

HIP-HOP, UNO STRUMENTO PEDAGOGICO

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

Davide Fant

Da cultura di strada del ghetto newyorkese a fenomeno che coinvolge migliaia di adolescenti e giovani in tutto il mondo. Conoscere la storia dell'hip-hop 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 e vissuti frammentati e di pratiche per riappropriarsi di città ogni giorno più aliene. I suoi valori – perseveranza, confronto con se stessi e il mondo, mutuo aiuto – sono fattori di crescita fondamentali per i più giovani.

Oggi, nel mondo, non c'è cultura giovanile più radicata e diffusa dell'hip-hop.

Volenti o nolenti, educatori ed insegnanti si trovano a rapportarsi con questa realtà: non c'è classe, compagnia, centro di aggregazione giovanile che non abbia fra i propri membri un *rapper*, un *graffitaro*.

Molti operatori osservano questo fenomeno con distacco, sorridendo delle manifestazioni estetiche più eccentriche o dichiarando il proprio giudizio negativo rispetto le pratiche ritenute maggiormente devianti; altri invece, una parte più esigua ma lungimirante, intuisce che non si tratta semplicemente di una moda adolescenziale come tante altre ma che, al di là del primo impatto, possa celarsi una realtà da non sottovalutare. In ogni caso, sono pochi a sapere che fin dalla sua nascita questo fenomeno fu impiegato come *strumento educativo* e che oggi, in situazioni anche molto differenti – 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, muovendo da qualche cenno storico, analizzando alcuni degli aspetti più interessanti dal punto di vista pedagogico e mostrando alcuni esempi di utilizzo in contesti educativi.

Cos'è l'hip-hop?

Per hip-hop si intende la cultura di strada nata a New York agli inizi degli anni '70, caratterizzata dalla pratica di quattro originali forme artistiche: l'*mc'ing* (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*) ed il *writing* (i graffiti murali).

Può rivelarsi utile, prima di addentrarci nella riflessione sul fenomeno da una prospettiva pedagogica, esplorare le peculiarità di tali linguaggi espressivi contestualizzandone socialmente e storicamente la nascita e lo sviluppo.

Il breaking. Culla dell'hip-hop sono le feste nei parchi e nelle strade del Bronx nei primi anni '70. Durante questi eventi, ciò che più attirava l'attenzione era il tipo di ballo, mai visto prima, che veniva praticato. Il b-boying, o breaking, come questa danza venne chiamata, era assolutamente originale e spettacolare: i ballerini giravano sulla schiena e sulla testa, imitavano le movenze di robot futuristici, si sperimentavano in acrobazie oltre i limiti della forza di gravità. Erano artisti che non si esibivano su palchi, ma preferivano farlo direttamente sulla strada, contornati dagli spettatori disposti in cerchio.

Osservando queste esibizioni ci si rendeva conto di come fossero la rielaborazione creativa del mondo in cui tali giovani erano immersi, la ricombinazione degli impulsi mediatici, il tentativo di plasmare gli immaginari riguardanti il passato, il presente ed il futuro. Ballare dava nuova vita ai riti iniziatici dell’Africa nera e alle danze in cerchio degli schiavi nelle piantagioni, ma era anche strumento per rappresentare i drammi del presente come il conflitto in Vietnam, della quale il ghetto era uno dei principali fornitori di “risorse umane”. Alcuni passi ad esempio imitavano persone che avevano subito amputazioni o mostravano difficoltà di movimento a causa delle ferite di guerra, figure che sempre più spesso era possibile incontrare nelle strade dei quartieri periferici delle città statunitensi.

Un ulteriore riferimento esplicito era poi alla tecnologia, che sempre più in quel periodo si imponeva come elemento pervasivo nella vita quotidiana degli individui, 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: nei passi dei *breakers* era possibile ritrovare 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 ed il conseguente successo in termini di partecipazione.

Fu 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 hip-hop. 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. Caratterizzanti 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 era la propria esperienza sonora: dalla musica delle terre d’origine ascoltata ancora dai genitori (Kool Herc, pioniere dei primi street party ad esempio, era un immigrato jamaicano), alle colonne sonore dei film di fantascienza, a tutto ciò che li poteva in qualche modo stimolare. Erano musicisti post-moderni, che attraverso inusuali *collage* rappresentavano con il proprio flusso sonoro l’eterogeneità del mondo in cui erano immersi.

L’mcing. Durante questi eventi di strada ogni DJ era affiancato dai propri *maestri di cerimonia* (MC), ragazzi armati di microfono che incitavano i partecipanti alla festa e alla danza, che esaltavano le sue qualità ai piatti improvvisando rime sul tempo, trasformando il vigoroso tappeto sonoro in una base per comunicare in maniera inconsueta ed efficace. Col tempo queste rime oltre che improvvisate cominciarono ad essere scritte, e da semplice incitazione al ballo e al divertimento divennero un veicolo per comunicare la vita quotidiana, i vissuti del ghetto: racconti di violenza, droga, povertà ma anche di desiderio di reagire e cambiare le cose.

In questa pratica si condensavano secoli di cultura nera, dai cantastorie africani ai predicatori afro-americani, dal toasting, la parlata reggae dei dj jamaicani, ai dozen, le rime “sconce” che i carcerati di colore improvvisavano per occupare le infinite ore in cella.

Gli MC o, come più tardi vennero definiti, i rappers, si ponevano quindi come nuovi griot, cantastorie, narratori della quotidianità con i suoi eroismi, le sue bassezze, le sue contraddizioni; artisti che avevano sostituito ai colpi del tamburo, che accompagnava i loro

antenati africani, il ritmo della batteria elettronica.

Ben presto i discografici si accorsero del potere commerciale di questa nuova forma musicale: furono pubblicati dischi che riscontrarono un grande successo, diffondendo al di fuori dei bassifondi della Grande Mela questo stile inedito. Tutto ciò portò il rap ad un nuovo livello, da musica della comunità e per la comunità a strumento di comunicazione globale.

Nella consapevolezza del potere mediatico che questo cambiamento poteva significare, il rap si arricchì di contenuti sociali e politici, andando a riattualizzare tematiche proprie del movimento per i diritti civili e soprattutto del *Black Power*. In molti casi, ciò portò ad una nuova politicizzazione dei giovani neri, fenomeno pressoché sconosciuto durante tutti gli anni '80. L'hip-hop 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 l'emergere del cosiddetto *gangsta rap*, sottogenere il cui tema principale è la quotidianità della vita nel ghetto, la miseria, la violenza; racconti in rima senza alcun intento moralizzante o riflessivo, semplicemente cruda testimonianza della realtà.

Da alcuni anni assistiamo al superamento della musica hip-hop dei confini della comunità afroamericana 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, il rap è sempre più canale privilegiato per denunciare miseria, ingiustizie locali e globali.

Il writing. Nello stesso periodo in cui dj ed mc organizzavano le prime feste nelle strade del Bronx, nel ghetto vedeva la luce un altro strano fenomeno. Fin dai primi anni '70 le stazioni e le carrozze della metropolitana erano sotto assedio, su cemento e lamiera comparivano nomi, firme a pennarello o bomboletta ad opera di misteriosi scrittori.

Questi ragazzi si definivano semplicemente così, "writers", giovanissimi che, senza alcun motivo apparente, cominciarono ad imporre la propria presenza attraverso l'atto più immediato e provocatorio che potesse essere immaginato a tale scopo, scrivendo il proprio nome (o più spesso nickname, soprannome) ovunque sui muri del quartiere. Il campo d'azione prediletto divennero presto le carrozze della subway in quanto queste, muovendosi, avrebbero portato le *tag*, così erano chiamate le firme, in ogni angolo della città, in particolare in quei quartieri del centro dove raramente gli stessi autori mettevano piede.

Quando i nomi cominciarono a moltiplicarsi gli scrittori dovettero ingegnarsi affinché il proprio nome fosse notato più degli altri, emergesse fra i tanti. Fu questa esigenza, e non una qualche ambizione avanguardistica, a provocare la svolta determinante, a germinare un nuovo approccio artistico. I writers cominciarono ad interessarsi alla resa grafica delle proprie scritte: divennero sempre più grandi tanto che spesso arrivavano ad occupare l'intera fiancata esterna di una carrozza, ma soprattutto sempre più elaborate. Le lettere venivano piegate, incastrate, sezionate, smontate e rimontate fino a perdere la propria leggibilità mutandosi in una sorta di opere astratte (dette *wild-style*), dove la riconoscibilità dell'autore, ed il suo status, non erano determinati da ciò che veniva scritto quanto da come veniva scritto, dallo stile personale che l'artista aveva saputo evolvere.

Un valore educativo

Le parole d'ordine. Rapping, writing, djing e b-boying sono discipline artistiche evolute parallelamente nello stesso contesto sociale; non è stato difficile, perciò, intenderle come parte di uno stesso movimento. Fu proprio per definire questo fenomeno nella sua globalità che si utilizzò la parola *hip-hop* (e *b-boys* e *b-girls* o *fly-girls*, per chiamare chi ne

era coinvolto).

Nell'hip-hop confluivano le quattro discipline artistiche sopra descritte (dette i “*quattro elementi*”) e la più vasta cultura che intorno veniva generandosi.

E' possibile parlare di cultura perché intorno a queste pratiche nacquero un particolare tipo di abbigliamento, uno slang, un modo di atteggiarsi e, soprattutto, un universo valoriale specifico.

L'*originalità* era la regola numero uno, la 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 caratteristici della cultura hip-hop furono invece mutuati dalla cultura delle gang, mondo dal quale molti *hiphopper* provenivano. Il *legame al gruppo, la solidarietà e fedeltà alla squadra* erano fondamenti imprescindibili.

Difficilmente questi ragazzi erano artisti solitari: facevano parte di gruppi definiti *posse* o *crew*, nei quali ci si scambiava consigli, conoscenze e trucchi, si confrontavano le proprie opere in un forte spirito di miglioramento collettivo.

Oltre a valori quali lo spirito di gruppo e il mutuo aiuto, l'hip-hop ha ereditato dalla cultura di strada anche elementi meno nobili e positivi: sicuramente un certo *machismo* e un attaccamento allo *status symbol* della ricchezza materiale; aspetti che, sebbene i leader più illuminati abbiano sempre cercato di contrastare, 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”, ad intuire per primo il *valore educativo* dell'hip-hop. Consapevole del fatto che fu 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, attraverso l'hip-hop, più persone possibile potessero seguire il proprio percorso di cambiamento. 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 sé 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: *spiritualità* e *conoscenza critica*.

Spiritualità. Bambaataa non esigeva per i suoi adepti la conversione ad un particolare credo religioso, ma riteneva che fosse fondamentale che ogni b-boy trovasse la propria dimensione spirituale per elevarsi dal materialismo della cultura dominante, da sempre il rischio più forte di degenerazione della cultura hip-hop.

Conoscenza critica. Ciò che veniva propugnato era l'importanza di studiare per capire, in modo critico, il mondo che ognuno è chiamato ad abitare, come difendersi dalle insidie e come migliorarlo. Bambaataa invitava a costruire conoscenza per non essere dominati.

Con questo bagaglio di teorie e pratiche, l'hip-hop si pose per gli adolescenti di strada come una delle poche 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 avventura, trasgressione, autostima e riconoscimento sociale, con il valore aggiunto di fornire ai ragazzi uno strumento di comunicazione multimediale molto efficace, in grado di raccogliere la cacofonia, l'eterogeneità esperita quotidianamente.

Who got the flow? Coinvolgimento e sfida

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

Attualmente, sebbene l'industria discografica presenti questo fenomeno esaltandone principalmente l'aspetto legato al mondo delle gang, alla violenza, al *bling-bling* (esaltazione dei beni materiali) per fini commerciali, importanti segnali ci mostrano che l'hip-hop è ancora in grado di attivare risorse positive e inedite.

Il discorso può essere aperto efficacemente dalle parole di Fabbrini e 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. E' 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'hip-hop 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.

Ciò che conferisce all'hip-hop grande potere di coinvolgimento, oltre al fatto di essere *cool*, alla moda, è la sua caratteristica di valorizzare la dimensione competitiva, pur rimanendo una forma espressiva. In tale contesto la ricerca dello *stile*, della *tecnica*, dell'*originalità* è stimolata da un vasto immaginario, un vocabolario, un insieme di pratiche che alimentano un'attitudine al continuo superamento del livello delle proprie performance.

I migliori writer vengono definiti *kingz*, i rapper, i DJ più innovativi sono *campioni di tecniche*, *maestri di stile*; spesso inoltre 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 autonarrazione.

I b-boys coinvolti in queste pratiche si ritrovano a sperimentare quello stato che lo psicologo americano Csikszentmihályi definisce di *flow* (di "fotta" direbbero più prosaicamente loro) "*la sensazione soddisfacente ed esaltante di realizzazione creativa e di funzionamento accresciuto*"², un coinvolgimento intenso sperimentato per il piacere

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

² Csikszentmihályi, *Beyond Boredom and Anxiety, The Experience of Play in Work and Games*, Jossey-

insito nell'attività stessa, *in cui ci si sente pienamente vivi, pieni di potenzialità e finalità*³.

L'hip-hop è produzione artistica, atto creativo in cui la dimensione agonistica mantiene chi lo pratica in continua tensione verso nuovi livelli e nuove mete, verso un superamento delle proprie possibilità, esigendo al contempo il rispetto di regole ben definite.

Si tratta di un contesto in cui si sperimenta un'esperienza altra rispetto alla supposta onnipotenza del "tutto e subito" dominante, in cui è viva la dimensione intrinseca del desiderio indipendentemente dalla logica utilitaristica.

L'adolescente che abbraccia questa cultura si ritrova quindi in un contesto di sperimentazione, uno spazio *transizionale*⁴, in cui mettersi in gioco e vedersi crescere, in cui mettere in atto dinamiche che lo porteranno a trasformarsi, a costruire la propria identità.

Si tratta di una sfida con sé stessi in cui in uno spazio protetto è possibile porsi in relazione con il limite, mettendo in atto dinamiche che era possibile trovare nei riti di passaggio caratteristici delle società tribali, pratiche di riconoscimento sociale e individuale atte a marcare l'avvenire di un cambiamento.

Autoefficacia. Lo psicoterapeuta Carlo Serra, nel suo libro "Murales e graffiti – il linguaggio del disagio e della diversità"⁵, dedica uno spazio importante a riflettere su come i ragazzi che si affacciano all'hip-hop sviluppino un forte atteggiamento di autoefficacia. Avere chiaro il dato di realtà, ed allo stesso tempo mantenere una forte spinta desiderante, porta loro ad apprendere e migliorarsi con spirito di sfida, talvolta estrema, verso i limiti e le difficoltà. Sebbene il suo discorso contestualizzato all'ambito dei writers, oggetto della propria trattazione, possiamo facilmente estenderlo all'intero l'universo culturale:

Le persone coinvolte nell'hip hop affrontano compiti difficili come sfide, sono motivate e partecipi di quello che fanno. (...) Si pongono obiettivi ambiziosi e restano impegnati nel loro raggiungimento (...) Nelle difficoltà intensificano il loro impegno appoggiandosi alle difficoltà positivamente superate in passato. (...) Di fronte agli ostacoli aumentano l'impegno mantenendolo costante. L'impegno del graffitista nella ricerca di tecniche più raffinate non decresce. Recuperano velocemente la propria autoefficacia dopo gli insuccessi. Attribuiscono l'insuccesso all'impegno insufficiente o alla mancanza di conoscenze e abilità che possono comunque essere acquisite. Si impegnano infatti alla ricerca di nuove competenze, affrontano situazioni minacciose sicure di poter esercitare un controllo.

Queste parole assumono ulteriore importanza nel momento in cui chi è coinvolto in queste pratiche è l'individuo che la società ha definito "fallito", cornice che spinge i più a fare propria questa definizione, ponendosi in modo arrendevole a priori verso qualsiasi attività. L'hip-hop diviene quindi fondamentale risorsa di resistenza, di rottura nei contesti di emarginazione, mancanza di autostima, stallo personale e sociale.

Nuove narrazioni

Autobiografie in rima. Grazie alla sua forte commercializzazione, il rap è la disciplina hip-hop più conosciuta. I ragazzi ne rimangono affascinati e coinvolti perché nelle storie

Bass, San Francisco 1975 (è interessante la coincidenza per cui, nello slang hip-hop, la parola "flow" indica il flusso delle rime del rap, ed il modo di dire "avere il flow" significa essere un rapper molto valido, che nelle sue performance incorpora tecnica e fluidità).

³ McGonigal J., La realtà in gioco, Apogeo, Milano 2011, p. 38

⁴ Winnicott D. W., Gioco e realtà, Armando, Roma 2006

⁵ Serra C., Murales e graffiti il linguaggio del disagio e della diversità – Giuffrè, Milano 2007

raccontate dai rapper vedono le proprie storie di vita, il proprio disagio, espresso senza filtri. Si tratta di un luogo franco nel quale valgono le parolacce, vale parlare di argomenti scabrosi, vale insultare tuo padre che ti ha abbandonato.

Nella musica hip-hop, 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.

Sebbene il primo approccio sia passivo, da ascoltatore, è molto facile che i ragazzi stessi si sperimentino nella composizione dei propri testi, stimolati da questo linguaggio intrigante e rispondente al proprio bisogno di narrarsi, di sfogo anche crudo. Succede così che adolescenti che avevano sempre percepito la scrittura come la peggiore delle torture, comincino a passare sere - o mattine di nascosto sui banchi di scuola - a comporre le proprie liriche, utilizzando un canale comunicativo che, se da una parte comprende la dimensione semplice e diretta della lingua parlata, riconducendo ancora più direttamente la pratica autobiografica alla vita quotidiana, dall'altra costringe a fermarsi, a sostare obbligati dalle regole metriche, dalla ricerca della rima, dell'assonanza.

Un risultato non da poco se, come scrive Duccio Demetrio nell'introduzione al suo *Gioco della vita*, scrivere di sé è assai poco frequente, in quanto richiede *continuità e una caparbia perseveranza*⁶.

Ciò che può generare perplessità nell'educatore riguardo queste composizioni è il fatto che siano particolarmente esplicite, che i contenuti talvolta paiano non edificanti, che il messaggio che propongono è negativo.

Se spostiamo però lo sguardo dai contenuti al processo, la riflessione sul valore pedagogico della scrittura hip-hop può assumere una connotazione differente.

La scrittura autobiografica, e la narrazione in generale, una vasta letteratura ci insegna, può porsi come strumento di mediazione tra il soggetto e il mondo ed il soggetto e sé stesso, può dunque rivelarsi risorsa importante per prendersi cura di sé, indipendentemente dai contenuti, senza pretendere testi artificialmente *happy end*.

La scrittura è atto trasformativo, i testi non sono il luogo della realtà, dei fatti, ma lo spazio in cui questi vengono tradotti, trasformati, assumono un altro volto entrando in relazione con il soggetto, sono il territorio in cui il vissuto può essere posto ad una certa distanza, attraverso il quale si impongono pause al fluire degli eventi, in cui ciò che è accaduto può essere rievocato, può stratificarsi e far emergere prospettive inesplorate.

Tale pratica permette di attivare quei movimenti propri dell'apprendimento dall'esperienza⁷, attraverso i quali l'individuo si pone in apertura verso l'esterno, fissando fatti, elementi della quotidianità, dirigendo e selezionando l'attenzione, e attiva dinamiche interne, collegamenti, emersione di immagini, giungendo alla creazione di idee nuove.

Una via d'uscita collettiva. Un altro elemento importante è, inoltre, l'esistenza del rap cosiddetto *conscious*, carico di consapevolezza sociale e politica, i cui i contenuti vertono principalmente sulla denuncia sociale, sulla critica all'azione massificante dei media, sulla sollecitazione alla partecipazione, all'attivismo. 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, portando a concepire vie d'uscita collettive, politiche. In un mondo in cui, come scrive Beck⁸ si cercano sempre più "*soluzioni biografiche a contraddizioni sistemiche*", ovvero vengono poste in termini individuali criticità e problematiche

⁶ Demetrio, D.: *Il gioco della vita trenta proposte per il piacere di raccontarsi*, Guerini, Milano 1997.

⁷ Reggio P., *Il quarto sapere: guida all'apprendimento esperienziale*, Carocci, Roma 2010

⁸ Beck U., *La società del rischio. Verso una seconda modernità*, Carocci, Roma 2000.

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.

I testi delle canzoni rap si pongono come forza destrutturante e risignificante della realtà, come agente in grado di creare nuovi immaginari, nuove narrazioni rispetto a quella dominante.

Con tale bagaglio di contenuti la musica rap si pone verso i suoi ascoltatori come promotrice di un approccio critico al mondo, foriero di una spinta ad approfondire, a guardare oltre le narrative dominanti, a cogliere i meccanismi di costruzione della realtà a prima vista occulti.

Non è raro (a me è capitato più volte) incontrare ragazzi che raccogliendo l'invito di testi di questo genere abbiano cominciato ad approcciarsi criticamente ai problemi sociali, talvolta in modo ingenuo e sloganistico, altre attivando percorsi di approfondimento, leggendo libri, ponendosi e ponendo domande.

Ricombinare identità molteplici

Anche la produzione della parte strumentale delle canzoni rap è un aspetto da tenere in considerazione da un punto di vista formativo. 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, viene utilizzato 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 articolano 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 questo fenomeno è che i produttori di musica rap, nella tradizione del djing hip-hop di cui si è già parlato, utilizzano come materia prima per le proprie creazioni i dischi e i suoni che li circondano e che meglio conoscono perché caratterizzano o hanno caratterizzato la propria vita: dalle canzoni dei genitori ascoltate durante l'infanzia ai propri musicisti preferiti.

Si tratta di una differenza di processo che ne determina un'importante peculiarità non solo dal punto di vista strettamente musicale: comporre basi di musica rap costringe gli autori a confrontarsi con frammenti del proprio vissuto e della propria esperienza, con approccio trasformativo.

E' facile notare come ciò possa divenire 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 si diffonde dalla finestra di un vicino proviene da un terzo paese ancora. Per questi ragazzi costruire basi di musica hip-hop, 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? Inglese o pakistano? La musica hip-hop, 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 inclusiva⁹. Rielaborando questi suoni, il produttore hip-hop ripercorre la propria identità ed il *cut up*, la tessitura meticcica che risulta nel prodotto finito, si rivela un importante strumento per rappresentarsi, per avere una visione sinottica e in qualche modo strutturata del proprio essere molteplice.

La mancanza di strumenti per esperire ed elaborare una tale prospettiva è fonte di criticità

⁹ Beck U., *Lo sguardo cosmopolita*, Carocci, Roma 2005.

per molti immigrati nel mondo occidentale, alle prese con la convivenza fra le radici mitizzate della nazione immaginata¹⁰ e il mondo incontrato e interiorizzato nell'esperienza di migrazione. E' 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'hip-hop una funzione pedagogica e sociale rilevante, valenza testimoniata dal suo utilizzo in diverse realtà di educativa di strada attive nelle periferie di molte grandi città, come, ad esempio, il progetto Adfed¹¹ a Londra, che lavora per l'integrazione e la consapevolezza dei giovani della comunità pakistana.

Una recente ricerca su adolescenti e musica¹² 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'hip-hop in qualche modo supera questo binomio. Sebbene sia evidente come la stessa musica rap sia un elemento di frattura con l'ambiente genitoriale, allo stesso tempo si pone come veicolo che 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'hip-hop 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 del panorama sonoro dei propri genitori per farne qualcosa di diverso, rappresentando continuità e allo stesso tempo discontinuità, rendendo esperibile il proprio io complesso, fatto di tradizione e di tecnologia, ambiente d'origine e di vita presente.

Il writing: in cerca di equilibri inediti

Sicuramente il writing è la disciplina hip-hop più "delicata" da trattare all'interno del nostro discorso, in quanto pratica prevalentemente illegale. Può avere valore pedagogico un'attività combattuta dalle autorità?

Qualcuno sostiene di sì. Ed anche in questo caso riaffiora il tema dell'identità.

Il writing è arte visiva "pittorica" che non può essere definita né disegno figurativo né astratto; si tratta infatti, come dice il nome stesso, di 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; una pratica di rottura e allo stesso tempo di integrazione violenta in un ambiente inospitale ma terribilmente proprio.

Prendersi cura di sé lavorando sul nome. Il wild style, il tipico stile evoluto dai writers in cui le lettere sono piegate, contorte, esplose, si rivela efficace strumento di rappresentazione simbolica del mondo interiore dell'autore, in particolare in una fase come quella dell'adolescenza, ed in un momento storico come quello attuale, in cui si impongono frammentarietà e tensioni contrastanti, in cui l'equilibrio può essere trovato solo nel movimento e l'unità nella relazione fra elementi differenti.

Per i ragazzi dipingere wild style significa riporre nel tratto e nel colore il proprio universo emotivo, lasciare che generi forme, espliciti le proprie tensioni sui bordi, spinga su di loro deformandoli, senza mai riuscire a mandarli in frantumi. I contorni delle lettere sono argini che contengono, e al contempo evidenziano ciò che si muove al loro interno; si genera così una forma fatta di squilibrio, di tensione, lacerazione, ad accompagnare una ricerca di sé inquieta e aperta, un luogo di conflitto ma anche di integrazione.

¹⁰ Anderson B., *Comunità Immaginate*, Manifestolibri, Roma 1996

¹¹ Per informazioni sul progetto: <http://www.facebook.com/groups/5470541935/>

¹² Oasi O., *Adolescenti e musica*, Cortina, Milano 2000, p. 92

Si tratta di una ricerca di sé, di affermazione del proprio valore che - agendo attraverso un significativo forte come è il proprio nome - non ha come parametro fondante l'armonia classica, ma una dimensione nella quale si accetta la frammentarietà, la non-chiarezza, in cui *il soggetto si organizza intorno alla dialettica invece che all'armonia, alla tensione/negazione piuttosto che all'equilibrio, al sublime invece che al bello*¹³.

Una delle più interessanti esperienze tra i percorsi formativi nei quali ho avuto modo di sperimentare il writing è stato un *workshop* all'interno di un progetto educativo in un campo nomadi nella periferia di Milano. Lavorare sul nome, in particolare per ragazzi che presentano bassa autostima, è occasione di valorizzazione molto forte; decorare le lettere che lo compongono vuol dire, metaforicamente, curare sé 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 hip-hop possono essere intese metaforicamente come uno sport, dato l'elemento competitivo, nello specifico del breaking difficilmente si può parlare di una metafora. Il breaking è un'impegnativa attività fisica che collega l'abilità tecnica e la forza muscolare del ginnasta, unita alla sua tensione agonistica, con l'espressività della danza, il tutto condensato in coreografie, similmente alle scritte elaborate dai writers, 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, mostrarsi e mostrare la propria forza fisica - valore molto sentito in tutte le culture di strada - in un contesto dove l'aggressività si relaziona inaspettatamente con l'armonia e il ritmo, la forza si modella e diviene forma, dove il gesto violento si trasforma in comunicazione, dove esercitandosi a dare forma al proprio corpo, si attivano processi di cambiamento profondi.

Il corpo è ciò che rende possibile la relazione dell'individuo con il mondo esterno; ritrovare la consapevolezza di essere corpo vuol dire contrastare la sensazione di estraniamento, di alienazione provocata dalla società contemporanea, conduce ad acquisire una nuova dimensione di radicamento.

La danza hip-hop riconfigura il corpo in movimenti non stereotipati, in pose "sconvenienti", lontane da qualsiasi postura di circostanza, ballando il breaker non ha timore di mostrare i segni, le cicatrici, del proprio io-complesso, delle proprie disarmonie e criticità, facendone strumento per entrare in contatto con l'altro, e lo agisce con la spavalderia che gli è tipica, consegnando con fierezza al pubblico questa parte di sé.

Il breaking in questo modo si pone in contrasto con il fare diffuso, tra gli adolescenti ma non solo, di modellare il proprio corpo agli standard dominanti, di mostrarlo piacevole alla vista, forzato ad una lucentezza artificiale senza connessione con il panorama di squilibrio e inquietudine che caratterizza la dimensione interiore.

Re-incontrare la città. Un altro importante aspetto del breaking è il fatto che sia una disciplina praticata in strada, sia nei momenti di allenamento sia in quelli di esibizione.

Per gli adolescenti ciò li porta a rapportarsi in un modo inedito al contesto urbano. La strada è luogo abituale di ritrovo, protagonista di importanti momenti *di svago e socialità*,

¹³ Cambi F., *Abitare il disincanto – Una Pedagogia per il postmoderno*, DeAgostini Scuola, Novara 2006 p.27

che per alcuni ragazzi talvolta si riducono ad 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. Ballando 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 hip-hop 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.¹⁴

Se, per quanto riportato, 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 nelle favelas, questa pratica viene incorporata al fine di valorizzare la cultura nera e la discendenza africana, caratteristica comune alla maggior parte dei ragazzi coinvolti, per i quali sono elementi forieri di stigma sociale e svalutazione personale. 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. Sono seguiti da un educatore, esperto breaker cresciuto anch'egli nella baraccopoli, ora assunto e formato dall'associazione di educativa di strada PeNoChao¹⁵ 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, rileggendola come fonte di ricchezza e non elemento da occultare, evidenziando 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.

Il ruolo degli operatori sociali

Giunti a questo punto, l'obiettivo può essere quello di capire come educatori e insegnanti, pur non essendo esperti, possano utilizzare proficuamente questa consapevolezza. Sebbene l'*hip-hop* si caratterizzi come strumento auto-formativo, capace di attivare processi di cambiamento in chi lo esperisce senza la necessità di supporti "didattici", si può intuire, come già visto in alcuni esempi riportati sopra, che educatori e formatori possano ulteriormente 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 hip-hop, superare l'approccio superficiale della battuta sul particolare abbigliamento o la "predica" riguardo l'illegalità dei graffiti, mostrandosi curiosi e interessati. Sicuramente molti dei ragazzi non riusciranno a dare profonde spiegazioni riguardo la propria passione, mostrarsi interessati ad ogni modo servirà a valorizzare la loro esperienza e stimolare curiosità, aiutandoli ad andare oltre, a cogliere che ciò che al momento tanto li affascina è solo la punta di un iceberg tutto da scoprire.

Abituati a vestire simboli senza significato – se non quello di appartenere a un indefinito

¹⁴ Bazin H., *La cultura hiphop*, Besa, Nardò (Le) 1995, p. 139.

¹⁵ Per informazioni sul progetto: <http://www.shinealight.org/PeNoChao.html>

mondo giovanile – è molto importante accompagnare alla consapevolezza 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 reale processo di identizzazione.

Prestare attenzione e discutere le produzioni di questi ragazzi – siano esse disegni, canzoni o acrobazie – vuol dire aiutarli a porre in continua e feconda relazione la propria dimensione interiore con il mondo esterno, facilitando la generazione apprendimento.

Mi è capitato più volte che alcuni tra gli adolescenti con cui lavoro mi consegnassero da leggere le proprie strofe rap, e mi sono trovato di fronte a pagine in cui, con un grande lucidità e una inaspettata capacità poetica, venivano raccontate esperienze di vita ed espresse riflessioni non scontate. Valorizzare questi testi significa dare dignità alle loro storie, al loro vissuto. Spingerli a continuare vuol dire assicurarsi che almeno uno strumento per narrarsi e tessere percorsi di significato sia sempre a loro disposizione.

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 esibiscano rapper e DJ, breaker e writer.

In questo caso, è importante che il tutto non si riduca al momento dello spettacolo, ma che ancora si tutelino spazi di pensiero, momenti di meta-riflessione con il gruppo, condivisione dell'esperienza e produzione di senso.

Infine è possibile proporre laboratori focalizzati su alcune delle 4 discipline. In questo contesto, in cui può essere preziosa la collaborazione tra un esperto b-boy ed un educatore, è possibile rafforzare la dimensione della rielaborazione dell'esperienza degli adolescenti attraverso la scrittura, il disegno, la danza, la manipolazione di musica registrata. Un approccio fondato sulla consapevolezza pedagogica delle potenzialità in campo può, attraverso consegne mirate, portare rafforzare in modo consistente quei processi di apprendimento e cura di sé che precedentemente si sono sottolineati.

L'hip-hop è un fenomeno vasto e complesso, è nato qualche decina di 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 identità a livello sociale e individuale, il sovraccarico mediatico di suoni, immagini e informazioni, la tecnologia elettronica a basso costo che porta l'individuo ad essere bersaglio di migliaia di input ma potenzialmente anche agente di ricombinazione. Si rivela risorsa educativa efficace perché è uno strumento per prendersi cura di sé generato e sperimentato con successo da chi questo stesso disagio ha vissuto e vive in prima persona.

Se l'educatore, nel contesto contemporaneo, è chiamato a porre fra le proprie priorità il fornire strumenti di costruzione di senso, di rielaborazione della complessità sociale e individuale, pratiche di trasformazione del vissuto in esperienza significativa, allora può essere forse importante non sottovalutare l'hip-hop, strumento fra i tanti e sicuramente non per tutti, ma che può celare inaspettate potenzialità.

Ultima revisione 2013. Versione originale in Animazione Sociale n. 1, Torino 2007

Articolo da cui si è evoluto il volume "Pedagogia hip-hop – gioco, esperienza, resistenza". Carocci 2015