

La morte dietro l'angolo. Tupac Shakur, icona afroamericana tra hip hop e cinema

Luca Bandirali

Death around the corner: Tupac Shakur as afroamerican icon between hip-hop and cinema. The way an artist turns into an icon in the popular music system is allowed by the deep narrative structures detectable in the artist's biography. The case of Tupac Shakur (1971-1996) as an icon of the afroamerican hip hop subculture of the 90's exemplifies the process at issue because his biography can be compared to a mitography, as to say that it coincides with the archetypal structure of the mono-myth. These structures are strictly connected with the artist's work as musician, which is often a sort of autobiographical storytelling. Beyond both artistic and biographical profiles of Tupac Shakur there's a third iconic level: his acting career, which overlaps both life and music, introducing a series of symbolic relations and building a picture of himself. This picture is the main support to the cult icon Tupac Shakur has become.

Keywords: Tupac Shakur, hip hop, icona, afroamericano, cinema, heroes journey, monomyth

Le figure iconiche della *popular music*, sia che si tratti di vere e proprie *pop icon* (da Jimi Hendrix ad Amy Winehouse) oppure di *cult icon* (da Nick Drake a Elliott Smith) sono spesso accomunate da un tratto distintivo che non è una condizione necessaria e sufficiente dell'iconicità ma certamente accelera il processo di trasformazione: la morte precoce. Per alcuni artisti rock trapassati alla fine degli anni '60 fu coniata la macabra espressione "club 27", perché Brian Jones dei Rolling Stones, Jim Morrison, Janis Joplin e il già citato Hendrix morirono tutti all'età di 27 anni; nel corso del tempo, si sono aggiunti alla lista Kurt Cobain ed Amy Winehouse.

In verità a 27 anni era morto in circostanze violente il primo fra gli artisti a costituire suo malgrado una *cult icon* per musicisti, il bluesman Robert Johnson, che con una manciata di incisioni, una storia personale di grande impatto e appena due fotografie in posa, diventa una delle figure più influenti del '900; tra i devoti alla sua memoria e alla sua immagine, oltre che alla sua musica, si possono citare Eric Clapton, Keith Richards (che conobbe la musica del bluesman attraverso Brian Jones), Jimmy Page dei Led Zeppelin. Ma non basta: il chitarrista all'incrocio di strade che vende l'anima al diavolo in cambio del genio artistico diventa una tappa del mono-mito, un varco della soglia a cui faranno riferimento

numerosi film americani, da *Crossroads* (Walter Hill, 1986) a *Fratello, dove sei?* (Joel e Ethan Coen, 2000). La narratività, e in particolar modo la riduzione della vicenda biografica della persona a uno schema narrativo semplice del tipo *rags-to-riches* o *rise and fall*, in sostanza si rivela come una delle condizioni (necessarie ma non sufficienti) del processo di trasformazione in icona, anche intesa in termini di antropologia culturale come *immagine riassuntiva* nell'accezione di Joseph Campbell: “L'eroe, che da vivo rappresentava la prospettiva dualistica, dopo la morte è ancora un'immagine riassuntiva: come Carlo Magno, egli dorme soltanto, si ridesterà nell'ora del destino, o è tra noi sotto un'altra forma” (Campbell 1958, p. 314).

Tupac Shakur, oggetto di questa dissertazione in quanto principale icona di una sottocultura (*cult icon*), quella dell'hip hop statunitense, è venuto a mancare ad appena 25 anni; ha avuto una morte violenta; la sua immagine è stata veicolata da forme audiovisive come il videoclip e il cinema (è stato attore in svariati film), e ha una storia personale assimilabile a uno schema narrativo, in termini sia drammaturgici che tematici, come si evince agilmente fin dal primo capitolo di una delle sue biografie: “Tupac Shakur's life was a rags-to-riches saga with elements of loneliness, cowardice, generosity, delusion, courage, humiliation, celebrity and a lifelong quest for family approval” (McQuillar- Johnson 2010).



Un graffito in cui è raffigurato Tupac Shakur, in una foto di Jamel Shabazz

Vita e morte di un'icona americana

Il mito di Tupac, pre-condizione della sua iconicità, è strettamente connesso alle sue origini, ma non siamo dalle parti dei *Cotton Fields* di Leadbelly. La madre Alice Williams proviene dalla Carolina del Nord ed è un'irrequieta figlia degli anni '60 più politicizzati, va a vivere a New York e cambia il proprio nome in Afeni, aderisce al movimento delle Black Panther; si sposa con un leader afroamericano convertito all'islam, Lumumba Abdul Shakur, viene arrestata insieme a ventuno compagni di lotta, poi rilasciata su cauzione (pagano gli attivisti Jane Fonda e Leonard Bernstein). Durante questo burrascoso cambio di decennio, mentre il processo incombe sul suo gruppo, Afeni resta incinta di un'altra Black Panther, Billy Garland. Shakur chiede il divorzio, Afeni decide di tenere il bambino per lasciare qualcosa di sé nel mondo, giacché non ci sono molte speranze di vincere il processo; Lesane Parish Crooks nasce il 16 giugno 1971 a New York e si presume che a crescerlo sarà la zia Gloria, sposata e con figli. Invece Afeni vince ed è libera; forse per sottolineare questa imprevista ripartenza, cambia nome a suo figlio e lo chiama Tupac Amaru, ispirandosi secondo alcune fonti all'ultimo imperatore degli Inca (McQuillar- Johnson 2010, pp. 33-34), che finì decapitato dagli spagnoli a Cuzco nel 1572, secondo altre fonti al rivoluzionario peruviano José Gabriel Condorcanqui,¹ noto con il nome di battaglia di Tupac Amaru II, che condusse una rivolta antispagnola e finì anch'egli decapitato sulla pubblica piazza di Cuzco nel 1781. Niente di meglio, per creare un mito, che rifarsi ad altri miti.

L'infanzia di Tupac si svolge dunque al seguito di una *single mother* fortemente impegnata in politica; un'esistenza sostanzialmente nomade, con Afeni spesso invitata nelle università dei bianchi *radical* a parlare delle lotte degli afroamericani, fino a quando questi temi non passano di moda. Si risposa con un altro Shakur, Mutulu, seguace delle ultime organizzazioni di lotta armata, la Family, e ha da lui una figlia; ricercato dall'FBI, Mutulu si eclissa e Afeni Shakur si trova un nuovo compagno, uno spacciatore di medio profilo che si fa chiamare Legs e la inizia all'uso del *crack*. Dopo numerose vicissitudini, madre e figli

¹ È la versione di Chuck Walker della UC Davis, sul suo blog charlesfwalker.com; si basa sull'autobiografia di Afeni Shakur (Shakur 2005).

lasciano New York, una città dove Tupac non ha messo vere radici a causa dei continui spostamenti, per stabilirsi a Baltimora nel 1984. Il periodo newyorchese, praticamente metà della breve vita di Tupac, incide sulla formazione dell'artista, anzitutto perché fin da bambino egli si costruisce un proprio mondo fatto di letture e anche di scrittura poetica, da opporre alla precarietà del mondo esterno; in secondo luogo perché, considerate le esperienze vissute, non è difficile immaginare come mai abbia spesso parlato di sé come di un "rivoluzionario" in termini politici: "The term 'black power' was 'like a lullaby when I was a kid', he later said" (McQuillar- Johnson 2010, p. 39).

Ciò che però ci interessa maggiormente in questa prima fase della biografia di questa "icona americana" è proprio la sua corrispondenza con l'embrione narrativo del mono-mito, o il suo *prequel*: quella che Joseph Campbell chiama "l'infanzia dell'Eroe Umano" (Campbell 1958, p. 280), ove si ritrovano i segni della predestinazione:

Il bambino del destino deve attraversare un lungo periodo di oscurità. È un periodo pieno di pericoli, di ostacoli e di umiliazioni. Il fanciullo è indotto a ripiegarsi in se stesso o ad affrontare l'ignoto; in ogni caso, ciò ch'egli incontra è sempre un'oscurità inesplorata (ivi, p. 287).

L'infanzia difficile è una caratteristica dell'uomo che diventa mito e dunque icona; in alcuni miti prevale l'archetipo dell'esilio ma compare spesso anche il nomadismo, il mito dell'erranza, che nella vicenda in questione è molto presente, così come è presente il concetto di "nuovo inizio", che è la base del ciclo cosmogonico comune a tutte le culture.

I quattro anni che la famiglia Shakur trascorre a Baltimora danno un ulteriore contributo nella direzione del mito: se i primi due anni rappresentano una sorta di *calma dopo la tempesta* - "the reward", la ricompensa secondo Vogler, (1992) -, la seconda parte della permanenza è piuttosto negativa; Afeni è in stato confusionale, non riesce a pagare le bollette, l'ex-compagno Legs (che Tupac chiamava "daddy") è nel frattempo morto d'infarto. Continuano i segni di predestinazione, l'apprendistato dell'artista come rivoluzionario:

I used to sit outside by the street lights and read *The Autobiography of Malcolm X*. And it made it so real to me that I didn't have any lights on at home and I was sitting outside on the benches reading this book. And it changed me, it moved me. And then of course my mother had books by people like Patrice Lumumba and Stokely Carmichael, *Seize the Time* by Bobby Seal and *Soledad Brother* by George Jackson. And she will tell these stories of things that she had done or seen and it made me feel a part of something. She always raised me to think I was the Black Prince of the revolution (McQuillar-Johnson 2010, p. 50).

L'apprendistato artistico vero e proprio ha luogo presso la Baltimora School for the Arts, *high school* con una maggioranza di studenti bianchi; Tupac non avrebbe potuto permettersi la retta, ma ottiene una borsa di studio. Come un Siddharta al contrario, esce dal ghetto e si accorge che esiste gente che possiede più di un paio di scarpe; ciò non gli genera alcun risentimento, si fa degli amici (tra cui la futura attrice Jada Pinkett) ed esplora il loro mondo. Realizza i suoi primi rap per un programma di sensibilizzazione contro l'uso delle sostanze, Yo-No; si interessa alla danza e alla letteratura, e segue corsi di recitazione con ottimi esiti. Spesso si ferma a dormire a casa di amici, sottraendosi al disagio familiare, ma questo alla lunga si impone: Afeni riceve lo sfratto e carica i figli su un autobus diretto in California. Anche Afeni è un archetipo rovesciato: il genitore rappresenta nell'itinerario eroico il guardiano della soglia, colui che resiste al cambiamento, che cerca di tenere il ragazzo nelle certezze del mondo ordinario. Afeni è invece il fattore del cambiamento stesso, il soggetto che suo malgrado fa accedere il giovane eroe al mondo straordinario, la California, quella West Coast che segnerà il suo destino, "from Oakland to Sac-Town, the Bay Area and back down", come scriverà Tupac nella sua major hit, *California Love*.

L'impatto con la California è per il diciassettenne Tupac piuttosto arduo, perché Marin City, nella baia di Oakland, non è un posto per giovani appassionati di teatro o letteratura: a causa degli elevatissimi livelli di criminalità, la città è conosciuta come "The Jungle". In questa giungla, Afeni li lascia per un periodo con un'amica dei tempi delle Black Panther, un'alcolista che non riesce a star dietro ai due ragazzi; quando torna a Marin City, li riprende con sé ma ha ormai perso il controllo, è dipendente dal crack. Tupac frequenta i diseredati del suo

quartiere, persone molto diverse dagli amici di Baltimora; non va più a scuola e deve far fronte alle necessità familiari: il viaggio iniziatico gli chiede prove più difficili, pertanto comincia a spacciare droga nel vicinato, ma non ha un grande successo e si mette a consegnare pizze. Continua a scrivere poesie ma le tiene per sé; si sente un emarginato anche fra gli emarginati, non sa giocare a basket, non segue le vicende sportive in generale. Il rap è una forma d'espressione che usa sempre più frequentemente, un'estensione della poesia scritta. A questo punto ha luogo l'incontro che cambia radicalmente la sua vita e accelera bruscamente la transizione da *dropout* ad artista. Il suo mentore è una donna bianca, Leila Steinberg, una persona di grande spessore umano, spiccata sensibilità musicale, forti relazioni nell'industria discografica e un progetto scolastico per giovani artisti, Young Imaginations. La storia vuole che Leila trascorresse un pomeriggio in un parco di Marin City, intenta nella lettura di un libro all'epoca fondamentale per la coscienza politica dei neri di tutto il mondo, *Part of my soul went with him* di Winnie Mandela, pubblicato nel 1985; la Steinberg, cresciuta a Watts, si era sempre interessata alle lotte delle minoranze razziali, pur non appartenendovi. Mentre leggeva la vicenda appassionante della moglie di Nelson Mandela, le si parò davanti un ragazzo che su questi argomenti la sapeva lunga, e che le disse di botto: "Give me a break. What do you know about Winnie Mandela?" (McQuillar-Johnson 2010, p. 77). Il ragazzo era Tupac Shakur. In pochi giorni, le fa ascoltare i suoi rap, le fa leggere le poesie, si interessa al progetto scolastico, le dà delle idee per migliorarlo. Entro pochi mesi, lascia la sua famiglia e va a vivere con la famiglia di Leila Steinberg.

Anche qui abbiamo un segmento assai riconoscibile del viaggio eroico. Da una parte abbiamo l'archetipica "madre cattiva", ossia "la madre assente, irraggiungibile, contro la quale vengono dirette le fantasie aggressive e dalla quale si teme una contro-aggressione" (Campbell 1958, p.102). Dall'altra c'è l'incontro con la Dea, suggerito persino dal luogo (il parco, il mondo verde: la residenza della Dea, nei libri tantrici dell'India medioevale, è *Mani-dvipa*, il bosco degli alberi miracolosi). La storia di Tupac si sta configurando precisamente sotto il segno del mito ancestrale:

Nel linguaggio figurato della mitologia, la donna rappresenta la totalità di ciò che

si può conoscere. L'eroe è colui che viene a conoscere. Come egli avanza in quella lenta iniziazione che è la vita, la forma della dea subisce per lui una serie di trasfigurazioni: ella non può mai essere più grande di lui, anche se può sempre promettere più di quanto egli sia attualmente in grado di comprendere. Ella lo affascina, lo guida, lo induce a spezzare le proprie catene. E se egli riesce ad eguagliare la sua grandezza, i due, il conoscitore e la conosciuta, saranno liberi da ogni limitazione. La donna è la guida verso il sublime acme dell'avventura sensuale. Chi è incapace di vedere, la vede sotto forme meschine; chi è ignorante e maligno la vede brutta e banale. Ma ella è redenta da colui che comprende. L'eroe in grado di prenderla per ciò che ella è, senza esagerato turbamento ma con la gentilezza e la sicurezza ch'ella esige, è potenzialmente il re, il dio incarnato, del suo mondo creato (ivi, p.106).

Anni dopo, all'apice della sua carriera artistica, Tupac Shakur potrà combinare le due figure femminili in una sola, come la dea Kali che crea e distrugge, e racconterà da artista la sua propria storia, in un brano celeberrimo, *Dear Mama* (1995):

When I was young, me and my mama had beef
17 years old, kicked out on the streets
Though back at the time I never thought I'd see her face
Ain't a woman alive that could take my mama's place
Suspended from school and scared to go home, I was a fool
With the big boys breaking all the rules
I shed tears with my baby sister, over the years
We was poorer than the other little kids
And even though we had different daddies, the same drama
When things went wrong we'd blame mama
I reminisce on the stress I caused, it was hell
Huggin' on my mama from a jail cell
And who'd think in elementary, hey
I'd see the penitentiary one day?
And running from the police, that's right
Mama catch me, put a whoopin' to my backside
And even as a crack fiend, mama
You always was a black queen, mama

I finally understand
For a woman it ain't easy trying to raise a man
You always was committed
A poor single mother on welfare, tell me how you did it
There's no way I can pay you back, but the plan
Is to show you that I understand
You are appreciated.

Nel frattempo l'incontro con Leila Steinberg produce risultati eccellenti; anzitutto in termini di vita più regolare, caratterizzata da meno preoccupazioni e da un percorso di autoformazione (letture e ascolti) per il quale il ragazzo attinge dalla fornitissima biblioteca domestica. In termini di carriera, Leila non tarda a trovare la via giusta: contatta il manager di uno dei gruppi più noti di Oakland, i Digital Underground, e mostra loro un video di Tupac girato per l'occasione. Il video funziona. La carriera di Tupac comincia, e sarà un'ascesa costante verso la cima.

Se fosse una storia europea, una fiaba insomma, il ragazzo sarebbe diventato subito una star. Le strutture narrative (e sociali) americane sono differenti: i Digital Underground accolgono sì Tupac a braccia aperte, ma come *roadie*, non come membro effettivo; Shock G, leader del gruppo, riconosce le potenzialità del ragazzo, dunque gli apre la porta ma per fare la gavetta, non per finire subito in copertina. Per tutto il primo tour dei DU, Tupac si carica i *flightcase* di Shock G e vede il palco solo per fare il ballerino su *The Humpty Dance*. Poi, nel 1991, quando il gruppo lavora al seguito di *Sex Packets*, Tupac riceve la prima chance di fare un rap, sulla traccia *Same Song* e nel relativo videoclip. Tupac, che d'ora in poi diventa 2pac, ha l'ultima strofa del pezzo e si presenta in modo apparentemente molto scanzonato:

Now I clown around when I hang around with the Underground
Girls use to frown, say I'm down, when I come around
Gas me and when they pass me they use to diss me
Harrass me, but now they ask me if they can kiss me
Get some fame, people change, wanna live they life high
Same song, can't go wrong, if I play the nice guy

(clamin that they must have changed, just because we came strong)

I remain, still the same (why Tu'?) cause it's the same song.

In realtà le allitterazioni nel terzo e nel quarto verso ci ricordano che il ragazzo ha letto e scritto tanta poesia; e a livello tematico, abbiamo un intreccio di predestinazione, nella misura in cui si parla di rimanere se stessi anche all'arrivo del successo.

La scena rap entra nel nuovo decennio mostrando una insospettabile vitalità. Nata sull'altra costa, a New York, nella seconda metà degli anni '70, la sottocultura hip hop è diventata un fenomeno discografico negli anni '80, con alterne fortune; senza entrare nei dettagli storiografici della fioritura rap in California, basti dire che alla fine degli anni '80 il rap della West Coast ha avuto artisti importanti che hanno realizzato capolavori del genere, come *Straight Outta Compton* dei N.W.A. (in cui milita Dr. Dre, artista che avrà un ruolo decisivo nella carriera di Tupac) e *AmeriKKKa's Most Wanted* di Ice Cube. È una forma espressiva che veicola messaggi di disagio sociale, di insofferenza nei confronti dell'autorità: l'hip hop in generale (si pensi ai Public Enemy, che sono newyorchesi) è il principale veicolo di controultura di cui l'America post-reaganiana disponga. I Digital Underground non cavalcano specificamente quest'onda aggressiva, Tupac sì. Il manager dei DU punta tutto sul ragazzo e lo propone alla Interscope di Ted Field e Jimmy Jovine, il produttore di alcune fra le rock band più importanti degli anni '80, dagli U2 (*Rattle and Hum*) ai Simple Minds (*Once Upon a Time*). La casa discografica crede in Tupac e gli produce l'album d'esordio, *2pacalypse Now*, che non è un successo planetario, ma evidenzia le abilità di questo poeta rap, i cui versi si intrecciano subito pericolosamente con la vita reale. Lui che ha vissuto tante situazioni di pericolo, lui che ha osservato la vita grama della madre e dei tanti padri di passaggio, sempre braccati dalla polizia, non è mai stato arrestato; ora, dopo l'uscita del primo singolo, *Trapped*, mentre si reca pacificamente in banca, viene fermato da due poliziotti che prima gli chiedono i documenti, poi lo insolentiscono, infine lo picchiano e lo arrestano. È uno dei tanti periodi difficili per gli afroamericani: pochi mesi prima, nel marzo del 1991, la polizia di Los Angeles ha brutalmente

assassinato un ragazzo, Rodney King. La nazione nera si è rivolta, e Tupac è in procinto di diventarne una voce arrabbiata ma verace, in grado di catalizzare sentimenti negativi e nello stesso tempo di documentare la vita delle persone in difficoltà, che siano ragazzi minacciati dall'autorità o giovani madri disperate. Siddharta racconta gli umiliati e gli offesi, ma al potere dei bianchi questa cosa non va bene. L'avvocato di un ragazzo nero che ha sparato a un poliziotto decide di difendere il cliente sostenendo che questi è stato ispirato dall'ascolto dell'album *2pacalypse Now*: nel paese in cui è credenza diffusa che nelle canzoni pop ci siano messaggi satanici che si possono decodificare ascoltando il disco al contrario, nel paese in cui si mettono etichette sui dischi con la scritta "Parental Advisory – Explicit Lyrics" questa storia viene presa sul serio, e si scomoda persino il vicepresidente degli Stati Uniti, Dan Quayle, che dichiara: "There's no reason for a record like this to be released. It has no place in our society".

L'immagine pubblica di Tupac peggiora anche presso la sua comunità, perché invece di usare una retorica da *Capanna dello zio Tom*, Tupac rievoca la sua adolescenza difficile a Marvin City senza fare complimenti a nessuno, neanche ai neri del quartiere che la prendono male e chiedono una sorta di concerto "riparatore". L'artista fa l'errore di concedere il live alla sua gente, ma per molti è un pretesto per contestarlo e aggredirlo: dal pubblico parte perfino un colpo di pistola, e muore un bambino di sei anni. L'esitazione fra due mondi, quello straordinario a cui ha appena avuto accesso, e quello della sua formazione, porta Tupac a compiere una serie di errori: per esempio promuove il manifesto T.H.U.G. L.I.F.E., che vorrebbe sensibilizzare i neri del ghetto sui temi della violenza, ma in realtà viene inteso come una celebrazione di quello stile di vita. Il dissidio fra nuovo sé e vecchio sé², centrale in ogni percorso eroico, presiede alla realizzazione del secondo album, *Strictly for my N.I.G.G.A.Z.*, un successo premiato dal disco di platino e da un'espansione del suo pubblico, verso l'audience bianca. È un periodo eccezionale per il rap della West Coast, con l'album d'esordio di Snoop Dogg e l'ascesa inarrestabile di Tupac, ma sono proprio questi nomi, insieme all'eterno Ice Cube, a finire nel mirino di

² Come segnala acutamente Mauro Zanda, il livello di coinvolgimento di Tupac nelle gang cresce contestualmente alla sua popolarità come artista, ma "più che ad un cinico piano di marketing, la cosa fa pensare ad un conflitto identitario, col 2pac privato completamente condizionato dalla sua immagine pubblica" (Zanda 2005, p. 123).

associazioni di ogni tipo, dalle femministe che contestano loro il lessico offensivo nei confronti delle donne, agli attivisti neri del ghetto convinti (come i bianchi, ironia della sorte) che il rap inciti alla violenza gratuita. Sarebbe sufficiente guardare il videoclip di *I Get Around* per comprendere che il “machismo” di Tupac è una farsa, per di più orchestrata assieme agli amici dei Digital Underground; senza contare i brani che l’artista ha destinato in modo specifico ai problemi di violenza sulle donne e alle condizioni delle madri *single* (*Brenda’s Got a Baby, Keep Ya Head Up*). Tuttavia la vita sotto i riflettori dei media sembra incitare Tupac a una strafottenza che lo porta spesso in carcere per futili o meno futili motivi: “Instead of basking in his hard-earned success, Tupac was acting like a juvenile delinquent. The lines between the traumas of his past and the possibilities of his future were blurring into a painful reality of his present”. (McQuillar-Johnson 2010, p. 114).

L’incontro decisivo in questa fase della vita, e il nostro *turning point* eroico, è con il musicista newyorchese Christopher Wallace, il futuro Notorious B.I.G., all’inizio degli anni ’90 un totale sconosciuto nell’ambiente del rap, più conosciuto invece nell’ambito del traffico di stupefacenti. Biggie si destreggia fra i due mestieri ma quando diventa particolarmente abile nel rap, il suo nuovo mentore Puff Daddy (il vero cervello dietro tutto il business del rap degli anni ’90), gli impone di cessare le attività illegali. Una traiettoria inversa rispetto a quella del suo nuovo amico Tupac, che è stato lontano dai guai negli anni più rischiosi, e decide in qualche modo di invischiarsi ora. Si fa amici molto pericolosi, frequenta i gangster del Queens, si veste come loro, compra gioielli e li esibisce perché loro lo fanno. È il suo modo di diventare un Re, per dare seguito alla sua predestinazione. Obbedisce, in un certo senso, alla domanda drammaturgica, si connette alle esperienze del mito: come scrive Campbell, “ogni eroe che muova un sol passo fuori delle mura della sua tradizione deve immancabilmente incontrare questi demoni”³ (1958, pp. 79-80); altri sostengono che nei gangster cercasse la figura del padre, o di uno dei suoi padri, il trapassato Legs (McQuillar-Johnson 2010, p.133). Resta il fatto che tutto l’oro che Tupac si

³ Campbell parla anche della leggenda dei serpenti *mae* delle Ebridi, dei mutaforme che rivelano la loro vera natura una volta colpiti con una foglia di dracena (Campbell 1958, p. 79-80); più prosaicamente, anche Tupac definirà in seguito questi amici “snakes”, serpenti (McQuillar-Johnson 2010, p.138).

mette addosso non paga l'abisso di violenza in cui sprofonda rapidamente: ad Atlanta spara per strada a due poliziotti, a New York nella suite di un hotel lascia che una ragazza venga molestata da due dei suoi nuovi amici criminali. La sua immagine è compromessa, perde un contratto con la Sony per un film di John Singleton e si attira le (giuste) antipatie dell'opinione pubblica, perde il ruolo nel film dei fratelli Hughes, *Menace II Society*, picchia uno dei due registi (peraltro autori di molti dei suoi videoclip) e finisce in carcere per dieci giorni. Intorno gli si fa il vuoto, e perde il processo per stupro: questo significa praticamente la fine di tutto, dal contratto con la Interscope alle date del tour. La parabola del giovane principe si interseca con un altro schema narrativo ricorrente nella storia degli afroamericani:

È il mito del *black rapist* che, ad intervalli di tempo regolare, torna a scuotere la cattiva coscienza americana come un incubo. La nascita di questa figura ha origini lontane, e quantomeno sospette. L'ex schiavo e scrittore Frederick Douglass in un vecchio pamphlet del 1894, tracciò un percorso storico ragionato in cui emerge che l'idea del nero selvaggio che vuole possedere la donna bianca sia stata in larga misura un'invenzione politica del suprematismo bianco finalizzata alla più brutale repressione (Zanda 2005, 134).

La ragazza che ha subito lo stupro è nera, ma il mito di riferimento non cambia; e peraltro Tupac non è del tutto estraneo al fatto; ciò influenza in modo decisivo il processo. La caduta verticale non termina qui: mentre si reca dall'amico Biggie in studio di registrazione a New York per tentare di guadagnare soldi con qualche collaborazione, viene fermato da tre rapinatori che gli chiedono di togliersi l'oro di dosso; al suo diniego, gli sparano quattro colpi di pistola. Tupac sopravvive ma sull'evento scende una cappa di paranoia che non si dissolverà mai: egli sostiene che i rapinatori fossero in realtà dei sicari che lo aspettavano nel posto giusto, imbeccati proprio da Biggie, ormai suo nemico; è convinto che tutti vogliano ucciderlo o al minimo metterlo in trappola. Mentre è in ospedale, incontra il padre biologico, Billy Garland: un'altra tappa del viaggio eroico, la cura della scissione: "la conciliazione con il padre altro non è che l'abbandono di quel doppio mostro autogeneratosi — il drago visto come Dio (super-io) ed il drago visto come peccato (io represso)" (Campbell 1958, p.118). Il

giorno dopo, arriva il verdetto del processo: un verdetto “ambiguo” secondo il New York Times, che assolve Tupac per i reati maggiori connessi allo stupro, ma lo condanna a quattro anni per abuso sessuale, da scontare in un carcere di massima sicurezza, un istituto che nel gergo criminale è noto come “la piccola Siberia”.

Quando le sbarre si richiudono sul ragazzo venuto su dal niente, sembra tutto finito, la carriera, l'arte, la vita. È il *mid point* del viaggio eroico, la crisi centrale, la morte simbolica dell'eroe; a cui segue tradizionalmente la ricompensa: la Interscope pubblica un album di materiale realizzato dal prolifico Tupac nelle settimane fra la sparatoria e l'incarcerazione, l'album si intitola *Me Against the World* ed esordisce direttamente in vetta alla classifica di Billboard, primo numero uno per Tupac. È un capolavoro introspettivo, commovente, finora il suo più personale contributo all'arte della parola; ci sono dentro la sua esistenza, le sue fragilità, sua madre, la violenza e le paranoie. In *Death Around the Corner* esplodono colpi di pistola, in mezzo a presagi di morte: “Strugglin’ and strivin’, my destiny’s to die / Keep my finger on the trigger, no mercy in my eyes / In a ball of confusion, I’m thinkin’ about my daddy”. Alla fine del brano, un *sample* dal film *Gli intoccabili* fa risuonare le minacce di Al Capone (Robert De Niro): “I want his family dead! I want his house burnt down to the ground! I wanna go there in the middle of the night, I wanna piss on his ashes!”. Anche in *If I Die 2night* si addensano presagi, forse per provocare, forse per esorcizzare paure, ma vista la fine della storia, si può dire che Tupac è l'eroe che ha visto in anticipo la propria morte: “I hope they bury me and send me to my rest / Headlines readin’ MURDER TO DEATH, my last breath”. La miglior definizione di quest'opera però l'ha data Tupac stesso, descrivendolo come un “disco blues”. Ecco i destini che si riannodano, le storie che cominciano a rimare come in un rap serrato: la storia di Robert Johnson, il giovane bluesman del Delta vissuto e morto tanti anni prima, e la storia del rapper degli anni '90, due icone sovrapponibili.

Come in ogni struttura mitica che si rispetti, però, il finale tragico (segno negativo) è preceduto da un evento positivo; come insegna Robert McKee (McKee 1997), a nessuno interessa una storia che procede tutta in negativo (le cose andavano male e poi andarono malissimo) o tutta in positivo (le cose

andavano bene e poi andarono benissimo). In accordo con la teoria delle cariche opposte, Tupac trascorre un ultimo periodo positivo: firma con una nuova casa discografica, la Death Row di Suge Knight (che per farlo uscire di prigione sborserà un milione e mezzo di dollari), con base in California, e si sposa con una ragazza conosciuta prima della detenzione, esce su cauzione dopo undici mesi e infine realizza, con l'aiuto produttivo di Dr. Dre, il più grande album della storia del rap, *All Eyez On Me*, che è la *summa* della sua arte.

Nel frattempo, con il giornalismo americano a gettare benzina sul fuoco, divampa la cosiddetta “guerra” fra la scena della West Coast e quella della East Coast: polemiche, insulti reciproci tra artisti, in quello che potrebbe sembrare un gioco delle parti che però non tutti hanno scelto. Tupac e Notorious B.I.G., per esempio, sono stati amici e qui recitano loro malgrado la parte dei generali degli eserciti antagonisti. Andare in giro armati non li aiuta particolarmente: ogni zuffa da ubriachi termina in tragedia, e con la formula della faida in corso si cominciano ad attribuire le vittime a dei mandanti precisi. Tupac ormai propende per una versione integralmente paranoica e complottista dei fatti che gli sono accaduti, a partire dall'agguato in cui lo hanno crivellato di colpi. Dopo il carcere è cambiato, sembra Elvis dopo il servizio militare. L'attenzione sincera per i problemi sociali sembra azzerata dalle rivendicazioni personali, e i suoi nuovi amici non lo aiutano in tal senso, incoraggiandolo a fare dichiarazioni volgari su Biggie e sulla moglie Faith Evans. Dopo una serie di schermaglie parlate, ne arriva una “cantata”, un rap intitolato *Hit'Em Up*, con relativo video in cui Tupac mette insieme una serie di parodie di Puff Daddy e Notorious B.I.G. e continua a raccontare la vicenda di un suo rapporto sessuale con Faith Evans; al di là di questo, il brano è pieno di insensate, pesantissime minacce del tipo “we're gonna kill you all motherfuckers”, la competitività musicale o finanziaria è ormai sullo sfondo, si parla letteralmente di sparare. Il limite è ormai superato, siamo nel regime drammaturgico di ineluttabilità tipico della tragedia. Pochi mesi dopo questa tristemente celebre *diss track*, Tupac viene assassinato a Las Vegas, da sicari mai identificati che gli sparano nel traffico. Muore il 13 settembre 1996; l'altro personaggio di questa storia, Biggie, muore in circostanze simili il 9 marzo 1997. Per qualche tempo il racconto di questa faida alimenta la stampa, l'industria

discografica e il cinema: gli archivi sono pieni di materiale inedito. Fra le tracce postume di Tupac, spicca il testo di *Changes*, un rap che aveva buttato giù ai tempi della Interscope e che suona come il suo testamento buono, un estratto della sua filosofia migliore:

I see no changes. Wake up in the morning and I ask myself,
"Is life worth living? Should I blast myself?"
I'm tired of bein' poor and even worse I'm black.
My stomach hurts, so I'm lookin' for a purse to snatch.
Cops give a damn about a negro? Pull the trigger, kill a nigga, he's a hero.
Give the crack to the kids who the hell cares? One less hungry mouth on the welfare.
First ship 'em dope and let 'em deal to brothers.
Give 'em guns, step back, and watch 'em kill each other.
"It's time to fight back", that's what Huey said.
2 shots in the dark now Huey's dead.
I got love for my brother, but we can never go nowhere
unless we share with each other. We gotta start makin' changes.
Learn to see me as a brother 'stead of 2 distant strangers.
And that's how it's supposed to be.
How can the Devil take a brother if he's close to me?
I'd love to go back to when we played as kids
but things changed, and that's the way it is.

Siamo giunti all'ultima tappa del viaggio eroico, il ritorno con l'elisir. La vicenda di Tupac, la sua idoneità alla trasformazione iconica si decide non già, come vuole il giornalismo corrivo, al climax, che identifica totalmente il personaggio iconico con la propria morte precoce e violenta (come Robert Johnson e Sam Cooke). Più importante ancora è il lascito, la prova che il personaggio ha introdotto un cambiamento nell'ordine delle cose. Spiega Campbell:

Ciò ci conduce alla crisi finale, alla quale tutta la miracolosa escursione non è stata che un preludio, la crisi cioè del paradossale, difficilissimo varco della soglia attraverso la quale l'eroe ritorna dal regno del mistero nel mondo normale. L'eroe,

aiutato dall'esterno o spinto da un'urgenza interiore, o gentilmente trasportato dalle divinità, deve ancora rientrare con il suo prezioso dono nell'atmosfera da tempo dimenticata in cui gli uomini, pur essendo delle semplici frazioni, si credono completi. Deve ancora presentare alla società il suo elisir che disgrega l'io e redime la vita, ed affrontare gli interrogativi dettati dalla ragione, i cupi risentimenti, e le brave persone che non riescono a comprenderlo (Campbell 1958, p.192).

Abbiamo dimostrato, tappa dopo tappa, che la breve esistenza di Tupac Shakur coincide con le strutture profonde del monomito che presiede a tutte le grandi narrazioni; è questa una precondizione, come abbiamo più volte affermato, alla possibilità che egli costituisca l'icona di una sottocultura, così come abbiamo detto che si tratta di una condizione necessaria ma non sufficiente. Altra condizione fondamentale è la trasformazione dell'uomo in *dramatis personae* e in immagine, dunque in icona; studieremo ora questa seconda condizione esemplificata dalla filmografia di Tupac Shakur.

Tupac attore: una furia umana, troppo umana

Tupac, fin da quando ne ha avuto la possibilità, ha sempre avuto con sé una videocamera, e le sue prime performance sono state filmate: l'audizione per i Digital Underground nel 1989 era in realtà un video girato nel cortile di casa Steinberg. Tra l'altro, uno dei motivi per cui teneva la videocamera sempre a portata di mano era quello di documentare eventuali attività della polizia nei propri confronti (non dimentichiamo che era cresciuto in un clima di violenza ma anche di forte paranoia).

Il primo videoclip ufficiale in cui compare è quello di *Same Song* dei Digital Underground, dove entra in scena su una lettiga da principe africano, in una citazione evidente di *Animal Crackers* dei fratelli Marx; i DU con questa canzone partecipano anche al film *Nient'altro che guai* diretto e interpretato da Dan Aykroyd. Qui Tupac non fa la sua strofa, per ragioni di estensione, ma fa il coro dell'inciso; indossa una maglia dei New York Yankees (il suo primo nome da rapper, a Baltimora, era stato MC New York).

A New York, e in particolare ad Harlem, è ambientato il suo primo film da attore protagonista, *Juice* (1992) diretto da Ernest R. Dickerson, un raffinatissimo

direttore della fotografia (per Spike Lee e John Sayles) passato alla regia. Il titolo fa riferimento al concetto di rispetto e credibilità di strada, una delle parole d'ordine della sottocultura hip hop, ma anche della *street life* dell'epoca. Un gruppo di ragazzi attraversa dolorosamente la linea d'ombra fra adolescenza goliardica e maturità segnata dal battesimo del fuoco; Tupac interpreta un personaggio tragico, che fin dalle prime battute del film sembra intuire il proprio destino finzionale: guarda in tv *La furia umana*, il *noir* di Walsh con James Cagney che si chiude con la fuga impossibile del gangster crivellato di colpi, sulla sommità di una fabbrica in fiamme, al grido di "top of the world!". Il ragazzo si identifica con questo finale, dice agli amici che gli piacerebbe morire così, e in fondo la sua fine non sarà tanto differente. Le somiglianze, dirette o rovesciate, con la vita di Tupac sono impressionanti, dalla figura del padre con il cervello bruciato dagli abusi alla spirale di violenza in cui il personaggio precipita, sparando addirittura al suo più caro amico. In parte è la sua storia passata, in parte è quello che la sua storia sarà, ricordo e presagio, *epos* e *telos*. Fin dal primo dei sei film da protagonista, Tupac è oggetto di un processo di iconizzazione canonico, quello divistico fondato sulla vita come rappresentazione. Come indicato nel classico studio di Elizabeth Burns, "l'attore si pone tra l'autenticità della propria vita, del suo sé e del suo passato come è a lui noto (e come noto o presunto almeno in parte dal pubblico) e la vita autenticata del personaggio che sta interpretando" (Burns 1972, p. 112).

Questo schema è ancora più riconoscibile nel successivo impegno cinematografico dell'artista, *Poetic Justice* (1993), scritto e diretto dal cineasta afroamericano John Singleton (noto per il paradigmatico *Boyz N The Hood* del 1991). Il film potrebbe sembrare uno *star-vehicle* per la diva del pop Janet Jackson ma in realtà il meccanismo è rovesciato: la diva serve a supportare i valori di un racconto a vocazione pedagogica, in cui si utilizza il congegno narrativo della commedia romantica combinato con il *road movie* (al modo classico di commedie *screwball* come *Accadde una notte* di Frank Capra), per passare in rassegna alcuni tipi umani della comunità afroamericana, tratteggiati nei loro vizi ricorrenti, nei difetti da correggere. Pur trattandosi di un *heroine's journey* (Murdock 2010) incentrato sul personaggio femminile, lo spazio del

personaggio maschile interpretato da Tupac è sufficiente a delineare ancora meglio l'icona in formazione. Abbiamo ancora una volta un arco di trasformazione che parte dal basso, da condizioni di disagio e disgregazione familiare che Tupac conosce perfettamente e che sa riprodurre molto bene sullo schermo. Abbiamo inoltre un forte elemento di predestinazione: il viaggio della coppia si conclude a Oakland, dove vive un giovane artista rap a cui il protagonista maschile è legato da parentela oltre che da una profonda ammirazione; quando arriva al domicilio del rapper, però, Tupac scopre che è stato ucciso pochi minuti prima in una sparatoria. L'eredità dell'assassinato (in termini di monomito diciamo *l'elisir*), consiste in una serie di nastri contenenti i brani musicali su cui stava lavorando; Tupac prende i nastri con sé e assicura ai familiari che cercherà di farne qualcosa, perché pur lavorando come postino sente crescere dentro di sé un'urgenza espressiva che sarà incanalata nel rap.

Il successivo *Above the Rim* (1994) è l'ultimo film a uscire nelle sale con l'artista ancora in vita; questa volta non c'è un ruolo da protagonista per Tupac, si tratta di un racconto di formazione di un giocatore di basket (interpretato da Duane Martin) che si confronta con vari modelli di mentore: uno di questi è uno spacciatore di Harlem, incarnato dal rapper al culmine della propria immedesimazione con il lato criminale della vita di strada. Nel processo di iconizzazione, *Above the Rim* non aggiunge nulla di drammaturgico che non abbiamo già rilevato in *Juice*, ma risulta invece decisivo nell'attribuire all'artista uno dei tratti iconici più duraturi della sua immagine, la bandana annodata a rovescio (fig.1), che ritroveremo non a caso in svariate foto di copertina di album postumi (*Greatest Hits*, 1998; *Better Dayz*, 2002).



Fig.1

La partecipazione al successivo *Bullet* di Julien Temple è piuttosto limitata a livello quantitativo, dal momento che Tank, il suo personaggio, appare in appena cinque scene; si tratta tuttavia di un ruolo drammaturgicamente importante, quello dell'antagonista dell'eroe eponimo, scritto e interpretato da Mickey Rourke. Tank è un boss afroamericano che apparentemente vuole impedire agli spacciatori bianchi di riorganizzarsi dopo l'uscita di prigione del loro uomo di punta, Bullet; in realtà Tank vuole vendicarsi di una ferita all'occhio che Bullet gli ha inferto quando erano ragazzi. Nel film *Tupac* presta il volto a uno stereotipo, quello *gangsta* di cui in fondo egli stesso ha abusato nella vita reale, fino a pagarne le drammatiche conseguenze; in un crescendo di analogie disturbanti fra finzione e realtà, nel finale del film, dopo aver ucciso l'antagonista, Tank subisce la vendetta del fratello di Bullet e muore: quando il film arriva nelle sale, nell'ottobre del 1996, Tupac è morto da appena due settimane. Tank che scende dalla limousine per andare incontro alla morte è Tupac che va incontro alla propria morte, in una ripetizione che è l'essenza stessa del cinema e dunque dell'icona che muore "ogni pomeriggio", ricordando un fondamentale saggio di André Bazin:

Io non posso ripetere un solo istante della mia vita, ma uno qualsiasi di questi istanti il cinema può ripeterlo indefinitamente davanti a me. Ora, se è vero che per la coscienza nessun istante è identico a un altro, ve n'è uno sul quale converge questa differenziazione fondamentale: quello della morte. La morte è per l'essere il momento unico per eccellenza [...] Non si muore due volte (Bazin 1986, p. 32).

L'icona muore invece molte volte, nella dinamica di quelli che Bazin definisce "gli eterni ri-morti del cinema" (ibidem). La medesima ripetizione vale per la musica registrata su supporto: "what if I die tonight?", ripete eternamente Tupac, intrappolato nel presagio di quel che è già accaduto.

Il secondo film postumo, *Gridlock'd*, esce all'inizio del 1997 e traghetta l'artista dalla fase del compianto a quella della resurrezione (*Resurrection* sarà proprio il titolo del più importante documentario biografico realizzato su Tupac nel 2002). In *Gridlock'd* Tupac non è più ingabbiato nello stereotipo *gangsta*,

interpreta un musicista jazz tossicodipendente che decide di cambiare vita dopo che la sua donna è andata in overdose; non si tratta di un dramma, ma di quel genere instabile che gli americani chiamano *serio-comedy*, in questo caso un *buddy movie* che passa al vaglio dell'ironia una serie di situazioni abitualmente squallide o tragiche. Tupac è affiancato da Tim Roth e Thandie Newton, attori di alta scuola, e offre forse la sua miglior performance cinematografica, dimostrando di saper padroneggiare entrambi i registri della storia. Come spesso accade ai film postumi delle grandi icone (si pensi a cosa rappresenta *Il gigante* nella personale mitografia di James Dean), anche *Gridlock'd* appare disseminato di situazioni fatali, coincidenze, battute di dialogo che il personaggio sembra aver rubato alla persona: "Credo di essermi giocato tutte le carte", dice Tupac, ed è proprio così.

L'ultimo lungometraggio postumo è *Istinti criminali – Gang Related* (1997), un poliziesco in cui Tupac interpreta il deuteragonista di James Belushi; per la prima volta in divisa, in realtà Tupac è un agente della narcotici sotto copertura, dunque per la maggior parte del film si affida al consolidato repertorio di stile *gangsta*, cui però sa ormai infondere un marcato sottotesto ironico e sfumature che potrebbero essere destinate a personaggi ben più complessi.

All'età di venticinque anni, la sua cifra attoriale si stava precisando in una serrata dialettica tra impersonare e personificare. Tupac sarebbe diventato probabilmente un attore da grande prova drammatica, da premio Oscar insomma; tuttavia nessuno dei film da lui interpretati è considerato un capolavoro, e se ancora è possibile trovarli nei cataloghi *home video* (più che altro negli USA), ciò è dovuto alle ragioni dell'icona, della star, non alle ragioni dell'arte (che pure ci sono).

Conclusioni

A proposito della figura del ribelle, Richard Dyer si chiede nel suo saggio più noto, *Star*, se questo tipo di personaggio pubblico legittimi una ribellione o la faccia risultare inadeguata (Dyer 2003, p. 69). Nel caso di Tupac Shakur, è evidente che la sua vita e la sua opera, con cui la vita si identifica ai livelli che abbiamo rilevato, hanno posto esplicitamente il problema della negazione, ipostatizzando valori oppositivi nella figura (radicatissima nella cultura

La morte dietro l'angolo. Tupac Shakur, icona afroamericana tra hip hop e cinema

americana) dell'*outlaw hero*. La biografia di un giovane artista ribelle, come abbiamo visto nella prima parte di questo saggio, innesca il processo di iconizzazione; l'immagine cinematografica lo sostiene, lo veicola, lo finalizza e, per la natura del mezzo, lo eterna.

I refuse to be a role model
I set goals, take control, drink my own bottles.

(Tupac Shakur, *Ghetto Gospel*, 2005)

Riferimenti bibliografici

- Bazin A., 1986, *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano.
Burns E., 1972, *Theatricality*, Longman, London.
Campbell J., 1958, *L'eroe dai mille volti*, Feltrinelli, Milano.
Dyer R., 2003, *Star*, Kaplan, Torino.
McKee R., 1997, *Story*, Regan Books.
McQuillar T.L. - Johnson III F.L., 2010, *Tupac Shakur. The Life and Times of an American Icon*, Da Capo Press, Cambridge.
Murdock M., 2010, *Il viaggio dell'eroina*, Dino Audino Editore, Roma.
Shakur A., 2005, *Evolution of a Revolutionary*, Atria Books, New York.
Vogler C., 1992, *Il viaggio dell'eroe*, Dino Audino Editore, Roma.
Zanda M., 2005, *Back in Black. Razza, classe e cultura popolare nell'America nera contemporanea*, Tuttle Edizioni, Arezzo.

