

DAVIDE FANT

HIPHOP, UNO STRUMENTO PEDAGOGICO

Quando una cultura di strada diviene esperienza di crescita con gli adolescenti

Da cultura di strada del ghetto newyorkese a fenomeno che coinvolge migliaia di adolescenti e giovani in tutto il mondo. Conoscere la storia dell'hiphop e riflettere sulle sue potenzialità in campo educativo vuol dire entrare in contatto con una risorsa preziosa per ragazzi alla ricerca di efficaci canali di autonarrazione, di strumenti per dialogare con identità frammentate e di pratiche per riappropriarsi di città ogni giorno più aliene. I suoi valori – perseveranza, allenamento, confronto con se stessi, mutuo aiuto – sono fattori di crescita importanti per giovani e giovanissimi.

Oggi, nel mondo, non vi è cultura giovanile più radicata e diffusa dell'*hiphop*. Volenti o nolenti, educatori e insegnanti si trovano di fronte a questa realtà: non c'è classe, compagnia, centro di aggregazione giovanile che non abbia fra i propri membri un *rapper*, un *graffitaro*. In genere, la maggior parte degli operatori guarda a questo fenomeno con distacco, ridendo delle manifestazioni estetiche più eccentriche e dichiarando il proprio giudizio negativo sulle pratiche ritenute più devianti; una parte più esigua ma lungimirante di operatori, invece, intuisce che non si tratta semplicemente dell'ennesima sterile moda adolescenziale, ma che dietro a tutto ciò si cela un mondo interessante. In ogni caso, sono pochi a sapere che fin dalla sua nascita questa cultura fu utilizzata come *strumento educativo* e che oggi, in situazioni anche molto diverse – dalle *favelas* in Brasile ai campi nomadi, ai centri di formazione professionale –, viene sperimentata con successo nel lavoro con i ragazzi più «difficili».

Ciò che segue è un'esplorazione di questa cultura, partendo da qualche cenno storico, analizzando gli aspetti più interessanti dal punto di vista pedagogico, mostrando, infine, esempi di utilizzo all'interno di interventi educativi.

Cos'è l'hiphop?

Per hiphop si intende la cultura di strada nata a New York agli inizi degli anni '70, caratterizzata dalla pratica di quattro originali forme espressive: l'*mcing* (il lato vocale della musica *rap*), il *turntablism* (l'arte dei Dj che trasformano il giradischi in uno strumento musicale), il *breaking* (o *b-boying* o *breakdance*) e il *writing* (i graffiti).

Possiamo addentrarci nella riflessione sul fenomeno solo analizzando la nascita di queste quattro discipline e cercando di comprenderne le peculiarità espressive in collegamento con il contesto che le ha generate.

Il breaking. L'hiphop nasce in occasione delle feste nei parchi e nelle strade del Bronx all'inizio degli anni '70. Durante questi eventi, ciò che più attirava l'attenzione era il tipo di ballo, mai visto prima, che vi veniva praticato. Il *b-boying* o *breaking* o *breakdance*, come questa danza venne chiamata, era molto originale e spettacolare: i ballerini giravano sulla schiena e sulla testa, imitavano le movenze di robot futuristici, si lanciavano in acrobazie oltre i limiti della forza di gravità. Erano

artisti che non si esibivano su palchi, ma preferivano farlo direttamente sulla strada, con gli spettatori disposti in cerchio.

In queste esibizioni era facile trovare la rielaborazione creativa del mondo in cui questi ragazzi erano immersi, ma anche gli impulsi mediatici, gli immaginari riguardo al passato e al futuro. Ballare era un modo per rivivere i riti iniziatici dell'Africa nera e le danze in cerchio degli schiavi nelle piantagioni, ma anche un modo per rappresentare i drammi del presente come la guerra in Vietnam, di cui il ghetto era uno dei principali fornitori di «risorse umane». Ad esempio, il *windmill*, ovvero il roteare dei *breaker* sulla schiena, rappresentava l'elicottero dei *marine* visto centinaia di volte in televisione; altri passi imitavano persone che avevano subito amputazioni o con difficoltà di movimento, personaggi che sempre più spesso si incontravano nelle strade dei quartieri poveri statunitensi. Un altro riferimento esplicito era poi la tecnologia che sempre di più si avvicinava alla vita quotidiana delle persone e all'immaginario fantascientifico proposto dalla televisione: i *breaker* si lanciavano nel *moonwalking* (camminare restando fermi come in assenza di gravità) e si muovevano in modo rigido e a scatti come se fossero dei *cyborg* in corto circuito.

Riti iniziatici africani, drammi del presente, fantascienza televisiva: nel *breaking* si ritrovava tutta l'eredità del mondo culturale dei giovani figli del ghetto e della diaspora nera.

Il djing. Il DJ era sicuramente il centro gravitazionale dei party di strada, era la selezione musicale che avrebbe stabilito l'atmosfera, la «vibrazione» della serata, e la potenza del suo impianto sonoro (il *sound system*) ne avrebbe determinato la fama e il conseguente successo in termini di partecipazione. Fu proprio durante questi party che si inventò un modo nuovo per essere DJ, una rivoluzione che fu fondante per la musica rap e per tutta la cultura hiphop. Per la prima volta, i DJ non si limitavano a selezionare e mixare dischi, ma si imponevano come veri e propri musicisti: muovevano ritmicamente avanti e indietro il disco

sotto la puntina in modo da creare suoni mai sentiti (*scratching*) oppure mixavano a tempo anche piccolissime porzioni di dischi diversi, creando brani assolutamente originali. Importanti erano le particolari selezioni musicali che i DJ proponevano: oltre al *funk* – sicuramente la musica preferita nel ghetto nero –, i loro giradischi suonavano musica caraibica, *rock*, *reggae* e talvolta anche musica classica. I DJ miscelavano tutto ciò che passava dalle proprie orecchie: dalla musica delle proprie terre d'origine, ascoltata ancora dai genitori, alle colonne sonore dei film di fantascienza, a tutto ciò che li poteva in qualche modo stimolare. Erano una sorta di musicisti post-moderni, che attraverso inusuali *collage* rappresentavano con il proprio flusso sonoro l'eterogeneità del mondo in cui erano immersi.

L'mcing. Sebbene creasse il tappeto musicale ideale per i *breaker*, mixare i *break* uno dopo l'altro spesso generava pezzi noiosi e monotoni. Per questo ogni DJ era affiancato dai propri *maestri di cerimonia*, ragazzi dotati di microfono che incitavano alla danza i partecipanti alla festa, trasformando il monotono (ma potente) tappeto sonoro in una base per comunicare in maniera inconsueta e creativa. Con il tempo, le loro rime oltre che improvvisate cominciarono a essere scritte e da una semplice incitazione al ballo e al divertimento divennero veicolo per comunicare la vita quotidiana che, data la provenienza di questi ragazzi, non poteva che essere quella del ghetto, fatta di violenza, droga, povertà, ma spesso anche di voglia di cambiare le cose. In questo parlare sulla musica c'erano secoli di cultura nera, dai cantastorie africani ai predicatori afro-americani, dal *toasting* – la parlata reggae dei DJ giamaicani – ai *dozen* – le rime sconce che spesso i carcerati di colore inventavano per passare le infinite ore in cella.

I maestri di cerimonia o, come più tardi vennero definiti, i *rapper*, si ponevano quindi come nuovi *griot*, cantastorie, narratori della quotidianità, con i propri eroismi, le proprie contraddizioni e bassezze. Erano artisti che semplicemente sostituivano il ritmo della bat-

esperienze

teria elettronica ai colpi dei tamburi che accompagnavano i loro antenati africani.

Ben presto i discografici si accorsero del potere commerciale di questa nuova forma musicale: nacquero, così, dischi che ebbero un grande successo, portando fuori dai bassifondi della Grande Mela questo stile inedito. Tutto ciò portò il rap a un nuovo livello, da musica della comunità e per la comunità a strumento di comunicazione globale. Nella consapevolezza del potere che questo cambiamento poteva significare, il rap si arricchì di contenuti sociali e politici, riprendendo tematiche proprie del movimento per i diritti civili e soprattutto del *Black Power*. In molti casi, questo fenomeno portò a una nuova politicizzazione dei giovani neri pressoché sconosciuta durante tutti gli anni '80. L'hiphop divenne, quindi, un'importante forma di comunicazione dal basso, tanto da essere definita «la CNN dei neri».

Negli anni '90, invece, il fenomeno più importante è stato lo sviluppo del cosiddetto *gangsta rap*, un genere di rap che racconta la quotidianità del ghetto, la miseria, la violenza, senza alcun intento moralista, ma semplicemente come cruda testimonianza della realtà.

Da alcuni anni assistiamo all'uscita della musica hiphop dalla comunità nera statunitense e al suo radicarsi tra i giovani di tutto il mondo, per i quali sta diventando sempre più strumento di espressione e di reazione creativa a situazioni di frustrazione e rabbia. Nelle periferie di città come Dakar, Nairobi, San Paolo, Parigi, Napoli, sempre più giovani stanno utilizzando il rap per denunciare la propria condizione di vita, le ingiustizie locali e globali delle quali ogni giorno sono vittime.

Il writing. Nello stesso periodo in cui i Dj e i maestri di cerimonia organizzavano le prime feste nelle strade del Bronx, nel ghetto vedeva la luce un altro interessante fenomeno. Le stazioni e le carrozze della metropolitana si riempivano di nomi, firme a pennarello o a bomboletta, opera di misteriosi «scrittori». Erano i cosiddetti *writer*, giovanissimi ragazzi che, stanchi di essere ombre anonime di pe-

riferia, avevano deciso di imporre la propria presenza semplicemente scrivendo il proprio nome (o più spesso il *nickname*, il soprannome) ovunque sui muri del quartiere. Luogo prediletto erano i vagoni della metropolitana perché, muovendosi, avrebbero portato le scritte in ogni angolo della città, in particolare in quei quartieri alti dove raramente i *writer* mettevano piede. Quando, però, i nomi cominciarono a moltiplicarsi, gli scrittori dovettero ingegnarsi per far sì che il proprio nome fosse notato più degli altri, emergesse fra i tanti. Ecco allora che cominciarono a interessarsi della resa grafica della scritte: esse divennero sempre più grandi, tanto da occupare spesso l'intera fiancata esterna di una carrozza, e soprattutto sempre più elaborate. Le lettere venivano piegate, incastrate, sezionate, smontate e rimontate al punto che spesso perdevano la propria leggibilità, trasformando le scritte in opere astratte (dette *wild style*), dove la riconoscibilità dell'autore non era affidata al nome ma al modo in cui esso veniva scritto, allo stile personale dell'artista.

In ogni città del mondo ancora oggi si possono vedere carrozze e muri scritti. Resta aperta la disputa fra chi ritiene questo fenomeno un'interessante corrente artistica e invita *writer* a mostre d'arte e chi, invece, lo ritiene vandalismo e preferirebbe vedere i suoi protagonisti chiusi in ben altri luoghi.

Un valore educativo

Rapping, writing, djing e b-boying sono discipline artistiche che si sono evolute nello stesso contesto sociale; non è stato difficile, perciò, vederle come parte di uno stesso movimento. Fu proprio per definire questo fenomeno in modo unitario che si utilizzò la parola *hiphop* (e *b-boys* e *b-girls* o *fly-girls*, per definire chi ne era coinvolto).

Nell'hiphop confluivano le quattro discipline artistiche sopra descritte (dette i «quattro elementi») e tutta la più vasta cultura che in concomitanza si veniva generando. Parlo di *cultura* perché intorno a queste pratiche nac-

que un particolare tipo di abbigliamento, uno *slang*, un modo di atteggiarsi e, soprattutto, un universo valoriale specifico.

L'*originalità* era la regola numero uno, una ricerca maniacale per creare sempre qualcosa di nuovo: nei passi di danza, nei testi, nella selezione dei dischi dei DJ, nell'elaborazione delle lettere, nell'abbigliamento, nello *slang*. Essere definiti innovatori, creatori era la conquista maggiore. Solo la comunità poteva riconoscere questo *status* e, in alcuni casi, si organizzavano delle vere e proprie sfide per decidere il migliore.

Altre importanti parole d'ordine erano *keep it real, stay true, represent*, ovvero «rimani vero, non vergognarti delle tue origini, del colore della tua pelle, del quartiere dal quale provieni», slogan in forte antitesi con il pensiero collettivo (anche nel ghetto) dove il nero doveva cercare di assomigliare sempre più al bianco e dove provenire dai quartieri poveri voleva dire essere un poco di buono.

Altri valori strettamente legati alla cultura hip-hop furono invece mutuati dalla cultura delle gang, mondo dal quale molti *hiphoper* provenivano. L'importanza del gruppo, della solidarietà e fedeltà alla squadra era importantissima. Difficilmente questi ragazzi erano artisti solitari: facevano parte di gruppi definiti *posse* o *crew*, nei quali ci si scambiava consigli, conoscenze e trucchi, si mostravano a vicenda le proprie opere in un fortissimo spirito di miglioramento collettivo.

Oltre a valori come lo spirito di gruppo e il mutuo aiuto, l'hip-hop ha assorbito dalla cultura di strada anche elementi meno nobili e positivi: sicuramente un certo *machismo* e un forte attaccamento allo *status symbol* della ricchezza materiale; aspetti che, sebbene i leader più illuminati abbiano sempre cercato di combattere, oggi sono purtroppo in primo piano nell'immaginario collettivo del fenomeno, grazie soprattutto all'industria discografica che li ritiene il biglietto da visita migliore per trarre da questa cultura il maggior profitto.

Fu Afrika Bambaataa, un ex-appartenente a una delle più temute gang di New York, i «Black Spades», a intuire per primo il *valore*

educativo dell'hip-hop. Riflettendo sul fatto che fu proprio la sua attività di DJ nei primi party di strada e, successivamente, di produttore musicale a portarlo ad abbandonare la vita da gangster, decise di impegnarsi attivamente affinché, proprio attraverso l'hip-hop, più persone possibile seguissero le sue orme. Egli formò un'organizzazione, denominata «Zulu Nation», al fine di coinvolgere e sostenere nel proprio percorso artistico giovani e giovanissimi interessati alle quattro discipline, ai quali proponeva, oltre all'aiuto nella formazione artistica, anche un cammino di crescita personale. Conscio dei valori positivi che l'*hip-hop* intrinsecamente porta con sé – creatività, espressione di se stessi, spirito di comunità –, tentò di andare oltre, affrontando i lati negativi ereditati dalla cultura delle gang.

Aggiunse alla base della Zulu Nation due nuove parole d'ordine che presto furono riconosciute come valori condivisi all'interno di tutta la comunità hip-hop. Anzitutto, *spiritualità*. Bambaataa non esigeva per i suoi adepti la conversione a una particolare religione, ma riteneva che fosse fondamentale per ognuno trovare la propria spiritualità per elevarsi dal materialismo della cultura dominante. E poi, *conoscenza*. Ciò che veniva propugnato era l'importanza di studiare per capire, in modo critico, come funziona il mondo, come difendersi dalle sue insidie e come migliorarlo. Questo valore è quello cui tuttora sono molto legati gli appartenenti all'area più impegnata, più politica dell'hip-hop.

Con questo bagaglio di teorie e pratiche, l'hip-hop si pose per gli adolescenti di strada come una delle pochissime realtà in grado di rispondere in maniera alternativa e accattivante ai bisogni per i quali fino a quel momento solo il mondo delle gang dava risposta: mutuo appoggio, appartenenza, bisogno di adrenalina e avventura, trasgressione, autostima e riconoscimento sociale, con il fondamentale valore aggiunto di fornire ai ragazzi uno strumento di comunicazione «multimediale» potentissimo, in grado di raccogliere la cacofonia, l'eterogeneità interna ed esterna che essi ogni giorno esperivano.

esperienze

Originalità, tecnica, sfida

Ma quanto è distante l'hiphop di Afrika Bambaataa da quello di oggi? Si può ancora parlare di hiphop come strumento educativo?

Attualmente, sebbene l'industria discografica cerchi in tutti i modi (anche con grandi successi) di proporre questo fenomeno solo nella sua componente legata al mondo delle gang, alla violenza, al *bling-bling* (esaltazione dei beni materiali), importanti segnali ci mostrano che l'hiphop è ancora in grado di attivare risorse positive e inedite.

Proverò ora a evidenziare tutto ciò che nella cultura hiphop può essere *risorsa pedagogica* sia guardando il fenomeno nel suo insieme sia analizzando le singole discipline.

A introdurre il discorso sono efficaci le parole di A. Fabbrini e A. Melucci:

Tra l'ansia (lo stress che nasce da richieste troppo alte) e la noia (lo stress che proviene dal sottoutilizzo delle risorse) c'è tutta quella regione di esperienze che stanno ai bordi tra la possibilità e il rischio: il cimentarsi, tentare, tener conto del limite, non fermarsi alla prima difficoltà, andare oltre, produrre. È in quest'area che è possibile riscoprire lo stupore, il senso di meraviglia, la bellezza delle cose, la sensazione di farle nascere e di sentirsi artefici dell'esperienza. Di qui la grande importanza, per gli adolescenti di oggi, di riconquistare spazi d'azione, manualità, lavoro artistico come sintesi possibile tra questi due mondi spesso sbilanciati; dove il sogno può prendere forma e, incontrando il limite del tempo, dello spazio e del corpo, diventare gesto creativo. ⁽¹⁾

L'hiphop è anzitutto *gesto creativo*, produzione artistica, strumento di espressione che, per la sua natura peculiare, mantiene chi lo pratica in continua tensione verso nuovi livelli e nuove mete; è ricerca del risultato estetico in continua dialettica con il proprio bisogno di comunicare, di materializzare prodotti che siano il proprio mondo interiore; è la fierezza (anche sfacciata) di aver creato. Oggi esso costituisce sicuramente uno dei rari spazi d'azione creativa che mantiene un'attrattiva immediata e coinvolgente per determinate fasce di giovani e adolescenti.

L'hiphop è, dunque, un mondo molto esigente. Si è detto che l'originalità, lo stupire, sono valori fondanti di questa cultura; lo stu-

pore però non è provocato da ciò che è buffo o semplicemente nuovo, ma da ciò che *osa*, da ciò che pur rimanendo all'interno delle regole del gioco porta elementi nuovi, frutto di intuizione e di lavoro, di ricombinazione e di tecnica. L'hiphop esige perseveranza, ricerca, allenamento, confronto con se stessi, forza di volontà, parole sempre più assenti dal vocabolario quotidiano degli adolescenti, eppure fattori di crescita fondamentali.

La volontà è una disposizione che permette di stare nelle cose malgrado tutto, malgrado la fatica, perché voglio farlo. È la tensione a superarsi. È legata alla soddisfazione di misurarsi con le prove e al sentimento che forzando i confini di ciò che è facile si troverà qualcosa di non ovvio, si conquisterà ciò che non è immediatamente disponibile. ⁽²⁾

Quasi esclusivamente nello sport i ragazzi vivono il legame lavoro-risultato, volontà-soddisfazione, grazie all'intrinseca dimensione della sfida, della competizione; per il resto, il valore della perseveranza quasi non esiste, il mito del «tutto subito» è la regola di vita.

Ciò che dà all'hiphop grande potere di coinvolgimento, oltre al fatto di essere *cool*, alla moda, è proprio il suo racchiudere questa dimensione di gara, di battaglia talvolta, pur rimanendo una forma espressiva. L'*hiphop* è arte competitiva, è ricerca dello stile, della *tecnica*, dell'originalità. Ed è stimolata da tutto un immaginario, un vocabolario, un insieme di pratiche dalle quali difficilmente non si viene coinvolti. I migliori writer vengono definiti *kingz*, i rapper, i DJ più innovativi sono *campioni di tecniche, maestri di stile* e, spesso, per assegnare questi titoli vengono organizzate vere e proprie gare. Spronati da questo immaginario, i ragazzi si dedicano con costanza e perseveranza al disegno, al ballo, alla scrittura di testi come se si preparassero per una gara sportiva; grazie all'attrattiva della *sfida*, i ragazzi sono portati a sviluppare proprie capacità e peculiarità, in un processo introspettivo e di auto-narrazione.

⁽¹⁾ Fabbrini A., Melucci A., *L'età dell'oro. Adolescenti tra sogno ed esperienza*, Feltrinelli, Milano 1992, p. 97.

⁽²⁾ *Ivi*, p. 96.

Narrazione e metissage

Grazie alla sua forte commercializzazione, il rap è la disciplina hiphop più conosciuta. I ragazzi vi si avvicinano numerosi perché nelle storie raccontate dai rapper vedono il proprio disagio, le proprie storie di vita, raccontati senza filtri. Valgono le parolacce, vale parlare di argomenti scabrosi, vale insultare tuo padre che ti ha abbandonato.

Autobiografie in rima. Sebbene il primo approccio sia passivo, da ascoltatore, è molto facile che, stimolati da questo linguaggio intrigante e rispondente al proprio bisogno di narrarsi, di sfogo anche crudo, i ragazzi stessi comincino a scrivere i testi. Succede, così, che giovani che hanno sempre visto la scrittura come la peggiore delle torture passino ore a scrivere le proprie liriche, facendo i conti con metriche, rime, assonanze.

Nella musica hiphop, narrare in modo diretto la propria vita è fondamentale: una buona parte dei testi rap sono frammenti di storie di vita raccontate in prima persona. Esiste perfino uno specifico filone di canzoni, al quale difficilmente i rapper si sottraggono, chiamato informalmente «back in the days», vere e proprie autobiografie in rima che raccontano la vita dell'artista dall'infanzia al presente.

D. Demetrio, nell'introduzione al suo *Il gioco della vita*, sottolinea quanto scrivere di sé sia assai poco frequente, in quanto richiede «continuità e una caparbia perseveranza»⁽³⁾. Queste premesse ci invitano, allora, a non sottovalutare la musica rap che, grazie al suo *appeal*, sta riportando questa pratica nella vita di molti adolescenti. Se per le ragazze resistono in alcuni casi il diario segreto o, più spesso, le pagine di sfogo scritte sul diario di scuola, per i maschi, in particolare nelle fasce cosiddette «più deboli», il narrarsi in rima è una delle rare risorse che assolve a questo compito. Non è importante quanto i testi che in questo modo nascono siano «positivi» o «riappacificanti col mondo»; se condividiamo l'importanza del ruolo liberatorio, del potere di «mettere in or-

dine» frammenti di sé che ha lo scrivere della propria vita, possiamo percepire la funzione positiva del rap anche senza pretendere testi artificialmente *happy end*.

Una via d'uscita collettiva. Un altro elemento molto importante è, poi, l'esistenza del rap cosiddetto *conscious*, carico di consapevolezza sociale e politica. Sebbene dal punto di vista commerciale sia meno fortunato di altri sottogeneri, esso continua a esistere e imporsi sulla scena come autorevole stimolo per far sì che il disagio venga visto non solo in chiave personale, ma anche sociale, iniziando a far concepire vie d'uscita collettive, politiche. In un mondo in cui, come scrive U. Beck⁽⁴⁾ e riprende Z. Bauman⁽⁵⁾, si cercano sempre più «soluzioni biografiche a contraddizioni sistemiche», ovvero vengono poste in termini individuali criticità e problematiche socialmente prodotte, la musica rap diviene un importante strumento per gli adolescenti per produrre un nuovo discorso in cui il percorso biografico si confronta con il contesto sociale e politico entro cui si è sviluppato.

Anche la produzione della parte strumentale delle canzoni rap è un aspetto da tenere in considerazione. A differenza di gran parte della musica di largo consumo, il rap non viene suonato da strumenti musicali nel senso tradizionale del termine: al posto di chitarre, basso e batteria, si usa il campionatore, una macchina (o un *software*) in grado di registrare frammenti da dischi, CD o da qualsiasi tipo di fonte audio e di cucirli insieme creando i tappeti musicali sui quali i rapper snocciolano le proprie rime. L'approccio compositivo non è, quindi, quello del musicista ma quello del DJ. Per creare le proprie canzoni si utilizza musica già registrata, ricombinandola in modo originale. L'aspetto più interessante di tutto que-

⁽³⁾ Demetrio D., *Il gioco della vita. Trenta proposte per il piacere di raccontarsi*, Guerini, Milano 1997.

⁽⁴⁾ Beck U., *La società del rischio. Verso una seconda modernità*, Carocci, Roma 2000.

⁽⁵⁾ Bauman Z., *La società sotto assedio*, Laterza, Roma 2003.

esperienze

sto è che è naturale per i produttori di musica rap, nella tradizione del djing hiphop di cui si è parlato all'inizio, utilizzare i dischi e i suoni che li circondano e che meglio conoscono perché caratterizzano o hanno caratterizzato la propria vita: dai dischi dei genitori ascoltati durante l'infanzia ai propri musicisti preferiti. Una differenza di processo che ne determina un'importante peculiarità non solo dal punto di vista strettamente musicale.

Ricombinare identità molteplici. Tutto ciò diviene assai significativo in particolare per gli adolescenti figli di immigrati, per i quali la musica ascoltata in casa è quella del Paese d'origine, mentre quella che si fruisce attraverso il personale iPod è tipica del luogo di vita attuale e magari quella che esce dalla finestra di un vicino proviene da un terzo Paese ancora. Per questi ragazzi costruire basi di musica hiphop, elaborando e ricombinando elettronicamente tale panorama di suoni, vuol dire ridefinire la propria identità e creare uno specchio nel quale vedersi e contenersi senza dover per forza scegliere chi essere in una logica di esclusione: «Sono algerino o francese?», «Sono inglese o pakistano?». La musica hiphop, come rappresentazione sonora di questa complessità, permette di vedersi contemporaneamente come entrambi, sostituendo la logica *aut aut* con la logica *sia sia* propria di quella che Beck definisce la «distinzione inclusiva»⁽⁶⁾. Rielaborando questi suoni, il produttore hiphop ripercorre la propria identità e il *cut up*, la cacofonia che risulta nel prodotto finito, è un importante strumento per rappresentarsi, per avere una visione sinottica e in qualche modo armonica del proprio essere molteplice.

Spesso la mancanza di strumenti per esperire e accettare una tale visione è uno dei maggiori punti critici per molti immigrati nel mondo occidentale, alle prese con la convivenza fra le radici mitizzate e il mondo incontrato e interiorizzato nell'esperienza di migrazione. È cronaca attuale il fatto che talvolta questo conflitto porti anche a un ripiegamento artificioso sulle prime, provocando spesso integralismi e risvolti violenti.

Consci di questo, si riconoscerà all'hiphop una funzione pedagogica e sociale non da poco, valenza testimoniata dal suo utilizzo in diverse realtà di educativa di strada attive nelle periferie di molte grandi città, come, ad esempio, il progetto «Adfed»⁽⁷⁾ a Londra, che lavora con giovani della comunità pakistana.

Una recente ricerca su adolescenti e musica⁽⁸⁾ riporta come sia «probabile che per adolescenti che tendono a privilegiare il pop, la musica funzioni da buon mediatore familiare», mentre quelli principalmente attratti da «hard-rock o heavy metal hanno problemi con l'autorità, sia essa genitoriale o istituzionale». L'hiphop esce da questo binomio. Sebbene sia evidente come la stessa musica rap sia un elemento di rottura con i genitori, essa in seguito li riaccompagna in un viaggio alla riscoperta della propria famiglia e delle proprie origini: sorprendente è il numero di gangsta rapper che hanno scritto una canzone per la propria mamma.

Musicalmente e da un punto di vista generazionale, l'hiphop rappresenta una rottura diversa da quella del rock. Se il rock era la musica rumorosa, trasgressiva, che non piaceva ai genitori, il rap è *musica di ricombinazione*: si riappropria della musica dei propri genitori per farne qualcosa di diverso, rappresentando continuità e nello stesso tempo discontinuità, rendendo esperibile il proprio io complesso, fatto di tradizione e di tecnologia, ambiente d'origine e ambiente di vita presente.

Identità in cerca di nuovi equilibri

Sicuramente il writing è la disciplina più «delicata», in quanto pratica fondamentalmente illegale. Può avere qualche valore pedagogico un'attività combattuta dalle autorità? Io sostengo di sì.

⁽⁶⁾ Beck U., *Lo sguardo cosmopolita*, Carocci, Roma 2005.

⁽⁷⁾ Per approfondimenti sul progetto, cfr. il sito <http://www.adfed.co.uk>

⁽⁸⁾ Oasi O., *Adolescenti e musica*, Cortina, Milano 2000, p. 92.

Anche per parlare di writing non possiamo sfuggire dall'affrontare il tema dell'identità. Che tale discorso sia fondamentale in questa pratica è chiaro semplicemente per il fatto che tale arte visiva non è né disegno figurativo né astratto; essa infatti, come dice il nome stesso, è scrittura. Il giovane writer scrive il proprio nome ovunque nella sua città come estremo grido «io esisto!» e sfregia il territorio urbano per sancire una presenza, in una pratica di rottura e allo stesso tempo di integrazione violenta in un ambiente inospitale ma terribilmente proprio.

Lavorare sul nome. Nel contesto hiphop, questa pratica è per molti ragazzi il primo passo che porta a un universo ben più vasto. Da una parte, è una porta verso il mondo dell'arte visuale. Molti adolescenti non sarebbero mai entrati in un museo o non avrebbero mai aperto un libro d'arte di loro spontanea volontà, ma, grazie al writing, hanno cominciato a confrontarsi con linee, prospettive, studio del colore. Alla ricerca di ispirazione scoprivano Escher e Dalì, Pollock e Kandinskij, impegnandosi in inaspettate attività di ricerca e di studio grafico e artistico.

Dall'altra parte, vi è l'importante valore simbolico del lavorare sul proprio nome. Costruire un wild style vuol dire destrutturare il proprio nome cercando allo stesso tempo equilibrio e unità, dal momento che le lettere, per quanto illeggibili, devono mantenere i propri tratti caratterizzanti. È una ricerca dell'essere e del vedersi belli – attraverso il lavoro su un significante così forte come il nome – che ha come parametro di base non l'armonia classica ma la *frammentarietà*, la non-chiarezza. Proprio questa frammentarietà e questa non-chiarezza diventano elemento estetico affascinante, testimonianza di movimento, rappresentazione di evoluzione, conflitto, crescita e unità.

Se, come scrive R. Mantegazza⁽⁹⁾, l'*educazione al bello* è parte imprescindibile di qualsiasi pratica pedagogica resistenziale, il writing, in tal senso, è sicuramente un canale molto fecondo, soprattutto per adolescenti abituati a confrontarsi con standard estetici che non

vanno oltre le lugubri architetture dei palazzi di periferia o la bellezza stereotipata della televisione o dei cartelloni pubblicitari.

Una delle più interessanti esperienze tra i percorsi formativi nei quali ho utilizzato il writing è stato un *workshop* all'interno di un progetto educativo in un campo nomadi nella periferia di Milano. Lavorare sul nome, per ragazzi che presentano bassa autostima, è occasione di valorizzazione molto forte; decorare le lettere che lo compongono vuol dire, metaforicamente, curare se stessi, prestarsi attenzione, volersi belli e, quindi, volersi bene. Il laboratorio si è concluso riportando sui muri, previo permesso, i disegni realizzati su foglio, azione con un forte valore simbolico e pratico. Dipingere con cura i propri nomi sui muri grigi del quartiere in cui si è relegati a vivere vuol dire abbellire il territorio con la propria presenza, impossessarsene, creare appartenenza ma anche desiderio di mutamento.

Ritorno al corpo. Se le discipline hiphop possono essere viste metaforicamente come uno sport, nello specifico del breaking difficilmente si può parlare di metafora. Il breaking è un'impegnativa attività fisica che unisce l'abilità tecnica e la forza muscolare del ginnasta all'espressività della danza, il tutto in coreografie – come le scritte elaborate dai writer – destrutturate e sinuose allo stesso tempo.

Evolutasi come disciplina quasi esclusivamente maschile, il breaking consente di dar sfogo al bisogno di *esprimere la propria corporeità*, di metterla alla prova, di mostrarsi e mostrare la propria forza fisica (valore molto sentito in tutte le culture di strada) in un contesto nonviolento, dove la forza si relaziona inaspettatamente con l'armonia e il ritmo.

Un altro importante aspetto del breaking è il fatto che esso viene praticato in strada sia nei momenti di allenamento sia in quelli di esibizione. Per gli adolescenti è un modo diverso di vivere la strada. Se essa è luogo abituale di ritrovo, protagonista di importanti momenti

⁽⁹⁾ Mantegazza R., *Pedagogia della resistenza. Tracce utopiche per educare a resistere*, Città Aperta, Troina 2003.

di svago e socialità, per alcuni ragazzi spesso rischia di ridursi a interminabili ore di ozio, di uso (e abuso) di sostanze oppure è il (non)luogo di passaggio, di corsa verso qualche altra attività. La pratica del breaking porta a riconquistare la strada come luogo di espressività, di socialità attraverso l'azione e la creazione. Balando ci si rimpossessa del proprio corpo e il corpo si rimpossessa dello spazio come agente di trasformazione. Scrive H. Bazin:

Il corpo urbano è dissociato dallo spazio, è un corpo di tempo che deve far passare la giornata, spostare l'individuo da un luogo all'altro, non è un corpo di peso, di carne, che detiene un potere sullo spazio. La danza hiphop non si risolve unicamente in una serie di figure e passi; essa rimette il corpo al centro, combatte la colonizzazione del tempo e lo spossessamento della propria vita cercando un nuovo potere del corpo sullo spazio, uno spazio che non è solamente lo spazio comune ma un altro mondo; questo centro è il luogo della creazione.⁽¹⁰⁾

Se, per questi motivi, il breaking è un importante strumento di sviluppo personale e sociale nella realtà urbana, le sue potenzialità non si esauriscono qui. In Brasile, nel lavoro educativo in favela, è utile per valorizzare la cultura nera e la discendenza africana, caratteristica comune alla maggior parte dei ragazzi coinvolti nel progetto. A Recife, davanti a uno sterminato *shopping center*, per quattro pomeriggi alla settimana, si danno appuntamento una ventina di ragazzi provenienti dalla favela poco distante per provare e riprovare passi e acrobazie. Con loro un educatore, esperto breaker, cresciuto anch'egli nella baraccopoli, ora assunto e formato dall'associazione di educativa di strada PeNoChao⁽¹¹⁾ per proporre e insegnare a questi ragazzi l'arte del b-boying.

Come racconta J. Borges, responsabile del progetto, l'associazione PeNoChao, affiancando il laboratorio di breakdance a quello preesistente di *capoeira*, intende dare consapevolezza ai ragazzi del valore della cultura nera, di come essa, dalle piantagioni in Brasile al ghetto di New York, mantenga la sua carica vitale e di resistenza, di «avanguardia creativa» anche nel mondo occidentale; un lavoro molto importante in quanto il livello di autostima nelle favelas, per quanto riguarda soprattutto le persone di colore, è molto basso.

Il ruolo degli operatori sociali

A questo punto, l'obiettivo è quello di capire come educatori e insegnanti, pur non essendo esperti, possano utilizzare proficuamente questa consapevolezza.

Sebbene l'*hiphop* si caratterizzi come strumento autoeducativo capace di attivare processi di cambiamento in chi lo esperisce senza la necessità di supporti esterni, si può intuire, come già visto in alcuni esempi riportati sopra, che ci siano anche diversi modi in cui gli operatori possano intervenire per attivare e catalizzare questa risorsa.

Mettersi in ascolto. Il primo passo è quello di porsi con interesse verso quei ragazzi che sono in qualche modo già coinvolti nel mondo hiphop, superare l'approccio superficiale della battuta sul tipo di abbigliamento o la predica sull'illegalità dei graffiti, mostrandosi curiosi e interessati. È vero che alcuni ragazzi non riusciranno a dare profonde spiegazioni sulla propria passione, tuttavia mostrarsi interessati vuol dire valorizzare la loro esperienza e stimolare curiosità, aiutandoli ad andare oltre, a scoprire che ciò che al momento tanto li affascina è solo la punta di un iceberg tutto da scoprire.

Abituati come sono a vestire simboli senza significato – se non quello di appartenere a un indefinito «mondo giovanile» –, cogliere che un fenomeno che li attrae non è solo l'ennesimo prodotto costruito *ad hoc* per *business*, ma è una cultura, un luogo di senso, una storia e, tanto più, uno strumento che, a differenza delle promesse della pubblicità, permette un processo di «identizzazione», è qualcosa di assai rilevante. Prestare attenzione e discutere le produzioni di questi ragazzi – siano essi disegni, canzoni o acrobazie – vuol dire dare valore a un tentativo di esternare e materializzare il proprio mondo interno e di porlo,

⁽¹⁰⁾ Bazin H., *La cultura hiphop*, Besa, Nardò (Le) 1995, p. 139.

⁽¹¹⁾ Per approfondimenti sul progetto, si veda <http://www.shinealight.org/PeNoChao.html>

come raramente accade, sotto gli occhi dell'altro.

Mi è capitato più volte che giovani del centro di formazione professionale dove lavoro mi portassero da leggere testi rap scritti da loro, e mi sono trovato di fronte a pagine in cui, con una lucidità incredibile e una poetica che non mi sarei aspettato da quegli stessi ragazzi, venivano raccontate esperienze di vita ed espresse riflessioni per nulla banali. Valorizzare questi testi significa dare dignità alle loro storie, al loro sentire. Spingerli a continuare vuol dire assicurarsi che almeno uno strumento per narrarsi sia sempre a loro disposizione.

Promuovere eventi. Un secondo livello nel quale un operatore può coinvolgersi è quello di organizzare nel proprio centro di aggregazione giovanile, nella propria scuola, eventi tesi a valorizzare queste esperienze di fronte a tutta la comunità dei ragazzi, manifestazioni in cui si esibiscono rapper e DJ, breaker e writer. In questo caso, è importante che il tutto non si riduca al momento dello spettacolo, ma che vi siano anche spazi di pensiero, momenti di meta-riflessione con il gruppo, i quali, oltre che fondamentale momento di condivisione, diventino luogo di produzione di significato.

Se emerge la volontà da parte dei ragazzi, può essere importante organizzare seminari e workshop nei quali ci sia un confronto con esperti che raccontino la propria esperienza personale, la storia della cultura, e che tengano attività pratiche di sperimentazione delle varie discipline: situazioni nelle quali si scrivano testi rap insieme o si registrino quelli già indipendentemente prodotti, si provi a lavorare graficamente sul proprio nome, si imparino i passi alla base del breaking, senza perdere d'occhio il contesto storico e sociale in cui tutto questo è nato.

Questi percorsi hanno due obiettivi specifici: da una parte, inserire in cornici di senso ciò che viene percepito solamente come moda, dall'altra, dare le basi tecniche e uno slancio creativo e produttivo a chi già ne è appassionato o se ne sente affascinato. Ovviamente,

percorsi come questi vanno organizzati tenendo conto del gruppo, delle sue richieste, dell'età dei partecipanti, degli interessi. Il materiale cui attingere è notevole e la possibilità di creare percorsi ad hoc è vastissima.

L'hiphop è un fenomeno vasto e complesso, è una cultura che nasce sulla strada e con essa è in continua tensione dialettica. Sebbene questo possa essere una sua debolezza, nella maggior parte dei casi si rivela come elemento di forza. È, infatti, uno strumento educativo efficace perché permette di affrontare positivamente il disagio, uno strumento inventato e testato con successo da chi quello stesso disagio ha vissuto e vive in prima persona. Esso è nato trent'anni fa in un ambiente sociale che già evidenziava tutti gli aspetti critici e le risorse che avrebbero caratterizzato le società urbane a venire: l'incontro e lo scontro di culture e l'incontro e lo scontro di identità molteplici all'interno degli stessi individui, il bombardamento mediatico di suoni, immagini e informazioni, la tecnologia elettronica a basso costo che permette a chiunque non solo di subire ma anche di «giocare» con questi *input*.

Se l'educatore ha come compiti aiutare a trovare strumenti per «giocare» con la propria complessità e molteplicità, fornire mezzi per raccontarsi, valorizzare luoghi dove sia il gruppo sia l'individuo trovino il proprio valore, allora può essere forse importante non sottovalutare l'hiphop, strumento fra i tanti e sicuramente non per tutti, ma che in diversi casi si rivela molto efficace.

Davide Fant - formatore e collaboratore del Dipartimento di Studi Sociali e Politici dell'Università Statale di Milano - skrim@tiscali.it