SCUOLA DI SCIENZE UMANE, SOCIALI
E DEL PATRIMONIO CULTURALE
DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, SOCIOLOGIA,
PEDAGOGIA E PSICOLOGIA APPLICATA (FISPPA)

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, SOCIOLOGIA, PEDAGOGIA E PSICOLOGIA APPLICATA - FISPPA

CORSO DI STUDIO

IN SCIENZE DELL'EDUCAZIONE

CURRICOLO EDUCAZIONE SOCIALE E ANIMAZIONE CULTURALE

Relazione finale

Rime di riscatto: L'Hip Hop come spazio di espressione e appartenenza per adolescenti marginalizzati

RELATORE/TRICE

Prof./ssa Alessandra Cavallo

LAUREANDO/A Giorgia Sartor

Matricola 2075887

Anno Accademico 2024/205

Indice

Introduzione 2
Capitolo 1. La storia dell'Hip Hop tra il Bronx e l'Italia 3
Dalle macerie alla musica: la nascita dell'Hip Hop nel Bronx 3
Dalle strade di New York ai centri sociali italiani: la nascita dell'Hip Hop in Italia 8
Quattro elementi, una cultura: l'Hip Hop e la sua complessità 10
Capitolo 2. Comprendere la devianza giovanile tramite l'Hip Hop 13
Oltre le percezioni: "Le traiettorie della devianza giovanile" 13
Comprendere le organizzazioni di strada: dalla patologia alla resistenza 21
Le organizzazioni di strada e l'Hip Hop: il gangsta rap tra USA, Milano e Roma 24
Capitolo 3. l'Hip Hop come strumento educativo 30
Oltre la scena: la Pedagogia Hip Hop per le nuove generazioni 30
Identità e crescita attraverso il rap: una testimonianza diretta 36
Conclusione 42

Introduzione

Il presente lavoro di tesi si propone di analizzare il ruolo poliedrico dell'Hip Hop, esplorandone le dimensioni come strumento di espressione individuale e collettiva, veicolo di aggregazione sociale e potenziale motore di cambiamento, in particolare nel contesto della devianza giovanile. Partendo dal presupposto che l'Hip Hop non sia un mero genere musicale, bensì una vera e propria cultura con radici profonde e una forte valenza sociale, l'ipotesi centrale di questa ricerca è che esso possa fungere da significativa risorsa educativa e di supporto per i giovani che affrontano percorsi di crescita complessi e situazioni di disagio.

Per dimostrare tale ipotesi, il lavoro procederà attraverso un'analisi che integra la prospettiva teorica con testimonianze dirette e concrete. Il primo capitolo sarà dedicato alla contestualizzazione storica dell'Hip Hop, dalle sue origini nel Bronx, segnate da difficoltà sociali e desiderio di rivalsa, fino alla sua evoluzione e radicamento nel panorama italiano. Successivamente, si approfondirà il ruolo dell'Hip Hop come veicolo di espressione personale e di costruzione dell'identità, esplorando come le sue pratiche permettano ai giovani di elaborare emozioni, raccontare la propria storia e trovare un senso di appartenenza.

Il cuore di questa tesi risiederà nel capitolo dedicato all'Hip Hop come strumento educativo e alla sua applicazione nella gestione della devianza giovanile. In tale sezione, si presenteranno e analizzeranno le riflessioni emerse da un'intervista chiave condotta con un giovane residente di una comunità educativa residenziale a Treviso. La sua prospettiva autentica e diretta, arricchita da esempi specifici e dettagli rivelatori, fornirà uno spaccato reale sull'impatto e il significato che l'Hip Hop assume nella vita quotidiana dei ragazzi che vivono in contesti di difficoltà. L'intervista metterà in luce non solo le competenze sviluppate attraverso il rap (come la scrittura, lo storytelling, la capacità di analisi e l'improvvisazione), ma anche come esso favorisca la creazione di legami, la gestione delle sfide e la promozione del rispetto tra pari, offrendo un'alternativa costruttiva a percorsi di vita potenzialmente problematici.

L'obiettivo finale di questa tesi è fornire una comprensione più profonda delle potenzialità educative dell'Hip Hop, evidenziando come la sua integrazione in contesti formativi e di supporto possa rappresentare un approccio efficace per educatori e operatori. I risultati attesi mirano a dimostrare che, riconoscendo e valorizzando l'autenticità e la forza

comunicativa di questa cultura, è possibile offrire ai giovani strumenti concreti per l'espressione, la costruzione identitaria e lo sviluppo di competenze fondamentali, contribuendo così a percorsi di inclusione e di prevenzione del disagio.

Capitolo 1. La storia dell'Hip Hop tra il Bronx e l'Italia

Dalle macerie alla musica: la nascita dell'Hip Hop nel Bronx

Il contesto in cui l'Hip Hop nacque iniziò a crearsi a partire dal piano regolatore elaborato nel 1929 dalla "New York Regional Plan Association", che mirava a trasformare Manhattan in un ricco centro, collegato alla periferia tramite autostrade che la attraversavano. Tuttavia, questo processo di rinnovamento urbano costrinse povere famiglie afroamericane, portoricane ed ebree a trasferirsi in zone come l'East Brooklyn e il South Bronx in delle case popolari. Queste erano costruite secondo il modello "Torre nel parco", un concetto avanzato dall'architetto modernista Le Corbusier nella sua visione di una "Città Radiosa", e ne vennero inaugurate più di 4000 in questi sobborghi. Questo piano supportava la "bonifica delle baraccopoli", la riqualificazione commerciale e la riduzione dei movimenti sindacali. Perciò, durante l'esplosione edilizia a New York degli anni '50 e '60, le persone della classe media andarono a vivere nei grandi sobborghi riservati ai bianchi di Levittown, mentre le persone della classe operaia si trovarono ad abitare in quelle monotone case popolari che sorgevano in parchi isolati e presto infestati dalla criminalità. Successivamente, i bianchi lasciarono il South Bronx per trasferirsi a nord, nella contea di Westchester o nelle zone nord-est della contea del Bronx, mentre le famiglie afroamericane, afrocaraibiche e latine arrivarono nei quartieri precedentemente ebraici, irlandesi e italiani, contro cui si accanirono le bande di giovani. I giovani neri e ispanici formarono bande, prima per autodifesa, poi per potere e a volte per divertimento. I condomini passarono ai proprietari terrieri che capirono di poter guadagnare di più rifiutandosi di fornire riscaldamento e acqua agli inquilini, non versando le tasse sulla proprietà al comune e distruggendo gli edifici per ottenere risarcimenti dalle assicurazioni. A questo proposito, i proprietari terrieri assunsero dei ladri per incendiare gli edifici, incassando le polizze assicurative e, a loro volta, le compagnie assicurative trassero profitto da ciò vendendo più polizze. Dopo il 1968 i politici della città rimossero sette compagnie di vigili del fuoco dal Bronx e, durante la crisi di bilancio di metà anni

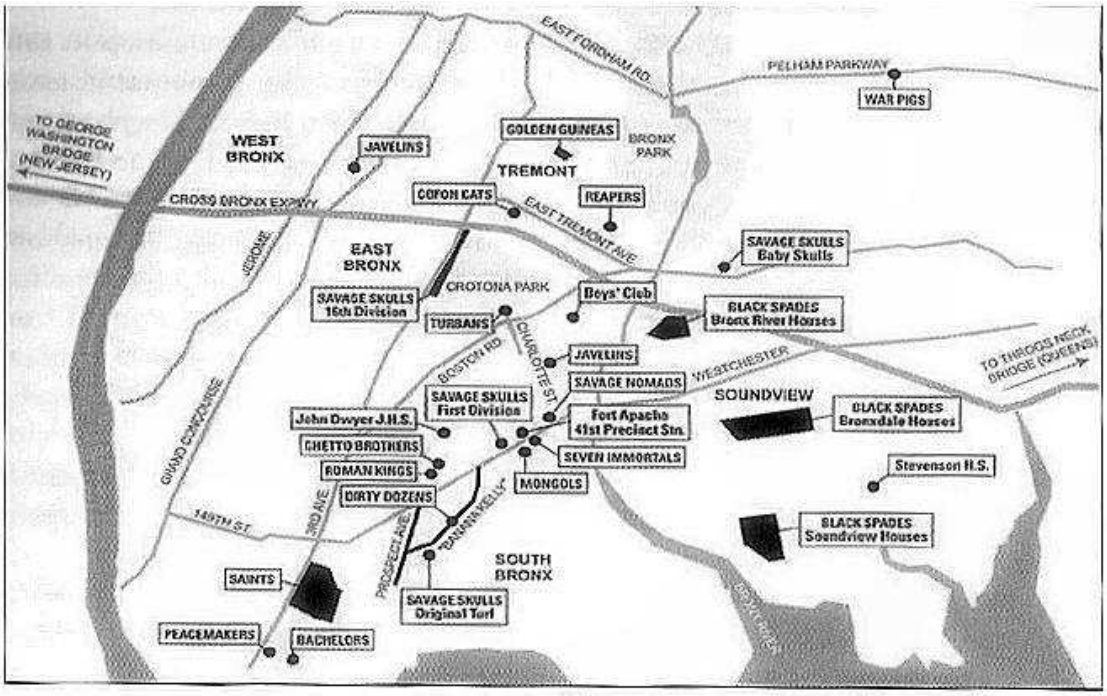
’70, migliaia di vigili del fuoco furono licenziati. Meno di un decennio dopo, il South Bronx aveva perso 43.000 unità abitative, quattro isolati a settimana.

Il South Bronx, non ancora ricostruito, era diventato un insieme di rovine; ma, a modo suo, la nuova generazione a cui era stato rubato così tanto e promesso così poco, non si sarebbe accontentata delle cose per cui le generazioni precedenti erano state disposte ad accontentarsi.

Le bande giovanili tornarono nel Bronx intorno al 1968, periodo in cui nuove ribellioni esplodevano ogni settimana. Ad esempio, diecimila studenti delle scuole superiori americano-messicane di Los Angeles marciarono contro il razzismo nelle scuole, il campus della Columbia University venne bloccato per le manifestazioni contro la guerra oppure gli studenti neri chiesero un college di studi etnici alla San Francisco State University. Insomma, i giovani radicalo pensavano che una rivoluzione fosse imminente.

La politica incontrò le bande giovanile quando, alla fine del 1970, il partito dei Young Lords si avvicinò alla gang dei Savage Skulls. Questa collaborazione portò ad una campagna per l’assistenza sanitaria nell’East Harlem, con l’occupazione del Lincoln Hospital per fornire servizi gratuiti alla comunità. Tuttavia, la collaborazione durò poco e, quando i rivoluzionari lasciarono il Bronx, le bande giovanili dovettero colmare questo vuoto.

Le principali gang del Bronx erano i Chingalings e i Savage Nomads a ovest, i Black Falcons a nord. Sotto Crotona Park, nel South Bronx devastato dagli incendi, si trovavano i territori dei Ghetto Brothers, dei Turbans, dei Peacemakers, dei Mongols, dei Roman Kings, dei Seven Immortals e delle Dirty Dozens. La maggior parte di queste gang era prevalentemente portoricana. A est del fiume Bronx, c’erano i Black Spades. Più a est e a nord, oltre Fordham Road, nelle ultime comunità bianche del Bronx, si trovavano gang come gli Arthur Avenue Boys, i Golden Guineas, i War Pigs e i Grateful Dead. Ma i Savage Skulls erano una delle gang più temute del Bronx: la squadra originale aveva la base a Leggett Avenue.e Kelly Street, nel quartiere di Longwood, in un condominio abbandonato a solo un isolato dal distretto di polizia di Fort Apache.



The gangs of the Bronx, 1970–1973. [1]

La storia delle gang del Bronx è compresa dal 1968 al 1973, l'altra faccia della rivoluzione. Quelli che dovevano essere cinque anni di rivoluzione, diventarono cinque anni di conflitti tra gang: questa generazione di bande era diversa da quella degli anni '50 e '60 con cui non condivideva l'idealismo cresciuto all'università. In questo periodo, nel quartiere solo un giovane su quattro si diplomava; erano rozzi e sporchi, figli del piano di rinnovamento di New York e degli incendi del Bronx, e non erano mossi da grandi ideali. Essi lottavano per la vita e, a modo loro, aiutavano la città a sopravvivere; infatti, in quegli anni le strade erano colme di spacciatori e tossicodipendenti e, senza aspettare la polizia, le gang irrompevano e cacciavano questi individui con o senza violenza. Si stimava che ci fossero un centinaio di gang diverse con 11.000 membri, il 70% dei quali portoricani e il resto neri.

Il declino iniziò nel 1971 quando le gang del Bronx presero due direzioni: una verso la pace e una verso più sangue. Infatti, la violenza nel South Bronx aumentò e gli assistenti sociali insistettero con urgenza per un trattato di pace. Il 2 dicembre ai campi della John Dwyer Junior High School si riunirono le principali gang come i Savage Skulls, i Mongols e i Black Spades; tuttavia, Black Benjie, il consulente della pace della gang dei Ghetto Brothers, entrò nel campo per tranquillizzare gli animi dicendo la sua celebre frase "We're

[1] "The gangs of the Bronx, 1970-1973" Sharon Mizota

here to talk peace", ma fu picchiato a morte dalle gang presenti. Nei giorni successivi intervistarono il preside della scuola media, Weinberger, che affermerò che ciò che accade era inevitabile a causa dell'accumulo di offese irrisolte e debiti di sangue non pagati.
A questo punto i Ghetto Brothers organizzarono una riunione l'8 dicembre al Bronx Boys Club nel campo di battaglia di Fort Apache. A questo incontro parteciparono presidenti, vicepresidenti e capi della guerra, che occupavano le sedie pieghevoli disposte in cerchio al centro della palestra. Assistenti sociali, insegnanti e altri membri delle gang riempivano gli spalti. Questo incontro fu un passo in avanti: i Ghetto Brothers avevano dimostrato un diverso tipo di giustizia di strada, amministrata nel rispetto dei codici delle gang. I presunti assassini di Black Benjie non furono mai denunciati dalla polizia, ma invece di rispondere al sangue con altro sangue, le gang erano giunte a un consenso. Tuttavia, avevano fallito nello scopo più importante: convincere le bande di strada a mantenere la tregua.
Ma ciò era destinato a finire: pochi giorni dopo la riunione del Boys Club, la Bronx Youth Gang Task Force della polizia di New York aprì i battenti. Attraverso interrogatori e arresti a tappeto, la Task Force compilò tremila dossier su bande e membri e in breve tempo la polizia ebbe abbastanza informazioni per arrestare molti dei capibanda nel 1972. Il trattato di pace era stato epocali, il cambiamento stava investendo il Bronx, i giovani investivano le proprie energie nella creatività. Ad esempio, i Ghetto Boys pubblicarono un album nel 1972 con un'etichetta chiamata Salsa International/Mary Lou Records, dichiarando che questo album conteneva un messaggio per il mondo. Purtroppo, l'album non vendette molte copie né si diffuse oltre al Bronx, ma segnò un cambiamento importante. Dopo la tregua, la band dei Ghetto Brothers si esibì in feste di quartiere invitando tutte le gang del territorio. Invece del tipo di potere che deriva dall'ideologia, dalla collettività e dalle pistole, questa era un tipo di potere derivato dal celebrare l'essere giovani e liberi. Le gang si stavano dissolvendo, i nuovi ragazzi che emergevano pensavano che le feste del quartiere fossero lo spazio delle possibilità. Le gang erano sorte dalle ceneri e dalle macerie del 1968, cinque anni dopo le cose erano pronte a cambiare di nuovo.
Tuttavia, nello stesso periodo le discoteche chiudevano e le feste in casa erano in declino, in parte perché le gang le rendevano pericolose. Ma il West Bronx non aveva subito lo stesso tipo di devastazione del South Bronx e i giovani avevano bisogno di un posto dove fare festa.

Tutto ciò condusse all'11 agosto 1973: in questo giorno ci fu una festa nel West Bronx con dei ragazzini e i loro genitori in una sala ricreativa di un nuovo complesso residenziale, più precisamente al 1520 di Sedgwick Avenue. L'organizzatrice della festa era Cindy Campbell e suo fratello Clive, conosciuto come Kool Herc, era un aspirante DJ con un potente impianto audio; perciò, oltre a questo, dovevano solo comprare da bere e pubblicizzare la festa. Se avessero riempito la sala, avrebbero potuto far pagare un quarto di dollaro per le ragazze, due per i ragazzi, recuperare le spese generali e, con il profitto, coprire il guardaroba.

I partecipanti delle feste di Cindy e Clive Campbell erano studenti delle superiori giovani e perbene che vivevano nel West Bronx e quindi non cedevano all'influenza delle gang. A queste feste era sempre presente loro padre e molte volte entravano i genitori dei ragazzi che partecipavano; perciò, non ci furono mai episodi di violenza; infatti, erano dei momenti ricreativi e sociali. Clive e Cindy si ritrovarono ad organizzare una festa ogni mese e la reputazione di Kool Herc, si diffuse anche nelle scuole superiori del Bronx.

La festa non iniziò bene: Clive mise dei pezzi dancehall, per imprimere la sua personalità sulla sua playlist visto che era giamaicano. Ma questo era il Bronx, perciò suonò musica soul e funk, così c'era una nuova energia: la gente della festa si muoveva al ritmo di James Brown, vivendo la migliore serata della loro generazione.

La festa dell'11 agosto 1973 fu così speciale perché DJ Kool Herc iniziò a suonare con una tecnica chiamata "the Merry-Go-Round" con cui lavorava su due copie dello stesso disco, suonando un disco all'inizio del break[2] mentre l'altro raggiungeva la fine, mettendo la canzone in loop per cinque minuti, una sorta di improvvisazione. A questo punto, aveva scartato la maggior parte delle canzoni, concentrandosi sui break, trascinando in pista svariati ballerini.

Herc spostò le sue feste fino a Cedar Park, per accogliere un pubblico più numeroso. Le gang si stavano sciogliendo, i territori erano ancora importanti ma in un modo diverso: ora in ogni quartiere c'era una crew di DJ o di breakdance, alimentate dalla competizione. Le feste di Kool Herc attiravano le crew, davano loro la possibilità di farsi un nome e Herc manteneva la pace parlando abilmente al microfono. Nel 1976 era l'attrazione più famosa del Bronx: tutti i grandi rapinatori e truffatori di Harlem lo venivano ad ascoltare.

[2] Si riferisce ad una sezione di una tracia musicale in cui gran parte degli elementi vengono tolti, lasciando in evidenza il ritmo, in particolare la batteria.

Tuttavia, l'idea che la musica avesse dissipato del tutto le gang del Bronx era errata, la violenza non era finita all'improvviso. Ma ora un'enorme quantità di energia creativa era pronta a sprigionarsi dal basso della società americana e le implicazioni avrebbero echeggiato in tutto il mondo. Nel 1977, Herc aveva diviso il Bronx in una maniera diversa dai tempi delle gang: nel South Bronx Grandmaster Flash stava emergendo come celebrità della zona; nel sud-est Afrika Bambaataa dominava con la Zulu Nation; nel nord c'erano DJ Breakout e DJ Baron; i quartieri del West e East Bronx erano di DJ Kool Herc.
Malgrado ciò, alla fine del 1977 il tempo di Herc stava finendo, ma la nuova cultura sorta grazie a lui aveva catturato l'attenzione di una nuova generazione del Bronx.
Così, l'11 agosto 1973 al 1520 di Sedgwick Avenue, la festa di Cindy e Kool Herc non fu solo un evento, ma l'inizio di una nuova era. In un Bronx in trasformazione, l'Hip Hop divenne un'alternativa alla violenza delle gang, gettando le basi per un'esplosione culturale. (Chang, 2005)

Dalle strade di New York ai centri sociali italiani: la nascita dell'Hip Hop in Italia

La storia dell'Hip Hop in Italia è più complessa: non c'è uno specifico DJ o MC[3] che abbia affermato con certezza questa cultura. La musica rap e la breakdance iniziarono a diffondersi all'inizio degli anni Ottanta, soprattutto grazie alla risonanza mondiale di due pezzi musicali: "Rapper's Delight" degli Sugarhill Gang nel 1979 e "The Breaks" di Kurtis Blow nel 1980. Ma, lo sviluppo della coppia rap e breakdance avvenne anche grazie al film "Wild Style" del 1983, che illustra la scena Hip Hop newyorchese, e al documentario dedicato ai graffiti "Beat Street" del 1984. In questo contesto nacque anche Videomusic, antenata italiana di Mtv, che rese popolari molti brani rap con i loro video musicali. A questo punto, la scena dell'Hip Hop nazionale si sviluppò gradualmente a partire dalle grandi città come Roma. La breakdance fu l'elemento che accomunò maggiormente i ragazzi, essendo più facilmente replicabile rispetto alla musica rap, ancora lontana dal contesto italiano. Perciò, all'inizio, l'Hip Hop fu un atteggiamento da ostentare per distinguersi dal gruppo.
Nel 1984 alcuni iniziarono a rappare come Shark o Ice One, oltre a loro writer, DJ e b-boy nacquero in tutto il Paese, nonostante l'Hip Hop non fosse un genere musicale di moda. Tra i pionieri di questa nuova musica c'è la Fresh Press Crew, gruppo milanese di

[3] Persona che parla, rima e canta sulle basi musicali.

fine anni Ottanta composto da DJ e MC che fecero la storia del rap in Italia come Dj Gruff, Kaos One, Top Cat o Dre Love con cui il gruppo cambiò nome in Radical Stuff e raggiunse un discreto successo, anche se si sciolsero nei primi anni Novanta. (Barnabei, 2014)

Negli anni Novanta nasce un nuovo fenomeno: le "posse", gruppi giovanili autorganizzati, radicati in specifiche aree urbane o quartieri che condividevano la cultura Hip Hop e una certa visione politica e sociale. In quegli anni, in Italia potevano coesistere solo due idee dell'Hip Hop: quella che identificava il rap come gruppi di appartenenza che non si potevano mischiare tra loro, oppure l'idea dell'Hip Hop puro, che disprezzava tali rivalità.

L'Hip Hop in Italia si diffuse soprattutto nei centri sociali, anche se non ci sono singoli esponenti provenienti da questa scena, senza di essi la storia sarebbe stata diversa. Da questo contesto, nacque Onda Rossa Posse, un gruppo di ragazzi romani che conduceva una trasmissione sull'Hip Hop su Radio Onda Rossa. I primi concerti si tennero nei centri sociali di Roma nel 1989, rendendoli famosi: erano i primi a fare musica Hip Hop in italiano e, con l'album autoprodotto "Batti il tuo tempo", fecero scoprire all'Italia idee completamente nuove, sia dal punto di vista musicale, sia da quello del linguaggio. Poco dopo, il gruppo si divide in due: Assalti Frontali e AK47, pur rimanendo aperti a collaborazioni.

Di conseguenza, la produzione rap dei centri sociali ampliò notevolmente grazie alla sua immediatezza nel veicolare messaggi e slogan; i media dell'epoca incasellavano nella categoria "posse" tutti coloro che non facevano musica pop rock, ma anche chi presentava vaghi richiami al rap, rapper che scrivevano le loro rime in italiano e che usavano un linguaggio diretto. Anche le case discografiche alimentarono questo fenomeno: in particolare Flying Records, una sorta e di "divisione posse". Essa pubblicò due volumi della raccolta "Italian Posse" nel 1992 e 1993, una documentazione di grande valore sui primi lavori Hip Hop in Italia.

Nel 1992 il rap divenne così popolare da uscire dai centri sociali. Il primo evento fu a Torino con "La notte dei marziani italiani": quasi seimila persone al ParaRuffini assisstettero alle esibizioni di Frankie HI-NRG, Mau Mau, Niù Tennici, Africa Unite, Pitura Freska, Casino Royale e Lele Gaudì. L'altro grande evento fu "Universi Posse" allo Stadio Olimpico di Roma con vari rapper. Una giornalista del "Corriere della Sera"

scrisse così dell'evento torinese: "Più che musica, le posse, ovvero i gruppi di rap e raggamuffin[4], sono critica politica, cronaca, denuncia sociale, richiesta di libertà".
Nel 1993 i centri sociali conobbero una forte partecipazione poiché, a livello culturale, le posse e il rap sembravano lo strumento più adatto per veicolare determinate idee. In quasi tutti i centri sociali si tenevano concerti rap e si creavano nuove posse; tra il 1991 e il 1994 si gettarono le basi per il fenomeno delle posse e furono pubblicati i dischi classici del rap italiano.
La cultura Hip Hop in Italia è diversa da quella nata dai giovani del Bronx, i quali riuscirono, tramite la musica, a comunicare quel preciso momento storico in quel luogo particolare, grazie anche alla tradizione culturale afroamericana e latina. I giovani di altri parti del mondo, tra cui l'Italia, che abbracciano questa cultura cercano di adattarla alla loro realtà e alle loro tradizioni. Ciò ha portato a innumerevoli varianti, anche se gli elementi di continuità sono molti. Tuttavia, nonostante le differenze, l'Hip Hop permette di esprimere l'individualità dei singoli, soprattutto di quei ragazzi marginalizzati dalla vita sociale e politica che sono entusiasti di vivere questa nuova cultura che li riesce a rappresentare, iniziando a operare nei suoi quattro elementi: MCing, Djing, Writing e Breaking. (Ivic, 2010)

Quattro elementi, una cultura: l'Hip Hop e la sua complessità

Come si può osservare dalla sua storia, l'Hip Hop è una cultura complessa e multiforme. Infatti, si può esprimere in vari elementi: l'MCing, il Djing, il Breaking e il Writing. Questi quattro pilastri, pur avendo ciascuno la propria identità, operano insieme per definire la cultura Hip Hop.
L'MCing o rapping è la componente verbale, caratterizzata da rime, ritmo e narrazione. Condivide le sue forme e i suoi principi con la poesia spoken word[5], infatti i confini tra rap e poesia sono fluidi ed è difficile separarli, visto che la loro funzione e la loro storia si intrecciano più volte. Si può vedere il rap come una naturale evoluzione delle forme orali afroamericane: intorno all'Harlem Renaissance[6] degli anni '20, la poesia jazz divenne popolare, poiché i poeti scrivevano con i ritmi jazz, utilizzando un approccio freestyle. Questa poesia jazz fu poi abbracciata negli anni Cinquanta da figure della Beat

[4] Genere musicale nato in Giamaica negli anni Ottanta.
[5] La spoken word poetry è una forma di espressione poetica che si concentra sulla performance orale.
[6] Periodo di grande creatività artistica in cui gli afroamericani celebrarono la propria cultura.

Generation[7], attratta dall'immediatezza e dalla spontaneità dell'esecuzione. Negli anni Sessanta la poesia popolare parlata divenne più politica; infatti, servì a veicolare messaggi di disuguaglianza razziale. Il rap è frutto di questa poesia, imitando gli stili e le tecniche uditive. Tuttavia, si deve riconoscere la sua qualità unica: quella di essere una forma orale nata dall'Hip Hop e di condividere con il genere poetica la sensibilità. Gli stili del rap e i contenuti dei testi possono cambiare, ma ciò che li collega è il ritmo e l'estetica dell'Hip Hop. Non è semplicemente una forma di poesia parlata, ma uno stile individuale dello stesso genere. La progressiva crescita del movimento Hip Hop e il numero sempre maggiore di artisti può essere attribuito alla necessità di far sentire la propria voce e la competitività del mondo dell'Hip Hop. I rapper, nel loro percorso di esplorazione del rap come strumento espressivo, si ispirarono ai poeti della spoken word, consolidando il legame tra rap e poesia parlata. (Price-Styles, 2015)

Il Breaking è la forma ballata dell'Hip Hop, non è un unico genere di danza, ma un insieme che ne comprende molti. Non esiste un luogo o un tempo specifico che costituiscano la nascita della danza Hip Hop; ci fu un'attività simultanea in tutti gli Stati Uniti. Uno degli elementi in comune di questi generi è la cultura africana adattata ai contesti contemporanei: poliritmi, improvvisazione e spiritualità. Oltre a queste influenze, le danze riflettono i contesti urbani americani delle comunità culturalmente diverse, operaie e povere. Uno degli inizi può essere rappresentato dagli stili funk: molto prima della consolidazione della cultura Hip Hop, esisteva il funk, noto per una batteria energica, una voce piena di sentimento e un modo di crescere fino ad un'esplosione musicale spontanea. Gli stili funk sono una gamma di danze generati dalla loro relazione con la musica funk, i generi più conosciuti sono il locking e il popping. Il primo è teatrale, vivace e giocoso, il secondo si distingue per le sue contrazioni muscolari ritmiche, creando uno stile più energico e provocatorio. Un altro inizio della danza Hip Hop si intreccia con la scena underground di danza urbana predominata da uomini gay neri e ispanici, i cui locali di ballo divennero iconici per la loro libertà di espressione attraverso la danza in ambienti sicuri. I loro stili di danza erano caratterizzati da esibizioni collettive e da danza libera e individuale che, diventando famosi, plasmarono un nuovo genere musicale: la disco. Tuttavia, il punto di partenza più familiare alla danza Hip Hop è il fenomeno del South Bronx del b-boying/b-girling o breaking, più comunamente noto

[7] Movimento letterario e culturale statunitense.

come breakdance. Esso è una danza di battaglia in cui due persone si affrontano provocandosi attraverso il movimento. Prende in prestito da molti generi, pur mantenendo le sue caratteristiche di spavalderia; nacque nei primi anni Settanta, quando DJ come Kool Herc o Grandmaster Flash mettevano in ripetizioni assoli di percussioni della musica funk, modificando i ritmi con lo scratching dei dischi. Divenne famoso tra i ragazzi adolescenti di origini prevalentemente afroamericane, indiane occidentali e portoricane. Questo stile è caratterizzato da movimenti a terra con rotazioni di vario tipo, pose e giochi di gambe, anche se è uno stile in continua evoluzione. Oggigiorno, le danze sociali Hip Hop hanno un grande impatto commerciale e popolare; infatti, offrono l'opportunità di contribuire con la propria cultura a queste danze in rapida crescita. (Johnson, 2015)

Il Writing è un movimento artistico emerso a New York negli anni Settanta. Gli osservatori esterni si riferiscono ad esso con il termine italiano "graffito", cioè "graffio grezzo su superfici pubbliche", mentre i praticanti chiamavano questa forma d'arte "aerosol art", "signaturing", "spray-can art", "writing" o "graff". Questa creazione artistica è basata sulla scrittura o pittura di lettere stilizzate, sviluppando categorie uniche. L'artista fondatore PHASE 2 divise i writer in "bomber", che fanno le loro firme sui muri delle città, "stylist", che usano le lettere come elementi di disegno o decorazione, e "hard-core stylist", che con le lettere e le forme creano murales tematici. I media degli anni Settanta definivano questi artisti come vandali, mentre alla fine di quegli anni i writer di New York realizzarono dei murales che occupavano intere carrozze dei treni della metro, diventando un'attrazione turistica. Le origini di questo fenomeno sono molteplici: potrebbero essere collegate ai graffiti dell'antica città di Pompei, oppure alle scritte risalenti alla Seconda Guerra Mondiale come "Kilroy was here", o alla frase "Bird Lives!" scritta sui muri della metropolitana del Greenwich Village a New York, dopo la scomparsa del musicista jazz Charlie Parker nel 1955. Con la crescita della sua popolarità negli anni Ottanta, si è iniziato a praticare il Writing in tutto il mondo; perciò, il suo significato è cambiato in alcuni casi: nuovi artisti inventano nuovi modi di sviluppare le idee dei primi maestri o di trasformarle in altre forme di arte pubblica. (Miller, 2015)

Infine, i disc jockey (DJ) hanno fondato la musica Hip Hop, creando la colonna sonora di un intero movimento culturale. Il ruolo del DJ è poliedrico: trovare musica da ballare, supportare il rapper, possedere l'attrezzatura e produrre beat. I DJ hanno adattato in modo creativo la tecnologia come registratori, amplificatori e giradischi. Ma, con l'evoluzione

della musica Hip Hop, la tecnologia musicale è cambiata di pari passo. I termini "DJ" e "disc jockey" sono nati prima dell'Hip Hop: la seconda espressione è apparsa per la prima volta su Variety[8] nel 1941 per poi essere utilizzata in modo incoerente nei decenni successivi. Mentre, nei volantini della festa dell'11 agosto 1973 che ha dato l'inizio all'Hip Hop, c'era scritto "una festa del DJ Kool Herc", quindi il significato di "DJ" era già noto e ricollegabile a quello che sarebbe stato l'Hip Hop. Le principali doti del DJ erano quelle di collezionare la musica e di selezionare i brani da riprodurre, successivamente anch'egli avrebbe messo la sua impronta artistica in questo elemento che caratterizza la cultura Hip Hop. (Falkenberg, 2015)

L'Hip Hop è una cultura complessa che si esprime attraverso questi quattro elementi. Ognuno ha la sua storia e le sue caratteristiche, ma è la loro unione a definire l'Hip Hop a livello globale.

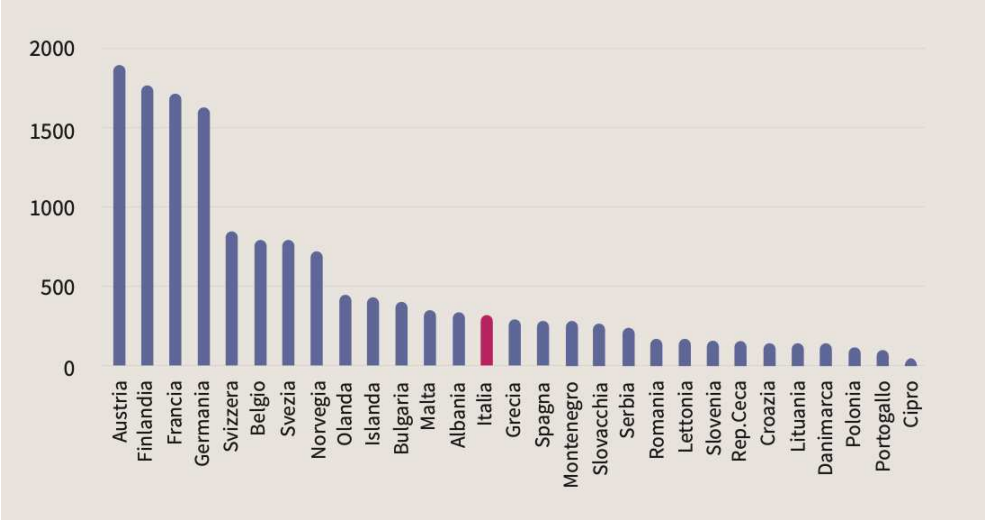
Capitolo 2. Comprendere la devianza giovanile tramite l'Hip Hop

Oltre le percezioni: "Le traiettorie della devianza giovanile"

La devianza e la criminalità giovanile sono percepite come un'emergenza in Italia. Tuttavia, per riuscire a fare un intervento mirato, è necessario innanzitutto conoscere i dati e i fattori di rischio che possono condurre i giovani a comportamenti devianti o criminali. L'Università Cattolica del Sacro Cuore-Transcrime, in collaborazione con il Dipartimento per la Giustizia Minorile e di Comunità presso il Ministero della Giustizia ha stilato il rapporto "Le traiettorie della devianza giovanile", uno studio esplorativo sui minori per aumentate la conoscenza sulla delinquenza giovanile. I dati sono stati forniti dall'USSM[9] di Milano, analizzati prima nel 2015-2016 e successivamente nel 2022-2023 per individuare le novità delle nuove devianze giovanili.

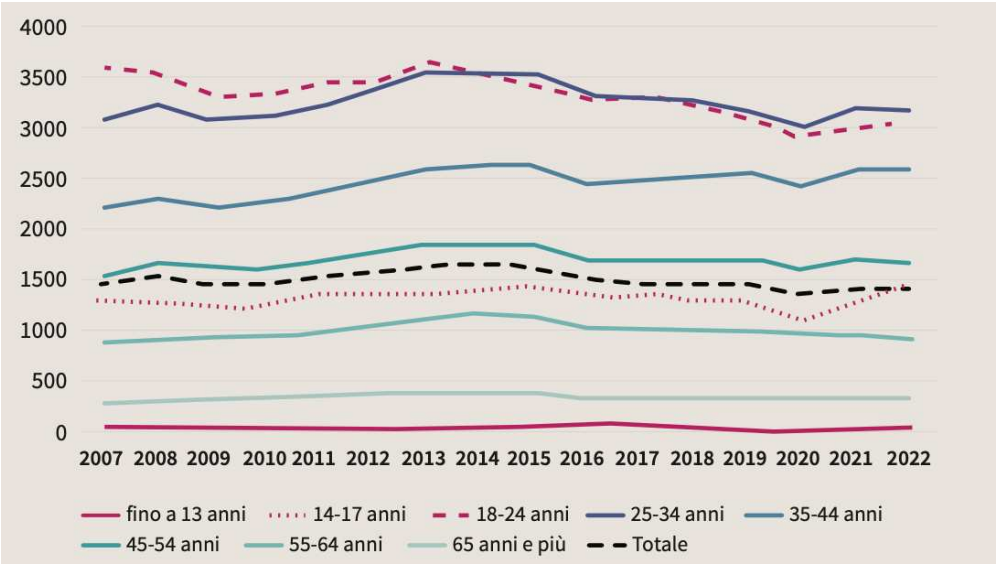
Innanzitutto, per quanto riguarda il tasso di minorenni indagati nel 2021 ogni 100.000 abitanti, l'Italia presenta un valore ridotto rispetto agli altri paesi europei; pertanto, il paese non sembra presentare una situazione particolarmente anomala. (Aebi, 2010)

[8] Magazine statunitense che si occupa di notizie sull'industria dell'intrattenimento.
[9] Ufficio di Servizio Sociale per i Minorenni.



[10]

Quindi, l'emergenza non è tanto legata al fenomeno, quanto al suo andamento nel tempo. È stata perciò studiata l'evoluzione temporale del tasso di giovani denunciati o arrestati in Italia, includendo anche altre fasce d'età. I tassi maggiori si riscontrano nelle fasce d'età 18-24 e 25-34 anni, mentre i minorenni hanno registrato tassi di delittuosità sotto la media per tutto l'arco temporale registrato, fatta eccezione nel 2022, in cui la fascia 14-17 anni i quali hanno registrato un incremento nel tasso di autori di reato rispetto agli anni precedenti alla pandemia di Covid-19.

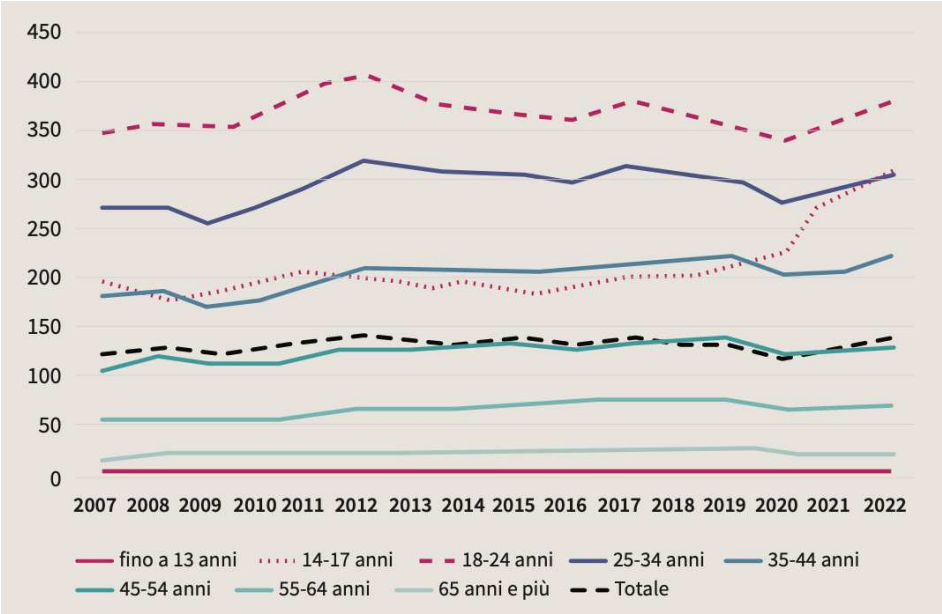


[11]

Questi dati smentiscono l'ipotesi di un aumento della delinquenza giovanile negli ultimi anni. Tuttavia, un elemento in crescita è rappresentato dai reati di natura violenta nelle

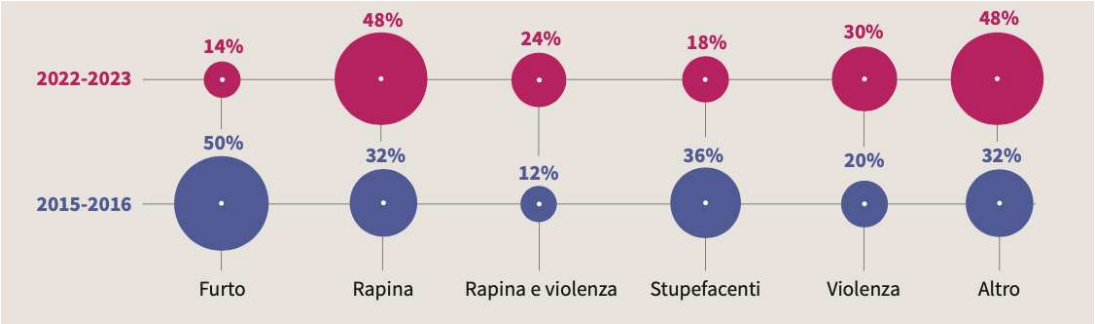
[10] Fonte: Eurostat 2023.
[11] Fonte: Istat 2023.

fasce più giovani, aumentati più del 50% nel periodo post-Covid, con delle differenze a livello territoriale.



[12]

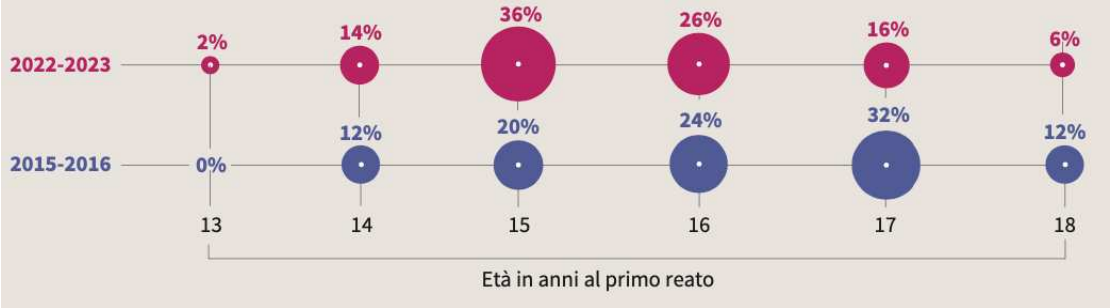
Per venire a conoscenza delle caratteristiche e dei percorsi personali dei ragazzi autori di reato è stata condotta un'analisi comparativa delle cartelle di minorenni e giovani adulti che sono stati presi in carico all'USSM di Milano per provvedimenti di natura penale. I minori presi in considerazione hanno commesso soprattutto reati di furto, rapina, spaccio di stupefacenti e atti violenti. Si evidenzia un aumento nel coinvolgimento in rapine e atti violenti nei ragazzi presi in carico nel 2022-2023, i quali sono raddoppiati rispetto al campione del 2015-2016. Si è notato un declino dei furti e dei reati legati agli stupefacenti. Infine, il 72% dei giovani nel 2022-2023 ha commesso come primo reato una rapina o un reato violento.



[13]

[12] Fonte: Istat 2023.
[13] Fonte: Analisi Transcrime di dati dell'USSM di Milano.

Per comprendere i percorsi dei minori in carico all'USSM, è importante analizzare l'età di commissione del primo reato. Ciò può far capire il livello di maturità e consapevolezza rispetto alle azioni compiute. Nel campione del 2022-2023 si nota che l'età media del primo reato è di 15 anni e più della metà dei giovani hanno compiuto il primo reato entro i 15 anni.



[14]

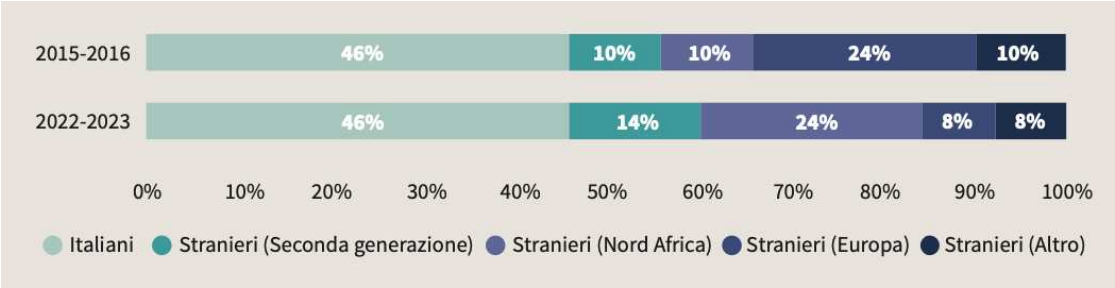
Inoltre, il 44% dei minori presi in carico nel 2022-2023 è stato coinvolto in più procedimenti e il 16% ha commesso un ulteriore reato dopo la prima presa in carica. Si registra anche una riduzione del tempo tra la commissione di diversi reati, mediamente di 4 mesi e mezzo, in confronto ai 7 mesi e mezzo del 2015-2016. Infine, per quanto riguarda i reati in concorsi, sono circa i due terzi, mentre i restanti sono stati commessi da singoli individui. Un'eccezione è che i reati violenti commessi da singoli individui sono aumentati dal 43% del 2015-2016 al 67% del 2022-2023.

Le caratteristiche che lo studio ha preso in considerazione per analizzare i casi dell'USSM sono la nazionalità, i problemi psichici, psicologici o fisici, le dipendenze o l'uso regolare di sostanze; inoltre, sono state tenute presenti la situazione famigliare, scolastica, lavorativa ed è stato valutato il contesto sociale.

In riferimento alla nazionalità, in entrambi i periodi analizzati i ragazzi italiani sono poco meno della metà del campione, i ragazzi di seconda generazione sono tra il 10 e il 14%, mentre i ragazzi stranieri nati all'estero costituiscono il secondo gruppo più numeroso. Quest'ultima categoria nel 2015-2016 proveniva soprattutto dall'Europa, mentre nel 2022-2023 proviene dai paesi nord africani. La notevole presenza di stranieri nati all'estero è spiegata dal fatto che i giovani che hanno affrontato un percorso migratorio sono maggiormente esposti alle attività devianti (Fernández- Pacheco Alises et al. 2022; Killias e Lukash 2020), come conseguenza di una difficoltà nell'integrarsi, una maggiore incidenza di problemi psicologici e comportamentali e un disturbo da stress post-

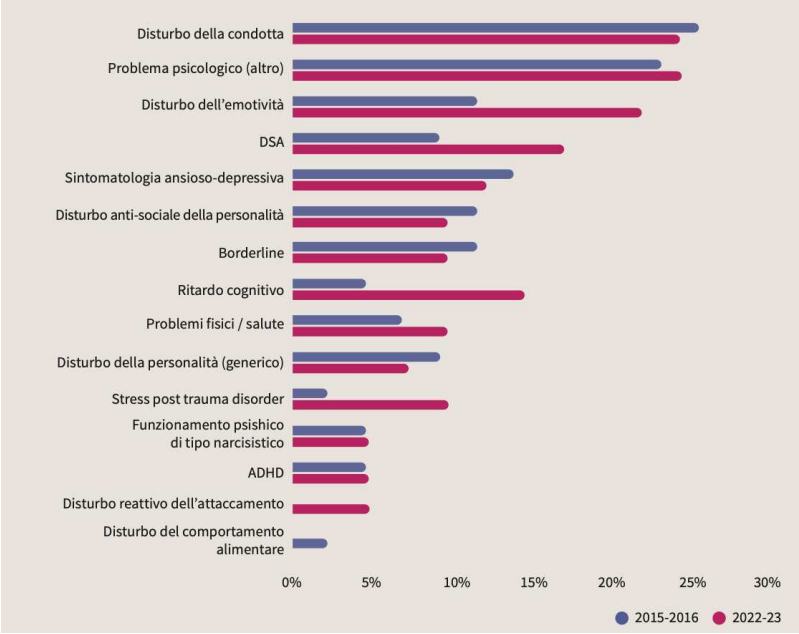
[14] Fonte: Analisi Transcrime di dati dell'USSM di Milano.

traumatico dovuto a percorsi migratori difficili che porta ad un'ipervigilanza e ad una difficoltà di controllo (Andrade, Roca, e Pérez 2023).



[15]

La maggior parte dei ragazzi presi in carico dall'USSM in entrambi i periodi presenta problemi psichici, psicologici o fisici: nel 2022-2023 l'88% e nel 2015-2016 l'80%. In particolare, sono stati rilevati disturbi della condotta e problemi psicologici generici, mentre sono in aumento i casi di disturbo dell'emotività, ritardo cognitivo, stress post-traumatico e Disturbi Specifici dell'Apprendimento (DSA).



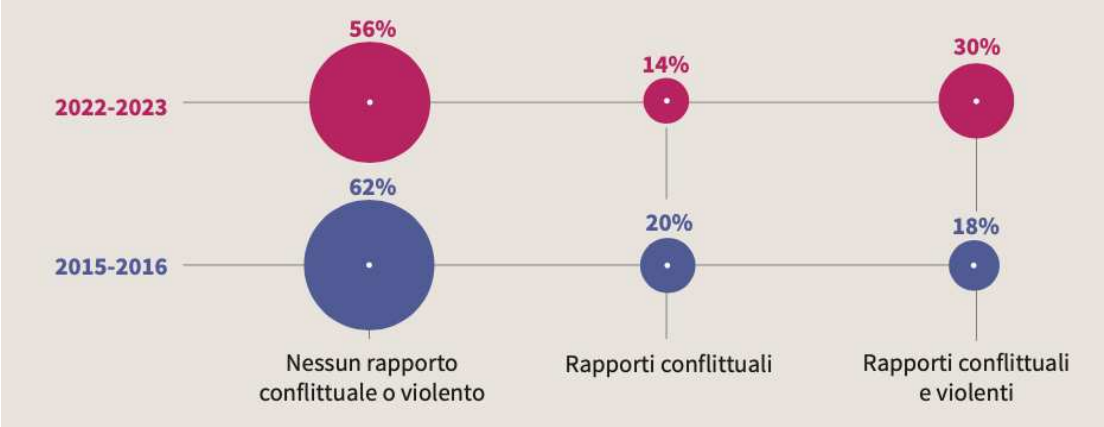
[16]

Infine, una delle caratteristiche analizzate sono le dipendenze o l'uso regolare di sostanze. Infatti, per la maggior parte dei minori presi in carico nel 2022-2023 sono evidenziati problemi di dipendenza o di uso regolare di sostanze (62%), aumentato rispetto al 2015-2016 (42%). I cannabinoidi sono la sostanza più utilizzata, mentre l'uso di alcol e psicofarmaci è basso. In questa categoria, le differenze di nazionalità sono meno evidenti (gli italiani sono il 61%, le seconde generazioni il 71% e i nati all'estero 60%) e non

[15] Fonte: Analisi Transcrime di dati dell'USSM di Milano.
[16] Fonte: Analisi Transcrime di dati dell'USSM di Milano.

sembra neanche esserci un legame tra l'uso di sostanze e le condizioni socioeconomiche (57% per chi vive in situazioni disagiate e il 64% per chi vive in situazioni non disagiate). A proposito della situazione familiare, innanzitutto si analizza la composizione del nucleo familiare. Nella maggior parte dei casi, i ragazzi provengono da una famiglia con entrambi i genitori presenti e conviventi (il 62% nel 2015-2016 e il 68% nel 2022-2023); mentre la percentuale di ragazzi con un solo genitore è dell'8% nel 2015-2016 e del 14% nel 2022-2023. Invece, uno straniero nato all'estero su quattro è un minore straniero non accompagnato.

Tuttavia, ciò che sembra determinante è il rapporto con i familiari. Infatti, crescere in ambienti familiari violenti o trascurati durante l'infanzia può portare allo sviluppo di problematiche comportamentali come la disregolazione degli impulsi e del controllo dell'aggressività, che possono causare comportamenti devianti (Cain 2021; Garduno 2022; García-Rojo, Talavera-Velasco, e Luceño-Moreno 2023; Aazami et al. 2023). Nei due periodi considerati, poco meno della metà dei minorenni aveva rapporti conflittuali con i familiari, mentre aumentano gli episodi di violenza in famiglia nel 2022-2023 (dal 18% del 2015-2016 al 30%). Infine, i minori italiani hanno riscontrato una maggiore possibilità di avere rapporti conflittuali rispetto a stranieri e seconde generazioni.

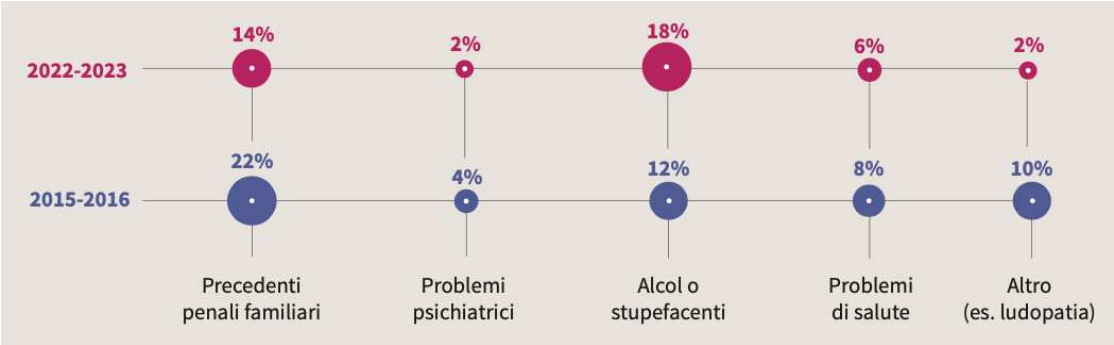


[17]

In conclusione, i comportamenti devianti o criminali dei genitori porta ad una maggiore probabilità che i minori commettano atti devianti o criminali (Van Dijk, Kleemans, e Eichelsheim 2019; Anker e Andersen 2021; Dragone, Migali, e Zucchelli 2021). Il processo di "trasmissione intergenerazionale" è facilitato dalle inadeguate capacità e responsabilità genitoriali, dall'apprendimento diretto o indiretto di tecniche di

[17] Fonte: Analisi Transcrime di dati dell'USSM di Milano.

socializzazione violente e dalla mancanza di un intervento sociale a sostegno del giovane (Anker e Andersen 2021). Nel periodo 2022-2023 diminuisce il numero di genitori con problemi psichiatrici, di salute o con precedenti penali, mentre aumentano i problemi di dipendenza da alcol o altre sostanze.

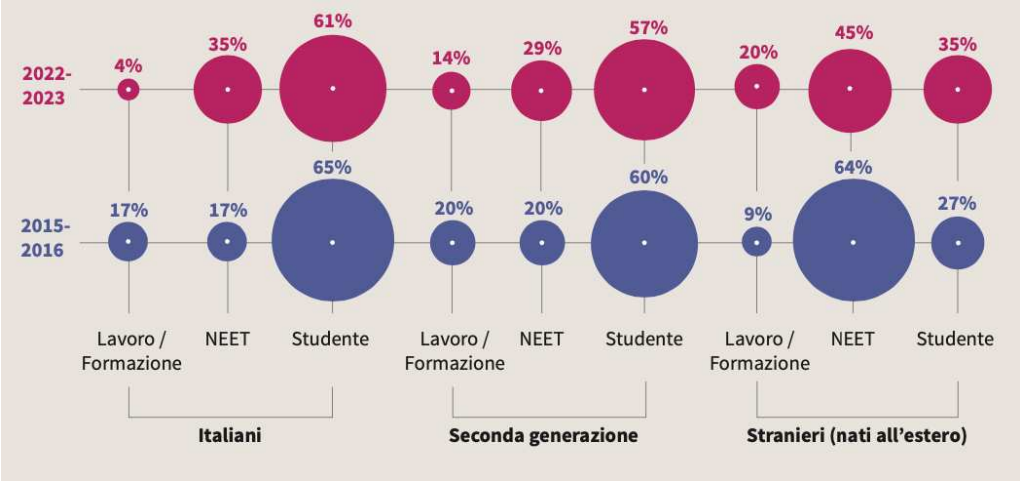


[18]

In merito alla situazione scolastica, l'abbandono scolastico dei ragazzi costituisce un fattore di rischio che può portare ad atti criminali o devianti (Aazami et al. 2023; Gerlinger e Hipp 2023; Hawkins et al. 2000; Katsiyannis et al. 2008). Infatti, problemi nel percorso scolastico sono legati all'aggressività, alla depressione e ad una più alta probabilità di consumo di stupefacenti o alcolici (Bell, Costa, e Machin 2022). Per di più, la povertà educativa limita l'inserimento lavorativo dei ragazzi, aumentando la possibilità di un loro coinvolgimento in attività criminali (Gabriele Tomei e Francesca Pia Scardigno 2022; Gupta, Mohapatra, e Mahanta 2022; Farrington, Gaffney, e White 2022). È diminuita la percentuale di ragazzi presi in carico dall'USSM che hanno avuto problematiche scolastiche legate al rendimento (dal 56% nel 2015-2016 al 38% nel 2022-2023); è diminuito anche l'assenteismo (dal 28% al 18%); mentre sono in aumento i minori senza difficoltà scolastiche (dal 14% all'8%).

Circa la situazione lavorativa, una quota significativa dei giovani presi in considerazione non è né studente né lavoratore (NEET). Le percentuali di questa categoria sono aumentate per i ragazzi italiani e per le seconde generazioni, mentre sono diminuite per i giovani stranieri nati all'estero.

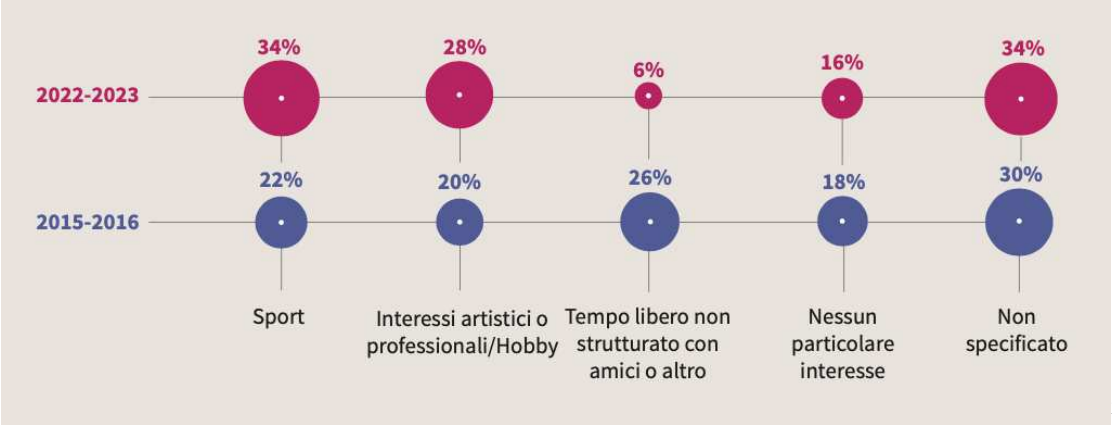
[18] Fonte: Analisi Transcrime di dati dell'USSM di Milano.



[19]

Per concludere si analizza il contesto sociale. Se esso è particolarmente disfunzionale, problematico o marginale, è ritenuto un rischio per la commissione di reati da parte dei giovani (Ahlin e Antunes 2022; Bobbio, Arbach, e Redondo Illescas 2020). Infatti, quest'ultimi sono associati all'assenza di servizi scolastici, lavorativi e attività per i giovani, ad una maggior disponibilità di sostanze stupefacenti e armi, ad alti tassi di abbandono scolastico con una conseguente mancanza di opportunità (Singer e Drakulich 2019; Di Gennaro e Iavarone 2023; Sitnick et al. 2017; Junger-Tas, Steketee, e Jonkman 2012; Hermansen 2023). Tuttavia, il 72% dei ragazzi presi in carico dall'USSM non vive in condizioni di disagio socioeconomico, in aumento rispetto al 44% del 2015-2016; ciò riguarda soprattutto i ragazzi stranieri nati all'estero, mentre per gli italiani e le seconde generazioni la situazione è stabile. Questo potrebbe essere dovuto ad una maggiore integrazione delle famiglie straniere in ambito lavorativo. Ciononostante, questi dati suggeriscono che la provenienza da contesti socioeconomici svantaggiati non sia più un fattore rilevante per i ragazzi che commettono atti devianti. Inoltre, si può osservare come la percentuale di ragazzi coinvolti in attività strutturate sia in aumento.

[19] Fonte: Analisi Transcrime di dati dell'USSM di Milano.



[20]

L'adolescenza è un'età di cambiamenti, infatti la delinquenza giovanile è un fenomeno noto. In Italia, dopo la pandemia, si percepisce un aumento, ma le statistiche sono contrastanti: le percentuali non mostrano grandi variazioni dal 2015-2016 al 2022-2023. L'analisi delle cartelle dell'USSM di Milano ha evidenziato l'aumento dei reati violenti rispetto a furti e spaccio, un abbassamento dell'età media per il primo reato, una crescita della percentuale di autori di reato non provenienti da contesti marginali, un aumento di problematiche individuali e di conflittualità familiare. Questi dati evidenziano una maggiore fragilità individuale nei ragazzi autori di reato e una maggiore varietà nei profili. Purtroppo, la complessità del fenomeno rende difficile la definizione di percorsi di reinserimento o interventi preventivi. (Dugato, M.; Sidoti, C.; Giulia Spinelli, A.; Savona, E. U.; 2024)

Comprendere questi percorsi individuali e le dinamiche sociali in cui si inseriscono è fondamentale per analizzare il ruolo che le organizzazioni di strada possono avere nel contesto della devianza giovanile.

Comprendere le organizzazioni di strada: dalla patologia alla resistenza

Le gang o bande giovanili sono gruppi di persone che si associano per scopi illegali e antisociali. Esse hanno sempre popolato le metropoli di tutto il mondo, in particolare i quartieri più marginali. Sebbene i loro obiettivi e tratti comuni varino a seconda delle epoche e dei contesti di riferimento, esiste una costante dietro la loro nascita, riconducibile alle molteplici forme di sfruttamento e disuguaglianza subite dai giovani di tutto il mondo a causa della loro etnia o condizione sociale. Queste forme di violenza sono spesso perpetuate da una cultura globale caratterizzata dall'individualismo, che

[20] Fonte: Analisi Transcrime di dati dell'USSM di Milano

relega nell'ombra milioni di "invisibili": immigrati, disoccupati, abitanti dei quartieri a rischio o giovani senza alcuna prospettiva per il futuro. Nel corso del tempo, le bande giovanili hanno assunto caratteristiche e ragioni d'essere peculiari, rendendo impossibile delineare un profilo comune e univoco. Lo stesso nome "gang" deriva da una retorica securitaria e criminalizzante; un'altra definizione emersa dal contesto latino-americano è "pandilla" che richiama il significato di gruppo di strada; mentre nell'Inghilterra degli anni Sessanta si diffuse il termine "bande giovanili". Più recentemente, è emersa la definizione di "organizzazioni di strada", un termine che pone maggior enfasi sul fattore della resistenza a condizioni di marginalità, piuttosto che su una chiave patologica e deviante.

I primi studi sulle gang giovanili furono condotti dalla Scuola di Chicago, con Frederic M. Thrasher che nel suo studio del 1926 "The Gang", definì le bande come "gruppi interstiziali formatasi spontaneamente, integratisi attraverso il conflitto" (Thrasher, 1926), evidenziandone la struttura interna, la territorialità e le attività devianti come risposta a mancanze sociali.

Successivamente il libro "Street Corner Society" di Whyte, pubblicato nel 1943, spostò il focus all'analisi etnografica di specifici gruppi giovanili, evidenziando i legami di solidarietà e supporto reciproco, non necessariamente delinquenziali.

Nel 1968, la teoria delle sottoculture delinquenti di Cloward e Ohlin si concentrò su come le bande di strada emergono in risposta alla disparità tra gli obiettivi di successo universali e le limitate opportunità per le classi svantaggiate, portando alla formazione di sottoculture con norme e valori alternativi e consapevolmente devianti.

In seguito, nel 1969, David Matza criticò gli approcci sociologici che trattavano i devianti come oggetti passivi e determinati da cause esterne, sottolineando invece l'importanza di comprendere la complessità e la prospettiva soggettiva di chi devia.

Successivamente, nel 1974, Albert Cohen, con la sua teoria sulle bande delinquenti, sostenne che la delinquenza giovanile delle classi operaie nasce come una reazione collettiva di rifiuto ai valori della classe media e come tentativo di ottenere uno status all'interno di una sottocultura i cui valori sono contrari a quelli della cultura dominante, in cui il giovane ha limitate opportunità di successo.

Negli anni Ottanta, la Scuola di Birmingham analizzò le sottoculture giovanili come forme di resistenza rituale ed espressione di identità di classe operaia attraverso stili e

simboli. La Scuola emancipò lo studio delle bande, focalizzandosi sui fattori ideologici, economici e culturali della sottocultura (Hebdige, 1979).

Uno dei più recenti studi è quello del "Paradosso Europeo" (Klein, 2001) che evidenzia la sottovalutazione del fenomeno delle gang in Europa rispetto agli Stati Uniti, nonostante dati che ne attestano una significativa presenza, nonostante dati che ne attestano una significativa presenza, spingendo il gruppo di ricerca Eurogang a sviluppare una definizione incentrata su gruppi giovanili stabili, orientati alla strada e coinvolti in attività illegali come tratto distintivo della loro identità, con un focus sull'aumento dei comportamenti delinquenziali dei membri.

In conclusione, negli ultimi anni, si è sviluppato un movimento di ricerca che propone un orientamento teorico basato sulla resistenza. Pertanto, la riproduzione sociale non è in grado di spiegare la maggior parte delle bande. Infatti, le pratiche di molteplici organizzazioni di strada contribuiscono a generare situazioni di resistenza e trasformazione dell'ordine sociale e della cultura dominante, e quindi non possono essere spiegate unicamente in termini di disfunzionalità o riproduzione. In questa prospettiva, Botherton e Barrios (2004) propongono di sostituire il termine di "gang" o "banda giovanile" con quello di "organizzazioni di strada": *"gruppi formati in gran parte da giovani e adulti, provenienti da classi marginalizzate, che hanno come obiettivo di fornire ai propri membri un'identità di resistenza, un'opportunità di empowerment sia a livello individuale che collettivo, una possibilità di voice capace di sfidare la cultura dominante, un rifugio dalle tensioni e sofferenze della vita quotidiana nel ghetto, ed infine una enclave spirituale dove possano essere sviluppati e praticati rituali considerati sacri."*

In Italia la ricerca realizzata con i giovani di questo tipo di organizzazioni si focalizza sul loro carattere transnazionale, riflettendo sull'esistenza metropolitana globale che tende a stigmatizzare i giovani migranti o di seconda generazione e sulla loro necessità di acquisire rispetto mediante l'accumulazione di un capitale simbolico e culturale composto da fattori estetici, rituali e disciplinari. Un altro importante fattore è il rapporto di queste organizzazioni con il territorio: innanzitutto, si possono individuare gli spazi metropolitani come elementi strutturali delle culture giovanili, un'attribuzione di identità sia da parte della società di provenienza che da quella di insediamento che porta ad una condizione di invisibilità e inferiorizzazione. Perciò, la resistenza diviene il paradigma con cui leggere le pratiche di solidarietà, muto appoggio e riconoscimento culturale messe

in atto dalle organizzazioni di strada in risposta alla subalternità materiale e simbolica che percepiscono. La solidarietà è un punto fondamentale per le bande, in quanto i membri del gruppo rappresentano in termini affettivi e materiali una sostituzione alle famiglie tradizionali, spesso incomplete o mancanti, distrutte dalle migrazioni o in condizioni di degrado e povertà (Queirolo Palmas, 2009). (Basile, 2014)

Le organizzazioni di strada e l'Hip Hop: il gangsta rap tra USA, Milano e Roma

Il rap e l'Hip Hop sono diventate delle culture di ribellione che hanno creato una forte identità globale basata sulle esperienze di strada, ma anche su contraddizioni e lotta culturale. Hagedorn (2011) è il primo ad individuare la correlazione tra produzione musicale e le organizzazioni di strada, diventando un elemento caratterizzante di quest'ultime. L'Hip Hop potrebbe rappresentare un elemento utile a decodificare le attitudini dei giovani delle organizzazioni di strada; il rap e soprattutto il gangsta rap sono strumenti importanti per capire le traiettorie di resistenza dei territori marginalizzati in cui vivono milioni di giovani.

Innanzitutto, si può affermare che non esiste gang che non abbia un rapporto con la scena rap; infatti, l'Hip Hop è la cultura che rappresenta la vita di strada, sovvertendo i valori dominanti della società contemporanea come l'ostentazione del successo individuale e del possesso. Inoltre, riesce a ridefinire gli spazi urbani marginali a partire dallo sviluppo della solidarietà e della fratellanza.

Uno degli esempi più popolari è il rapper 50 cent: nato nel degradato sobborgo "Jamaica dei Queens" a New York, è l'artista più rilevante ed estremo della scena del gangsta rap[21]. Le sue canzoni parlano di una vita di strada vissuta tra pistole e cocaina, con il solo sogno di diventare miliardario, lasciandosi alle spalle il ghetto. Il suo stile comprende collane d'oro e le Cadillac che ostentano un lusso in contrasto con il degrado dei quartieri d'origine. 50 cent rappresenta il successo gangster, ed è quindi ascoltato anche nei ghetti più malfamati di tutto il mondo; egli incarna lo stereotipo delle gang di strada di New York. In "Many Men (Wish Death)" parla della violenza di strada e della lotta per la sopravvivenza, riflettendo i temi di una realtà cruda e difficile delle vite marginalizzate, tipici del gangsta rap. Inoltre, mostra il desiderio di elevarsi da questa realtà:

[21] Sottogenere della musica Hip Hop, è caratterizzato da testi che esplorano la violenza, la criminalità, la povertà e la difficoltà della vita nei quartieri marginalizzati.

Many men, wish death 'pon me

Molti uomini mi augurano la morte

Blood in my eye, dawg, and I can't see

Sangue nel mio occhio, amico, e non ci vedo

I'm tryin' to be what I'm destined to be

Sto cercando di essere ciò che sono destinato ad essere

And niggas tryin' to take my life away

*E i ne*ri cercano di portarmi via la vita*

Molti studi sulle organizzazioni di strada, pur affrontando la loro costruzione simbolica, ignorano il ruolo che svolge l'Hip Hop: il rap è uno strumento di aggregazione e reazione, una strada privilegiata per costruire relazioni senza ricorrere al denaro. (Hagedorn, 2011) Usare l'Hip Hop come elemento d'indagine conduce ad un mondo complesso, afflitto da una guerra culturale tra due identità: la prima vede l'Hip Hop come un movimento coraggioso e ribelle, che difende le differenze multiculturali e vuole costruire una società fondata sul rispetto e la fratellanza; la seconda pensa all'Hip Hop come un business per i consumatori, manipolato dalle case discografiche che strumentalizzano gli stereotipi del gangsta rap. L'influenza dei due immaginari ha un peso per le realtà di strada a cui il rap si ispira; tuttavia, per contribuire al riscatto delle classi più marginalizzate si può iniziare a separare la concezione misogina e dura del gangsta rap con la vera vita di strada.

Quando l'Hip Hop si diffuse in tutto il mondo, offrì a tutti coloro che lo praticavano uno status symbol e affari redditizi. A questo punto, parte del movimento rap venne accusato di immoralità per la celebrazione di una vita di successo all'interno dei quartieri più poveri, con il possesso di armi e l'abuso di droga. Mentre altri, come forma di protesta, indossavano collane di legno africane: così l'Hip Hop si divideva tra autenticità e commercialità (De Rienzo, 2004). Le case discografiche approfittarono di questo fenomeno, offrendo contratti importanti ai rapper e ai gruppi più promettenti. L'Hip Hop divenne a far parte della cultura di massa statunitense, con i suoi album in cima a tutte le classifiche dell'epoca. Hagedorn (2011) afferma che le case discografiche hanno trasformato il gangsta rap in *"uno stile da papponi che promuoveva crudi stereotipi del ghetto celando un messaggio profondamente misogino".* Inoltre, la contraddizione più grande è il fatto che il genere musicale era prodotto da artisti neri, mentre era distribuito

e consumato principalmente da bianchi *"in cerca di un'esperienza esotica e fantasiosa della vita del ghetto"* (Reynolds, 2007)

Nonostante ciò, il tratto autentico dell'Hip Hop riusciva a mantenersi come uno stile creato come forma di opposizione, permettendo di resistere al suo successo commerciale. Infatti, lo stile gangsta ha accompagnato l'Hip Hop fin dalla nascita: la cultura delle gang giovanili del Bronx degli anni Settanta ne è stata la sua culla. Il rap è stato fin da subito socialmente impegnato nel denunciare i gravi problemi dell'America nera, come droga, incarcerazioni, brutalità poliziesca e organizzazioni criminali (Pipitone, 2012). Tuttavia, i testi di artisti come Just Ice o Public Enemy che provenivano dal Bronx, non solo descrivevano la realtà dei ghetti, ma rivendicavano spazi di autonomia da un sistema ingiusto e opprimente; inoltre, avevano una forte componente politica capace di influenzare l'attitudine dei giovani di strada. La popolarità iniziale del gangsta rap, caratterizzato da testi violenti, armi, droghe e sesso non è tanto un prodotto delle case discografiche quanto il sentimento di rappresentanza delle gang del ghetto e il loro disprezzo verso il sistema e, soprattutto, la polizia. Il gangsta rap non era solo una riproduzione dei comportamenti più deterioranti dei giovani neri che vivevano situazioni marginalizzate, ma una forma di reattività nei confronti di questa realtà sociale (Toner, 1998).

Perciò, esiste una versione autentica del gangsta rap, nata dagli artisti dei ghetti che parlavano di riscatto sociale. Ciò è possibile grazie al rapporto che i rapper mantengono con la strada, la vicinanza con il quartiere e i suoi problemi: "gangsta" significa criminale, ma parla della criminalità che si vede nelle strade di cui si parla. Difatti, la strada è uno spazio sociale di apprendimento, un luogo da raccontare, il gangsta rap lontano dalle maggiori case discografiche è l'espressione di appartenenza culturale e sociale.

Raccontare della strada non significa necessariamente ripercorre la marginalità vissuta, può essere un elemento di resistenza, partendo dalla fraternizzazione, il senso dell'esistenza delle organizzazioni di strada che anche l'Hip Hop evidenzia. La resistenza si manifesta a partire dai simboli e riferimenti culturali distintivi, elementi di riscatto rispetto ad una condizione di subalternità. Malgrado ciò, è difficile per i giovani di strada liberarsi da comportamenti che riproducono dinamiche di dominio e di sfruttamento come la violenza, il sessismo e il senso di potere sul prossimo. Perciò, il rap è una riproduzione di queste condizioni oggettive che coinvolgono i loro esponenti, ma l'Hip Hop, in

presenza della consapevolezza, può sovrastare queste stesse condizioni. La politica, la polizia e i mass media fanno da muri del ghetto, mentre l'Hip Hop apre quei confini in un nuovo spazio di conquista. Così il rap sovverte il processo di integrazione: non è più la società che integra il margine, ma il margine che avvolge la società perché permette a qualsiasi gruppo culturale di manifestare la propria originalità. (Basile, 2014)

Per quanto riguarda il caso italiano, quando negli anni Ottanta l'Hip Hop arrivò in Italia, i ragazzi delle nostre periferie assimilarono i loro habitat ai ghetti neri, prendendo coscienza della loro condizione e intravedendo una via di emancipazione diversa dalle pratiche di devianza. Le città metropolitane italiane più colpite furono Milano e Roma: la prima caratterizzata da rap di strada e la seconda famosa per il rap militante.

Il caso di Milano, più specificatamente San Siro, è analizzato nel libro di Francesca cagnetti e Liliana Padovani (2018). Lo studio evidenzia un 40% di abitanti in povertà assoluta e la presenza di molte famiglie di lavoratori stranieri, sottolineando la rilevanza della presenza migrante nel quartiere. La prima nazionalità presente è quella marocchina, in condizioni di mera sopravvivenza; da essa deriva una seconda generazione di cittadini italiani adolescenti e giovani adulti che vive in precarietà, con limitate possibilità di successo, da cui deriva un'entrata precoce nel circuito penale per piccoli furti, rapine, spaccio, risse o oltraggio alle forze dell'ordine. In questo contesto si inserisce il rap, molto diffuso nel quartiere, facendo diventare San Siro uno dei territori più importanti della scena nazionale del rap autentico di strada. Ciò è dovuto da varie componenti: socioeconomica, radicamento territoriale, coinvolgimento in episodi di devianza e multi-appartenenza. Giovani italo-marocchini o italo-tunisini sono i primi nella produzione di pezzi rap, postati sui social con un feedback di milioni di visualizzazioni, costituendo così una possibilità di ascesa sociale. I loro testi sono una mescolanza di lingua come l'italiano, il francese e il gergo; non si riconoscono in alcuna forma di rappresentanza politica, non muovono critiche alle istituzioni come la scuola o la chiesa; non accennano alla criminalità organizzata per una propria autonomia poiché contano solo su sé stessi; un elemento importante, invece, è la loro identità multiculturale; infine, non c'è alcun riferimento ai conflitti sociale e politici dei paesi del Medio Oriente. Oggigiorno, però, si dovrebbe parlare di trap al posto del rap, un genere musicale caratterizzato dall'uso

dell'autotune[22], linee melodiche suonate con sintetizzatori cantate (non parlate come nei pezzi rap) e melodie ipnotiche. Il tema di questi brani molto spesso è la spettacolarizzazione del conflitto per rappresentare episodi come pestaggi o uccisioni da parte della polizia di adolescenti dei quartieri difficili. Un altro tema è quello della figura materna: madri che devono essere ripagate per i loro sacrifici e sempre preoccupate per la sorte dei figli a rischio. Oppure scene di tipo familiari con sorelline e madri con l'hijab[23], madri alle faccende domestiche, ad accudire i figli negli spazi angusti delle case popolari con sguardo triste, preoccupate per i rischi della strada. Mentre i temi dell'amore e dell'erotismo sono del tutto assenti. Uno dei trapper protagonista della devianza spettacolarizzata della scena di Milano è Baby Gang, nato a Lecco nel 2001, ma che collabora con molti rapper di San Siro. Ha trascorso gran parte della vita tra case di accoglienza, istituti per minori devianti e carceri. Il suo inizio nel mondo del rap è avvenuto grazie ad un sacerdote, e da quel momento ha iniziato a raccontare le sue esperienze nei suoi pezzi. I temi principali delle sue canzoni sono appunto il racconto delle difficoltà della sua vita nel quartiere, della condizione dei suoi coetanei e della sua rivincita con la musica; un secondo tema è la rappresentazione esagerata delle pratiche di illegalità con armi da guerra. I due argomenti sono compresenti cronologicamente. Egli, inoltre, rappresenta molto la multiculturalità del suo quartiere, essendo lui stesso un ragazzo di seconda generazione con origine marocchine.

Per quanto riguarda la scena romana, le forme dell'Hip Hop sono circolate nelle periferie di edilizia residenziale pubblica più problematiche per condizioni sociali. A differenza di Milano, la presenza di lavoratori stranieri e delle loro famiglie è minore o comunque costretta all'invisibilità. Sono molto più presenti organizzazioni di criminalità locale che non permettono una affermazione culturale delle minoranze di origine straniera. Invece, la concentrazione in questi quartieri di disoccupati e lavoratori in grandi difficoltà economiche ha facilitato la nascita di grandi piazze di spaccio. Un alto numero di abitazioni è occupato abusivamente da famiglie che sopravvivono grazie ad attività legali ed illegali. Un esempio di queste periferie di edilizia residenziale pubblica è l'Esquilino,

[22] Dispositivo digitale che permette la correzione automatica dell'intonazione della voce che si trasforma in vibrata, robotica.

[23] L'hijab è un velo indossato da molte donne musulmane in presenza di uomini al di fuori della loro famiglia stretta. Solitamente copre la testa e il petto.

il Pigneto e Torpignattara. In questo contesto, il rap militante della periferia est di Roma si è mosso come protagonista nei conflitti di territorio, ma senza aver alcun contatto con il rap di strada. Infatti, il primo si muove nel movimento studentesco e nei centri sociali, mentre il secondo è più radicato nel territorio. Il rap di strada romano è rappresentato dai rapper del gruppo ODEI (Orgogliosi di essere italiani) di Tor Bella Monaca, quartiere di edilizia pubblica sorto negli anni Ottanta. Questo gruppo parla del vissuto difficile delle classi popolari metropolitane, segnato spesso dal carcere, ma che ha allo stesso tempo l'aspirazione ad un protagonismo espressivo per conquistare rispetto e opportunità economiche. Sono autoctoni e quindi differenziano dal rap di San Siro in quanto quest'ultima scena è caratterizzata dalla multiculturalità. Si esprimono nel romanesco delle periferie, mentre i ragazzi di San Siro hanno una sfaccettata creazione linguistica. Non si mostrano i luoghi di Tor Bella Monaca, come i cortili affollati di San Siro. Inoltre, gli ODEI non accennano mai alle attività criminali di spaccio o armi, il carattere distintivo del rap milanese. Invece, narrano una cultura di strada contraddistinta da valori come la forza fisica, l'omertà, la fedeltà verso gli amici e una critica al sistema. I luoghi dei video dei pezzi rap sono palestre di boxe che si trovano un po' in tutti i quartieri più marginalizzati, con il fine di attrarre ragazzi coinvolti in attività criminali; esse sono mostrate al fine di incutere terrore a fantomatici nemici.

L'altra faccia della scena rap romana sono le forme espressive dell'Hip Hop che influenzarono il ceto medio acculturato e politicizzato dei movimenti studenteschi. Il gruppo più famoso in questo contesto sono gli Assalti Frontali, gruppo affiliato all'Onda Rossa posse, nato negli anni Novanta. Hanno fatto interrottamente concentri nei centri sociali occupati e autogestiti e laboratori diffusi in tutta Italia. I temi principali dei loro pezzi sono il conflitto portato avanti dalle classi subalterne e gli avvenimenti politici del nostro paese. Hanno inoltre portato avanti molti progetti nei quartieri periferici est di Roma come Pigneto e Torpignattara, come l'inclusione scolastica delle minoranze e un laboratorio creativo di rap nelle scuole. (De Angelis, 2021)

L'Hip Hop è perciò una lente privilegiata per analizzare le dinamiche e le forme di reazione dei giovani marginalizzati. L'analisi dei casi di 50 Cent, Baby Gang, ODEI e Assalti Frontali evidenzia come il rap plasma le attitudini e le possibili traiettorie, anche devianti, di questi gruppi giovanili.

Capitolo 3. l'Hip Hop come strumento educativo

Oltre la scena: la Pedagogia Hip Hop per le nuove generazioni

Il fenomeno culturale dell'Hip Hop ha offerto le nuove generazioni a sviluppare risorse e strumenti per rispondere alla loro esigenza di apprendimento e di crescita. Questa cultura evidenzia l'importanza dell'apprendimento informale, configurandosi come un prezioso strumento eterogeneo con dei principi formativi efficaci per sostenere la crescita dei ragazzi nella società attuale.

Innanzitutto, la dimensione ludica è un elemento centrale della cultura Hip Hop. Sperimentando le quattro discipline artistiche i giovani possono esprimere sé stessi in uno spazio di confronto in un contesto sociale protetto, definito da specifici momenti rituali, di festa e di celebrazione. È uno spazio "altro" rispetto alla società in cui esplorare nuove possibilità e potenzialità. Ogni persona si pone in competizione con i pari, spronata a migliorare nelle varie discipline: l'improvvisazione del rap, la danza del Breaking, la manipolazione dei vinili del DJing e il disegno del Writing, avendo come elementi di base l'originalità e l'innovazione. In questo spazio, l'ampia libertà creativa convive con il limite delle regole create dalla stessa comunità. Così il gioco diventa un'opportunità per mettersi alla prova, in un mondo in cui per i giovani esperienze di questo genere sono sempre più rare. Inoltre, queste discipline sono utili ai ragazzi poiché li spingono a porsi degli obiettivi e a trovare soddisfazione nel solo piacere di attivarsi. Nell'Hip Hop, infatti, si percepisce l'idea che le proprie azioni possano avere successo, che l'obiettivo sia raggiungibile. In questo modo, il ragazzo impara a porsi traguardi, reggere la fatica, risolvere problemi e mettersi alla prova. È anche un modo per riflettere e rielaborare vissuti, migliorando la relazione con sé stessi e con il mondo. I ragazzi che abbracciano questa cultura adottano un proprio gergo e un nuovo stile di abbigliamento per esprimere il loro sistema di significati e valori.

Nello specifico, nel DJing si pratica la generazione e la connessione di frammenti di canzoni attraverso il mixing; nel Breaking si fondono gesti provenienti da stimoli differenti che trovano la propria unità nel ritmo; nel Writing le lettere trovano la propria armonia nelle scritte e nei disegni; nel MCing la scrittura dei testi concretizza i fatti in una trama narrativa. Chi sperimenta queste discipline può connettere parti del proprio vissuto corporeo ed emotivo, trasformandole e generando così nuovi percorsi di senso.

L'Hip Hop detiene un potere trasformativo perché non è uno spazio di evasione dove tutto è lecito, ma è un territorio dove poter mettersi alla prova e giocare sempre al meglio delle proprie risorse. Difatti, bisogna stupire portando sempre nuovi elementi, ma regolati da una specifica tecnica. È una produzione artistica che spinge chi la esercita a puntare sempre a nuovi livelli, anche con scarse risorse. Perciò, l'adolescente che entra in questa cultura trova uno spazio di sperimentazione in cui mettersi in gioco, crescere e trasformarsi. In una società in cui mancano spazi per una sperimentazione tutelata, si rischia di precludere l'evoluzione dell'individuo, portando i ragazzi a sperimentare in contesti non protetti per sfidare i limiti, con conseguenze negative. Essi sono impossibilitati a vivere la propria adolescenza dal momento che la società non è più in grado di offrire loro un contesto protetto e strutturato dove poter essere creativi (Benasayang, Schmit, 2004).

L'Hip Hop si è posto come uno strumento per rispondere a questa mancanza, proponendo uno spazio in cui l'adolescente può confrontarsi in un contesto di sperimentazione protetta. Questa cultura è uno mezzo per i ragazzi delle periferie, sia per tutelarli dalla violenza delle strade, sia per ripensare all'approccio tradizionale all'apprendimento. L'Hip Hop può infatti aiutare figure come insegnanti e educatori a scoprire il piacere del superamento di sé, della trasformazione e dello stupore per quanto realizzato (Reggio, 2010).

Nel saggio del 2009 di Akon, "Critical Hip-hop Pedagogy as a Form of Liberty Praxis", si esaminano le relazioni fra l'Hip Hop e la pedagogia critica, analizzando come questa cultura può essere un mezzo per promuovere la giustizia sociale e l'attivismo giovanile. L'Hip Hop ha il potere di porre luce sui problemi di povertà, brutalità della polizia, misoginia, violenza del sistema carcerario, discriminazione razziale e molti altri. Può essere utile per lo sviluppo del pensiero critico nei giovani; l'Hip hop è infatti una cultura principalmente radicata tra i ragazzi delle fasce più deboli e può essere un luogo privilegiato per un'azione educativa critica. Questa è un'opportunità per insegnanti e educatori di entrare in contatto con i giovani, in particolare quelli più emarginati, per creare dei percorsi educativi dove superare i propri stereotipi, senza quindi prescindere da questa dimensione culturale ed esistenziale. Può essere un luogo in cui ragazzi e adulti possono trasformarsi insieme, identificando e nominando i problemi sociali che devono affrontare, analizzando le cause, cercando soluzioni e instaurando un dialogo autentico.

A questo punto l'Hip Hop può essere la base da cui i giovani possono partire per prendere consapevolezza della propria esperienza e osservare il sistema di valori della società dominante. Chi è maggiormente marginalizzato può sviluppare la propria coscienza, acquisire una propria prospettiva critica del mondo e costruire apprendimento. Per raggiungere questo obiettivo, è necessario utilizzare la ricerca partecipata: i giovani coinvolti sono protagonisti e oggetto della ricerca, osservano la propria comunità e cultura, si interrogano su di essa, ipotizzano e mettono in pratica strumenti per percorsi di trasformazione. Con la Critical Hip-hop Pedagogy, l'Hip Hop diventa uno spazio di ricerca dove analizzare il proprio contesto quotidiano e le pratiche che attiva. Perciò, i giovani possono utilizzare questa cultura come specchio della società, identificarne i problemi e produrre nuove strategie d'azione. È una nuova lettura della realtà in cui i ragazzi sono protagonisti attivi, organizzando e avendo cura della propria comunità. Questo approccio critico ed esperienziale offre all'educatore nuove idee di lavoro: tramite i testi, i video e le interviste si può far partire un'analisi critica della società.

L'Hip Hop dimostra come nelle pratiche culturali evolute vi siano delle risorse di crescita ignorate o sottovalutate, e come negli ambienti informali esistano delle situazioni con un forte valore educativo, con giovani che possiedono potenzialità e competenze originali dalle quali si può imparare. I professionisti del lavoro educativo devono essere attenti a queste opportunità: da un lato valorizzandone la ricchezza della loro dimensione informale e dall'altro traendo ispirazione per creare attività strutturate efficaci. (Fant, 2015)

"Giving Back": la filantropia e l'impegno sociale dell'Hip Hop

L'importanza delle iniziative portate avanti da artisti e figure legate al mondo dell'Hip Hop è molto spesso trascurata; ciò potrebbe portare ad un ritratto negativo di questa cultura. Infatti, molti rapper cercano di controbilanciare le pubblicità negative con delle iniziative filantropiche come raccolte di cibo, programmi sociali, borse di studio e iniziative nelle aree urbane.

Perciò, i sostenitori dell'Hip Hop desiderano maggiore attenzione per gli aspetti positivi come sugli artisti più progressisti, i "concious rappers" che nei loro testi parlano della vita urbana, della politica più liberale, evitando linguaggio volgare, insulti sessuali e limitando l'uso di metafore violente; ad esempio, artisti come "A Tribe Called Quest" o "Mos 'Def".

Per quanto riguarda le azioni filantropiche dei rapper, sono considerate come “del bene per quartiere”. Queste iniziative sono spesso sottovalutate dai media, che tendono a concentrarsi maggiormente su notizie negative e sensazionali. Tuttavia, queste opere nelle comunità afroamericane ci sono sempre state: il “giving back (restituire) sono delle azioni benefiche radicate dal XVIII secolo nelle chiese nere, dove venivano raccolti fondi per scuole professionali e per migliorare le condizioni di vita. Degli esempi di rapper afroamericani che hanno “dato indietro” alle loro comunità sono Russell Simmons con la “Hip Hop Summit Action Network e Rush Philanthropic Arts Foundation”, Shawn "Jay-Z" Carter con la “Shawn Carter Scholarship Fund” e Chris "Ludacris" Bridges con la “Ludacris Foundation” a sostegno dei giovani e sviluppo economico.

Oltre a ciò, si aggiungono anche gli attivisti che utilizzano lo stile, la musica, la danza e la poesia per aiutare i giovani ad esprimersi e a interessarsi alla scuola, usando l’Hip Hop per insegnare letteratura e storia. (Rose, 2008)

Innanzitutto, molti studi hanno indagato gli impatti negativi della musica rap, come i suoi contenuti considerati violenti, sessisti e misogini (Dixon, Zhang e Conrad, 2009; Barogan e Nagayama-Hall, 1995; Miranda e Claes, 2004; Kubrin, 2005; Wingood et al., 2003; Zillma et al., 1995). D’altro canto, e meno frequentemente, i ricercatori hanno anche esaminato come la musica rap possa invece portare emancipazione personale, politica e sociale sia per gli uomini che per le donne (Dixon e Brooks, 2002; Keyes, 2002; Kubrin, 2005; Kobin e Tyson, 2006; Iwamoto, Creswell e Caldwell, 2007). Ad ampliare questi studi, ci sono professionisti che hanno cercato di integrare la musica Hip Hop negli sforzi per migliorare la salute e il benessere della persona (Elligan, 2004; Tyson, 2002; Tillie-Allen, 2005; Gonzalez & Hayes, 2009). Tuttavia, pochi ricercatori hanno sviluppato misure precise per studiare sia gli aspetti di rischio sia quelli di emancipazione. Un’eccezione è stata Tyson (2006) che ha creato la scala “Rap-music Attitude and Perception” (RAP) per analizzare le prospettive individuali sul contenuto e gli effetti della musica rap. Questo studio può essere utile ai ricercatori che vogliono comprendere meglio gli impatti della musica rap, ma anche per aiutate i professionisti che utilizzano l’Hip Hop nelle strategie terapeutiche. Lo scopo dello studio è costruire una nuova misura che catturi il modo in cui gli individui percepiscono sia gli aspetti emancipanti che quelli che aumentano il rischio della musica rap, in relazione all’individuo e alla comunità. (Travis, 2011)

Per quanto riguarda gli studi sulle attività di gruppo basate sull'Hip Hop usate con gli adolescenti, essi sono aumentati con un'enfasi su una maggiore reattività culturale e un maggiore coinvolgimento rispetto agli approcci terapeutici tradizionali. Gli approcci artistici creativi basati su progetti che includono strategie basate sull'Hip Hop, sono opportunità coinvolgenti e culturalmente reattive che hanno dimostrato un'efficacia costante. I professionisti della salute mentale, gli educatori e gli insegnanti hanno notevoli opportunità con gli approcci basati su questa cultura. Queste strategie si sono dimostrate efficaci singolarmente, ma anche con l'integrazione di vari metodi ha dimostrato la sua efficacia. Infatti, questi metodi contribuiscono a facilitare il benessere in tutto lo spettro della salute mentale: dalla promozione della cura di sé, alla prevenzione tra le popolazioni ad alto e basso rischio, offrendo varie modalità per supportare giovani e giovani adulti in periodi di instabilità. L'utilizzo di queste strategie come modelli di cambiamento offre molte possibilità come la creazione di connessioni, lo sviluppo del senso di comunità, l'espressività e la crescita sociale ed emotiva. Le attività di gruppo basate sull'Hip Hop usate con gli adolescenti possono variare da interventi informali e formali, possono essere strategie di auto-cura individuali, oppure generali di prevenzione e educazione guidate da facilitatori. Ci sono anche attività terapeutiche più strutturate e codificate come il Critical Cycle of Mixtape Creation (Levy, Travis, 2020), l'Hip Hop Therapy (Tyson, 2002), la Rap Therapy (Elligan, 2000), l'Hip Hop Empowerment (Travis et al., 2020) e il Therapeutic Beat Making (Travis et al., 2019). Perciò, le persone possono scegliere di utilizzare la musica nella loro vita quotidiana per apprendimento, crescita o per affrontare situazioni, riconoscendone gli effetti di emancipazione e miglioramento della salute, con o senza alcun supporto professionale. (Travis, Levy, Morphew, 2024)

Un esempio di queste attività sono lavori di gruppo basati sulla creazione di mixtape, un prodotto costituito da una raccolta di canzoni create dai partecipanti in gruppo, con testi e ritmo, il tutto sviluppato come parte dell'intervento terapeutico. Questa attività porta i giovani a fare ricerche, discussioni, creare e diffondere emozioni; le canzoni Hip Hop possono avere temi che riguardano la loro vita e il loro ambiente. I facilitatori che aiutano i ragazzi in questo progetto li guidano attraverso una serie di passaggi: identificazione dell'area di interesse del mixtape, ricerca del contenuto del mixtape, discussione e analisi dei risultati, sviluppo di una tracklist, pianificazione della registrazione e della

pubblicazione del mixtape e valutazione del processo e della risposta alla pubblicazione. (Travis, Levy, Morphew, 2024)

Un altro esempio è il programma musicale "Genuine Voices" di Baker e Homan (2004) svolto all'interno di un centro di detenzione nordamericano del Massachusetts con un gruppo di giovani prevalentemente neri. Questo progetto ha avuto molti benefici come la promozione della creatività individuale, dell'autostima e della comunicazione sociale. Ha offerto un mezzo altamente pratico e diretto per consentire ai giovani delinquenti di esprimere una particolare forma di creatività in relazione ai loro interessi musicali e culturali. Infatti, il rap e l'Hip Hop si sono dimostrati utili per i giovani per negoziare spazi e storie locali, costruendo stili e identità individuali. È una cultura particolarmente efficace per le minoranze etniche emarginate e per i giovani che vivono lontani dai centri urbani per affermare la propria presenza (Back 1996; Bennett 2000). Perciò, l'Hip Hop riesce a sfidare le più ampie condizioni sociali di alienazione e di oppressione. Inoltre, i quattro elementi di questa cultura costituiscono processi attraverso i quali l'identità viene immaginata, creata e costruita. L'inclusione dell'Hip Hop nei programmi dei centri di detenzione è un esempio della sua universalità come forma culturale accessibile e popolare per i giovani. (Baker, Homan, 2004)

Per quanto riguarda l'Italia, un esempio di attività basata sull'Hip Hop è "Rap dentro", una rete nata nel dicembre 2020 che promuove e sostiene interventi volti all'espressione e al reinserimento sociale utilizzando l'Hip Hop, in particolare il rap, come strumento educativo. Nel manifesto di questa rete si possono riscontrare principi come: promuovere la poesia e la sensibilità artistica del rap come strumento di integrazione e riscatto, il diritto di espressione, l'Hip Hop come forma per raccontare la società attuale, combattere gli effetti del carcere riducendo l'impatto dell'esperienza sui percorsi di crescita, attivare processi di restituzione alla collettività, di condivisione di buone prassi, istituire un confronto con le istituzione e aumentare i laboratori artistici sul territorio dentro e fuori gli istituti penali. In particolare, questo progetto promuove l'uso del rap in quanto è uno strumento narrativo, educativo, personale e ludico. Inoltre, il lavorare in gruppo porta i giovani ad imparare dall'altro, saper aspettare e ascoltare, rispettare i tempi di attesa, promuove processi di cooperazione e socializzazione. Anche far esercitare i ragazzi nella tolleranza alla frustrazione è un aspetto particolare nell'utilizzare il rap nel carcere. Aiuta anche a combattere gli effetti desocializzanti del carcere, sentimenti che si rintracciano

nei testi rap. Infine, ci sono dei progetti per i ragazzi durante la fase di dimissione e per chi è già uscito dal circolo penale, in collaborazione con le rispettive aree educative, per sensibilizzare la comunità locale e per mantenere una continuità educativa tra il dentro e il fuori. (Corradini, 2024)

Questi esempi dimostrano come l'Hip Hop si configuri come un potente strumento di aggregazione, espressione e cambiamento sociale capace di offrire opportunità di crescita e riscatto in contesti diversi, dai percorsi terapeutici alle realtà detentive, promuovendo il benessere individuale e collettivo.

Identità e crescita attraverso il rap: una testimonianza diretta

Nel percorso di ricerca che ha condotto alla stesura di questa tesi, dedicata all'analisi del ruolo dell'Hip Hop come strumento di espressione, aggregazione e cambiamento sociale, è emersa la necessità di integrare la prospettiva teorica con testimonianze dirette e concrete.

A tal fine, ho condotto un'intervista con un giovane residente di una comunità educativa residenziale a Treviso, dove ho svolto il tirocinio formativo da febbraio a maggio 2025. Questa comunità accoglie temporaneamente minori maschi nella fascia d'età 13-18 anni qualora il nucleo familiare sia impossibilitato o incapace di assolvere il proprio compito, oppure minori stranieri non accompagnati. Questa esperienza mi ha offerto l'opportunità di osservare da vicino l'impatto delle pratiche della cultura Hip Hop, in particolare del rap, sulla vita di giovani che affrontano percorsi di crescita complessi e segnati da difficoltà.

Perciò, questa intervista rappresenta un'occasione preziosa per approfondire la comprensione dell'Hip Hop non solo come fenomeno musicale e culturale, ma anche come strumento di espressione, identità e, soprattutto, risorsa educativa. Il dialogo si articola in tre sezioni principali, riflettendo i temi centrali della mia tesi: la storia dell'Hip Hop dalle sue radici nel Bronx all'evoluzione in Italia, il suo ruolo come veicolo di espressione personale e identità, e infine le sue potenzialità in ambito educativo e nella gestione della devianza giovanile. L'intervistato, Ian (nome fittizio per mantenere l'anonimato), offre una prospettiva autentica e diretta. Le sue riflessioni e il suo punto di vista, talvolta in linea con le teorie, talvolta critici e stimolanti, arricchiranno significativamente l'analisi, fornendo uno spaccato reale sull'impatto e il significato dell'Hip Hop nella vita di un giovane oggi.

Innanzitutto, per quanto riguarda la storia dell'Hip Hop, abbiamo parlato di quanto le radici di questa cultura siano importanti oggigiorno.

L'Hip Hop è nato in un contesto di difficoltà sociale nel Bronx. Per te, quanto è importante conoscere queste radici per capire l'Hip Hop di oggi, soprattutto il rap italiano o quello che fai tu?

I: Più che importante, ti dico che si risente ancora adesso nella musica che esce. Posso farti qualche esempio? Ci sono tantissimi album che sono stati fatti in questo periodo che lo rispecchiano molto bene. Tipo gli album "Sedicinoni" di Jack the Smoker, "Dinastia" dei Co'Sang e "Ranch" di Salmo, assolutamente. Comunque, tengono queste radici di difficoltà, in qualche modo di rivalsa, lotta, odio e rabbia, perché sono questi i temi che girano di più. Comunque, si trasmutano anche nella trap. Tipo prendendo Sfera Ebbasta, i suoi primi album parlavano sicuramente di difficoltà, di una vita che non era molto sana, ma era l'unica vita che gli era stata offerta.

E invece per quello che fai tu, questo tema è importante?

I: Sì, assolutamente. Perché io non mi immagino di riuscire a scrivere niente in un genere che non sia rappato. Quindi i temi che tratto, quello che sento e l'educazione che mi ha dato il rap mi tengono un po' ancorato, un po' "sindrome di Stoccolma", all'ambiente in cui sono cresciuto. Anche perché man mano che vado avanti, scopro tantissime cose diverse.

Successivamente abbiamo parlato della sua esperienza personale: come ha iniziato, l'autenticità e l'identità nei suoi testi, come il rap e l'Hip Hop aiutano ad elaborare le emozioni e sviluppano competenze, della vita nella Comunità Educativa e dei progetti futuri.

Quando hai iniziato a fare rap, cosa ti ha attratto di più di questa cultura? Cosa ti ha spinto a farlo?

I: Sono cresciuto ascoltando sempre musica, partendo da Fibra, Nitro. Dopo sono rimasto sempre su quel genere, perché in qualche modo mi dava qualcosa. Come ho già detto, c'erano tantissime varianti, e ancora adesso ne scopro tante altre. C'era uno Salmo che era più arrabbiato col mondo intero, critico, un po' fuori degli schemi, quasi oltre il limite. Nitro che era davvero tanto arrabbiato, un ragazzo di provincia, si sentiva che era un

ragazzo di provincia. Dopo ho iniziato a volerlo fare io, piano piano: magari nelle prime canzoni prendevo solamente la strofa da una canzone che conoscevo già, così da avere già il flow. All'inizio non facevo neanche freestyle, cercavo di scrivere, però andavo fuori con le sillabe, accenti strani… E poi man mano ho iniziato anche a produrmi qualcosa, a fare lavori più consistenti.

Cosa ti spinge a continuare e quale messaggio vuoi trasmettere?

I: Nessun messaggio. Mi piace avere la possibilità di avere un personaggio dove posso dire quello che non dico in altri casi, che non posso dire per stare in questa società. Il rap non mi ha dato un senso di appartenenza, ma mi ha dato un senso di ribellione, di poter pensare a modo mio, per quanto sia difficile.

Per quanto riguarda i temi, nel rap si parla molto di essere veri e raccontare la propria storia. Per te quanto è importante l'autenticità nei tuoi testi?

I: È importante portare qualcosa di proprio, sicuramente. Va bene anche portare temi magari sulla rabbia, che è quello che mi spinge ad ascoltare il rap. La voglia di criticare, magari parlare di come qualcun altro parla tanto, ma alla fine dice solamente cose che non sente, non che pensa. Quindi, bisogna comunque portare sempre qualcosa di proprio, il che mi porta un po', per la mia giovane età, un grande dilemma: cercare la mia identità con la musica o portare la mia identità nella musica. È una domanda molto importante, però sto iniziando a realizzare che si creano a pari passo: la mia identità nella musica cresce mentre la mia identità si crea.

C'è qualcosa di te, della tua personalità, che riesci a esprimere solo attraverso il rap?

I: Poter dire cose che potrei io stesso odiarmi se le dicessi normalmente così, però che alla fine non mi pento di dire. A me piace parlare anche tanto senza vergogna nei testi.

Tramite il rap riesci ad elaborare le tue emozioni, a scrivere delle tue esperienze?

I: Certamente, perché quello che si va a scrivere dentro un testo alla fine diventa una sorta di documento storico, ma anche una rappresentazione di quello che c'è fuori e di quello che c'è dentro. Spesso cercare di guardare un'esperienza vissuta con i propri occhi non è sempre possibile. Quindi, cambiando il contesto, mettendolo su carta, mettendolo sul telefono, insomma, si può dire che lo si guarda da fuori. Ti dà un altro punto di vista sulle cose, soprattutto per i pezzi che sono un po' più conscious.

Quali competenze hai sviluppato grazie al rap? Come la scrittura, lo storytelling o la capacità di analisi.

I: L'improvvisazione, sicuramente, perché ho iniziato a trovare molto divertimento nel fare freestyle, anche in momenti vuoti dove non c'è niente, neanche magari una strumentale. Dopo, però, dipende sempre da quello che si fa, perché se si vuole fare il gangster di strada, è una situazione un po' più difficile, perché si deve crescere in un ambiente per poter riflettere su certi argomenti. Non dico che il contrario non sarebbe vero, ma non avrebbe contenuto. Ho quindi sviluppato sicuramente anche la capacità di raccontare e la capacità di analisi. Anche, diciamo, che ho aperto un po' la mia vena artistica, perché modi di vedere le cose diverse portano anche diverse idee.

Il rap ti ha aiutato in qualche modo ad affrontare le sfide o la routine della vita in comunità residenziale?

I: Qua in comunità non è che ho mai avuto quel bisogno di scrivere perché mi hanno fatto arrabbiare. Piuttosto, era un modo per passare il tempo in maniera produttiva e divertente. Dopo è sfociato in qualcosa di più serio perché ha dato vita a questo mio desiderio di trovare un modo artistico per esprimermi.

Fare rap o ascoltare rap con altri ragazzi in comunità ha creato dei legami o delle esperienze condivise tra voi? In che modo?

I: Sì, assolutamente. La musica unisce tantissimo le persone. Si sa che la musica comunica emozioni in qualche modo. La musica che i miei compagni mi fanno ascoltare ritrae anche un loro modo di vivere qui dentro; quindi, mi permette di darmi un paragone, anche se le sofferenze non vanno messe a confronto. È avere un altro punto di vista attraverso l'espressione musicale, che sicuramente mi aiuta a vivere qui dentro. È una possibilità di scambiare con gli altri ciò che ti piace, che ritrae ciò che pensi.

Cosa speri per il tuo futuro con il rap? Ti vedi continuare a farlo? In che modo?

I: Sicuramente non ho intenzione di mollare, anzi ho intenzione di proseguire e migliorare soprattutto. Svilupparmi in più settori e diventare più autonomo anche solamente per il gusto di farlo, senza aspettarmi di diventare superstar. Si spera di riuscire ad avere un po' di seguito, ma non per il seguito in sé, ma per potersi collegare con diverse persone che magari possono essere unite da qualcosa che faccio io. Però, il rap non può essere il mio piano A in questo momento, però è un piano B con la speranza di un futuro più prospero. Anche perché so cosa potrebbe succedere se non ce la facessi col rap. È una vita che davvero non è quella che vorrei fare io.

Hai già fatto progetti col rap oppure ne vorresti fare?

I: Sicuramente ho tanti progetti che vorrei fare, tanti pezzi nuovi. Anche fare più eventi tipo il freestyle al Muretto[24], che può essere un invito a tutti perché c'è sia gente che vuole provare a mettersi in gioco, sia gente che vuole ascoltare. Dopo, per progetti più seri avrei in mente di fare un mixtape, un album, che però richiede ancora un po' di riflessione per capire esattamente come lo voglio fare. Si tratta anche di agganci, perché non essendo io ancora autonomo non è che posso aspettarmi di farmi un album in casa. Quindi si tratta anche di incontrare persone giuste e di mettersi in gioco in maniera corretta giocando bene le proprie carte.

Infine, abbiamo parlato dell'Hip Hop come strumento educativo.

L'Hip Hop o il rap ti hanno insegnato qualcosa che non hai trovato in altre istituzioni come la scuola?

I: Mi insegna a pensare prima di parlare sicuramente. Perché in una competizione o in un testo è davvero importante trovare le parole giuste e non parlare a vanvera. Anche magari scrivendo attraverso i flussi di coscienza, dove in una seduta ti metti e scrivi tre minuti di canzone, non sono cose che tu spari a caso solamente perché fanno rima, ma c'è sempre un ragionamento su ciò che vuoi dire e su ciò che vuoi comunicare scrivendo.

Mi ha insegnato anche il rispetto tra avversari, il rispetto tra la gente. Ad esempio, nelle battle, a volte se ci si conosce si va sul personale e si va un po' oltre il limite, però mi ha insegnato il fair play del freestyle e anche della strada. Infatti, non sono temi diversi, poiché sfortunatamente questo è quello che offre il nostro paese in questi tempi: c'è tanta gente che soffre, lo si vede nelle canzoni, si sente questa rabbia, non è che viene dal niente, ma nella generazione c'è un qualcosa che non va. Quindi, la musica insegna anche la realtà di adesso, come un telegiornale. La scuola è sempre la stessa alla fine, quindi come può rappresentare il mondo odierno? Ci si prova sicuramente, ma in verità non è che cambia tanto. Il metodo è quello di aggiungere materie come l'educazione civica e l'"Internet of Things" (una materia degli istituti tecnici dove si insegnano le tecnologie di adesso), ma se non si insegna la società di adesso non si va tanto avanti secondo me.

[24] Storica discoteca all'aperto situata a Jesolo, famosa per aver ospitato DJ di fama internazionale e serate iconiche fin dagli anni '60.

Bisogna essere realisti e guardare davvero il mondo in cui si vive, senza la speranza di vivere in un mondo che non è quello che è.

Se tu fossi un educatore o dovessi dare un consiglio a un educatore, cosa gli diresti su come approcciarsi al mondo dell'Hip Hop e ai ragazzi che lo praticano? C'è qualcosa che gli educatori dovrebbero evitare o, al contrario, qualcosa che dovrebbero assolutamente fare per entrare in sintonia con voi?

I: Ci si dovrebbe approcciare con un occhio di riguardo perché, proprio restando coerente con tutto quello che ti ho già detto, dato che la musica che un ragazzo ascolta in qualche modo lo rappresenta, sarebbe utile sapere cosa ascoltano i ragazzi, ma non a livello di analisi per avere dei dati da poi mandare in giro che alla fine non portano a nulla. Dare anche la possibilità agli insegnanti, se loro si riuscissero a mettere in gioco, di fare dei progetti dove si fa capire cosa vivono i ragazzi: quali stress, quali temi vivono tutti i giorni. C'è una grande percentuale di ragazzi che ascoltano canzoni con testi pieni di violenza e armi che rappresentano la rabbia della mia generazione. Indubbiamente c'è qualcosa che ci turba, siamo tutti collegati dall'internet ma siamo tutti soli e questo è vero, non è una frase fatta.

Secondo te si può integrare l'Hip Hop nell'educazione?

I: Con i gruppi di ascolto, leggere i testi e dare ai ragazzi la possibilità di esprimersi in ambienti sicuri senza giudicarli. Però, mi soffermo sul fatto che deve rimanere una cosa vera, cioè analizzare anche la violenza dei testi: se c'è la rabbia in un paese, come possono pensare di metterci a tacere al posto di risolvere i problemi? Scusa ma faccio parte di quella cerchia di artisti che sono un po' arrabbiati per tutto.

Se ti proponessero di partecipare ad un progetto in cui viene coinvolto il rap, saresti interessato? Hai già fatto progetti del genere?

I: Non ho fatto progetto simili, ma darei loro una possibilità. Ovviamente dipende da come verrebbe impostato questo progetto: se è una cosa in cui non ci vedo un senso effettivo, allora non sarei molto interessato, però con i buoni presupposti parteciperei molto volentieri. Non so darti un'idea esatta di quali siano i presupposti, però parteciperei molto volentieri se magari qualcuno li facesse.

Vuoi fare un ultimo commento?

I: Un consiglio ai giovani artisti: rimanete voi stessi, senza aver paura dei commenti e del pregiudizio altrui. Grazie per avermi reso partecipe.

L’intervista con Ian ha offerto una prospettiva preziosa e autentica, arricchendo la comprensione dell’Hip Hop come strumento di espressione, identità e, soprattutto, risorsa educativa nel contesto delle sfide giovanili.

Conclusione

Nel corso di questa tesi, abbiamo intrapreso un viaggio attraverso il complesso e affascinante mondo dell'Hip Hop, analizzandone il ruolo non solo come fenomeno musicale, ma come una cultura poliedrica e un potente catalizzatore di espressione, aggregazione e cambiamento sociale, con una particolare attenzione al suo impatto sulla devianza giovanile.

Il primo capitolo ha delineato le radici storiche dell'Hip Hop, riportandoci nel Bronx degli anni '70 per comprenderne la genesi in un contesto di disagio socioeconomico, dove la musica e la cultura divennero una voce per le comunità emarginate e un mezzo di riscatto. Abbiamo poi seguito la sua evoluzione, osservando come questi principi fondanti si siano adattati e riaffermati nel panorama italiano. Nei capitoli successivi, l'analisi si è concentrata sull'Hip Hop come veicolo di espressione personale e di costruzione identitaria, mostrando come le sue diverse pratiche offrano ai giovani uno spazio unico per elaborare emozioni, narrare le proprie esperienze e consolidare il proprio senso di sé.

I risultati più significativi di questa ricerca sono emersi in particolare dall'approfondimento dell'Hip Hop quale strumento educativo, supportato in modo determinante dalla testimonianza diretta di Ian, un giovane residente di una comunità educativa. L'intervista ha confermato inequivocabilmente che l'obiettivo posto in introduzione è stato raggiunto: l'Hip Hop si configura come una risorsa educativa concreta e valida. La voce di Ian ha messo in luce come questa cultura non solo fornisca vie creative di espressione e sfogo per la rabbia e le difficoltà, ma promuova anche lo sviluppo di competenze fondamentali quali l'improvvisazione, lo storytelling, la capacità di analisi e il rispetto. La sua esperienza ha dimostrato come l'Hip Hop favorisca la creazione di legami significativi tra i pari all'interno della comunità, offrendo un punto di riferimento e un'opportunità di confronto costruttivo in un ambiente che spesso manca di simili stimoli.

Da un punto di vista personale, ritengo che l'Hip Hop rappresenti un'alternativa vitale alle istituzioni tradizionali, spesso percepite come distanti o inadeguate a cogliere le dinamiche giovanili contemporanee. La sua autenticità e la capacità di riflettere la realtà attuale, come sottolineato da Ian, gli conferiscono una forza educativa che difficilmente si ritrova altrove. Questo studio ha rafforzato la mia convinzione che un approccio educativo che integri l'Hip Hop, ad esempio attraverso gruppi di ascolto e laboratori di scrittura, possa non solo attrarre e coinvolgere i ragazzi in difficoltà, ma anche aiutarli a sviluppare consapevolezza critica e resilienza.

Guardando alle prospettive future, sarebbe auspicabile l'implementazione di progetti sperimentali all'interno di comunità educative e centri di aggregazione giovanile, che sfruttino appieno le potenzialità del rap e delle altre discipline Hip Hop. Proposte concrete potrebbero includere laboratori di scrittura creativa orientati al rap, sessioni di freestyle per stimolare l'improvvisazione e il confronto sano, e momenti di analisi collettiva dei testi per decodificare messaggi e valori. Tali iniziative dovrebbero essere guidate da educatori aperti e sensibili alle specificità di questa cultura, pronti a mettersi in gioco e a superare eventuali pregiudizi.

Il valore di questo argomento nel mio percorso formativo e professionale è inestimabile. Ha ampliato la mia comprensione delle dinamiche sociali e giovanili, fornendomi strumenti concettuali e pratici per approcciare contesti di disagio con maggiore consapevolezza e creatività. L'Hip Hop, con la sua intrinseca capacità di trasformare la difficoltà in arte e l'emarginazione in riscatto, si è rivelato non solo un oggetto di studio, ma una lente attraverso cui osservare e interpretare la complessità della condizione giovanile contemporanea, offrendo nuove prospettive per l'intervento educativo e sociale.

Bibliografia

Aazami, A.; Valek, R.; Ponce, A. N.; Zare, H. (2023). *Risk and Protective Factors and Interventions for Reducing Juvenile Delinquency: A Systematic Review*. Social Sciences 12 (9): 474. https://doi.org/10.3390/socsci12090474.

Aebi, M. F. (2010). *Methodological Issues in the Comparison of Police-Recorded Crime Rates*. In International Handbook of Criminology, a cura di Shlomo Giora Shoham, Paul Knepper, e Martin Kett, 211–28. Boca Raton, FL: CRC Press. http://dx.doi.org/10.1201/9781420085525-c8.

Ahlin, E. M.; Lobo Antunes, M. J. (2022). *Youth Violence in Context: An Ecological Routine Activity Framework*. New York: Routledge.

Akon, A. A. (2009). *Critical Hip-hop Pedagogy as a Form of Liberty Praxis*. Amherst: Education University of Massachusetts.

Andrade, A. S.; Sala Roca, J.; Rodríguez Pérez, S. (2023). *Children's Emotional and Behavioral Response Following a Migration: A Scoping Review*. Journal of Migration and Health 7:100176. https://doi.org/10.1016/j.jmh.2023.100176.

Anker, A. S.; Andersen, L. H. (2021). *Does the Intergenerational Transmission of Crime Depend on Family Complexity?* Journal of Marriage and Family 83 (5): 1268–86. https://doi. org/10.1111/jomf.12770.

Back, L. (1996). *New Ethnicities and Urban Culture: Racisms and Multiculture in Young Lives*. London: UCL Press.

Baker, S.; Homan, S. (2007*). Rap, Recidivism and the Creative Self: A Popular Music Programme for Young Offenders in Detention*. Journal of Youth Studies 10 (4): 459–76.

Barongan, C.; Nagayama-Hall, G. C. (1995). *The influence of misogynous rap music on sexual aggression against women*. Psychology of Women Quarterly, 19, 195–207.

Basile, L. (2014) *Le organizzazioni di strada tra stigma e resistenza. Criminalizzazione, vita di strada e gangsta-rap in una "click" della Bolognina*. ADIR - L'altro diritto. https://www.adir.unifi.it/rivista/2014/basile/

Bell, B.; Costa, R.; Machin, S. (2022). *Why Does Education Reduce Crime?* Journal of Political Economy 130 (3): 732–65. https://doi.org/10.1086/717895.

Benasayag, M.; Schmit, G. (2004). *L'epoca delle passioni tristi*. Milano: Feltrinelli.

Bennett, A. (2000). *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*. Basingstoke: Macmillan Press.

Bernabei, F. (2014). *Hip Hop Italia: Il rap italiano dalla breakdance alle rapstar*. Imprimatur editore.

Bobbio, A.; Arbach, K.: Redondo Illescas, S. (2020). *Juvenile delinquency risk factors: Individual, social, opportunity or all of these together?* International Journal of Law, Crime and Justice 62 (settembre):100388. https://doi.org/10.1016/j.ijlcj.2020.100388.

Brotherton, D. C.; Barrios, L. (2004). *The Almighty Latin King and Queen Nation: street politics and the transformation of a New York City gang*. New York: Columbia University.

Cain, Calli M. (2021). *The Effects of Prior Victimization on Delinquency Type among Justice-Involved Youths*. Victims & Offenders 16 (6): 771–95. https://doi.org/10.1080/15564886.2020.1860176.

Chang, J. (2005). *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. Picador: First Edition.

Cloward, R.A.; Ohlin, L.E. (1966). *La teoria delle bande delinquenti in America*. Bari: Laterza.

Cognetti F., Padovani L., (2018). *Perché (ancora) i quartieri pubblici. Un laboratorio di politiche per la casa*. Milano: FrancoAngeli.

Cohen, A. (1974). *Ragazzi delinquenti*. Milano: Feltrinelli.

Corradini, S. (2024). *Il rap come strumento educativo in carcere*. Ragazzi dentro. https://www.ragazzidentro.it/il-rap-come-strumento-educativo-esperienze-allinterno-degli-istituti-penali-per-minorenni/#:~:text=Anche%20cura%2C%20calma%2C%20concentrazione%2C,gli%20effetti%20desocializzanti%20del%20carcere.

De Angelis, R. (2021) *Territori di rap/trap tra devianza spettacolarizzata, gangsta tragico e antagonismo di cura*. Tracce Urbane. "Rivista Italiana Transdisciplinare Di Studi Urbani, 6, 10. https://rosa.uniroma1.it/rosa03/tracce_urbane/article/view/17736

De Rienzo, N. (2004). *Hip hop: parole di una cultura di strada*. Milano: Zelig.

Di Gennaro, G.; Iavarone, M. L. (2023). *Ragazzi che sparano: viaggio nella devianza grave minorile*. Milano, Italy: FrancoAngeli.

Dixon, T.; Zhang, Y.; Conrad, K. (2009). *Self-esteem, misogyny and afrocentricity: An examination of the relationship between rap music consumption and African American perception*. Group Processes Intergroup Relations, 12(3), 345–360.

Dixon, T. L.; Brooks, T. (2002). *Rap music and rap audiences: Psychological effects and political resistance*. African American Research Perspectives, 8, 106–116.

Dragone, D.; Migali, G.; Zucchelli, E. (2021). *High School Dropout and the Intergenerational Transmission of Crime*. SSRN Scholarly Paper. Rochester, NY. https://doi.org/10.2139/ssrn.3794075.

Dugato, M.; Sidoti, C.; Giulia Spinelli, A.; Savona, E. U. (2024). *Le Traiettorie della devianza giovanile*. Transcrime, Università Cattolica del Sacro Cuore, Ministero della Giustizia.

Elligan, D. (2004). *Rap therapy: A practical guide for communicating with young adults through rap music*. New York, NY: Kensington Publishing.

Falkenberg, K.; Miller, I.; Johnson, I. K.; Price-Styles, A.; Williams, JA (2015). *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Cambridge University Press.

Fant, D. (2015). *Pedagogia hip-hop. Gioco, esperienza, resistenza*. Carocci: carocci Editore Edizione.

Farrington, David P., Hannah Gaffney, e Howard White. (2022). *Effectiveness of 12 Types of Interventions in Reducing Juvenile Offending and Antisocial Behaviour*. Canadian Journal of Criminology and Criminal Justice 64 (4): 47–68. https://doi.org/10.3138/cjccj.2022-0022.

Fernández-Pacheco A.; Torres-Jiménez, G. M.; Martins, P. C; Vale Mendes, S. M. (2022). *Analysing the Relationship Between Immigrant Status and the Severity of Offending Behaviour in Terms of Individual and Contextual Factors*. Frontiers in Psychology 13. https://www. frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2022.915233.

Garduno, L. S. (2022). *How Influential Are Adverse Childhood Experiences (ACEs) on Youths?: Analyzing the Immediate and Lagged Effect of ACEs on Deviant Behaviors*. Journal of Child & Adolescent Trauma 15 (3): 683–700. https://doi.org/10.1007/s40653-021-00423-4.

García-Rojo, M.; Talavera-Velasco, B.; Luceño-Moreno, L. (2023). *Risk Factors Associated With Urban Gang Membership in Juveniles: A Systematic Review*. Crime & Delinquency, agosto, 00111287231194717. https://doi.org/10.1177/00111287231194717.

Gerlinger, J., Hipp, J. R. (2023). *Schools and Neighborhood Crime: The Effects of Dropouts and High- Performing Schools on Juvenile Crime*. The Social Science Journal 60 (3): 415–31. https://doi.org/ 10.1080/03623319.2020.1744951.

Gonzalez, T.; Hayes, B. (2009). *Rap music in school counseling based on Don Elligan's rap therapy*. Journal of Creativity in Mental Health, 4, 16–172.

Gupta, M. K.; Mohapatra, S.; Mahanta, P. K. (2022). *Juvenile's Delinquent Behavior, Risk Factors, and Quantitative Assessment Approach: A Systematic Review*. Indian Journal of Community Medicine 47 (4).

Hagedorn, J. M. (2011). *Un mondo di gang. Giovani armati e cultura gangsta*. Roma: XL edizioni.

Hawkins, J. D.; Herrenkohl, T. D.; Farrington, D. P.; Brewer, D.; Catalano, R. F.; Harachi, T. W.; Cothern, L. (2000). *Predictors of Youth Violence*. OJJDP Serious and Violent Juvenile Offending Series. NJC Number 179065. Washington, DC: US Department of Justice; Office of Juvenile Justice and Delinquency Prevention.

Hebdige, D. (1990). *Sottocultura: il fascino di uno stile innaturale*. Genova: Cosa e Nolan.

Hermansen, A. S. (2023). *Ethnic Enclaves, Early School Leaving, and Adolescent Crime among Immigrant Youth*. European Sociological Review 39 (3): 400–417. https://doi.org/10.1093/esr/ jcac034.

Ivic, D. (2010). *Storia Ragionata dell'Hip Hop italiano*. Lit edizioni.

Iwamoto, D. K.; Creswell, J.; Caldwell, L. D. (2007). *Feeling the beat: The meaning of rap music for ethnically diverse Midwestern college students—a phenomenological study*. Adolescence, 42, 337–352.

Junger-Tas, J.; Steketee, M.; Jonkman, H. (2012). *The Neighbourhood Context*. In The Many Faces of Youth Crime: Contrasting Theoretical Perspectives on Juvenile Delinquency across Countries and Cultures, a cura di Josine Junger-Tas, Ineke Haen Marshall, Dirk Enzmann, Martin Killias, Majone Steketee, e Beata Gruszczynska, 257–84. New York, NY: Springer. https://doi. org/10.1007/978-1-4419-9455-4_10.

Katsiyannis, A.: Ryan, J. B.; Zhang, D; Spann, A. (2008). *Juvenile Delinquency and Recidivism: The Impact of Academic Achievement*. Reading & Writing Quarterly 24 (2): 177–96. https://doi.org/10.1080/10573560701808460.

Keyes, C. (2002). *Rap music and street consciousness (music in American life*). Chicago, IL: University of Illinois Press.

Killias, M.; Lukash, A. (2020). *Migration, Not Migrants, Is the Problem: Delinquency among Migrants and Non-Migrants in Switzerland and Ex-Yugoslavia*. European Journal of Criminology 17 (6): 896–917. https://doi.org/10.1177/1477370819828329.

Klein, M.W.; Kerner, H.J.; Maxon, C. L.; Weitekamp, E. (2001). *The Eurogang Paradox. Street Gangs and Youth Groups in the US and Europe*. London: Kluwer Academic Publishers.

Kobin, C.; Tyson, E. (2006). *Thematic analysis of hip-hop music: Can hip-hop in therapy facilitate empathic connections when working with clients in urban settings?* The Arts in Psychotherapy, 33, 343–356.

Kubrin, C. (2005*). Gangstas, thugs, and hustlas: Identity and the code of the street in rap music*. Social Problems, 52(3), 360–378.

Matza, D. (1964). *Delinquency and drift: from the research program of the Center for the Study of Law and Society*. Berkeley: University of California.

Miranda, D.; Claes, M. (2004). *Rap music genres and deviant behaviors in French-Canadian adolescents*. Journal of Youth and Adolescence, 33(2), 113–122.

Pipitone, G. (2012). *Louder than a bomb: la golden age dell'hip hop*. Milano: Agenzia X.

Queirolo Palmas, L. (2009) *Dentro le gang. Giovani, migranti e nuovi spazi pubblici*. Verona: Ombrecorte.

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

Reynolds, S. (2007). *Hip-hop-rock*. Milano: Isbn.

Rose, T. (2008). *The Hip Hop Wars: What We Talk About When We Talk About Hip Hop And Why It Matters*. Basic Books.

Singer, S. I.; Drakulich, K. (2019). *Crime and Safety in Suburbia*. Annual Review of Criminology 2 (1): 147–65. https://doi.org/10.1146/annurev-criminol-011518-024652.

Sitnick, S. L.; Shaw, D. S.; Weaver, C. M.; Shelleby, E. C.; Choe, D. E.; Reuben, J. D.; Gilliam, M.; Winslow, E. B.; Taraban, L. (2017). *Early Childhood Predictors of Severe Youth Violence in Low-Income Male Adolescents*. Child Development 88 (1): 27–40. https:// doi.org/10.1111/cdev.12680.

Thrasher, F. M. (1926). *The Gang: A Study of 1,313 Gangs in Chicago*. Chicago: University of Chicago Press.

Tillie Allen, N. (2005). *Exploring hip-hop therapy with high-risk youth*. Praxis, 5, 30–36.

Tomei G.; Scardigno, F. P. (2022). *Interventi di contrasto della povertà educativa minorile. Opportunità strategica o retorico passepartout?* Politiche Sociali, n. 3, 359–72. https://doi. org/10.7389/105755.

Toner, A. (1998). *Hip hop*. Barcelona: Celeste Ediciones.

Travis, R. Jr.; Levy, I. P.; Morphew, A. C. (2024*). 'Now We're All Family': Exploring Social and Emotional Development in a Summer Hip Hop Mixtape Camp*. Child & Adolescent Social Work Journal 41 (1): 43–60.

Travis, R.; Bowman, S. W. (2011). *Negotiating Risk and Promoting Empowerment through Rap Music: Development of a Measure to Capture Risk and Empowerment Pathways to Change*. Journal of Human Behavior in the Social Environment 21 (6): 654–78

Tyson, E. (2002). *Hip-Hop therapy: An exploratory study of a rap music intervention with at-risk and delinquent youth*. Journal of Poetry Therapy, 15(3), 131–144.

Tyson, E. (2006*). Rap-music attitude and perception scale: A validation study*. Research on Social Work Practice, 16(2), 211–223.

Van Dijk, M.; Kleemans, E.; Eichelsheim, V. (2019). *Children of Organized Crime Offenders: Like Father, Like Child? An Explorative and Qualitative Study Into Mechanisms of Intergenerational (Dis)Continuity in Organized Crime Families*. European Journal on Criminal Policy and Research 25 (4): 345–63. https://doi.org/10.1007/s10610-018-9381-6.

Whyte, W. F. (1968). *Little Italy: uno slum italo-americano*. Bari: Laterza.

Wingood, G.; DiClemente, R.; Bernhardt, J.; Harrington, K.; Davies; Robillard, A. (2003). *A prospective study of exposure to rap music videos and African American female adolescents' health*. American Journal of Public Health, 93(3), 437–439.

Zillman, D.; Aust, C.; Hoffman, K.; Love, C.; Ordman, V.; Pope, J.; Gibson, R. J. (1995). *Radical rap: Does it further ethnic division?* Basic and Applied Social Psychology, 16(1/2), 1–25.