

# “Benvenuti all’inferno”: aggressione neo-nazista e cultura hip-hop turco-tedesca negli anni Novanta

*Matthias Kappler*

Università degli Studi di Venezia, Ca' Foscari (<mkappler@unive.it>)

## *Abstract:*

The article explores the trauma of the racist attacks of Hoyerswerda, Rostock-Lichtenhagen, Mölln and Solingen in the early 1990s and their impact on the Turkish community in Germany using the example of rap lyrics composed during those years. Hip-hop culture in Germany is primarily appropriated by male immigrant youths, especially with Turkish roots. During the first years of German rap (early 1990s), it is thus natural that the themes of the rappers were dominated by issues of social integration, multicultural coexistence and, after traumatic events of the racist attacks, of xenophobia and racism. After a short introduction to Turkish-German hip-hop culture (general features, social and cultural implications, Kanaksta Rap and the Kanak Attak community), the article provides some lyrics (in German and Turkish) and an analysis of the reception of the attacks in German hip-hop culture, especially in the production of the rap formation Cartel, a merging of several hip-hop groups with mainly Turkish elements.

*Keywords:* *gurbet türküleri / Gastarbeiterlieder*, Kanaksta rap, Oriental Hip-Hop, Turkish-German hip-hop, Xenophobia in Germany.

## 1. *Il trauma*

All'inizio degli anni Novanta, la Germania viveva una serie di aggressioni a sfondo razzista che, oltre ad aver profondamente scosso e segnato la società tedesca, cambiò il discorso pubblico e la discussione riguardo al tema dell'immigrazione e della xenofobia. La serie di aggressioni fu inaugurata tra il 17 e il 23 settembre 1991 dagli eccessi di Hoyerswerda (Sassonia), quando adolescenti aggressivi attaccarono due alloggi per stranieri con pietre e bombe molotov per cinque notti, attacchi accompagnati dagli applausi dei residenti locali del vicinato (Matussek 1991).

Come secondo incidente seguirono le aggressioni, sempre contro un alloggio per stranieri, di centinaia di vandali, con la partecipazione di migliaia di spettatori

acclamanti e senza l'intervento delle forze dell'ordine, a Rostock-Lichtenhagen (Mecklenburgo-Pomerania) tra il 22 e il 26 agosto 1992. L'impatto sui mass media fu enorme e si cominciò a parlare di "pogromi" (Prenzel 2012, 10).

Solo tre mesi dopo, il 23 novembre 1992, si verificò il primo attacco con vittime mortali, a Mölln (Schleswig-Holstein), dove due neo-nazisti gettarono bombe molotov a due abitazioni di famiglie di origine turca; tre persone morirono nelle fiamme. La strage intensificò la discussione pubblica sul razzismo e provocò forti reazioni di solidarietà in tutta la Germania, da parte della popolazione in forma di manifestazioni e catene di lumi, e da parte d'intellettuali e giornalisti (cfr. Pazarkaya 1995). Il culmine (ma non la fine, essendosi verificati numerosi altri attacchi anche in seguito; da ricordare le attività del gruppo NSU [Nationalsozialistischer Untergrund] tra il 2000 e il 2007) di questa serie di crimini fu la strage disastrosa di Solingen (Nord Reno-Westfalia) il 29 maggio 1993.

Cinque membri della famiglia Genç, di origine turca, persero la vita nell'incendio della loro abitazione, provocato da un gruppo di giovani neo-nazisti<sup>1</sup>. Nei giorni seguenti la città fu assediata da turchi da tutta la Germania che protestavano e da migliaia di poliziotti. Anche molti tedeschi parteciparono alle manifestazioni che furono, secondo gli abitanti del luogo, le più massicce ed emotive dal dopoguerra (Gür, Turhan 1996, 12-13). Anche qui l'impatto sociale fu enorme, tutta la Germania fu profondamente scossa, e fino ad oggi si celebra una commemorazione nel luogo, dove una volta sorgeva la casa della famiglia Genç. L'incidente fu seguito anche con molta preoccupazione all'estero, soprattutto in Turchia, dove i mass media crearono un clima fortemente carico di emozioni anti-tedesche.

Questi crimini, in particolare l'ultimo menzionato, oltre al forte impatto sull'ordine pubblico in tutta la Germania durante le settimane successive all'attentato di Solingen, segnarono una svolta nell'opinione pubblica verso il tema dell'immigrazione e si iniziò a parlare diffusamente di razzismo (*Rassismus*), non più di xenofobia (*Fremdenfeindlichkeit*, *Ausländerfeindlichkeit*) che erano i termini fino allora usati comunemente. Allo stesso tempo, il trauma collettivo causato da questi eventi, soprattutto all'interno della comunità turca, ma anche tedesca, sebbene piuttosto in forma di una specie di compartecipazione emotiva (*Betroffenheit*, forse anche mescolata con un certo senso di colpa collettivo), diede un impulso alle più svariate forme artistiche – letteratura, cinema, musica, teatro – di elaborare e ricordare quello che era successo<sup>2</sup>, tant'è vero che in letteratura viene coniato il termine di *Betroffenheitsliteratur* (Sbenaglia 2009, 29).

Senza poterci soffermare, in questa sede, su simili ripercussioni artistiche, ci dedicheremo invece a un ramo della cultura pop, che per sua natura trasmette al proprio pubblico eventi di attualità in maniera più immediata e più diretta di altre forme artistiche. In modo particolare, la musica della cultura hip-hop di quegli anni, da poco sbarcata dagli Stati Uniti, cioè il rap, accolse gli eventi traumatici per trasformarli in un messaggio anti-razzista e umanistico, ma anche nazionalistico, per motivi che andremo in seguito ad analizzare. Per primo vedremo come si

diffuse l'hip-hop fra le culture giovanili della Germania, soprattutto in ambienti di giovani immigrati. Successivamente esamineremo l'elaborazione del "trauma Solingen" nella musica hip-hop, cioè nel rap, in particolare nei gruppi con membri di origine turca, o gruppi completamente composti da musicisti di origine turca. In particolare, analizzeremo i testi rap direttamente o indirettamente influenzati dal trauma delle aggressioni neo-naziste, concludendo con una prospettiva di ricerca anche comparativa con le "canzoni dell'esilio" (*gurbet türkücüleri / Gastarbeiterlieder*) della prima generazione dei lavoratori turchi in Germania.

## 2. La cultura hip-hop e la sua appropriazione in Germania

La cultura hip-hop<sup>3</sup> nasce intorno alla metà degli anni Settanta<sup>4</sup> nel South Bronx a New York City.

Viene considerata una "subcultura" ed è strettamente legata agli ambienti della cultura nera (come *Black Arts Movement*, o *Black Power Movement*; vedi Houston 2009, 113). La cultura hip-hop, che a torto viene spesso identificata con la *rap music* come unico elemento, in verità si compone di quattro filoni artistici legati alla musica, la lingua, l'arte visiva e la danza: il *Djing* (il *mixing* e *scratching* di pezzi musicali preesistenti), il *rapping* (o *emceeing*, il canto recitativo ritmico con versi improvvisati), il *painting* o *writing* (cioè l'applicazione illegale di *graffiti* – a cominciare dallo pseudonimo [*tag*] dell'artista, poi sempre più complesse e multicolori composizioni visive – sugli spazi pubblici urbani) e il *breakdance* (danza poliritmica e policentrica, quasi acrobatica), tutti inizialmente legati alla cultura di strada dei quartieri poveri (*ghettos*), poi in parte commercializzati e portati a una *party culture* del consumismo *mainstream* (Elflein 1996, 1; Klein, Friedrich 2003, 30-34)<sup>5</sup>. Gli attori, principalmente neri, ma anche ispanici o altri bianchi, e prevalentemente maschi, sono il *DJ*, il *MC* o *Emcee* (il rapper), il *B-boy* (danzatore di breakdance) e il *writer* (l'artista dei *graffiti*). Tra di loro il *MC* o *rapper* è la figura che acquisterà la più grande fama in un contesto *mainstream* commercializzato, seguito dal *DJ* e dal danzatore di breakdance, mentre il *writer*, dovuto alla sua attività necessariamente illegale (è considerato il più bravo chi riesce a piazzare il proprio *graffiti* nei luoghi più visibili e quindi pericolosi, e sotto le condizioni più rischiose), gode della sua fama principalmente all'interno dell'ambiente. Ma l'hip-hop, come viene spesso sottolineato, non è solo un'espressione artistica, o un insieme di espressioni artistiche, bensì un modo di vivere, un atteggiamento interiore ed esteriore, dove elementi come la "conoscenza" (*knowledge*), la moda (*fashion*, con indumenti molto larghi, *sneakers*, *baseball caps*, ecc.) e la lingua (*language*) giocano ruoli fondamentali, con un codice linguistico riconoscibile che deve evitare ogni repertorio linguistico elaborato e con un canone di valori ben preciso che determina il comportamento dell'individuo e del gruppo (Klein, Friedrich 2003, 34-44; Houston 2009, 113).

La cultura hip-hop è una cultura ibrida per definizione<sup>6</sup>, essendosi evoluta da altre culture ibride (quella afroamericana e quella ispanoamericana) e come

tale è predestinata all'esportazione in altre aree culturali fuori dagli Stati Uniti. In questo contesto, Scholz parla di "appropriazione della cultura hip-hop e del rap in Europa" (Scholz 2004, 175), ove tramite diversi passaggi (transculturazione, ibridizzazione con ricreazione e adattamento ai bisogni espressivi locali, poi indigenizzazione e integrazione "nei repertori culturali dei paesi in cui sono stati trapiantati"; *ivi*, 194) si assiste a una totale assimilazione degli elementi hip-hop nelle culture giovanili dei paesi riceventi, un processo che viene presentato da alcuni studiosi come esempio ideale di creolizzazione e ibridizzazione in Europa (von Dirke 2004, 108; Sbenaglia 2009).

In Germania, la cultura hip-hop sbarca agli inizi degli anni Ottanta, ma solo alla fine del decennio e all'inizio degli anni Novanta – quasi contemporaneamente con la *Wende*, il processo della riunificazione – la cosiddetta "New School" (pur sempre facendo riferimento agli stessi termini, come *old school*, *true school* ecc., in uso negli Stati Uniti dieci anni prima [Houston 2009, 116]) si stacca dai modelli americani (von Dirke 2004, 97-98). È degno di nota perché fu subito accolta principalmente dai giovani immigrati, soprattutto turchi (Elflein 1996,1; Klein, Friedrich 2003, 96; Verlan, Loh 2006, 162)<sup>7</sup>. Secondo Elflein, questo fenomeno è attribuibile a un'importante caratteristica della cultura hip-hop stessa: tutte le attività, dal *rapping* al *breakdancing* e, naturalmente, al *painting*, sono caratterizzate da una forte componente antagonista con lo scopo di acquisire fama (*fame*) o, almeno, rispetto (*respect*)<sup>8</sup>, inserendosi così con grande naturalezza nel canone di valore maschilista turco dominato dai concetti dell'onore e del rispetto e con cui i codici dell'hip-hop presentano alcune sovrapposizioni senza, ovviamente, essere identici (Elflein 1998, 261; ricollegandosi soprattutto al lavoro di Tertilt 1996). Inoltre, in alcune città, come a Berlino, la politica amministrativa locale usava coscientemente l'hip-hop per attrarre i giovani di strada nei *Jugendtreff* e *Jugendzentren* (centri sociali giovanili) e ha così ulteriormente contribuito a diffondere l'hip-hop fra la cultura giovanile turco-tedesca (Çağlar 1998a, 249-251; 1998b, 45-46). Un altro aspetto della diffusione dell'hip-hop è, secondo il sociologo Kaya, il fatto che la cultura hip-hop offre ai giovani immigrati (l'autore parla di "diaspora") la possibilità di formare la propria identità etnica pur inserendosi in un contesto di cultura universale (Kaya 2000, 146). Si vedrà in seguito come questo aspetto contribuirà alla formazione di un "hip-hop turco" che, pur mantenendo una forte componente transnazionale, paradossalmente raggiungerà dei toni che, a prima vista, potrebbero sembrare nazionalistici.

Dato che i primi protagonisti dell'hip-hop tedesco erano dei giovani immigrati, è naturale che anche i temi dei testi rap circolassero intorno all'emarginazione, al razzismo e alla xenofobia: il primo rap interamente in lingua tedesca, prodotto nel 1991 dal gruppo multietnico Fresh Familee, proveniente dal "ghetto" di Ratingen-West, città satellite vicino a Düsseldorf, e appartenenti alla *Old School*, si intitola "Ahmet Gündüz" (LP *Coming from Ratinga*, senza label, 1991) e parla dei problemi di integrazione di un immigrato turco<sup>9</sup>. Sempre nel 1991 esce il LP/CD *Krauts with Attitudes* (chiaro riferimento al gruppo californiano *Niggaz*

*with Attitudes*) con la collaborazione di quindici gruppi di composizione etnica eterogenea (*Krauts with Attitudes – German Hip Hop Vol. 1*, Boombastic Records, 1991). Si tratta della prima antologia del “rap tedesco”, ma non necessariamente in lingua tedesca: nonostante la custodia raffiguri i colori della bandiera tedesca, solo tre dei quindici gruppi rappano in tedesco (Elflein 1998, 257-258; von Dirke 2004, 102). Con *Krauts with Attitudes* si inizia a commercializzare il cosiddetto “*Deutschrapp*” che, pur alzando la voce contro la discriminazione e il razzismo, porta, secondo Elflein, delle caratteristiche nazionalistiche perché enfatizza l’aspetto tedesco e l’opposizione all’imperialismo culturale anglo e afroamericano (Elflein 1998, 259).

### 3. “*Oriental Hip Hop*” e *Kanaksta Rap*

Il nuovo rap tedesco, commercializzato e fissato appunto sul rap (quindi allontanatosi dalla cultura hip-hop e la sua trinità breakdance, rap e graffiti) sin dall’inizio tende a escludere i veri protagonisti dell’hip-hop: i giovani immigrati dei ghetti. Si sostiene addirittura che l’unico “autentico” hip-hop in Germania sia quello delle minoranze etniche, vale a dire dei giovani immigrati turchi nei ghetti dei centri (*Innenstadtgettos*) delle grandi città, ad esempio Berlin-Kreuzberg, o i protagonisti delle città satellite come i Fresh Familee a Ratingen-West, mentre i rappatori tedeschi non vivono nei ghetti, non hanno l’esperienza sociale dell’emarginazione e della discriminazione (Klein, Friedrich 2002, 72-74).

Come reazione e contemporaneamente all’uscita di *Krauts with Attitudes*, esce il primo rap in lingua turca, *Bir Yabancıнын Hayati* (La vita di uno straniero) del gruppo King Size Terror di Norimberga.

In seguito si forma quello che viene definito l’“*Oriental Hip Hop*”, a cominciare dal primo maxi-single del gruppo berlinese Islamic Force, con un miscuglio di ritmi afroamericani e melodie della musica orientale “*ara-besk*”, ancora con testi in inglese (vedi Kaya 2000, 173-182), mentre nel 1995 il primo album del famoso gruppo Cartel (in effetti un consorzio di diversi gruppi da tutta la Germania, tra cui King Size Terror, Da Crime Posse e Erci E. di Berlino) lancia definitivamente il rap turco-tedesco. Con la narrazione del ghetto e della “differenza culturale”, portando chiari riferimenti alle origini afroamericane dell’hip-hop (“noi siamo i neri della Germania”), si assiste a uno spostamento dalla periferia al centro (in senso letterale e metaforico, secondo la teoria postcoloniale) sotto la *label* di una “ibridità” ormai commercializzata (Çağlar 1998, 248). Allo stesso tempo si scorge una nuova nazionalizzazione, questa volta in veste turca: i testi vengono cantati prevalentemente in lingua turca e la custodia del CD *Cartel* (Mercury Records, 1995) è ispirata alla bandiera turca, esattamente come pochi anni prima i colori della bandiera tedesca decoravano la *cover* di *Krauts with Attitudes*.

Queste etichette e testi come *Türksün* (Sei turco, vedi sotto), hanno contribuito a commercializzare la musica rap turco-tedesca in Turchia: già un anno dal lancio, l’album *Cartel* è venduto in 300.000 copie in Turchia, ma soltanto

in 20.000 copie in Germania (Elfein 1998, 259). In seguito, Cartel diventa uno dei simboli più salienti del nazionalismo turco popolare (Kaya 2000, 167). Alcuni ricercatori (ad es. Wurm 2006, 33-34) sostengono che il successo del rap turco-tedesco in ambienti nazionalistici in Turchia non sarebbe compatibile con le intenzioni originali dei rappatori hip-hop in Germania. Infatti, i testi erano indirizzati ai giovani immigrati in Germania e dovevano aiutare loro ad aumentare la propria coscienza di sé. Quando dei “Lupi Grigi” iniziavano ad apparire nei concerti di Cartel in Turchia, i membri del gruppo si mostrarono sorpresi; infatti un turco in Germania è “turco” (*Türke*) perché chiamato così dagli “altri”, mentre una trasposizione del termine in Turchia enfatizzava una “turcità” completamente assente nell’accezione del termine tedesco (Çağlar 1998a, 253; 1998b, 48).

C’è comunque un’altra denominazione per “turco” in Germania che farà la sua strada nella storia dell’hip-hop tedesco: la parola “canaco” (*Kanake*) era originariamente (ed è ancora) un termine dispregiativo, un’invettiva contro gli immigrati, specie se turchi, ma poi adottato come autodenominazione dai giovani turchi, i figli dei *Gastarbeiter*, “gli immigrati della seconda generazione, la prima generazione dei canachi” (Zaimoglu 2011, 15), paragonabile alla sorte della parola *niggah / nigger* negli Stati Uniti, un parallelismo senz’altro cosciente (Loentz 2006, 33-34).

Questo termine passò poi alla cultura hip-hop turco-tedesca, nella forma di *Kanaksta Rap* (derivato), in sovrapposizione con l’identificazione dei rapper turchi con i modelli afroamericani, dal *gangsta rap* del Bronx (von Dirke 2004, 103-104).

Infatti, nell’hip-hop, si distinguono tradizionalmente il *party rap* del puro divertimento, il *pimp rap* maschilista e sessista, il *polit rap*, con un incarico di rendere visibili le ingiustizie sociali e politiche e il *gangsta rap*, che pure parla della discriminazione di una minoranza (i neri), ma non in tono educativo come il *polit rap*, bensì usando una lingua aggressiva, violenta e sessista (Klein, Friedrich 2003, 24-29). Il *Kanake*, con il suo etnoletto<sup>10</sup> *Kanakisch* o *Kanak Sprach*, diventò il protagonista del rap tedesco, non solo del *gangsta rap* come dimostra la canzone “Sexy Kanake” di Fresh Familee (CD-Maxi *Sexy Kanake*, Phonogram, 1994), che inizia come se fosse un *pimp rap*, ma poi conclude con un messaggio politico e una spiegazione sorprendente della parola *Kanake*<sup>11</sup>:

Sexy Kanake, der Kanake mit dem Sex,  
mmh, das kommt dir Spanisch, dein eigener Komplex,  
du findest die beiden Wörter die passen einfach  
nicht zusammen,  
du hast immer noch nicht verstanden, will  
dich nicht länger spannen.  
Überall wo du hinschaust sexy Frauen, und Männer,  
meistens dunkelhäutig, ich bring es  
auf den Nenner:  
ich sag Sexy Kanake, du sagst immer noch zu mir  
Spinner,

Sexy Kanake, il canaco con il sesso,  
mmh, ti sembra strano, il tuo proprio  
complesso,  
trovi che le due parole stonano,  
ancora non hai capito, non voglio più  
tenerti sulla corda.  
Ovunque tu guardi: donne e uomini sexy,  
per la maggior parte di pelle scura, pun-  
tualizzo:  
dico Sexy Kanake e tu mi dai ancora del  
mattoide,

hast Probleme mit Kanaken, dann frag ich dich: wo klemmsts?	hai problemi con i canachi, allora ti chiedo: dov'è il tuo problema?
Ich sage dir, im Duden steht: Kanake heißt 'Mensch'!	Ti dico, nel <i>Duden</i> c'è scritto: canaco vuol dire "essere umano"! <sup>12</sup>

In seguito, il canaco entrò anche in molti altri ambienti della cultura e dell'industria dell'intrattenimento, soprattutto in televisione con le sue "commedie dei canachi", grazie alle quali si diffuse, verso la fine degli anni Novanta, una forma stereotipata dell'etnoletto canaco, un'imitazione per così dire, anche nella lingua giovanile di parlanti del tedesco senza origini d'immigrati (Loentz 2006, 34)<sup>13</sup>. Nel 1998 si assiste alla fondazione del gruppo Kanak Attak, una *community* strettamente legata agli ambienti hip-hop, ma oltre i confini dell'etnicità, tesa a difendere, pur sempre con gli atteggiamenti di un *kanaksta*, i valori transnazionali di una sinistra in opposizione alla cultura *mainstream* "multi-kulti", tramite azioni politiche e creazione artistica (Chiellino 2000, 445-446; von Dirke 2004, 105; Verlan, Loh 2006, 233-235)<sup>14</sup>. Allo scrittore Feridun Zaimoğlu, infine, va il merito di aver introdotto in un pubblico vasto della Germania e oltre, non solo il canaco come varietà linguistica (in una forma rielaborata – *nachgedichtet* – dall'autore), ma anche la vera condizione (non quella del bravo povero immigrato, il cosiddetto *Ali*) della seconda generazione di turchi tedeschi, che immigrati non sono più perché nati in Germania<sup>15</sup>. Secondo Zaimoğlu, ci sono degli evidenti legami fra la *Kanak Sprak* e il rap: "Il suo discorso [della Kanak Sprak] è imparentato al free-style-sermon del rap: in ambedue i casi si parla partendo da una posa" (Zaimoğlu 2011, 18). E così riassume un *kanaksta*, la sua visione del mondo, due anni dopo Solingen:

Ich bin 'n breaker und hab meine gute posse, die alle peace wollen und peace stiften, weil peace is schon das, was man aus sich machen sollte, hüter über deinen bruder, und die posse und über die kleinen, die schon ne wehr brauchen vor den verdammten verderbern im dunklen. Rap is 'n harter kodex, auf schlaffem posten bist du im nu 'n toter posten. (Zaimoğlu 2011, 39)

Sono un *breaker* e ho la mia buona *posse* [il gruppo degli amici più vicini] che tutti vogliono *peace* e far *peace*, perché *peace* in fondo è quello che ognuno dovrebbe fare di sé, custode di tuo fratello, e della *posse* e dei piccoli, che ce l'hanno bisogno di una difesa dai maledetti distruttori nell'oscurità. Il rap è un codice duro, su postazione fiappa sei subito una postazione morta.

#### 4. La cultura hip-hop e i pogromi neo-nazisti

All'epoca delle aggressioni a sfondo razzista nei primi anni Novanta, la cultura hip-hop assorbe immediatamente il nuovo clima e lo elabora nei suoi testi rap. Con gruppi come Fresh Familiee (Hazar 1998, 296) si assiste subito a un'elaborazione (con successiva commercializzazione) sia di gruppi tedeschi (ad esempio Advanced Chemistry o Anarchist Academy) che maggiormente composti da turchi (Cartel)<sup>16</sup>.

Per quanto riguarda l'hip-hop tedesco, si parla, in analogia alla *Betroffenheitsliteratur* (menzionata nell'introduzione qui sopra), anche di *Betroffenheitsrap* (rap

che esprime la propria compartecipazione o costernazione, cfr. Loentz 2006, 57)<sup>17</sup>, comunque sia si tratta di un *polit rap* con chiare posizioni antifasciste e antirazziste, anche se in parte commercializzato dall'industria mediale come una nuova "cultura giovanile multi-culti antirazzista" (Elflein 1998, 259)<sup>18</sup>. Il primo testo rap collegato agli attacchi, ancora prima della strage di Solingen, fu lanciato dal gruppo Advanced Chemistry di Heidelberg. Infatti, la loro canzone "Fremd im eigenen Land" (Stranieri nel proprio paese) su LP omonimo (*Fremd im eigenen Land*, 360° Records, 1992) è dedicata agli eventi di Rostock, usando uno stratagemma stilistico ripreso poi anche da Cartel (vedi nota 15): la canzone è preceduta da una citazione dal giornale radio che riporta la notizia dell'attacco, mentre un epilogo riproduce le previsioni del tempo dallo stesso giornale radio, il che ovviamente aumenta la drammaticità del testo (vedi Verlan & Loh 2006, 145; Verlan 2012, 70-74, per la versione integrale del testo). Due anni dopo, la canzone dal titolo sul CD *Solingen... willkommen im Jahr IV nach der Wiedervereinigung* (Solingen... benvenuti all'anno IV dopo la riunificazione, Tribehaus Recordings, 1994) di Anarchist Academy, finisce con "Widerstand ist Pflicht" (resistenza è dovere) e, come già accennato in ambiente della satira turco-tedesca (vedi nota 2), si critica anche la passività dei tedeschi e le catene di lumi che all'epoca coprivano la Germania in solidarietà con le vittime: "Hoyerswerda, Mölln und nun auch Solingen... mit Kerzen durch die Gegend rennen kann doch nicht alles sein" (Hoyerswerda, Mölln e ora anche Solingen... correre con delle candele in giro non può essere tutto).

Ancora nove anni dopo, nel 2003, il gruppo Beginner (originariamente Absolute Beginner) rappa nel *song* "Stift her" (CD *Blast Action Heroes*, Universal, 2003): "Trotzdem ist mir lieber Deutsche brennen Rohlinge / Statt wie früher Menschen in Rostock und in Solingen" (Comunque preferisco che i tedeschi infornino pasta cruda [per fare panini] / e non, come tempo fa, esseri umani a Rostock e a Solingen).

Se un *polit rap* di questo tipo vuole soprattutto richiamare l'attenzione sulla responsabilità politica di ognuno, tedesco o immigrato che sia, e stimolare una reazione attiva all'accaduto, i testi dei gruppi a maggioranza turca, come Cartel, o, ancora prima, i primi gruppi multietnici della *Old School*, come Fresh Familiee, danno risalto alle conseguenze sociali all'interno della minoranza turca, o comunque non tedesca, accusando ingiustizie, emarginazioni e discriminazioni subite dall'individuo immigrato, anche se di seconda generazione. Mentre il pezzo classico "Ahmet Gündüz" (1991) del gruppo Fresh Familiee, menzionato sopra come primo rap in lingua tedesca, è ancora un appello alla fraternanza fra i popoli, all'eguaglianza e alla solidarietà, nel suo seguito "Ahmet Gündüz II" (1994), Ahmet Gündüz, il protagonista fittizio delle due canzoni, cambia tono e diventa vittima di un'aggressione xenofoba.

Dopo il ritornello "Deutschland [...]", cantato in maniera delle *türkü* (canzoni) arabe della musica orientale, MC Tachi (Tahir Çevik) – che tra l'altro parla il tedesco senza alcun accento – continua a rappare in un *Ausländerdeutsch* volutamente non corretto<sup>19</sup>:



<p>Ich bin gestern gespaziert, sind gekommen aus Straßenbahn, hatten Kleider und so Stiefel wie Soldaten an, leere Haare Kopf voll Schnaps, voll Bier oder voll Wein, haben mich gesehen, dann geschreit „du Kanakenschwein“, hundertprozent Deutsch, dann geschrieben in Nacken, „Ausländer raus“, war gestickt auf Jacken, und in ihre Blick „wir töten Kanaken“.</p>	<p>Ieri passeggiavo, loro son venuti dal tram, avevano addosso vestiti e stivali così come i soldati, teste rasate, pieni di acquavite, di birra o di vino, mi hanno visto, poi hanno gridato “porco di un canaco”, cento per cento tedesco, poi scritto sulla nuca, “fuori gli stranieri”, era ricamato sulle giacche, e nel loro sguardo “ammazziamo i canachi”.</p>
---	--

I testi rap in lingua turca di quegli anni che hanno come tema principale la xenofobia e il razzismo si potrebbero suddividere in due tipi: quelli che dichiarano una guerra aperta agli skinhead e quelli che mettono in risalto la solidarietà e la protezione. In entrambi i tipi, i testi seguono la tradizione del *gangsta rap* e assumono dei toni volutamente violenti – a differenza dello stile elegante e spiritoso di Fresh Familee. La seguente strofa dal pezzo “Cehenneme hoşgeldin” (Benvenuti all'inferno, con ritornello omonimo)<sup>20</sup> contiene dei diretti riferimenti agli incendi provocati dai neo-nazisti di Mölln e Solingen:

<p>1993 burada yaşamak çok güç Kurtuluşumuz vatana geri dönüş Bıktım artık daima ezilmekten Bıktım artık dalga geçilmekten Alçak dazlak silah lazım değil bana Sıkıştıracam o kafanı kapı arasında Aç kapa! aç kapa! sıkı vur kapıyı Bir daha denemezsin sen insan yakmasını Satmışım anasını Almanya'nın Kimin evini yakacaklar acaba yarın.</p>	<p>Vivere qui nel 1993 è molto difficile, la nostra salvezza è il ritorno in patria. Sono stufo ormai di essere schiacciato, sono stufo ormai di essere preso in giro. Vigliacco skinhead, non ho bisogno di armi, incasterò la tua testaccia fra la porta. Apri, chiudi! Apri, chiudi! Batti forte la porta! Non ci proverai un'altra volta ad incendiare delle persone. Me ne frega un cazzo della Germania, domani bruceranno le case di chi?</p>
---	--

Contenuto in un CD autoprodotta dai King Size Terror un anno prima (*Defol dazlak*, King Size Terror Productions, 1993), il pezzo omonimo “Defol dazlak” (Levati dalle scatole, skinhead), sostenuto da uno stile musicale in direzione del *rock*, è un buon esempio per la lingua aggressiva di un *kanaksta* all'inizio degli anni Novanta in reazione agli avvenimenti razzisti:

<p>Defol dazlak gözüm görmesin seni, sevmem zaten senin milletini, dilini tipini şu soğuk ülkeni, defol çekil git duymayayım sesini, köpekler gibi sürüde gezersin ama bana satışsın yumruğu yersin,</p>	<p>Levati dalle scatole, skinhead, che i miei occhi non ti vedano più, tanto non mi piace la tua nazione, la tua lingua, il tuo tipo, il tuo freddo paese. Levati dalle scatole, soggia, vattene, che io non senta più la tua voce. Tu strisci in branchi come i cani, ma se vieni a seccarmi prenderai il mio pugno in faccia,</p>
--	---

sağ sol sağ bir tane tekme,	un calcio a destra, a sinistra, a destra.
kel kafa bizi yahudi zannetme	Testa rasata, non credere che siamo ebrei,
biz Türkünüz ya özgürüz ya ölürüz.	noi siamo turchi, o siamo liberi o moriamo!

Il tono nazionalistico che traspare qui e che, come abbiamo detto, fu accolto, o frainteso, in Turchia con inaspettato (e, pare, indesiderato) entusiasmo dagli ambienti nazionalistici, viene ripreso da Cartel nel 1995 nella canzone “Türksün” (Sei turco, CD *Cartel*), pur accostando il termine di “Türk” sempre a quello di “Almanyalı”, la denominazione che si dà in Turchia ai turchi di Germania. L’inizio della canzone prende di nuovo spunto da un attacco a sfondo razzista (non specificato), mentre la fine ricorda i tumulti di Solingen nei giorni caotici dopo l’attentato del 29.05.1993, ma si riferisce forse a un evento simile accaduto altrove, forse anche volutamente “senza dove”. Riproduciamo qui il testo integrale della canzone<sup>21</sup> (anche con la sua parte finale in inglese) perché è il testo che rende più chiaramente di tutti la posizione di una minoranza traumatizzata, in pericolo, piena di rabbia, che sente il bisogno di difendersi, ma anche perché rispecchia una reazione fondamentale al trauma, e tipica della cultura hip-hop: l’unione della forza dei *gangs*, soprattutto nelle grandi città come Berlino<sup>22</sup>.

Saat 20:30 cumartesi akşamında,  
arabaya binip radyomu açarım yolumda,  
haberlerde söylenenler moralimi bozar,  
yine bir türk gençi ölür, daha doymadılar,

aniden yolumu değiştirip arkadaşa,  
bir iki grup var: ‘Cartel!’ çok yaşa,  
düşünüp, taşınıp, konuşup karar verdik,  
bu gece bizde sıra; evet bu duruma geldik.

Tam şekilde karşılık vermeye hazırız,  
biz hazırız!  
Duyamadın?  
Hazırız!

Nasıl çalışsak, nasıl yapsak, nasıl yaşasak,  
yabancıyız bunu onlar unutmayacak.

Check it out!

Sen türksün (almanyalı)  
sen türksün (almanyalı)  
bunu anla, bunu unutmamalı.

Telefon edip arkadaşlara bir haber ver,  
bu gece toplanıp göstereceğiz, bu ülke bizim ya,  
bizi sokakta görenlerin korkuları çok  
bizden ölenlerin korkularına mukayese yok,

Alle ore 20.30 di sabato sera,  
salgo in macchina e accendo la mia radio per strada.  
Quello che dicono al giornale radio mi deprime,  
di nuovo muore un giovane turco, ancora non ne hanno abbastanza.

All’improvviso cambio la mia strada verso gli amici,  
ci sono un paio di gruppi: ‘Cartel!’ Evviva!  
Riflettiamo, ci muoviamo, parliamo, abbiamo deciso:  
stanotte tocca a noi; sì, a questo punto siamo arrivati.

Siamo pronti a rispondere allo stesso modo,  
noi siamo pronti!  
Non hai sentito?  
Siamo pronti!

Comunque lavoriamo, comunque facciamo, comunque viviamo:  
siamo sempre stranieri, questo loro non lo dimenticheranno.

*Check it out!*

Sei turco (di Germania),  
sei turco (di Germania)  
capiscilo, non si deve dimenticarlo.

Chiama gli amici e fa sapere loro,  
stanotte ci riuniamo e mostreremo che questo paese è nostro,  
quelli che ci vedono per strada hanno molta paura,  
nessun paragone con la paura dei nostri che sono morti,

bu oyunu biz başlatmadık ama biz bitireceğiz,  
suçsuzla kötülük yapanlara kan  
yedireceğiz.

O gün yetmiş türk genç hazır sokakta,  
beş dakika sürmedi polis arabası  
yolda,  
hakiki katillere değil, bize geldiler,  
coplarla, sopalarla bizi dövdüler.

Nasıl çalışsak [...]   
Sen türksün [...]

Messing around with my homeboy fighting  
for peace  
make your choice, we're gonna be able to get the beast  
wicked motherfucker don't make us angry  
we are some big hardcore rap fans gee  
our nice hot homeland is far away  
here we have to fight against the KKK  
devil you killed to many Turkish brothers  
I can't understand, no I can't understand  
now we are able to kill a man  
murder you made us hard, you made us strong  
now we hit back, don't matter if it's wrong.

Sen türksün...

noi non abbiamo iniziato questo gioco, ma noi lo finiremo,  
faremo bere il proprio sangue a coloro che hanno fatto  
male agli innocenti.

Quel giorno c'erano settanta giovani turchi per strada,  
dopo neanche cinque minuti la macchina della polizia  
era sulla strada,  
non sono venuti dai veri omicidi, ma da noi,  
e ci hanno picchiati con bastoni e manganelli.

Comunque lavoriamo [...]   
Sei turco [...]

Gingillandomi con il mio *homeboy* battendomi  
per la pace,  
fai la tua scelta, saremo in grado di acchiappare la bestia,  
brutti pezzi di merda, non fateci arrabbiare,  
siamo dei grandi fan del *hardcore rap*, chi!  
La nostra bella patria calda è lontana,  
qui dobbiamo combattere contro il KKK [Ku Klux Klan],  
diavolo, avete ammazzato troppi fratelli turchi,  
non posso capire, no, non posso capire,  
ora siamo capaci di ammazzare qualcuno,  
omicidio, ci hai fatti duri, ci hai fatti forti,  
ora restituiremo il colpo, non importa se è sbagliato.

Sei turco (di Germania)...

I testi rap post-programmi del secondo tipo sono direttamente legati alla filosofia dell'hip-hop, dove la protezione del "fratello", del vicinato e del gruppo (*hood, posse*) sta in cima ai valori di comportamento (si veda lo *statement* del *breaker* alla fine della sezione 3 qui sopra). Un'altra caratteristica dell'hip-hop è, come abbiamo detto, la visione maschilista e patriarcale del mondo. È quindi naturale che il rapper diventi come una specie di difensore paterno per i più deboli, come in questa famosissima canzone di Cartel ("Cartel", CD *Cartel*, 1995)<sup>23</sup>, dove viene enfatizzato il fatto che il gruppo è un agglomerato (un cartello, appunto) dei gruppi Karakan, Da Crime Posse e MC Erci E.

La canzone è anche significativa perché mostra che la vera arma dell'hip-hop è il rap stesso:

Almanyanın caddelerinden alsana haber  
Durum beter bak cartele saygı göster  
Bomba rep şeklinde geliyor  
İpucunu yaktık ateş devam ediyor  
Ona sana bana buna kuvvet veriyor  
[...]

Prendi la notizia dai viali della Germania,  
la situazione va peggiorando, guarda, rispetta Cartel,  
la bomba viene in forma di rap,  
abbiamo appena iniziato ad accendere, il fuoco continua,  
e dà forza a lui, a te, a me, a lui  
[...]

einer für alle und alle für ein  
 das cartel und jetzt pass auf denn wir dringen  
 in dich ein  
 zieh dich warm an und dann lan komm ran  
 denn die dcp zeigt nicht allein was sie kann  
 wir haben karakan im nacken und der reim wird  
 dich packen  
 erci e deckt den rücken um den abzug zu drücken  
 jetzt kommt das cartel also macht euch bereit  
 denn es reicht euch die hand wer auch immer ihr seid

karakan, erci e ve cinayi şebeke  
 buluşup dolaşırız biz her gece  
 çünkü cartel uyumaz  
 hiçkimseden korkmaz  
 kan kardeşler hiçbir zaman ayrılmaz

uno per tutti e tutti per uno,  
 Cartel, e ora attento che addentriamo in te,  
 copriti bene e poi, ehi tu, vieni qua,  
 perché la dcp<sup>24</sup> non mostra da  
 sola quel che può fare,  
 abbiamo Karakan dietro di noi e la rima ti  
 acciufferà,  
 Erci E. ci copre le spalle per premere il grilletto,  
 ora viene Cartel, quindi preparatevi,  
 perché vi tende la mano chiunque voi siate

Karakan, Erci E. e “l’associazione a delinquere”<sup>25</sup>  
 ci troviamo e siamo in giro ogni notte,  
 perché Cartel non dorme mai,  
 non ha paura di nessuno,  
 i fratelli di sangue non si separano mai

##### 5. Ausklang / coda: *il trauma oltre l’hip-hop*

I rapper tedeschi con origine turca o comunque non-tedesca che oggi, 20 anni dopo Solingen, celebrano i successi *mainstream* in Germania (che Cartel ha avuto solo in Turchia), sono indubbiamente più distanti dalla cultura hip-hop degli anni Novanta. Invece di ricordare le stragi degli anni Novanta ed esortare alla solidarietà antinazista, fanno parlare di sé per i loro testi sessisti, omofobici e antisemiti, come il *gangsta rapper* tunisino-tedesco Bushido, o fanno la parte dell’immigrato turco sfruttato ma buono, come l’attuale star del rap turco-tedesco, Eko Fresh (Ekrem Bora), che si è guadagnato di recente (dal 6 al 12 settembre 2013) addirittura il primo posto nelle classifiche tedesche del pop.

Vale, comunque, la pena di annotare in chiusura che, nell’ambito della musica popolare, non solo la cultura hip-hop ha prodotto delle reazioni al trauma dei pogromi neo-nazisti degli anni Novanta.

Bisogna ricordarsi che nella generazione precedente dei *Gastarbeiter*, dagli anni Sessanta agli anni Ottanta e oltre, un gruppo di *aşık*, di bardi, metteva in musica e versi la vita difficile dell’emigrazione nelle cosiddette *gurbet türküleri* (canzoni dell’esilio) o *Gastarbeiterlieder* (vedi Hazar 1998, 288-292; Öztürk 2001, *passim.*; Greve 2003, 36-43; Wurm 2006, 30). Alcuni ricercatori hanno addirittura rilevato un riagganciarsi dei rapper turco-tedeschi ai testi degli *aşık* (Greve 2003, 441), un argomento da approfondire nella ricerca futura. Comunque sia, si tratta di una tradizione secolare turca, trapiantata in Germania e coltivata fino ai nostri giorni, che non poteva rimanere intoccata dal trauma di Solingen.

Ecco come un bardo moderno (Abdullah Eryılmaz, nato nel 1958, ora residente a Berlino) fa riflettere un *Gastarbeiter* della prima generazione, un fittizio “Osman”, sui pogromi di Mölln e Solingen (la canzone è datata 11.06.1993, trascrizione secondo Öztürk 2001, 229-230):

1963 wurde ich hierher geholt  
zum Arbeiten zum Malochen,  
und zum Putzen, zum Putzen,  
in den Bergbau,  
an das Fließband.  
Damals war es ganz anders,  
da war ich hier willkommen.

Nel 1963 mi portarono qui,  
per lavorare, per sgobbare,  
e per far pulizie, far pulizie,  
nelle miniere,  
alla catena di montaggio.  
Allora tutto era diverso,  
ero benvenuto qui.

Jetzt bin ich arbeitslos, bin jetzt arbeitslos,  
Arbeitsamt hin Arbeitsamt her,  
was passiert denn noch mit mir?

Ora sono disoccupato, disoccupato,  
ufficio di collocamento qui, ufficio di collocamenti lì,  
cosa sarà ancora di me?

Nach Mölln und Solingen,  
was hast du denn noch zu verlieren?  
Abschieben oder Abbrennen,  
so wird dein Leben zerstört.

Dopo Mölln e Solingen,  
cos'hai ancora da perdere?  
O sei espulso, o sei incendiato,  
così distruggono la tua vita.

#### Note

<sup>1</sup>Vedi Gür, Turhan 1996 con una descrizione dettagliata del processo giudiziario (1994/1995) e interviste con le vittime, i vicini, giudici e avvocati. Per una cronologia degli eventi e altri documenti si confronti il sito <<http://www.solingen-internet.de/si-hgw/1993.htm>> (09/2013).

<sup>2</sup>L'attività letteraria di autori con origine turca in Germania è vasta, come anche la bibliografia. Si veda, per un primo orientamento, Şölçün 2000. Per la bibliografia in lingua turca si consulti Topçu 2009. Specificamente in relazione con le aggressioni razziste dei primi anni Novanta, si veda Pazarkaya 1995; cfr. anche l'impatto sull'importante scena satirica, che ha prodotto molti rappresentanti dalla minoranza turca, in Terkessidis 2000, 296 (dove si trova anche un esempio di satira contro l'antirazzismo delle catene dei lumi).

<sup>3</sup>Per le diverse versioni tipografiche di questa espressione vedi Houston 2009.

<sup>4</sup>Secondo Houston (2009, 114) già alla metà degli anni Sessanta ci sono i primi casi di *bombing* (graffiti murali con il nome dell'artista) a Philadelphia, mentre la prima menzione di un artista di graffiti (il famoso TAKI 183, nel *New York Times*) risale al 1971. Comunque la formazione della cultura hip-hop vera e propria con i suoi diversi complementi artistici e musicali si svolge tra la metà e la fine degli anni Settanta (Klein, Friedrich 2003, 14-15; Scholz 2004, 175).

<sup>5</sup>Per alcuni il *beatboxing*, la produzione di suoni ritmici tenendo la mano sulla bocca, è il "quinto elemento dimenticato" dell'hip-hop, vedi Verlan, Loh 2006, 64-66.

<sup>6</sup>Per una discussione sull'ibridità nel contesto della cultura hip-hop vedi Klein, Friedrich 2003, 64-65, 80.

<sup>7</sup>Elflein 1996, 1: "In der Folge entsteht eine westdeutsche Hip Hop Strassenkultur, in der von Anfang an ein sehr hoher Prozentsatz 'jugendlicher Immigranten' aktiv ist" ("In seguito si forma una cultura di strada hip-hop tedesca occidentale, in cui dall'inizio è attiva una percentuale molto alta di 'immigrati giovani'").

<sup>8</sup>Su questi componenti fondamentali del canone dei valori hip-hop vedi Klein, Friedrich 2003, 40-42.

<sup>9</sup>Nel 1994 uscì un seguito, intitolato "Ahmet Gündüz II" (nel CD *Alles Frisch*, Mercury Records, 1994) dove si fa anche specifico riferimento alla nuova xenofobia di quegli anni (vedi sotto sezione 4).

<sup>10</sup>Considerato da alcuni come *pidgin*, vedi Sbenaglia 2009, 63-64, riferendosi ai lavori di Fennel 1997 e Rossi 2006, 60.

<sup>11</sup>Tra le possibili etimologie della parola, figura lo hawaiano *kanake* (essere umano o abitante delle Hawaii) (Loentz 2006, 33).

<sup>12</sup>“Duden”: il dizionario della lingua tedesca standard. Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono a cura dell'autore.

<sup>13</sup> Per un'analisi sociolinguistica e la relativa bibliografia sull'etnoletto tedesco comunemente noto come *Türkenslang* o *Kiezdeutsch*, si veda Canoğlu 2012. Sulle sue varietà mediali, stereotipate, vedi Loentz 2006, 37-39. Loentz osserva un uso analogo, in senso mediale, ma anche come etnoletto primario, dello Yiddish e sostiene che una varietà stereotipata dello Yiddish sarebbe ancora oggi riconoscibile da un pubblico tedesco come “ebreo”, cosicché il canaco stereotipato (non l'etnoletto originale) viene riconosciuto come “turco” (ivi, 42).

<sup>14</sup> La *community* non esiste più come *network* e i gruppi locali sono stati sciolti, ma il sito <<http://www.kanak-attak.de/ka/about.html>> (10/2013) viene di tanto in tanto aggiornato con dei contributi attuali; si veda, ad esempio, il discorso del giornalista e scrittore Imran Ayata (2011) sugli avvenimenti di Mölln.

<sup>15</sup> La prima antologia di “protocolli”, cioè brevi descrizioni della condizione di sé, di giovani canachi maschi fu pubblicata nel 1995, fu scandalo e successo allo stesso tempo. Nel 1998 seguì la raccolta dei protocolli delle femmine. Qui si cita secondo l'edizione che raccoglie le due pubblicazioni in un unico volume (Zaimoglu 2011). È interessante, nel nostro contesto, menzionare che l'autore fa notare una differenza fra le due esperienze nell'intervistare le persone, e cioè che la seconda è più distante dagli avvenimenti di Mölln e Solingen, e che la protesta, o la costernazione, dei primi anni Novanta è ormai ceduta a una rassegnazione, essendosi le persone abituate alla violenza del terrorismo di estrema destra (Zaimoglu 2011, 121-122).

<sup>16</sup> Il video della canzone “Cartel” del CD omonimo *Cartel* (1995), viene anticipato da una scena dove il cantante riceve la notizia dell'attentato di Solingen (senza nominare la città, ma si capisce per la descrizione delle vittime) per radio, vedi <[www.youtube.com/watch?v=bTrtW4kC8j4](http://www.youtube.com/watch?v=bTrtW4kC8j4)> (10/2013). Questo motivo, derivato dalla canzone “Fremd im eigenen Land” di Advanced Chemistry (1992), viene poi ripreso come introduzione rappata al testo di “Türksün” dello stesso album, ma senza diretto riferimento a uno degli attacchi di Mölln o Solingen (vedi sotto).

<sup>17</sup> Loentz (2006, 42, 58) fa notare l'uso simile dell'hip-hop e della musica klezmer (approdata circa negli stessi anni in Germania) in questo contesto: sia hip-hop che klezmer solleciterebbero una nuova cultura multiculturale e tollerante in Germania.

<sup>18</sup> “In the years of xenophobia [1992/1993] which were the beginning of a never-ending number of brutal attacks on foreigners and their belongings, the media and entertainment industry even launched a short-lived project presenting hip-hop as an anti-racist musical youth culture”, Elflein (1998, 259) menziona il sampler *Rap gegen Rechts* (rap contro la destra) del 1993, ma fa anche notare che il progetto di commercializzare l'hip-hop per questi motivi politici fu abbandonato quando l'interesse pubblico per le catene di lumi e per la *Betroffenheit* cominciò a calare (Elflein 1996, 5; 1998, 259). In seguito quello che rimase come *mainstream* dell'hip-hop prodotto in Germania, fu il *Neuer Deutscher Sprechgesang*, associato con nazionalismo, o, almeno, con regionalismi e carnevale (Elflein 1998, 259).

<sup>19</sup> Tratta da YouTube: <[www.youtube.com/watch?v=JeeeYcvdnbl](http://www.youtube.com/watch?v=JeeeYcvdnbl)> (10/2013).

<sup>20</sup> La canzone è contenuta nel CD *Ultimatum*, Blunt Records, 1994, del gruppo King Size Terror che sotto il nome di Karakan sarà uno dei fondatori di Cartel un anno dopo. Visione del video su YouTube: <[www.youtube.com/watch?v=L\\_in8Rp0gyk](http://www.youtube.com/watch?v=L_in8Rp0gyk)> (10/2013).

<sup>21</sup> Tratta da YouTube: <[www.youtube.com/watch?v=ytVCzVvgMdw](http://www.youtube.com/watch?v=ytVCzVvgMdw)> (10/2013). Ringraziamo Erçi Erguen, compositore del brano, e la casa discografica Freibank, per aver acconsentito alla trascrizione del testo della canzone.

<sup>22</sup> “In der Zeit der rassistischen Anschläge von Rostock und Solingen gab es mehrere Bemühungen, gemeinsam vorzugehen und für diese Aktionen die Gangs aus den verschiedenen Bezirken zusammenzubringen. Wir haben Trupps zusammengestellt und haben patrouilliert und sind in den S-Bahnen mitgefahren” (Nel periodo delle aggressioni razziste di Rostock e Solingen ci sono stati molti sforzi di agire insieme e di riunire per queste azioni i *gangs* dai diversi quartieri. Abbiamo costituito delle truppe e pattugliavamo salendo sui treni della *S-Bahn*; intervista con Şenol Kayacı, in Verlan, Loh 2006, 42).

<sup>23</sup> Si tratta della canzone con un video-prologo con riferimento a Solingen (vedi, anche per il sito YouTube, qui sopra nota 15).

<sup>24</sup> Da Crime Posse.

<sup>25</sup> Traduzione di Da Crime Posse.

## Riferimenti bibliografici

- Ayata Imran (2011), "Rede zur Gedenkfeier des Brandanschlages Mölln" (Discorso all'occasione della celebrazione commemorativa dell'incendio doloso di Mölln), <<http://www.kanak-attak.de/ka/aktuell/moelln.htm>> (09/2013).
- Çağlar Ayşe S. (1998a), "Popular Culture, Marginality and Institutional Incorporation. German-Turkish Rap and Turkish Pop in Berlin", *Cultural Dynamics* 3, 10, 243-261.
- (1998b), "Verordnete Rebellion. Deutsch-türkischer Rap und türkischer Pop in Berlin" (Ribellione prescritta. Rap tedesco-turco e pop turco a Berlino), in R. Mayer, M. Terkessidis (Hrsgg.), *Globalkolorit. Multikulturalismus und Populärkultur* (Colorito globale. Multiculturalismo e cultura popolare), St. Andrä, Hannibal, 41-56.
- Canoğlu Hatice Deniz (2012), *Kanak Sprak versus Kiezdeutsch – Sprachverfall oder sprachlicher Spezialfall? Eine ethnolinguistische Untersuchung (Kanak Sprak verso Kiezdeutsch – Decadenza linguistica o caso specifico linguistico?)*, Berlin, Frank & Timme.
- Chiellino Carmine, Hrsg. (2000), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch* (Letteratura interculturale in Germania. Un manuale), Stuttgart, Metzler.
- Elflein Dietmar (1996), "Vom neuen deutschen Sprechgesang zu Oriental Hip Hop. Einige Gedanken zur Geschichte von Hip Hop in der BRD" (Dal nuovo canto recitativo tedesco all'Oriental hip-hop. Alcuni pensieri riguardo alla storia dell'hip-hop nella Repubblica federale tedesca), <[http://www.wahreschule.de/Forum/forum\\_texte1.html](http://www.wahreschule.de/Forum/forum_texte1.html)> (09/2013).
- (1998), "From Krauts with Attitudes to Turks with Attitudes: Some Aspects of Hip-Hop History in Germany", *Popular Music* 17, 3, 255-265.
- Fennel Barbara (1997), *Language, Literature, and the Negotiation of Identity: Foreign Worker German in the Federal Republic of Germany*, Chapel Hill-London, The University of North Carolina Press.
- Greve Martin (2003), *Die Musik der imaginären Türkei. Musik und Musikleben im Kontext der Migration aus der Türkei in Deutschland* (La musica della Turchia immaginaria. Musica e vita musicale nel contesto della migrazione dalla Turchia in Germania), Stuttgart, Metzler.
- Gür Metin, Turhan Alaverdi (1996), *Die Solingen-Akte* (L'incarto Solingen), Düsseldorf, Patmos Verlag.
- Hazar Nedim (1998), "Die Saiten der Saz in Deutschland" (Le corde del saz in Germania), in A. Eryılmaz, M. Jamin (Hrsgg.), *Fremde Heimat. Eine Geschichte der Einwanderung* (Patria straniera. Una storia dell'immigrazione), Essen, Klartext Verlag, 286-297.
- Houston Akil (2009), "Hip Hop; Hiphop; Hip-hop; hip hop; hip-hop Culture", in T. L. Stanley (ed.), *Encyclopedia of hip hop literature*, Westport, Greenwood Press, 113-118.
- Kaya Ayhan (2000), *'Sicher in Kreuzberg': Berlin'deki Küçük İstanbul. Diasporada Kimliğin Oluşumu* ("Sicuri a Kreuzberg": la piccola Istanbul a Berlino. La formazione dell'identità nella diaspora), İstanbul, Bûke Yayınları.
- Klein Gabriele, Malte Friedrich (2003), *Is this real? Die Kultur des HipHop*, Frankfurt, Suhrkamp.
- Loentz Elizabeth (2006), "Yiddish, Kanak Sprak, Klezmer, and HipHop: Ethnolect, Minority Culture, Multiculturalism, and Stereotype in Germany", *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 25, 1, 33-62.

- Matussek Matthias (1991), "Jagdzeit in Sachsen" (Tempo di caccia in Sassonia), *Der Spiegel* 40, 30 September, accessibile online: <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13492516.html>> (09/2013).
- Öztürk Ali Osman (2001), *Alamanya türküleri. Türk göçmen edebiyatının sözlü/öncü kolu* (Le canzoni della Germania. Il braccio orale/pionieristico della letteratura turca di migrazione), Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Pazarkaya Yüksel (1995), *Mölln ve Solingen'den Sonra Almanya Üzerine* (Sulla Germania dopo Mölln e Solingen), İstanbul, Sis Çanı Yayıncılık.
- Prenzel Thomas (2012), "Rostock-Lichtenhagen im Kontext der Debatte um die Einschränkung des Grundrechts auf Asyl" (Rostock-Lichtenhagen nel contesto del dibattito sulla limitazione del diritto costituzionale all'asilo), in T. Prenzel (Hrsg.), *20 Jahre Rostock-Lichtenhagen: Kontext, Dimension und Folgen der rassistischen Gewalt* (20 anni Rostock-Lichtenhagen: contesto, dimensione e conseguenze della violenza razzista), Rostock, Universität Rostock, Institut für Politik- und Verwaltungswissenschaften, 9-30.
- Rossi Sara (2006), *La scrittura di Özdamar tra turco, arabo e tedesco*, tesi di laurea, Università degli Studi di Trieste.
- Sbenaglia Massimiliano (2009), *Letteratura migrante in Germania. Paradigma della "creolizzazione" culturale europea*, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche.
- Scholz Arno (2004), *Subcultura e lingua giovanile in Italia: hip-hop e dintorni*, Roma, Aracne.
- Şölçün Sargut (2000), "Literatur der türkischen Minderheit" (La letteratura della minoranza turca), in C. Chiellino (Hrsg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch* (Letteratura interculturale in Germania. Un manuale), Stuttgart, Metzler, 135-152.
- Tertilt Hermann (1996), *Turkish Power Boys. Ethnographie einer Jugendbande* (Turkish Power Boys. Etnografia di una banda giovanile), Frankfurt, Suhrkamp.
- Terkessidis Mark (2000), "Kabarett und Satire deutsch-türkischer Autoren" (Cabaret e satira di autori tedesco-turchi), in C. Chiellino (Hrsg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch* (Letteratura interculturale in Germania. Un manuale), Stuttgart, Metzler, 294-301.
- Topçu Hayrunisa (2009), "Avrupa ve Amerika'da Türk Edebiyatı" (Letteratura turca in Europa e America), *Turkish Studies* 4, 1, 701-734.
- Verlan Sascha, Loh Hannes (2006), *25 Jahre HipHop in Deutschland* (25 anni di hip-hop in Germania), Höfen, Hannibal.
- Verlan Sascha (2012), *Rap-Texte für die Sekundarstufe* (Testi rap per il liceo), Stuttgart, Reclam.
- von Dirke Sabine (2004), "Hip Hop Made in Germany: From Old School to the Kanaksta Movement", in A.C. Mueller (ed.), *German Pop Culture*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 96-112.
- Wurm Maria (2006), *Musik in der Migration. Beobachtungen zur kulturellen Artikulation türkischer Jugendlicher in Deutschland* (Musica nella migrazione. Osservazioni sull'articolazione culturale di giovani turchi in Germania), Bielefeld, Transcript.
- Zaimoglu Feridun (2011), *Kanak Sprak / Koppstoff. Die gesammelten Mißtöne vom Rande der Gesellschaft* (Kanak Sprak / Koppstoff. Le stonature raccolte dal margine della società), Köln, Kiepenheuer & Witsch.