana tra la scena rap dell’East Coast e quella della West Coast. La prima rappresentava la genesi della cultura hip hop in tutte le sue sfaccettature, padrona incontrastata della produzione discografica rap dei primi dieci anni; la seconda rappresentava la novità già da qualche anno e si ricollegava perlopiù al filone del *gangsta rap* che ha reso famosi Ice-T, gli N.W.A e i loro successori. Questa divisione, sebbene semplicistica, è fondamentale per

comprendere la distorsione che questa diatriba ha assunto nel Sulcis-Iglesiente e inquadrare correttamente il fenomeno. Spesso si tende a considerare erroneamente la West Coast come l'unica 'patria' del *gangsta rap*, mentre un buon filone di *gangsta rap* (definito *mafioso rap*) è tipico dell'East Coast e di New York, come dimostrano gli esempi di Kool G Rap, considerato il padre dello stile *mafioso*, ma anche dei Mobb Deep, Nas e Raekwon The Chef. Secondo Baker, autore di *The History Of Gangster Rap* (2018), la differenza risiede nel fatto che i *gangsta* rapper di New York non parlavano di *gang culture* nei loro brani – *leitmotiv* dei rapper losangelini, con riferimenti a due tra le più celebri gang della West Coast, i Bloods e i Crips – e non erano visti come *gangsta* dai giornalisti e dagli artisti stessi (cf. Baker 2018).

Tuttavia, l'interpretazione che i rapper sulcitani daranno della diatriba East-West deriva più da un ascolto diretto dei dischi americani e dall'attrazione esercitata da quell'immaginario collettivo, che non da una reale traslazione del conflitto tra le due coste. Si tratta di una differenza principalmente stilistica ed estetica, che tuttavia si traduce in prese di posizione nette e in processi di ri-significazione in chiave locale (cf. Mitchell 2001). Tale processo di ri-significazione non è casuale: l'immaginario californiano – le coste assolate, il clima caldo, la vita di periferia e le sonorità più lente e rilassate – offre ai rapper sulcitani un repertorio simbolico attraverso cui interpretare e narrare la propria condizione giovanile in una provincia segnata dalla crisi dell'industria mineraria e dalla marginalità socioeconomica.

Questa dialettica con il modello statunitense non riguarda però solo i *gangsta* rapper. Anche i *b-boy* sulcitani costruiscono la propria identità in relazione all'hip hop americano, ma facendo riferimento a un impianto simbolico differente: quello dell'East Coast delle origini, fondato sulle quattro 'arti', sulle *jam* e sull'idea di una cultura di strada non mediata dall'industria musicale. Mentre i primi traducono in chiave locale gli stilemi del *gangsta rap* californiano, i secondi rivendicano una continuità ideale con l'*underground* newyorkese e con i suoi valori di autenticità e originalità. In entrambi i casi, la scena sulcitana costruisce la propria identità culturale attraverso un continuo lavoro di adattamento e reinterpretazione dei modelli statunitensi.

Prima di addentrarci nell'analisi di alcuni dei brani più rappresentativi del modo in cui la diatriba East-West sia stata declinata nel Sulcis, occorre ricostruire sinteticamente il passaggio dai Sa Razza agli SR Raza. I Sa Razza sono stati, infatti, il primo gruppo rap sulcitano ad aver usato la lingua sarda, nonché uno dei primi collettivi della scena nazionale.

L'idea di Sa Razza nasce già nel 1990 e aveva come nucleo originario il duo composto da Quilo, ai tempi noto come Spiker KG, e Su Rais, due rapper di Iglesias. Dopo i primi tentativi di emulazione del rap in lingua inglese, già nel 1991 Sa Razza pubblica un *demotape* in cui per la prima volta propone un rap di stampo sociale e *conscious* in lingua sarda. Per *conscious hip hop*, infatti, s'intende qualsiasi brano rap che tratti tematiche di stampo sociale, politico o introspettivo con l'intento di stimolare riflessioni nell'ascoltatore.<sup>3</sup>

La scelta del nome del duo derivava dal brano "La Raza" del rapper *chicano* Kid Frost, pubblicato nel 1990. La particolarità di Frost era quella di mischiare lo spagnolo e l'inglese americano per esprimere un forte discorso identitario; questo esperimento convinse i Sa Razza a riflettere sia sul discorso identitario che sulla questione linguistica:

Noi volevamo parlare della nostra realtà. Ma come? All'epoca uscì un disco illuminante di Kid Frost, un ispano-americano che rappresentava un aspetto identitario ben chiaro attraverso la mescolanza delle due lingue e questo differiva da ciò che avevamo ascoltato. Lui parlava di *raza* che non era la razza come la intendiamo noi, ma la singolarità, l'essere diversi dentro qualcosa di più ampio. Noi eravamo sardi, una lingua diversa vicina allo spagnolo e all'interno di un contesto italiano in cui storicamente abbiamo subito dominazioni. La realtà più vicina alla nostra era la miniera. Noi eravamo vittime dello sviluppo minerario. In quegli anni stava chiudendo tutto ormai. Il disagio, la disoccupazione, generati da un evento che è stato creato da qualcuno di esterno alla comunità. Volevamo comunicare il nostro disagio con una lingua che ci appartiene. Nel pezzo *La Raza*, lui lo ripete spesso, lo sottolinea sempre: loro non erano ospiti, erano un'identità ben chiara. Questo discorso identitario era perfetto per la nostra realtà. (Su Rais 2022)

L'adozione del sardo da parte dei Sa Razza si inserisce in una più ampia tendenza della *popular music* italiana degli anni Novanta, caratterizzata da un rinnovato interesse per dialetti e lingue locali sia nell'ambito della scena delle Posse sia in quello della *world music* (cf. Mitchell 2001, 207). In questo quadro, la loro scelta presenta elementi di continuità – l'uso di lingue locali e dialetti come strumento di rivendicazione identitaria, in linea con i Sud Sound System, gruppo raggamuffin salentino che fu di grande ispirazione per i Sa Razza (Quilo 2022) – ma introduce anche elementi di forte innovazione. A differenza di gran parte delle produzioni coeve, l'uso del sardo nei Sa Razza non si focalizza solo sul contesto etnico-culturale, ma diventa la lingua che racconta la crisi economica del Sulcis-Iglesiente e la necessità di emigrare (cf. Mitchell 2001, 207), saldando così un discorso identitario a una critica sociale radicata nel territorio.

Composto da cinque tracce – di cui un intro e un outro – il demotape si caratterizza per le tematiche di denuncia sociale affrontate. A differenza del rap militante di alcune Posse, esso non si concentrava sulle dinamiche politico-partitiche e sulla controinformazione che caratterizzavano una parte della scena delle Posse (come gli Assalti Frontali e gli AK47) ma si trattava più di una descrizione e critica generale della condizione economico-sociale del Sulcis-Iglesiente nei primi anni Novanta e, nello specifico, della chiusura di fabbriche e miniere. La traccia “Sa ia” affronta il tema della ‘strada’, intesa come possibile via di uscita dal contesto di crisi che colpiva il Sulcis in quegli anni; una sorta di fotografia del territorio sulcitano che contribuiva a far conoscere i due MC nel panorama rap nazionale.

In questo modo il rap dei Sa Razza può essere accomunato più alla scena bolognese (Isola Posse All Stars, Fuckin' Camels'n Effect) e alla scena torinese del Teatro Regio (THC) in cui il lato musicale e stilistico è maggiormente in evidenza rispetto al lato politico-sociale, per quanto persistano attacchi nei confronti della Lega Nord, partito politico neo-nazionalista e anti-meridionalista nato proprio nel 1991 (cf. Banti 2018, 405), come emerge dai brani “Lega-Ti” dei Sa Razza e “Slega la Lega” dei Fuckin' Camels'n Effect (1992).

D'altronde, l'interesse nei confronti della cultura hip hop per il duo non nasce nei centri sociali con la stagione delle Posse, ma qualche anno prima, nel Sulcis-Iglesiente di fine anni Ottanta in cui non erano presenti centri sociali autogestiti degni di nota. Come ricorda Su Rais:

I centri sociali hanno ospitato il rap, un certo tipo di rap ossia quello delle Posse. Erano i luoghi dove si ospitavano i primi concerti perché era un genere di nicchia. Poi ci sono stati i raduni. Che sia giusto o meno, si faceva un'associazione tra il rap e la protesta e quindi era normale essere invitati dove il contesto era politicamente di sinistra. La cosa durò due anni, poi piano piano il rap prese il suo giusto posto tra i generi musicali e cominciò ad uscire dai centri sociali ed ‘esibirsi’ in locali e palazzetti. Il primo grande raduno si svolse a Torino ed era la Notte dei Marziani Italiani, in cui i centri sociali non c’entravano nulla. (Su Rais 2022)

L'hip hop italiano dei primi Novanta, dunque, si sviluppa originariamente anche fuori dall'ambiente dei centri sociali, che in un secondo momento ne favoriscono la diffusione e lo orientano verso temi politici allora centrali nel dibattito pubblico. Questa convergenza, però, si rivelerà temporanea: già a metà anni Novanta il rap inizia a distanziarsi dai centri, mentre solo i gruppi più marcatamente militanti continueranno a mantenere un legame diretto con la protesta politica.

Tornando ai Sa Razza, il contatto con la scena italiana è avvenuto grazie alla fanzine Sk8 e al passaggio radiofonico della cassetta su *Stereodrome* di Luca De Gennaro, programma di Rai Stereo 1 (Su Rais 2022). Il duo entra poco dopo nel roster della Century Vox, etichetta indipendente italiana a tema hip hop/raggamuffin, e pubblica nel 1992 il primo disco ufficiale del rap sardo, il singolo *In Sa Ia / Castia in fundu*, partecipando anche alla compilation dell'etichetta, *Fondamentale Vol. 1*, e calcando i palchi italiani nelle varie rassegne delle Posse, tra tutte La Notte dei Marziani Italiani, primo grande raduno delle Posse italiane organizzato da Radio Flash a Torino nel 1992 (cf. Assante 1992).

In seguito a una fase di transizione in cui il gruppo si allarga e nasce il progetto *Alta scuola*, nel 1994 il duo decide di sciogliersi, con Quilo che cambia il nome del gruppo in SR Raza – scelta che deriva dalla volontà di voler iniziare un progetto molto diverso dai primi Sa Razza, cambiando leggermente il nome (SR indica ancora Sa Razza), ma consolidando l'ispirazione ai lavori di Kid Frost (Quilo 2022) – e inizia a lavorare con Ruido, un altro rapper e dj di Iglesias, mentre Su Rais forma i Bocca Buona assieme a Pasio ed Eznug (Su Rais 2022). Dalle ceneri dei Sa Razza si delinea anche una prima rivalità tra i Bocca Buona che rappresentavano lo stile newyorkese in chiave sulcitana e gli SR Raza che proposero lo stile *gangsta* ispirato alle sonorità della West Coast.

Nel frattempo, qualcosa si muove anche tra Portoscuso e Sant'Antioco, due paesi dell'estremo Sud della Sardegna. Su iniziativa di Wigsoo – *beatmaker* e rapper che già aveva pubblicato un singolo, *Ritmo latino*, con la sua posse, ODUP (Onda d'Urto Posse) – ed Er Gobbo, nel 1994 nasce l'idea del progetto La Fossa che si concretizza nel 1997 con la

pubblicazione dell’omonimo EP, uscito su Rhyme Racket, etichetta indipendente creata da Wigsoo stesso e Quilo che aveva come intento la diffusione del *gangsta rap* in Italia attraverso dischi e mixtape (Wigsoo 2022). Per la registrazione del disco, si aggiunge in seguito Guapo, reduce da sperimentazioni rap in inglese a metà degli anni Ottanta con i Phillip & Morris, duo che aveva inciso alcuni *demotape* (Guapo 2022). Con l’abbandono di Er Gobbo, subentrano altri tre rapper più giovani, Gravez, Il Moro e Biggaman. Si tratta dunque della prima formazione del collettivo La Fossa che nel corso della sua carriera ha avuto diversi componenti con la presenza di Wigsoo, Guapo, Gravez e Skaz, subentrato nel 1998, come membri fissi.

### “Vero Sardo G”: il gangsta rap sardo e la mitizzazione del bandito

Nonostante dischi degli N.W.A e dei Compton’s Most Wanted fossero tra gli ascolti “formativi” dei gruppi dei primi anni ’90 (Wigsoo 2022), è stato un disco a segnare lo spartiacque tra il periodo delle Posse e l’avvento del *gangsta rap* sulcitano: *Vero Sardo G / Adesso scrivo un tess...to* degli SR Raza, ossia Quilo e Ruido – entrambi MC ai tempi – con la collaborazione di Trizta, produttore e *beatmaker* torinese. Pubblicato nel febbraio 1996, il singolo è ancora oggi uno dei classici del rap italiano e uno dei pochissimi esempi di *g-funk* nell’Italia del periodo, seguito pochi mesi dopo dall’album *Wessisla*.

Come negli States, sul modello delle rivalità interne alla scena *gangsta*,<sup>4</sup> compaiono in questo periodo le prime rivalità tra gruppi dello stesso filone. In particolare, emergono tensioni tra i Sottotonno, freschi di contratto con una major discografica, e gli stessi SR Raza insieme a La Fossa. Secondo Quilo “lo stile West Coast italiano è nato in Sardegna e nello specifico nel Sulcis-Iglesiente” (Quilo 2022), dunque era inevitabile, secondo la logica del periodo, scontrarsi con chi come i Sottotonno portava quelle sonorità a un livello *mainstream*.

Con la pubblicazione di *Vero Sardo G*, il gruppo trasporta lo stile californiano nel Sulcis-Iglesiente trovando delle similarità nelle spiagge calde e nella tranquillità della vita di paese. Non ci sono però le gang in Sardegna, quindi è necessario trovare un compromesso: Quilo sceglie nella figura di Graziano Mesina, il più noto esponente del banditismo sardo nel dopoguerra,<sup>5</sup> l’esempio del ‘vero sardo *gangsta*’:

One man one story di un homies che non parla più  
 Di un vero sardo G con i coglioni eh!  
 Dal sangue denso gruppo quattro mori  
 E di una terra sarda piena di rancori! Ejaaaa!  
 Anotha tipo di gangsta e la sua vida  
 Ed i suoi click click, scritti nelle sue leggi  
 In Supramonte zeppo di sbirri fottuti  
 E quanti stronzi ha fatto fuori  
 Fumati slarpati come un bluntz [...]

Cazzuto come Scarface

Per noi l'esempio di uomo sardo fiero come il nostro vento [...]

Una leggenda vivente da non scordare mai

Per tutti gli homie rilassati della Sarda Side [...]

Nella strofa, come possiamo notare, vi è la mitizzazione di Mesina con riferimenti ai sequestri e ai tentativi di fuga che lo hanno reso, secondo l'artista, il 'vero G sardo'. Quilo non fa altro che ricalcare gli esempi del *gangsta rap* americano che più volte ha reso leggendarie le figure di *gangster* italoamericani, adattandoli alla realtà sarda. Tuttavia, negli Stati Uniti questa tendenza era più riconducibile al *mafioso rap* dell'East Coast in quanto spesso gli MC si ispiravano nei loro testi a Lucky Luciano, Frank Lucas, Al Capone. Ulteriore esempio di ciò è il paragone tra Mesina e 'Scarface', ossia Tony Montana, il gangster interpretato da Al Pacino e protagonista dell'omonimo film.<sup>6</sup> Quindi, se una delle peculiarità delle liriche del *gangsta rap* è l'autocelebrazione, il brano si dimostra originale in quanto celebra un altro 'gangster'. Inoltre, il Supramonte – catena montuosa della Sardegna centro-orientale – era considerato uno dei più importanti nascondigli dell'Anonima Sequestri, termine giornalistico per definire il banditismo sardo moderno che tra gli anni '60 e gli anni '90 organizzò numerosi rapimenti e sequestri.

La figura del "vero sardo G" si contraddistingue per il legame con la sua terra e viene visto come un simbolo di sardità, un esempio per gli "*homie della Sarda Side*", ossia della Sardegna stessa, o molto probabilmente della costa della Sardegna sud-occidentale da dove gli SR Raza provengono. Termini come "Sarda Side" e "slarpati" fanno parte dello slang dei *gangsta* rapper sulcitani. La particolarità dello slang degli SR Raza è quella di mischiare inglese, spagnolo improvvisato, sardo campidanese e italiano in base alla musicalità delle parole e all'adattamento che esse possono avere nella metrica del rap:

A s'intendit sceti s'oghe de Sarda Side

Lassami lissiai

Con mi familia gai.

Ehhh sa razza impare a s'homes

No lassada, my sardo G

Aturendi in so rione fintzas dógnia dì, eh [...]<sup>7</sup>

L'uso di uno specifico slang è un tratto caratteristico dei *gangsta* rapper sulcitani, infatti come vedremo nel prossimo paragrafo, anche La Fossa adotta un proprio slang che definisce il suo stile *gangsta*.

### “La Vida Costa”: storia dei ragazzi del ‘rionez’

Con la pubblicazione dell’EP omonimo nel 1997, La Fossa ha proposto un prodotto molto *hardcore rap*, che rientra sì nel filone *gangsta*, ma ricalcando solo in parte le atmosfere tipicamente funk (“La Vida Costa”), per proporre un sound più vicino all’*horrorcore*, sottogenere dell’*hardcore rap* caratterizzato da rimandi al cinema horror, situazioni cupe e oniriche, linguaggio esplicito e spesso *splatter*, ispirato ad artisti come Brotha Lynch Hung e i Geto Boys (Wigsoo 2022). L’emblema dello stile *horrorcore* sardo è L.A. Lopez, un rapper dalla caratteristica voce stridula e graffiata e dai testi spiccatamente *splatter*, che è rimasto negli anni come “un’ombra della Fossa” (Wigsoo 2022), non apparendo mai nei concerti del gruppo ma collaborando ai primi tre lavori.

Il primo lavoro de La Fossa è completato dalla collaborazione di Quilo, presente in tutte le quattro tracce dell’EP come una sorta di membro aggiunto creando anche un ulteriore pseudonimo per il gruppo, il Concilio V 3. Caratterizzato da testi molto esplicativi (i più esplicativi nel rap italiano del periodo), l’EP è un vero e proprio *dissing* all’indirizzo dei Sottotonni per questioni relative a scopiazzature di cui i Sottotonni e l’Area Cronica si erano resi colpevoli e a causa delle quali si è aggravata la rivalità con la scena *gangsta* sulcitana (Wigsoo 2022).

“La Vida Costa”, brano iniziale dell’EP, rappresenta il manifesto del gruppo. Su una produzione con sonorità funk, lenta e quasi pionieristica – anticipa infatti lo stile *drumless hip hop*, diffusosi negli anni Dieci del Duemila e caratterizzato da *beat* minimali con percussioni quasi assenti e forte impiego di campionamenti – Wigsoo descrive la vita degli *homies* nei rioni dei paesi del Sud-Ovest della Sardegna. La ‘costa’ è intesa sia dal punto di vista geografico – e quindi la costa sud-occidentale sarda – sia dal punto di vista simbolico, legandosi alla narrativa del *gangsta rap* californiano:

Sardo Rionez mi ha cullato, cresciuto e soluto  
 Click click (boom!) Mi ha dato il primo lutto  
 Ed este claro, la vida non riserva un solo giorno di quiete  
 E quindi (shhhhhh) baciatemi il ...

Homez on tha street, non sono un G  
 Ma puoi tastare il mio gangsta beat  
 Locato L.C.C. bussa alla mia porta, al 16  
 Ti accoglieranno i miei D.O.G: Zen e Pit

L’inglese understandende? El chico m’intiende?<sup>8</sup>  
 Ma quello che conta per noi è il sardo lingo, ti rende  
 (B)olit provai a fai a stocadas  
 Tzerriami Wigsoo cun mei non è una passillara<sup>9</sup>

Vi verrò a prendere se necessario  
 Vi mostrerò la Vida Costa e il suo calvario  
 Voglio la stima, pretendo le busciacche piene  
 La Vida Costa passa giù nella Fossa per chi ci crede

Il *rionez* presente nel primo verso del brano – così cruciale nella vita del gruppo da riservargli anche il titolo del loro primo album, *Around The Rionez* (1998) – è il quartiere in cui il gruppo realizza gran parte dei propri lavori nello studio OB.T (Obitorio) Records, a casa di Wigsoo; sebbene il primo EP fosse stato inciso al Rainbow Studio di Torino, dove furono registrati anche *Vero Sardo G* e *Wessisla* (Wigsoo 2022). Il *rionez* si configura come una zona specifica di Portoscuso, ossia il complesso di case popolari del Largo Case Ceca (L.C.C.), un vero e proprio simbolo de La Fossa, al quale il gruppo dedica il brano “West Side L.C.C.”.

Come possiamo notare anche qui sono presenti forme di uno slang – che viene proprio definito ‘*sardo lingo*’ – che mischia italiano, sardo campidanese, inglese e spagnolo improvvisati (si veda la terza quartina). A riguardo, Wigsoo ha affermato: “Lo slang della Fossa è lo slang dei ragazzi cresciuti nel rione, giù in strada. L’idea di mischiarci lo spagnolo proveniva sia dal rap ispanico che ci piaceva tantissimo ma anche dalle origini di Portoscuso, paese nato sotto la dominazione spagnola.” (Wigsoo 2022) Nella ‘barra’ (verso) n° 15 “voglio la stima, pretendo le *busciacche*<sup>10</sup> piene”, Wigsoo descrive due degli elementi fondamentali della mentalità *gangsta*: il rispetto e il guadagno. Quest’ultima può essere vista come la missione principale dei *gangsta* rapper, come è possibile notare nel brano “*Milioni*” de La Fossa e in “A scopo del mio lucro” degli SR Raza.

Tornando a “La Vida Costa”, nonostante si tratti di *gangsta rap*, il rapper ci tiene a sottolineare di non essere un vero e proprio *gangsta*: “non sono un G, ma puoi tastare il mio *gangsta beat*”. Si tratta di una vera e propria presa di posizione: non sono *gangsta*, ma artisti che sposano quello stile lirico e musicale. A conferma di ciò, la figura di Wigsoo è importante non solo come MC e produttore, ma anche come dj in quanto:

in quegli anni il Sulcis era il ‘place-to-be’. Se volevi fare rap, dovevi venire da noi [...] Per quanto riguarda le ‘sale black’, anche da quel punto di vista il Sulcis era all’avanguardia ai tempi. C’era il Soul Kitchen (oggi La Favola), discoteca di Sant’Antioco, un posto scenografico al massimo, in cui tra ’96 e ’97 abbiamo iniziato a proporre musica che nel Sulcis non trovavi da nessuna parte. (Wigsoo 2022)

La scena delle *piste* o *sale black* ha caratterizzato la ricezione delle sonorità hip hop nel Sulcis, ma le discoteche non erano ben viste dai *b-boy* in quanto la vera cultura hip hop per questi ultimi poteva esistere solo in ‘strada’.

### Dai *cypher* ai *demotape*: le reazioni della terza ondata

Come affermato nel paragrafo introduttivo sul *g-funk* sulcitano, una prima reazione ai *gangsta* rapper è stata quella dei Bocca Buona, gruppo già citato, che, pur non avendo mai pubblicato materiale, era attivo a metà degli anni Novanta e ha partecipato alla compilation *Tutti x uno* (1997) di DJ Enzo, dj della scena milanese, con il brano “Nessuno... è”, cantato in sardo campidanese – in realtà l'unico a cantare nel brano è Eznug, dato che dura appena un minuto. Una descrizione del brano e della tematica è data dal gruppo in un trafiletto della rivista musicale *Magazine* del novembre 1997 contenente uno speciale sul disco in questione: “La gente che ci sta attorno non è mai quello che sembra. In ogni occasione tende ad atteggiarsi e si vede chiaramente che fa delle cose che non sente.” (Anonimo 1997). In questa presa di posizione emerge un'attenzione speciale all'essere ‘veri’, o come si utilizza solitamente in ambienti hip hop, all'essere ‘real’. Si tratta di un concetto fondamentale nell'*underground*, ossia nel circuito indipendente in cui la credibilità è strettamente legata alla coerenza tra ciò che si racconta nei testi e la vita reale dell'artista. Ciò che si racconta e l'immagine di sé devono corrispondere alla realtà, pena l'attribuzione dell'etichetta di ‘sucker’, termine che solitamente indica un rapper che è incapace di rimare nel modo corretto e che spesso tende a scopiazzare lo stile altrui per emergere.

Un'altra sfaccettatura della diatriba *East-West* si sviluppa all'interno dell'ambiente scolastico, in cui Iglesias e Carbonia rappresentavano il punto di riferimento per molti paesi del circondario, assumendo le dimensioni di un conflitto adolescenziale, espresso principalmente attraverso la pratica del *freestyle*. Tale dinamica si inserisce pienamente nella terza ondata dell'hip hop sulcitano, un periodo di formazione e di ‘rodaggio’ per numerosi artisti che hanno scritto le pagine di una nuova scena locale sempre più legata all'idea di hip hop come un unicum, ossia l'unione delle quattro ‘arti’.

Si sviluppa dunque una visione dell'hip hop come esperienza collettiva di condivisione della cultura stessa; condivisione di cui Iglesias – e nello specifico Piazza Oberdan, una piazza nel centro storico della cittadina – rappresentava il punto di riferimento per qualsiasi giovane appassionato di hip hop o semplicemente curioso di capire di cosa si trattasse (Zeta Tilt 2022). Secondo Zeta Tilt, MC di Carbonia:

si passa dai primi approcci alla cultura, quindi le prime curiosità causate dai graffiti sui muri, alla creazione di *crew* e la pubblicazione di dischi con l'arrivo delle fanzine e la pratica del *freestyle* di piazza. [...] Il punto di incontro maggiore era Piazza Oberdan, il nostro “Muretto”. Come il Regio di Torino o Piazza San Babila. I *b-boy* da metà degli anni '90 sino ai primi 2000 si incontravano lì. Si *breakava*, si faceva *freestyle*. L'hip hop nel Sulcis di quegli anni si è evoluto lì. (Zeta Tilt 2022)

La testimonianza di Tilt fa chiarezza sulle modalità di condivisione della cultura hip hop nel contesto della terza ondata, prendendo spunto dalle esperienze dei primi *b-boy* italiani degli anni Ottanta e mostrando come l'importanza di alcuni luoghi in cui ha iniziato a diffondersi

l'hip hop in Italia – il Muretto di Piazza San Babila a Milano e gli spazi esterni al Teatro Regio di Torino, ma anche la Galleria Colonna a Roma (cf. Ivic 2017) – potessero costituire dei punti di riferimento anche per i giovani che si approcciavano alle quattro ‘arti’ durante la fine degli anni Novanta. Una fonte d’ispirazione ulteriore erano le fanzine (*Tribe*) e le riviste di settore, su tutte *Aelle* (Alleanza Latina).

Il *freestyle* di ‘piazza’, inoltre, permetteva agli appassionati di conoscersi e soprattutto riconoscersi. La prassi era quella di prendere il pullman per Iglesias e spostarsi per incontrare altre persone interessate all’hip hop, sfidarle e fare amicizia. Acquisire esperienza nel *freestyle* era un requisito obbligatorio per chi era interessato a specializzarsi nel *rapping*: “Io nasco come *freestyler*. Prima di prendere un microfono in mano e fare dei pezzi in live dovevi passare dal *freestyle*, altrimenti nemmeno ti chiamavano”, afferma Tilt (Zeta Tilt 2022). Un segno di riconoscimento, inoltre, era il vestiario. In un periodo in cui l’hip hop non era ancora di tendenza bastava incontrare qualcuno che vestisse *oversize* per fare amicizia e creare dei collegamenti tra le scene locali.

Nella scena di Piazza Oberdan nacquero numerose crew e supergruppi. I più rappresentativi erano gli N2C di Iglesias e i Raso Zero. Questi ultimi, inizialmente un duo formato da Ipno e Lozar – entrambi di Domusnovas – divennero un supergruppo capace di unire diverse scene locali. I supergruppi (o *megacrew*) erano collettivi composti da una decina di membri, in media, che rappresentavano tutte le quattro ‘arti’.

Tra il 2000 e il 2003, i supergruppi del Sulcis iniziarono anche a organizzare *jam* in diversi comuni della zona: Gonnese, Carbonia, Domusnovas, Portoscuso e Iglesias. Inoltre, dalla collaborazione tra alcuni membri della N2C e dei Raso Zero nacque la fanzine *360°* (Zeta Tilt 2022), dedicata a recensioni di dischi hip hop, graffiti e video di *breaking*. Nonostante sia uscita con un solo numero, resta una testimonianza significativa della scena della terza ondata.

All’interno dei supergruppi spesso si creavano dei progetti musicali come nel caso dei Gusto Grezzo, formati da Tilt e Ipno. Tra il 2002 e il 2003 prende vita l’album *Suolo Spesso*, primo e unico album dei Gusto Grezzo, all’epoca giovanissimi. Il disco si colloca nel genere *hardcore rap* che in quel periodo era piuttosto popolare nell’*underground* e si caratterizzava per una presa di posizione nei confronti di un certo tipo di “rap edulcorato, basato sull’apparenza” (Ipno 2022). L’argomento principale trattato dal duo sono le quattro ‘arti’ dell’hip hop e l’attaccamento radicale – fortemente nostalgico – alla cultura hip hop, anche se non manca la critica a una società che, in un certo senso, è vista come responsabile della corruzione della cultura hip hop stessa. Il disco, prodotto quasi interamente da Crisi e in parte da DJ Krazie-E, permette al duo di girare la Sardegna. Il progetto si concluse nel 2004, con i due MC che intrapresero carriere soliste, portando avanti numerosi progetti individuali fino a oggi.

## “Il caos del materialismo”. Radicalismi hip hop e la dicotomia *underground-commerciale*

Il brano dei Gusto Grezzo che meglio esprime la mentalità del *b-boy* è “Il caos del materialismo”, seconda traccia di *Suolo spesso* (2003). Il singolo si impone non solo come un manifesto del radicalismo dei *b-boy* e del forte legame con la cultura hip hop, ma anche come una critica del consumismo presente nella *rap culture*, riflesso della società contemporanea (Zeta Tilt 2022):

[...] Microfoni, dischi, spray e cemento  
 Non hanno più valore perché è subentrato il quinto elemento  
 Zero più jam, solo contest del commento  
 Mi domando dov’è finito il sudore nel cartone,  
 Quel brivido causato da quel pezzo giù in stazione  
 Il beat che in *freestyle* mi manda in un’altra dimensione [...]”  
 Mentre immagino uomini con capelli afro che improvvisano  
 Pantaloni larghi davanti mi appaiono  
 “Sono il king del consumismo”  
 Mi concentro come nel Taoismo, viaggio nel tempo:  
 Back to the roots, anni ’70-’80, eri cool se tenevi i microfoni caldi (oh, oh, oh)  
 Mica quanti soldi spendevi in capi di abbigliamento  
 Ogni minuto ogni momento questa cultura cresce  
 Ma molta gente che sta dietro non capisce [...]

Nella prima strofa, scritta e rappata da Tilt, l’MC descrive la situazione della cultura hip hop sarda e italiana a inizio Duemila. Nella prima ‘barra’ sono presenti quattro metonimie che indicano le quattro ‘arti’: “microfoni” per il *rapping*, “dischi” per il *turntablism*, “spray” per il *writing*, “cemento” per il *breaking*. Il quinto elemento, il materialismo, ha soppiantato le originali quattro ‘arti’ portando alla corruzione della cultura hip hop. Alle *jam* si sostituiscono le chat e i forum: è l’inizio della transizione che porterà alla nascita di vere e proprie scene hip hop virtuali. L’MC si interroga sul senso di perdita legato a questo cambiamento, rievocando con nostalgia il periodo delle *jam* (2000-2003). Il “sudore nel cartone”, “quel pezzo giù in stazione” e il “beat che ti manda in un’altra dimensione” sono ulteriori riferimenti alle quattro ‘arti’.

Nella seconda parte, il testo si configura come un nostalgico richiamo all’hip hop delle origini, quasi come un forte desiderio dell’MC di viaggiare indietro nel tempo per avere un’esperienza di prima mano dei *block party*, ossia feste comunitarie nel Bronx newyorkese degli anni Settanta in cui erano presenti anche gli MC che accompagnavano i dj. Questo “viaggio nel tempo”, frutto dell’immaginazione dell’artista si scontra tuttavia con la realtà: il consumismo ha corrotto l’hip hop e non resta nient’altro che l’estetica e la moda (“pantaloni larghi mi appaiono”). La ‘barra’ “Sono il king del consumismo” è rappata con

un diverso tono di voce che probabilmente tenta di deridere i rapper attaccati al denaro, imitandoli.

Questa è una delle differenze radicali tra i *gangsta rapper* e i *b-boy* sulcitani: l'attaccamento al denaro per i primi e il rifiuto del profitto attraverso la musica per i secondi. A conferma di ciò, Tilt ha affermato: “Per noi il concetto era che la cultura era nostra e non potevi svenderla e snaturarla perché non tutti la capiscono. [...] I soldi? Posso diventare ricco con questa cosa? Ma siamo matti? Se prendevi i soldi per quello, c’era qualcosa che non andava.” (Zeta Tilt 2022)

I *b-boy* sulcitani radicalizzavano il rifiuto del profitto attraverso la musica, estremizzando la reazione che avevano avuto gli MC che rappresentavano l'*underground* rap statunitense, tra cui i Black Star e i Company Flow, all'avvento dello stile *jiggy* di metà anni Novanta, focalizzato esclusivamente su un'estetica lussuosa e festaiola e sull'ostentazione della ricchezza, e incarnato da figure come Puff Daddy e Jay-Z. Gli MC della scena *underground* predicavano un ritorno all'hip hop delle origini e si caratterizzavano per la creazione di *cypher* e per la pratica del *freestyle*. Nel documentario *Hip-Hop Evolution* (2019), Talib Kweli dei Black Star – gruppo newyorkese rappresentativo dell'*underground* hip hop – descrive chiaramente che la cosa più importante per la loro scena era preservare la cultura e che l'*underground* prima di tutto rappresentasse un suono, un *feeling*, un'estetica (cf. Wheeler 2019). Tuttavia, il successo e il profitto non venivano considerati nocivi, se ciò avveniva attraverso dei prodotti che rispecchiassero i canoni dell'estetica *underground* e, infatti, molti album considerati *underground* da questa scena hanno venduto milioni di copie.

A conferma di ciò, Su Rais (ex-Sa Razza) opera una distinzione tra rap ‘commerciale’, fatto con l'intento esclusivo di vendere, e rap ‘commerciabile’, ossia musica creata con ‘buongusto’ che riesce, in virtù della sua qualità, ad avere anche un buon mercato (Su Rais 2022). Inoltre, DJ Skizo, veterano dell'hip hop milanese, sottolinea come in Italia la diffidenza verso il mercato discografico derivi più dall'eredità politica delle Posse che, in qualche modo, demonizzavano il *mainstream*, vedendo nell'hip hop esclusivamente ideali di povertà e di denuncia sociale (cf. Ivic 2017). In questo senso, il rifiuto del profitto da parte dei *b-boy* sulcitani non fu un semplice riflesso dell'*underground* newyorkese, ma risultò dall'interazione tra un immaginario importato e la trasmissione locale della retorica anticommerciale maturata nella stagione delle Posse. Pur non avendo vissuto direttamente quel contesto, i *b-boy* della terza ondata ne assorbirono i principi attraverso la mediazione delle ondate precedenti che avevano avuto un rapporto più diretto con le Posse.

Inoltre, la differenza con i *gangsta* rapper sulcitani non era poi così netta, in quanto Guapo de La Fossa, sulla distinzione tra rap ‘*underground*’ e rap ‘commerciale’, ha affermato: “La differenza principale erano i soldi. Commerciale era sinonimo di incassi, soldi, notorietà. Noi per un breve periodo abbiamo anche pensato di potercela fare però avremmo dovuto impostare il nostro lavoro in un modo diverso, scendere a dei compromessi.” (Guapo 2022) E ancora Wigsoo: “Tu volevi preservare quello che facevi, la tua musica e non accettavi compromessi con le *major*. E speravi che quella cosa un giorno sarebbe diventata lo standard, la normalità. E invece ciò non può accadere.” (Wigsoo 2022)

Qui si delinea un’ulteriore distinzione tra la musica *mainstream* intesa come musica che viene prodotta dalle major discografiche e che, di conseguenza, impone agli artisti di scendere a compromessi e spesso seguire i dettami dell’industria discografica stessa; e la musica *underground* prodotta da etichette *indie* o autoproduzioni che lascia totalmente o in parte libertà all’artista. Su questo versante *gangsta* e *b-boy* – nonostante le differenze di cui abbiamo parlato – si trovano concordi.

Tornando al brano “Il caos del materialismo” dei Gusto Grezzo, il ritornello riassume sia lo stato della società consumistica che la condizione della scena hip hop secondo la visione dei due MC:

Animi senza nessun fuoco dentro  
 Come obiettivo l’apparenza, poco interesse per l’essenza  
 Troppa assenza, poca presenza o quasi nulla  
 Chi ha la scintilla sa muovere la folla

Nell’ultima barra si esplica la differenza tra l’MC e il semplice rapper, in quanto il primo possiede la “scintilla” capace di far muovere il pubblico durante le *jam* o gli *showcase*.

Nella seconda strofa, rappata da Ipno, si procede allo stesso modo con un richiamo nostalgico alla ‘vecchia scuola’, a ciò che è andato e non sarà mai più come prima, esprimendo la consapevolezza che la corruzione della società (e di conseguenza della cultura hip hop) è ormai arrivata a un punto di non ritorno:

Dove sono più le rime valide?  
 I beat? I passi da b-boy? Le evoluzioni delle lettere?  
 Se ora mi volto e scorgo solo chiacchiere  
 Mi accorgo di essere semi-soli in mezzo a vipere  
 Vivere con il marchio 2H  
 In un cacchio di posto dove la gente parla, si veste e basta [...]

In mezzo a tutto ciò cerco di andare oltre  
 E alla fine vedo solo che uno su cento conta  
 Il resto conta i soldi per i nuovi Karl Kani da 300 carte! [...]

Per quanto riguarda me, ieri è come oggi,  
 scuola ’96, da qui vengono i miei ricordi  
 Cultura da strada ed ignoranza per le strade dei miei borghi  
 E fino ad oggi ho contato solo su me stesso  
 Ho tramandato il mio messaggio e mi son fatto un viaggio chiamato ‘tremendo’  
 Sono arrivato alla conclusione dell’importanza di una sola cultura che ora difendo (hip hop)

Ma, nonostante ciò, i *b-boy* resistono alla superficialità modaiola di chi “parla, si veste e basta” e ha i soldi per “i nuovi Karl Kani da 300 carte”, streetwear losangelino molto associato all’hip hop degli anni Novanta. A differenza dei *gangsta* che nei loro versi spesso richiamano la Sardegna e la provenienza, nel brano dei Gusto Grezzo questo richiamo è assente perché ciò che conta è far parte di qualcosa di più grande, ossia la cultura hip hop, una cultura universale. Un’ulteriore conferma di ciò è la scelta di non utilizzare il sardo poiché in qualche modo avrebbe rischiato di isolarli e marginalizzarli ulteriormente:

Il sardo non lo usavamo quasi mai – afferma Tilt – se non qualche intercalare. Io son di Carbonia. Non parliamo spesso in sardo. Molti altri MC’s cantavano in sardo – penso a Sant’Antioco, Santadi, Iglesias. A noi non interessava. Noi eravamo la ‘nuova scuola’ e non volevamo farlo. Per noi l’hip hop era una roba da accademici. Eravamo fissati con KRS-One no? Educazione e intrattenimento: tutti dovevano capirci. Utilizzare il sardo sarebbe stato solo un modo per ghettizzarci ancora di più. (Zeta Tilt 2022)

Oltre a ciò, lo slang utilizzato non è peculiare come nel caso dei *gangsta*, ma – se si esclude l’accento sardo – potrebbe essere assimilabile a quello di qualsiasi MC legato alla cultura hip hop. Gusto Grezzo non aveva come obiettivo tanto la rappresentazione delle peculiarità locali, quanto l’intenzione di collocarsi in una scena più ampia e transnazionale. In aggiunta alla nostalgia dei due *b-boy* per i tempi andati (e in parte, mai vissuti, se si pensa all’hip hop delle origini), ciò che emerge è l’importanza del messaggio e del contenuto del brano. L’hip hop deve intrattenere, far riflettere e insegnare qualcosa a chi lo ascolta, deve essere utile per la società o, perlomeno, per la comunità hip hop. Nei testi dei *b-boy*, infine, non ci sono le spiagge assolate e la vita rilassata nei paesi, ma la strada, la piazza e la *yard* (deposito ferroviario).

## Conclusioni

A partire dall’analisi delle fonti orali e delle fonti discografiche prodotte dalla scena hip hop sulcitana tra gli anni Novanta e i primi Duemila, questo contributo ha cercato di delineare le polarizzazioni interne alla diatriba tra i *gangsta* rapper ispirati all’immaginario e alle sonorità della *West Coast* californiana, rielaborati in chiave locale, e gli intransigenti *b-boy*, più legati all’hip hop delle origini, alle quattro ‘arti’ e alle sonorità dell’*underground* rap newyorkese.

La contrapposizione tra *b-boy* e *gangsta* si è tradotta in prese di posizione musicali e stilistiche, ma anche relative alle modalità di rappresentazione della società nella cultura hip hop: da un lato, i *b-boy* hanno proposto un approccio più legato alla loro interpretazione dei valori originari dell’hip hop come cultura di strada, opponendosi alla sua massificazione e radicalizzando i valori dell’*underground* hip hop statunitense degli anni Novanta; dall’altra, i *gangsta*, al contrario, hanno reinterpretato elementi della storia, della lingua e della cultura sarda unendoli allo stile, all’autocelebrazione e alla musicalità del *g-funk* losangelino.

Tuttavia, tale contrapposizione non risulta così netta nel momento in cui si considera la dialettica tra musica *underground* e musica *mainstream*: da questo punto di vista, gli artisti condividono il rifiuto di un compromesso con l’industria musicale, rivendicando la propria autenticità. Non bisogna dimenticare come gli artisti hip hop si pongano anche nel Sulcis in un rapporto continuo di “cooperazione e conflitto” (cf. Lutzu 2010b). La cooperazione ha come emblema l’organizzazione delle *jam* e la comunione di intenti degli artisti nel contribuire alla cultura hip hop, attraverso la sua rappresentazione collettiva. Il conflitto è invece rappresentato dalle rivalità e la competizione che si frappone tra gli specialisti di una delle quattro discipline, ricorrendo alle sfide (i *dissing*, i contest di *freestyle*) ma anche a prese di posizione estetiche che si esplicitano nell’utilizzo di un determinato *sound* (ispirato alla East o alla West Coast).

La marginalità della scena hip hop sarda – spesso ignorata dalle *major* discografiche – ha contribuito, in definitiva, a un processo di ri-significazione in chiave locale di una cultura transnazionale come l’hip hop, in cui la polarizzazione permetteva allo stesso tempo la definizione e l’ampliamento di una scena.

## Note

- 1 Andrea Milia è ricercatore indipendente. Ha conseguito una laurea magistrale in Storia e Società all’Università degli Studi di Cagliari.
- 2 Sul cinema hip hop cf. Monteyne 2015.
- 3 Sebbene il *conscious hip hop* possa risultare socialmente consapevole e collegato a modelli storici di protesta politica (cf. Dyson 2007, 64), esso si distingue dal *political hip hop* poiché tratta anche tematiche legate all’io e alla quotidianità.
- 4 Si allude alle rivalità tra gli ex membri degli N.W.A, gruppo cardine del gangsta rap statunitense, protagonisti di numerosi *dissing*, ossia brani concepiti per attaccare e denigrare il proprio rivale.
- 5 Sul banditismo sardo cf. Marongiu 2004.
- 6 In realtà qui potrebbe riferirsi anche ad Al Capone stesso, mafioso italoamericano che veniva soprannominato Scarface e al quale il film di Brian De Palma, *Scarface* (1983), si ispirava.
- 7 “Deve sentirsi solo la voce della Sarda Side, lasciami scivolare, sì, con la mia famiglia. Sa Razza, insieme ai suoi fratelli. Non molla, mio sardo G, restando nel rione ‘persino ogni giorno’ [sic]”. Tutte le traduzioni presenti in questo contributo sono dell’autore. I testi presenti in questo contributo sono stati trascritti tenendo conto della pronuncia dei rapper e della musicalità dello slang utilizzato.
- 8 “Capisci l’inglese? Il tizio mi capisce?”. Qui “m’intiende” sta per ‘me entiende?’ in spagnolo; “understende” è un’italianizzazione di ‘to understand’.
- 9 “Vuole provare a fare a coltellate? Chiamami Wigsoo, con me non è una passeggiata”.
- 10 Si tratta di un’italianizzazione di *busciacas*, vocabolo del sardo campidanese che significa ‘tasche’.

11 Le interviste, registrate, trascritte e conservate dall'autore, appartengono a un corpus di tredici interviste condotte tra marzo e giugno 2022. Nelle citazioni si fa riferimento a ciascun artista mediante il proprio pseudonimo, accompagnato dall'anno di realizzazione dell'intervista.

## Bibliografia

- Anonimo: “Intervista ai Bocca Buona”. In: *Magazine* (novembre 1997), s. p.
- Assante, Ernesto: “Tutti uniti nell'hip hop”. In: *La Repubblica* (26 luglio 1992), <https://icerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1992/07/26/tutti-uniti-nell-hip-hop.html> (consultazione 10.07.2025).
- Baker, Soren: *The History of Gangster Rap. From Schoolly D to Kendrick Lamar. The Rise of a Great American Art Form*. New York: Harry N Abrams Inc, 2018.
- Banti, Alberto Mario: *L'età contemporanea. Dalla Grande Guerra a oggi*. Bari: Laterza, 2018.
- Bonatesta, Antonio: “Intellettuali e subculture giovanili di fine secolo: l'hiphop in Italia e la ricerca di Georges Lapassade (1989-93)”. In: *H-ermes. Journal of Communication* 21 (2022), 57-84.
- Bonomo, Bruno: *Voci della memoria. L'uso delle fonti orali nella storia*. Roma: Carocci, 2022.
- Carusì, Paolo / Merluzzi, Manfredi: *Note tricolori. La storia dell'Italia contemporanea nella popular music*. Ospedaletto (Pisa): Pacini Editore, 2021.
- Dyson, Michael Eric: *Know What I Mean? Reflections on Hip-Hop*. New York: Basic Civitas, 2007.
- Fanelli, Antonio: *Contro Canto. Le culture della protesta dal canto sociale al rap*. Roma: Donzelli, 2017.
- Ivic, Damir: *Storia ragionata dell'hip-hop italiano*. Roma: Arcana, 2017.
- Lutzu, Marco: “Intru me in su Raap. Un'analisi metrico-ritmica della parlata rap”. In: Murgia, Ivo (ed.): *Atòbius de poesia*. Quartu Sant'Elena: Alfa, 2010, 101-117. [=2010a]
- Lutzu, Marco: “Nella musica e nella scena: cooperazione e competizione nel rap in Sardegna”. In: Lai, Franco (ed.): *Competizione, cooperazione, invidia*. Roma: CISU, 2010, 49-62. [=2010b]
- Lutzu, Marco: “Su Raap: Sardinian Hip Hop Between Mass Culture and Local Specificities”. In: *Journal of Mediterranean Studies* 21,2 (2012), 349-366.
- Marongiu, Pietro: *Criminalità e banditismo in Sardegna: fra tradizione e innovazione*. Roma: Carocci, 2004.
- Mitchell, Tony: *Popular Music and Local Identity. Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*. London/New York: Leicester University Press, 1996.
- Mitchell, Tony: *Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press, 2001.
- Monteyne, Kimberly: *Hip Hop on Film. Performance Culture, Urban Space and Genre Transformation in the 1980s*. Jackson: University Press of Mississippi, 2015.

- Sanna, Francesca: “La miniera e il petrolchimico. Una questione storica nella Sardegna e nell’Italia del secondo dopoguerra”. In: *Diacronie* 17,1 (2014), [https://www.studistorici.com/2014/03/29/sanna\\_numero\\_17/](https://www.studistorici.com/2014/03/29/sanna_numero_17/) (consultazione 30.06.2025).
- Scarparo, Susanna / Sutherland Stevenson, Mathias: *Reggae and Hip Hop in Southern Italy. Politics, Languages, and Multiple Marginalities*. London: Palgrave Macmillan, 2018.
- Solaro, Alba / Pacoda, Pierfrancesco / Branzaglia, Carlo: *Posse italiane: centri sociali, underground musicale e cultura giovanile degli anni '90 in Italia*. Firenze: Tosca, 1992.

### Interviste<sup>11</sup>

- Milia, Andrea: “Intervista a Luca Lindiri (Guapo, La Fossa)”. Conversazione online condotta il 08.05.2022.
- Milia, Andrea: “Intervista a Stefano Curreli (Ipno, Gusto Grezzo)”. Conversazione online condotta il 09.04.2022.
- Milia, Andrea: “Intervista a Davide Lai (Nero, Underground Solution e SAF Crew; ex N2C)”, Iglesias (SU), 24.03.2022.
- Milia, Andrea: “Intervista a Alessandro Sanna (Quilo, Sa Razza)”. Conversazione online condotta il 15.03.2022.
- Milia, Andrea: “Intervista a Massimiliano Deidda (Su Rais, Sa Razza)”, Iglesias (SU), 02.03.2022.
- Milia, Andrea: “Intervista a Antonio Porcu (Wigsoo, La Fossa)”. Conversazione online condotta il 28.03.2022.
- Milia, Andrea: “Intervista a Roberto Orrù (Zeta Tilt, Gusto Grezzo)”, Carbonia (SU), 17.03.2022.

### Discografia

- Boccabuona: “Nessuno... è”. In: DJ Enzo: *Tutti x uno*. Best Sound 74321540522, 1997 (CD), traccia 14.
- Fuckin’ Camels’n Effect: *Slega La Lega*. Century Vox CVX 004, 1992 (12”).
- Gusto Grezzo: *Suolo spesso*. Autoproduzione s.n., 2003 (CD).
- Gusto Grezzo: “Il caos del materialismo”. In: Gusto Grezzo 2003, traccia 2.
- Kid Frost: “La Raza”. In: Kid Frost: *Hispanic Causing Panic*. Virgin America CDVUS 22, 1990 (CD), traccia 1.
- La Fossa: *La Fossa*. Rhyme Racket RRR100CD, 1997 (CD).
- La Fossa: “La Vida Costa”. In: La Fossa 1997, traccia 2.
- La Fossa: *Around The Rionez*. CD Club Entertainment (Ob. T. Rec) 028128500052, 1998 (CD).
- La Fossa: “West Side L.C.C.”. In: La Fossa 1998, traccia 4.

La Fossa: “Milioni”. In: La Fossa 1998, traccia 6.  
Onda D’Urto Posse: *Ritmo latino*. Autoproduzione s.n., 1993 (12”).  
Sa Razza Posse: *Sa Razza Posse*. Autoproduzione s.n., 1991 (MC).  
Sa Razza Posse: “Lega-Ti”. In: Sa Razza Posse 1991, traccia Y1.  
Sa Razza: *In Sa Ia / Castia in fundu*. Century Vox CVX 007, 1992 (12”).  
SR Raza: *Vero Sardo G*. Undafunk Records UFR001MX, 1996 (12”).  
SR Raza: *Wessisla*. Undafunk Records UFR 102 CD, 1996 (CD).  
SR Raza: “A scopo del mio lucro”. In: SR Raza 1996, traccia 12.

### Filmografia

De Palma, Brian (dir.): *Scarface*. Stati Uniti, 1983.  
Lathan, Stan (dir.): *Beat Street*. Stati Uniti, 1984.  
Silberg, Joel (dir.): *Breakdance*. Stati Uniti, 1984.  
Wheeler, Darby (dir.): *Hip-Hop Evolution*. S03, E03, Stati Uniti, 2019.