

Intellettuali e subculture giovanili di fine secolo: l'hip hop in Italia e la ricerca di Georges Lapassade (1989-93)

Antonio Bonatesta, Università degli studi di Bari

Intellectuals and the youth subcultures at the end of the XXth century: hip hop in Italy and the research of Georges Lapassade (1989-1993). *This paper intends to investigate the 'indigenization' of hip hop in Italy between the 80s and 90s of the twentieth century, through the perspective of figures such as the French intellectual Georges Lapassade. During the 'long Eighties', characterized by the decline of collective organization forms and the 'ebb' into a private dimension, by the triumph of 'neo-television' and by deep processes of consumer homologation, hip hop's countercultural language seemed to provide an alternative to the decline of the categories of 'class' and 'generation', as vectors of social conflict and transformation. In the years of the definitive decline of the Italian party system that emerged from the Resistance, of the explosion of the disruptive and fatuous student movement of the 'Panther' and of the affirmation of the phenomenon of the 'posse', Lapassade was part of a variegated group of Italian and foreign intellectuals who perfected the identification of hip hop as an 'ethnic' fact. Around this new category, the attempt to identify social groups that could act as a catalyst for new forms of political mobilization of the Italian metropolitan peripheries developed and failed.*

Keywords: hip hop, rap, Georges Lapassade, youth musical subcultures, Panther movement, folklore, consumption, social conflict.

Introduzione

In un paese come l'Italia, che nel corso degli anni Ottanta si apprestava a metabolizzare i traumi e le profonde trasformazioni del decennio precedente, il progressivo radicamento sociale dell'hip hop pose una serie di interrogativi sui significati di questa nuova subcultura musicale giovanile, proveniente dagli Stati Uniti. Il superamento del conflitto di classe in chiave individualista e di omologazione consumistica (Scarpellini 2008, Cavazza 2014), il declino dei principi di organizzazione collettiva e il "riflusso" nella dimensione privata (Crainz 2003, Ginsborg 2007), il trionfo della "neotelevisione" (Gozzini 2011, Piazzoni 2014), sembravano aver avuto ragione delle categorie di "classe" e di "generazione" quali infrastrutture fondamentali della conflittualità sociale e delle diverse ipotesi trasformative del paese.

Tra fine anni Ottanta e prima metà dei Novanta, in forza dei suoi stili e dei suoi linguaggi controculturali, l'hip hop sembrò invece fornire una credibile alternativa al declino dei tradizionali protagonisti del conflitto novecentesco. Esso non solo offrì un nuovo terreno di politicizzazione giovanile ma, per le sue "assonanze"

con la tradizione del canto sociale, molti osservatori si spinsero a inquadrarlo come una valida occasione per rigenerare la funzione politica del folklore popolare (Portelli 1984), in ossequio a una tradizione debitrice dell'impostazione gramsciana entrata anch'essa in un "cono d'ombra", dopo la stagione aurea degli anni Settanta (Fanelli 2017).

Negli anni del definitivo collasso del sistema partitico nato dalla Resistenza, del dirompente quanto fatuo movimento studentesco della "Pantera" e dell'affermarsi del fenomeno delle "posse" – collettivi hip hop e *raggamuffin* sorti dai principali centri sociali autogestiti presenti nel paese – una variegata schiera di intellettuali italiani e stranieri, con differenti provenienze scientifico-disciplinari e riferimenti politico-culturali, lavorò all'identificazione dell'hip hop come fatto "etnico", nella convinzione che questa chiave potesse fungere da catalizzatore per nuove forme di mobilitazione politica, fuori dalla tradizionale forma partito novecentesca e a valle della lunga stagione dei movimenti giovanili, incentrate questa volta sul ruolo delle periferie metropolitane italiane.

Uno specifico discorso intellettuale, animato da suoi precisi interessi, progetti e conflitti, si intrecciava dunque con i modi di "indigenizzazione" dell'hip hop italiano, condizionandoli in parte. Peculiare fu, in questo senso, la vicenda del sociologo ed etnologo francese Georges Lapassade, con le sue indagini sull'hip hop in Francia e in Italia condotte tra il 1989 e il 1992-93, anche attraverso lo stimolo e il confronto con altri accademici e uomini di cultura italiani prevalente espressione dell'area "marxista non ortodossa". Il metodo della cosiddetta "osservazione partecipante attiva", orientato all'interazione diretta e senza mediazioni con l'oggetto indagato, lo spinse infatti a intervenire con una certa incisività nei processi simbolici in atto nella subcultura hip hop, contribuendo a determinarne gli orientamenti e a stabilire precisi schemi di classificazione, rispetto alle varianti che stavano emergendo in quegli anni.

Questo lavoro, prendendo le mosse dall'indicazione secondo cui media, industria culturale e intellettuali sono «parte integrante dell'autenticazione delle pratiche culturali» all'interno delle subculture musicali giovanili (Thornton 1995, p. 20), intende ricostruire il contributo fornito da Lapassade – e da quanti con lui collaborarono e si confrontarono – all'interpretazione delle questioni poste

dall'avvento dell'hip hop in Italia. In particolare, si tenterà di mettere in evidenza come a guidare questi gruppi intellettuali nell'indagine dei processi di politicizzazione in atto dentro questa subcultura fu prevalentemente il tentativo di ricostruire categorie, soggetti e pratiche tanto della mobilitazione politica quanto della contestazione sociale. Un tentativo che non avrebbe mancato di entrare in conflitto con gli schemi di classificazione costruiti dagli stessi giovani militanti.

Etnico, autentico e metropolitano. L'hip hop italiano nella riflessione di Lapassade

Il radicamento dell'hip hop in Italia è avvenuto, nel corso degli anni Ottanta, seguendo un percorso peculiare e contraddittorio, caratterizzato da una sorta di meccanismo “a doppia chiave”: veicolato dal mercato dell'industria culturale e dai mass media, in particolare dalla neotelevisione e dalla radiofonia alternativa e commerciale; “incubato” nei centri sociali occupati di seconda generazione, specie come reazione al declino della forza contestataria dei linguaggi punk¹. Del resto, la subcultura hip hop, originatasi nel corso degli anni Settanta da fratture di ordine razziale nelle realtà metropolitane degli Stati Uniti, si era lentamente diffusa in Italia pur privandosi dei suoi caratteri di unitarietà e di organicità, sulla scorta di una spinta imitativa delle singole pratiche ad essa connesse. Comparve dapprima con l'improvvisa diffusione della break dance, che ebbe il suo apice tra il 1983 e il 1985; seguì quindi, dal 1985-86, l'espansione e la sovrapposizione del fenomeno del graffitismo urbano²; infine, dal 1987 si ebbero le prime forme di rap imitativo in inglese, commutatesi nel corso del 1989-90 nell'“invenzione” del rap in italiano, fenomeno che finì con l'intrecciarsi con i movimenti studenteschi della Pantera e con le posse.

La promiscuità e la frammentazione delle forme di indigenizzazione dell'hip hop in Italia ha contribuito ad alimentare una pluralità di accenti, spesso in competizione tra loro, su quali fossero i significati autentici di questo fenomeno.

¹ Per una più precisa ricostruzione storica delle forme di “indigenizzazione” dell'hip hop in Italia, specie in riferimento all'ipotesi di un suo farsi vettore di processi di politicizzazione giovanile fuori dalla tradizionale forma-partito novecentesca, rimando a A. Bonatesta, *L'Italia della “Pantera” e delle “posse”. Conflitto sociale e capitale subculturale nell'hip hop degli anni '80 e '90*, «Ricerche di Storia Politica», (in corso di pubblicazione, saggio accettato il 18 febbraio 2022).

² Nel corso di queste pagine ci si riferirà a questa pratica prevalentemente con il termine “graffiti-writing” o “writing”.

Tra le prime frange di giovani italiani interessati all'hip hop si determinò presto una tensione tra quanti rimanevano legati alle originarie forme espressive americane e coloro che intendevano piuttosto attribuirgli un valore di “presa di parola”, di contro-comunicazione o di comunicazione alternativa. Queste ultime istanze, alimentate soprattutto nei centri sociali, riecheggiavano quelle che erano già state le ragioni dei movimenti del '68 e le successive spinte alla liberalizzazione del sistema radiotelevisivo degli anni Settanta. La rottura del rapporto con la politica e con la fabbrica fordista, indotta dal movimento del '77 (Neri Serneri, Galfré 2020), e l'esaurimento della palingenesi prodotta dalle ambizioni di conquista dal basso della radiotelevisione, contribuirono a mantenere irrisolta presso le fasce più giovani della popolazione la questione del rapporto tra comunicazione e potere. È in questo senso che la scoperta del rap in italiano, tra anni Ottanta e Novanta, sembrò poter innescare una nuova fiammata di protagonismo giovanile, in un momento in cui erano oramai smarrite le categorie di “generazione” e di “classe”, tradizionali motori del conflitto politico della prima età repubblicana.

Fu proprio questo aspetto a spingere alcuni settori dell'intellettualità accademica e politica, oltre che della stampa e della critica musicale più attenta alle inquietudini sociali, ad aprire un'intensa stagione di riflessione circa il senso da attribuire all'arrivo dell'hip hop in Italia e ai suoi possibili risvolti in termini di politicizzazione di larghe fasce di giovani, in definitiva rotta con lo strumento del partito di massa. Sotto l'urgenza posta dal collasso del sistema partitico sorto dalla Resistenza e dalle esigenze di rigenerazione della politica, antropologi come Alessandro Portelli, intellettuali politici legati all'area dell'autonomia operaia e all'esperienza della lotta armata, ricercatori riuniti attorno all'Istituto romano per la storia d'Italia dal fascismo alla Resistenza (Irsifar), critici di “Repubblica”, de “l'Unità” e de “il manifesto” e delle principali riviste di consumo sottoculturale si misero a lavoro, ciascuno dal suo osservatorio e con approdi diversi, per allestire attorno alla nozione di “etnicità” – di cui l'hip hop era evidentemente portatore per le sue origini ispano-afroamericane – un costrutto adattabile alla realtà della periferia sociale e metropolitana italiana. Il fine era evidentemente quello di individuare una nuova categoria in grado di agire da commutatore per il dissenso

e per il potenziale di contestazione detenuto da queste aree urbane, orientandole verso un orizzonte trasformativo. Un simile interesse intellettuale, agendo sull'*ethnos* dell'hip hop, non poteva che entrare in relazione con i processi di significazione in atto nelle posse e nella base giovanile di questa subcultura, concorrendo e talvolta entrando apertamente in competizione con essi nella classificazione dei gradi di autenticità delle sue varianti e delle sue diverse forme di militanza.

Sotto questo aspetto, particolare rilevanza ha avuto l'attività intellettuale di Georges Lapassade, antropologo e sociologo francese dell'Università VIII di Saint Denis che, dai primi anni Ottanta, aveva avviato significative esperienze di ricerca in Italia, dove era giunto per studiare i fenomeni di trance e di possessione (Zappatore 2009; Hess, Hess 2010; Gueli 2020). La significatività dell'opera di Lapassade, specie in relazione all'emergere dell'hip hop europeo e italiano, giaceva nel suo stesso paradigma di ricerca, incentrato sul metodo dell'"osservazione partecipante attiva" o "ricerca-azione", in base al quale l'analisi e la concettualizzazione dell'oggetto di studio dovevano procedere vivendo la situazione e instaurando relazioni interpersonali con i soggetti del gruppo o della comunità al centro dell'indagine (Colazzo 2009). Questa impostazione fece sì che la relazione di Lapassade con il movimento hip hop francese e italiano non fosse mediata dal lavoro di traduzione offerto dai circuiti accademico-scientifici, dalla radiotelevisione, dalla stampa e dalle riviste di consumo subculturale, ma fosse diretta e capace di sviluppare un'influenza discreta, per quanto controversa, sulla sua acclimatazione.

L'attività di ricerca di Lapassade sull'hip hop aveva preso avvio in Francia nel corso del 1989, una volta venuto a contatto con studenti e lavoratori delle banlieue parigine, dove era collocata la stessa Università di Saint Denis (Lapassade 1998). L'organizzazione di feste hip hop e di concorsi di graffiti-writing, oltre che la messa a disposizione degli stessi locali dell'università per la registrazione e la trasmissione dei brani rap, consentirono all'intellettuale francese di redigere un diario etnografico e di pubblicare un primo contributo sul tema, dal titolo *Le rap ou la fureur de dire* (Lapassade, Rousselot 1990). La ricerca "martellante e instancabile" di Lapassade sull'hip hop si trasferì presto in Italia, avvalendosi

della collaborazione di figure collocate nel solco dell'esperienza della Nuova sinistra e del "marxismo non ortodosso", tra cui il sociologo Piero Fumarola. La ricerca si articolò in diversi momenti. Per due volte, tra la fine del 1989 e la primavera 1990, egli fu a Roma alla Sapienza: prima su invito dell'antropologo Roberto De Angelis, assieme allo stesso Fumarola, per una ricerca sulla "trance carceraria"; poi per un dibattito con gli studenti romani della Pantera (De Angelis 2019, Fumarola 2009). Un anno dopo, prendeva corpo l'idea di un seminario itinerante dal titolo *Rap Copy*, sul rapporto tra rap, etnia e trance, che tra l'aprile e il luglio 1991 toccò diverse sedi universitarie e centri sociali a Lecce, Bologna, Firenze e Roma, il cui interesse prevalente consisteva nelle supposte peculiarità del movimento hip hop italiano rispetto a quello francese e statunitense. Infine, nella prima parte del 1992, si tenne una seconda edizione del seminario itinerante *Rap Copy*, che avviava a conclusione la stagione di studi e ricerche sul fenomeno, destinata a esaurirsi nel 1993 in parallelo con il declino delle posse.

Il sodalizio tra Lapassade e Fumarola muoveva da un comune interesse verso la dimensione "istituente" del rap e dal graffitismo urbano e verso il portato di contestazione che tali pratiche sembravano poter aprire, non senza alcune significative divergenze di interpretazione. Per Lapassade, il rap era prima di tutto una "nuova poesia orale delle metropoli", una definizione che certamente risentiva dell'originaria prospettiva di osservazione francese e che lo avvicinava, per certi versi, alla visione del rap come "folklore metropolitano", già offerta da Portelli alla metà degli anni Ottanta (Portelli 1984). Fumarola, invece, appariva più esplicito nell'individuare nel rap italiano un potenziale di politicizzazione, che andava considerato in continuità con l'eredità dei movimenti collettivi del '68 e della stagione di lotte sociali degli anni Settanta. Soprattutto, il sociologo salentino era convinto che l'hip hop fosse portatore di peculiari fenomeni di trance collettiva nei contesti metropolitani. Egli ricavava questa suggestione dall'intenso rapporto intellettuale con gli ex brigatisti ristretti Renato Curcio e Stefano Petrelli, a partire dalla riflessione condotta assieme a questi ultimi attorno alle nozioni di "trans-sessantotto" e di trance come potenziale di liberazione dalle coercizioni sociali del capitalismo contemporaneo (Curcio 1986).

Su questo punto, lo scostamento con Lapassade era in realtà piuttosto evidente, sebbene mai traumatico, come risultò in più occasioni e come emerso, in particolare, da alcuni scambi epistolari con lo stesso Curcio, in cui l'intellettuale francese si diceva poco persuaso "che le condizioni sociali metropolitane favoriscano l'emergenza di nuove pratiche di transe. Al contrario, si può affermare che modernizzazione e razionalizzazione sociali distruggano le transe tradizionali"³. Anche in occasione del seminario di Lecce dell'aprile 1991, Lapassade ebbe modo di aprire un confronto a partire dalla traduzione "selvaggia" – cioè autoprodotta – de *Le rap ou la fureur de dire*, cui avevano provveduto alcuni studenti della Pantera di Lecce, sostenendo che il titolo italiano *Rap o la furia di dire* fosse, per certi versi, fuorviante. Infatti, non di "furia" era opportuno parlare, termine respinto perché collegato al concetto di "isteria" e ai pregiudizi delle categorizzazioni psichiatriche, ma di "furore", nel senso dell'*Orlando furioso* e delle accezioni utilizzate anni addietro da Gilbert Rouget nel suo *Musica e Trance* (Rouget 1980).

In definitiva, attorno al rapporto tra transe e metropolitano si agitavano questioni che, se a prima vista possono apparire di stretto accademismo, non solo mantenevano un significato decisivo nella comprensione del potenziale di liberazione dell'hip hop e del suo stesso portato trasformativo della società italiana ma, come si vedrà più avanti, diventarono un elemento conflittuale nel rapporto dei due intellettuali con le posse. Ciò su cui Lapassade e Fumarola concordavano era piuttosto l'urgenza di un'analisi sociologica del radicamento dell'hip hop italiano, prerequisite necessario per una piena comprensione dello specifico rapporto tra etnico, autentico e metropolitano che si andava instaurando all'interno del movimento italiano.

Prima di procedere oltre, è forse opportuno richiamare una ricognizione – già descritta altrove – delle tre prevalenti versioni del concetto di autenticità consolidate all'interno dell'hip hop italiano nel corso del 1990-91⁴. Anzitutto, vi era il rap militante dei centri sociali occupati, specie nelle realtà urbane di Roma e di Bologna, orientato al conflitto politico e sociale, che manteneva tuttavia al suo

³ Cfr. il carteggio tra Fumarola, Curcio, Lapassade e Petrelli in *Colloquio epistolare sull'hip hop*, «Studi e Ricerche», 14 (1992), Lapassade a Curcio, 28 agosto 1992. Anche nelle traduzioni italiane, Lapassade userà sempre il termine francese "transe" in luogo di "trance".

⁴ A. Bonatesta, *L'Italia della "Pantera" e delle "posse"*, cit.

interno una duplice connotazione dell'“autentico”. Da una parte, la componente romana la collegava a un'istanza di “autonomia” risalente al portato antifascista e operaista di quartieri come San Lorenzo e Centocelle, filtrata alla luce della precedente esperienza punk (De Sario 2009). Essa era declinata attorno a questioni come l'autoproduzione e l'indipendenza dal mercato discografico *mainstream*, e a temi come l'inaffidabilità e le strumentalizzazioni dei media; la lotta contro la diffusione dell'eroina; l'indifferenza della “gente omologata”, con i suoi stereotipi e i suoi status-symbol; la polemica contro la partitocrazia e la guerra nel Golfo; la battaglia a favore dei cosiddetti “prigionieri politici”. Dall'altra, la componente bolognese la legava a un approccio di tipo più prettamente contro culturale e alla sperimentazione di nuovi linguaggi musicali, sebbene rimanessero centrali temi come la lotta all'eroina, lo stragismo, la corruzione politica, il diritto alla casa.

Altrettanto rilevante era poi una seconda tipologia di hip hop italiano, quella del “rap per il rap”, incentrato sul valore autentico dell'hip hop americano e sul “rispetto” – ovvero la “legittimazione” – di quanti in Italia ne avevano interpretato per primi le forme. Questo approccio era espressione, ad esempio, di tutti i gruppi sorti in Italia dalla metà degli anni Ottanta attorno agli *Zulu party* e al messaggio della *Zulu Nation* di Afrikaa Bambaataa, una sorta di “internazionale” antirazzista e pacifista dell'hip hop, che invitava a trascendere la violenza dei ghetti in energia “positiva” e creativa. Si trattava di un orientamento che per tutta la seconda metà degli anni Ottanta aveva ricevuto particolare accoglienza presso la stampa laico-riformista e legata al Pci/Pds, tanto che numerose furono le presenze di Bambaataa alle feste de “l'Unità”, per i suoi temi pacifisti e per il suo impegno antiapartheid⁵. Il “rap per il rap” o “hip hop Zulu” aveva dato la stura a esperienze come quella del “Muretto” di San Babila a Milano, della Galleria Colonna a Roma e del Teatro Regio di Torino; vale a dire di gruppi di giovani breaker e rapper che a lungo avevano fatto ricorso all'inglese, salvo poi ritrovarsi dinanzi al fatto compiuto del rap in italiano delle posse. In questo secondo filone, prevalevano tematiche più quotidiane, come le difficoltà della condizione giovanile, l'amore, il

⁵ Si vedano, tra gli altri, i contributi di A. Solaro, *Il dee-jay paladino degli Zulù*, «l'Unità», 31 maggio 1985; G. Castaldo, *Benvenuti al rito di Afrika Bambaataa*, «la Repubblica», 6 giugno 1985; di nuovo A. Solaro, *L'Afrika e il suo rap*, «l'Unità», 4 settembre 1990.

rapporto con la società adulta e la dimensione metropolitana, affiancate da un massiccio ricorso ad argomenti di tipo classificatorio su cosa fosse il “vero” hip hop e quale fosse la condotta da tenere, secondo uno schema già descritto dalla Thornton lungo l'asse *hip-mainstream*⁶.

Rimaneva infine una terza tipologia, quella del “rap commerciale” di Lorenzo Cherubini, alias Jovanotti, e degli spot televisivi della Fiat *Uno Rap Up* (1991), privo di connotazioni subculturali, dove – parafrasando McLuhan – l'estetica del medium prevaleva sul messaggio.

Lapassade era stato indotto allo sforzo di “sociologizzare” il tema dell'hip hop italiano anzitutto dai lavori sul graffitismo urbano di Jackie Lafortune, condotti in occasione dei suoi primi seminari a Saint-Denis. L'artista aveva distinto nelle forme espressive del writing francese due indirizzi, radicati in diverse basi sociali: uno ripetitivo del modello americano, fondato sulla “spray can art” e sulla “subway art” – i graffiti sui vagoni della metropolitana – e uno innovativo, in rottura con il modello precedente (Lafortune 1993). Come osservava Lapassade, alla prima linea erano iscritti soprattutto i ragazzi dell'immigrazione e dei quartieri degradati delle banlieue; alla seconda i ragazzi appartenenti alle classi della media borghesia “e non d'origine terzomondiale” (Lapassade 1992a, p. 73).

Da qui Lapassade prendeva le mosse per descrivere l'articolazione dell'hip hop italiano secondo uno schema prevalentemente dualistico, in cui una componente militante, “contestataria”, di protesta, si contrapponeva al filone commerciale, che egli faceva derivare direttamente dal modello americano, all'“hip hop di consumo” indotto dal proselitismo di Afrika Bambaataa. Sulla base di questa lettura, si attribuivano al primo filone connotazioni universalistiche e valori antimperialisti, antirazzisti, contrari alla guerra e all'uso di droghe pesanti. Né Lapassade, con il concorso di Fumarola, mancava di cogliere le differenze interne alla componente militante, individuando un orientamento “marxista-funk”, rappresentato dall'hip hop romano degli Onda Rossa Posse, e uno “anarco-punk”, espressione di quello bolognese radunato attorno all'esperienza del centro sociale Isola nel Kantiere e all'Isola Posse All Stars, maggiormente composto da

⁶ L'espressione “to be on the hip”, “essere al corrente” – osservata dalla Thornton anche nella *club culture* – contrapponeva i membri che praticavano l'hip hop in modo “consapevole” e “autentico” dal resto, il “mainstream”, ovvero da coloro che lo seguivano solo per moda o che non appartenevano affatto a questa subcultura.

immigrati del Sud, mescolato con il raggamuffin e più caratterizzato dall'uso dei dialetti e da "valori e spunti localistici, forse nel tentativo di ricomporre l'identità d'origine con quella metropolitana" (Fumarola, Lapassade 1991, pp. 130-131). Si trattava di dualismi, specie quello interno alla componente militante, che probabilmente spingevano l'interpretazione verso categorizzazioni eccessivamente politiciste, di cui tuttavia lo stesso Lapassade percepiva l'"immagine un poco schematica" (Lapassade 1991, p. 121).

La posizione su Bambaataa rimase invece piuttosto severa almeno fino a tutto il 1991, tradendo in questo le linee di frattura che dividevano Lapassade e Fumarola da quei segmenti della critica e dell'intellettualità italiana di area riformista e post-comunista che pure erano impegnate in una lettura del fenomeno. Lapassade attribuiva infatti a Bambaataa e al suo noto messaggio *peace, love and having fun*, alla sua incitazione a trasformare in positiva l'energia negativa dei ghetti americani, una funzione di sostanziale "alienazione d'un'arte popolare hip hop, nata nella strada" (ivi, p. 116). Lapassade chiariva infatti che:

lungi dal mettere in evidenza il messaggio reichiano della bio-energia, [quello di Bambaataa] di fatto significa: "fermate le vostre lotte omicide tra bande di neri, affrontatevi piuttosto nella corsa al successo, diventate come me una star dell'hip hop spettacolare e mediatico" (ibidem).

Le critiche all'indirizzo della Zulu Nation, a suo giudizio responsabile della persistente e originaria "vocazione" commerciale del rap francese, riflettevano pienamente i timori di irreversibili processi di colonizzazione e di omologazione culturale, sulla scorta dell'"americanizzazione" delle società europeo-occidentali. Ciò nondimeno, almeno in una prima fase, Lapassade rimase convinto che in Italia questa specifica accezione dell'hip hop rimanesse minoritaria. A differenza della Francia, infatti, nel paese non esisteva un'eredità coloniale tale da implicare una massiccia immigrazione dall'Africa e dal Maghreb, con il conseguente emergere di quella seconda generazione di immigrati che nelle banlieue parigine si era invece rivelata decisiva per l'affermarsi della subcultura hip hop nella sua versione Zulu. In Italia, l'hip hop di matrice "contestataria" era piuttosto il "prodotto dei giovani italiani negli ambienti universitari con i loro prolungamenti politici" (ivi, p. 119). In questo senso, Lapassade e Fumarola concordavano con la

lettura offerta da alcuni ricercatori dell'Irsifar, secondo cui in Italia “più che gli stili culturali è stata l'attività politica che ha mosso le avanguardie creative” (Liperi 1993, p. 178). Vale la pena sottolineare come la ricerca fosse, almeno in questa prima fase, orientata da una scarsa fiducia verso le possibilità di resistenza delle classi subalterne dinanzi alle torsioni mediatiche e ai modelli normativi e di consumo – anche in campo subculturale – che esse veicolavano.

Nel corso del 1992, il definitivo esaurimento della spinta prodotta dal movimento studentesco della Pantera e l'ondata di sgomberi che, specie a Bologna, avevano chiuso l'esperienza dell'Isola nel Kantiere, fecero emergere le prime importanti difficoltà della componente militante, che si riflettevano in conseguenti incertezze nell'attività di indagine. L'organizzazione, a maggio, di un incontro seminariale con i critici musicali Alberto Piccinini, Francesco Adinolfi e Pierfrancesco Pacoda, mancava l'obiettivo di circoscrivere “il ruolo dei centri sociali e delle diverse ideologie che li animano”, dal momento che la preoccupazione principale – specie da parte dei giornalisti – era consistita piuttosto nel circoscrivere il tema dell'autenticità delle espressioni culturali dell'hip hop americano e italiano nel suo rapporto con la grande industria discografica e cinematografica, oltre che con il paesaggio mediatico televisivo (Lapassade 1992a, pp. 73-74). Questi discorsi sull'“autentico” nell'hip hop, promossi dall'intellettualità e dalla critica, non consentivano in effetti di cogliere la portata dei processi di soggettivazione nella loro composizione sociologica e nella loro interazione simbolica, se non dentro un rigido schematismo che identificava un *underground* solo come riflesso di una persistente attività di distorsione e di incorporazione da parte dei media. Lapassade invece avvertiva invece l'urgenza di

“sociologizzare” questo problema dell'hip hop in Italia, renderlo visibile, cercare là dov'è ancora “invisibile” e sconosciuto, aiutarlo a farsi conoscere, non necessariamente mediatizzandosi a sua volta [...] ma perché è una componente importante della cultura metropolitana e della società (ivi, p. 76).

Questo bisogno era alimentato dalla progressiva consapevolezza che la proliferazione di gruppi di *home-boy* fuori dalle realtà metropolitane, nella provincia anche profonda del paese, stava alimentando in modo invisibile i

tracciati di acclimatazione dell'hip hop, amplificandone i sincretismi sociali, culturali e simbolici. La stessa rappresentatività dei casi pionieristici, fino a quel momento osservati a Roma, Bologna, Milano, Lecce e Rimini veniva messa in discussione, tanto da spingere Lapassade a chiedersi, in definitiva, se fosse più corretto parlare di “rap *dei* centri sociali” o di “rap *nei* centri sociali”.

La ricerca non poté dunque andare oltre l'approdo della cosiddetta “dualizzazione” dell'hip hop italiano, nelle due opposte correnti “Zulu” e militante; una visione che fu soprattutto Fumarola a fare propria e che avrebbe riproposto fino al 1993. Il sociologo salentino correlava i due filoni a differenti provenienze sociali, appartenenze generazionali e livelli di scolarizzazione: il primo era espressione “dei più giovani (16-20 anni) che frequentano scuole professionali, figli d'immigrati del sud o di proletari e piccola borghesia, come nel Mezzogiorno”; il secondo era quello degli studenti universitari, “più adulti, più relazionato dell'altro ai centri sociali, [...] più mobile sul territorio, più valorizzato e mediatizzato” (Fumarola 1992, p. 5).

Tuttavia, dal 1992-93, l'hip hop italiano nella sua versione Zulu sarebbe apparso sempre meno marginale e sempre più capace di affiancare e riassorbire il filone militante, a dispetto delle analisi sull'assenza di leve extracomunitarie di seconda generazione e sulla preminenza del rapporto tra “politico” e avanguardie artistiche in Italia. Ciò indusse Lapassade e Fumarola ad abbandonare gli originari accenti polemici nei confronti del proselitismo di Bambaataa, osservati fino al 1990-91, e a dedicare parte dell'attenzione anche a quegli orientamenti fino ad allora ignorati (Fumarola, Lapassade 1992b).

“Linguaggi dell'ir/ritazione”: l'hip hop come fatto metropolitano

Nel corso dell'estate 1992, dopo il fallito tentativo di promuovere un volume sull'hip hop autoprodotta dalle posse, Lapassade e Fumarola lavorarono infine a uno schema di indagine curato da Stefano Petrelli, con la collaborazione di Renato Curcio, progetto reso immediatamente problematico dalla condizione carceraria dei due ex brigatisti e che, certamente, non favoriva la soluzione del problema di un approccio sociologico al tema, nonostante gli sforzi di rifornirli dall'esterno di materiali di ricerca. Lo stesso Curcio, infatti, invitava Lapassade e Fumarola a

tenere conto del fatto che la condizione carceraria lo manteneva in un “contesto piuttosto decentrato” rispetto a quello in cui la cultura hip hop era nata e si riproduceva. Per questo, continuava il sociologo,

non mi sento nella posizione dell’“osservatore partecipante”, né in quella di chi è impegnato in una ricerca azione. E neppure, infine, bellamente distaccato come un naturalista alle prese con il suo insetto. Preferisco immaginarmi come un alieno costretto da inattese interferenze (Piero, dopo tutto, mi costringe!) ad occuparsi dei *riflessi* di scrittura, fotografici e sonori di certi mondi sociali, a lui sconosciuti, detti “rappisti”, “graffitisti” o della break-dance. Un incontro senza corpo [...]⁷.

Il confronto con Curcio e Petrelli, sebbene non coronato da un esito editoriale, conduceva ad alcune rilevanti acquisizioni, specie in merito a due questioni di fondo: il rapporto tra “etnico” ed “esotico”; quello tra trance e dimensione metropolitana.

Nella visione di Lapassade, infatti, l’hip hop non solo manifestava tratti sub e contro-culturali ma costituiva a tutti gli effetti una “etnocultura”, una cultura giovanile che andava cioè intesa nel senso etnologico del termine, di insieme di modi e forme di vita propri di un *ethnos*, a patto di intendere la nozione di etnia “in senso lato”, cioè attraverso le nozioni di tribù e di neotribalismo offerte dell’antropologia urbana (Maffesoli 1988). Contestualmente, l’hip hop rappresentava anche una “ecocultura”, perché prevalentemente localizzata nei quartieri “poveri” delle città, “che hanno in comune la disoccupazione dei genitori e dei giovani, l’evasione e comunque le difficoltà scolari di massa, la droga, la delinquenza” (Lapassade 1992a, pp. 71-72). A ben vedere, quest’ultima affermazione doveva apparire piuttosto impegnativa, priva del necessario supporto di indagine quantitativa e sorprendentemente formulata nel pieno dei dubbi suscitati dalla pochezza dei dati disponibili, dinanzi agli sfuggenti processi di indigenizzazione. Tuttavia, nel pensiero di Lapassade, le nozioni di etnocultura e di ecocultura, così impostate, intervenivano a rifondare il carattere di etnicità

⁷ *Colloquio epistolare sull’hip hop*, cit., Curcio a Fumarola e Lapassade, s.d., pp. 95-103. Lapassade rispondeva a questo genere di preoccupazioni, comunicando a Petrelli che “anche *Assalti frontali*, la ‘posse’ romana, nell’incontro che abbiamo avuto e che abbiamo registrato e t’inviato, ritiene che la *distanza* intesa come complemento dialettico della ‘implicazione’ sia una garanzia di ‘obiettività’ non fredda, neutrale e oggettivante come quella positivista. Voi potreste rappresentare per l’analisi di questi fenomeni metropolitani ciò che il *cogito di transe* rappresenta per gli stati modificati di coscienza. Questo che proponiamo è inoltre un dispositivo interattivo tra voi e le posse, senza la nostra mediazione”, ivi, Lapassade a Petrelli, 5 agosto 1992, pp. 91-94.

nella realtà urbana delle periferie italiane, privandolo di fatto dei suoi tratti afrocentrici, della sua “negritudine”, e togliendo, per questa via, ogni valore normativo al mediatizzato modello americano.

Lo scambio con Curcio metteva in evidenza parte di questi nodi. L'ex brigatista, studiando i materiali, i filmati e le trascrizioni di *Rap Copy* fatteggi pervenire da Fumarola in carcere, non nascondeva di vedere una “dimensione ‘casereccia’ dell’Hip Hop peninsulare”, non toccata cioè dalle grandi migrazioni che stavano mutando la composizione etnica, linguistica e culturale delle realtà metropolitane italiane; dimensione che invece le realtà carcerarie del paese rispecchiavano già, in modo più fedele. Curcio notava cioè una “disimmetria tra la composizione sociale della metropoli italiana in trasformazione e [la] composizione dei gruppi che interpretano localmente la cultura Hip Hop”⁸. Del resto, egli contestava la visione del fenomeno come portatore di un “linguaggio marginale” – definizione offerta da Piccinini durante il secondo ciclo di *Rap Copy*, cui Fumarola aveva aderito – preferendogli quella di “linguaggio dell’ir/ritazione”, vale a dire tutti quegli stili e quelle condotte capaci di ribellarsi o sottrarsi alla pervasività delle relazioni rituali di omologazione, deputate a regolare la riproduzione sociale della “metropoli capital-oriented”.

Per Curcio, dunque, al centro dell’indagine doveva esserci piuttosto l’opposizione al rito, quale portatrice di “deomologazioni abreative oppure creative”⁹. A tal proposito, egli invitava Lapassade e Fumarola a chiedersi quali fossero gli indirizzi di istituzionalizzazione già al lavoro nella “trance sociale” dell’hip hop italiano, proponendo l’assunto secondo cui “le ir/ritazioni locali (autentiche ed originali) cavalcate dalle Posse italiane sono ab origine ipotecate, nelle loro possibilità creative, proprio dalle forme culturali, dagli stampi prescrittivi, che da New York, da Los Angeles e da Parigi, si fiondano su questo paese”¹⁰. Insomma, Curcio intravedeva dal carcere la tendenza, già in opera, a innestare le tante “devianze” locali dell’hip hop italiano in una nuova omologazione generale, “occidental-planetaria”, che avrebbe condotto a “una

⁸ *Colloquio epistolare sull’hip hop*, cit., Curcio a Fumarola e Lapassade, s.d., pp. 95-103.

⁹ Curcio a Fumarola e Lapassade, s.d., pp. 95-103.

¹⁰ *Ibidem*.

mutazione della *festa* in *spettacolo* o, se preferite, [ne]i primi segni di una incipiente istituzionalizzazione”¹¹.

Il rapporto epistolare con Petrelli e Curcio contribuì, per certi versi, ad accentuare l'interpretazione dell'hip hop come fatto metropolitano, anche in virtù della particolare tipologia di materiali che Lapassade e Fumarola fornivano ai due ex brigatisti ristretti, incentrati prevalentemente sui testi di Onda Rossa Posse, divenuti Assalti Frontali dopo la scissione del gruppo. Né pare del resto irrilevante che dalla posse romana provenisse gran parte del materiale, vista la sensibilità di quei collettivi al tema della “prigionia politica”.

Petrelli ammoniva sul rischio che “guardando gli alberi, si perda di vista la foresta”, invitando a studiare non tanto le diverse forme espressive dell'hip hop, assunte singolarmente, quanto la “cultura hip hop” nel suo insieme, quale unico linguaggio della “difficoltà a vivere nella metropoli”¹². Questa impostazione, del resto, consentiva di riprendere le riflessioni già presentate anni prima sulla “metropoli ergastolo permanente”, sulla “frattalità sociale” e sulla “de-omologazione” (Curcio 1986). Sotto questa prospettiva, le diverse discipline venivano unificate nella medesima dimensione. I graffiti-writing potevano essere guardati come il tentativo, da parte di chi li eseguiva, di “rendersi visibile in una metropoli le cui politiche sociali, e le cui pratiche culturali, tendono a invisibilizzare gruppi sociali sempre più ampi”¹³; il rap come una reazione alla realtà mediatica, “che è sempre unidirezionale” e che “ti toglie la parola”; la break dance rompeva la coercizione dei modelli di comportamento estetici, “quelli che decidono delle convenienze, delle possibilità e delle impossibilità del corpo”¹⁴.

In questo modo, al pari di altri in quegli stessi anni, anche Curcio e Petrelli contribuivano sul versante intellettuale all'unificazione teorica di una subcultura che, in Italia, si era andata radicando secondo scompartimenti stagni e fasi successive.

¹¹ *Ibidem*. Curcio si riferiva alla transizione tra la festa hip hop, originario momento espressivo e di condivisione sorto nel South Bronx di New York nel corso degli anni Settanta, alla spettacolarizzazione mediatica. Il corsivo è mio.

¹² Ivi, Petrelli a Fumarola, 28 giugno 1992, pp. 85-89.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

Un conflitto di classificazione tra intellettuali e posse: dialetto, trance e hip hop-raggamuffin

Se l'osservazione del rap militante e politicizzato dei centri sociali e lo stesso rapporto epistolare con Curcio e Petrelli andavano rafforzando l'interpretazione dell'hip hop come fenomeno metropolitano, dalla primavera del 1991 l'incontro con la posse del Sud Sound System introdusse nuovi elementi di riflessione. Questa posse, composta prevalentemente da studenti universitari salentini e baresi emigrati a Roma e a Bologna, da giovani braccianti e da disoccupati, adottava il raggamuffin, un linguaggio musicale in parte distinto in parte correlato al rap (Branzaglia, Pacoda, Solaro 1992). Soprattutto, come altre posse soprattutto meridionali – ad esempio quelle sarde e siciliane – si esprimevano nel dialetto locale (Scarparo S., Stevenson M., 2018; Seca 2020). Lapassade, presente nel Salento dall'inizio degli anni Ottanta e impegnato, sulla scia delle indagini di De Martino, nelle ricerche sui nessi tra tarantismo, trance e possessione, si mostrò subito colpito da questa nuova variante. Ciò lo spinse anzitutto a rivedere l'impostazione del suo *Le rap ou la fureur de dire*, inducendolo a valorizzare l'importanza del raggamuffin occitano nel contesto francese, prima sottovalutato (Lapassade 1991).

Ad attirare l'attenzione di Lapassade non era tanto il ricorso al dialetto da parte di queste posse, un fenomeno che si iscriveva nelle più ampie dinamiche di “de-territorializzazione” e “ri-territorializzazione” di quell’“inglese globale standard” veicolo di prodotti e stilemi culturali nell'ambito del cosiddetto Atlantico Nero (Gilroy 1995). In questa direzione, avrebbero ad esempio orientato la propria attenzione personalità come Russel A. Potter, convinte sulla scia di Deleuze e Guattari che il rap incubasse forme di *resistance vernaculares*, cioè di linguaggi minori in grado di “deformare e riposizionare le regole di ‘intelligibilità’ poste dalla lingua dominante”, consentendo così l'accesso a gradi maggiori di consapevolezza (*consciousness*) riguardo l'autenticità delle proprie radici identitarie (Potter 1995, p. 69).

Lapassade era piuttosto in cerca di chiavi interpretative per comprendere se effettivamente la trance potesse contribuire a sublimare nel raggamuffin una cultura ormai estinta, quale appunto quella del tarantismo già studiato da De

Martino alla fine degli anni Cinquanta (De Martino 1961). A differenza dell'etnoantropologo napoletano, egli credeva che il tarantismo esprimesse non solo il profondo disagio delle popolazioni meridionali ma detenesse, proprio attraverso gli stati di trance e di possessione, un potenziale di liberazione e di catarsi dalle costrizioni sociali e materiali. Su questa base, Lapassade si era persuaso che la presa d'atto della scomparsa del tarantismo dalla realtà culturale viva del Salento dovesse condurre a una sua reinterpretazione "come progetto e non come oggetto" (Colazzo 1994).

Nei casi delle posse meridionali, dialetti e trance dovevano dunque apparire come "oggetti" privilegiati dei tentativi, posti in essere da alcuni segmenti delle giovani generazioni italiane di fine Novecento, di negoziare tanto la loro definitiva fuoriuscita dalla civiltà contadina, quanto il conflitto con i padri "metamezzadri" e l'impatto prodotto dallo smarrimento dell'orizzonte fordista, ovvero l'ingresso in una società mondializzata e post-industriale. Su questo terreno si accendeva appunto il confronto con un'intellettualità dominata da suoi specifici interessi di contestazione dell'esistente.

Coerentemente con la sua impostazione, Lapassade riuscì in diverse occasioni a combinare una performance congiunta tra i Sud Sound System ed alcuni suonatori di tamburello, esecutori del repertorio della musica popolare tradizionale, in cui giunse a constatare "una curiosa parentela tra il ritmo del reggae e quello della pizzica"¹⁵ (Fumarola, Lapassade 1991, p. 123; Fumarola 2010). Non solo. Lapassade riuscì anche a coinvolgere nell'esperimento la posse marsigliese del Massilia Sound System che, a differenza di quelle salentine, eseguiva raggamuffin in una lingua morta, quella occitana. Da qui, egli giunse alla formalizzazione di definizioni come "etnorap", "raggafolk" e "tarantamuffin", con cui si voleva intendere la mescolanza del *toasting* – l'esecuzione verbale del raggamuffin – in dialetto con elementi musicali della pizzica ancora presenti nel Salento. Ciò non solo contribuiva all'identificazione del rap come fenomeno

¹⁵ Come ha ricordato Fumarola, «avevamo scoperto, grazie a Mauro Marino e Fabio Tolledi, che un gruppo di ragazzi di San Donato, un piccolo paese vicino Lecce, aveva costituito una posse, il Sud Sound System. Ci invitarono in una casa di campagna e lì per la prima volta ascoltammo la loro musica e i loro canti in dialetto, partecipando alla ristrettissima dance-hall dei primi Sud Sound System, quelli con Militant Piero e Dj War. Per Georges fu una folgorazione. Aveva da poco pubblicato *Le rap ou la fureur de dire* (1990). Era carico dell'esperienza dell'anno precedente alla Sapienza nel movimento della Pantera», P. Fumarola, *All'ombra di Georges Lapassade (il Laboratorio salentino)*, «Rivista Europea di Etnografi a dell'Educazione», numero monografico *Hommage à Georges Lapassade*, 7 (2010), pp. 102-111, cit. da p. 103.

etnico ma induceva Lapassade e Fumarola a definire tali forme di hip hop-raggamuffin alla stregua di esperienze sincretiche, aventi “un piede nella metropoli [e] l’altro nella tradizione contadina e folklorica salentina” (Fumarola, Lapassade 1992a). Si entrava, dunque, nel pieno di un confronto con il portato della lettura gramsciana del folklore politico che, specie negli anni Settanta, aveva alimentato in Italia e in Puglia numerosi progetti di recupero del patrimonio immateriale delle classi subalterne, con l’obiettivo di sostenere forme di resistenza dal basso rispetto alle imposizioni provenienti dalla cultura alta (Fanelli 2017).

Prima di inquadrare la questione della cosiddetta “tarantamuffin”, occorre distinguere tra il processo di appropriazione del dialetto da parte delle posse salentine e il loro rapporto con il tarantismo e le tradizioni locali. Gran parte dei componenti del Sud Sound System avevano intrecciato i loro percorsi con le radio alternative e con l’occupazione dell’Isola nel Kantiere a Bologna, dove avevano interagito con il panorama internazionale delle controculture musicali degli anni Ottanta, come punk, reggae, mod e, infine, hip hop e raggamuffin (Scarparo, Stevenson 2018). La posse frequentava temi simili a quelli utilizzati dagli altri collettivi dell’hip hop militante, denunciando la diffusione delle droghe pesanti; la corruzione della classe politica e il piccolo cabotaggio degli amministratori locali; le tangenti; la volgarità e il rampantismo dei ceti arricchiti nelle speculazioni locali; la ferocia della malavita organizzata, in una fase di grave recrudescenza del fenomeno mafioso in Puglia provocato dalle lotte intestine alla Sacra corona unita. Il raggamuffin era divenuto, per usare le parole di un componente della posse, “un grido di rabbia contro il sistema politico-mafioso e contro tutti i soprusi che si fanno sui giovani”, in un territorio, come il Salento, dove “la gente muore ammazzata a quindici anni”¹⁶.

La decisione di ricorrere al dialetto, invece, non fu affatto spontanea e maturò nel corso del 1988-89, a seguito di una performance della posse salentina in Olanda. Il gruppo, che si era esibito in un inglese raffazzonato, ricavato dall’ascolto dei dischi musicali, aveva ricevuto da alcuni rapper neri, provenienti dalla Germania, dei severi ragguagli circa lo scarso valore di un rap eseguito in

¹⁶ Cfr. il servizio televisivo di Attilio Grilloni per VideoMusic, 27 luglio 1991.

una lingua diversa dalla propria¹⁷. Il conseguente approdo al dialetto, mediato da una breve fase in italiano, non nasceva dunque per continuità sociale con le generazioni precedenti ma per apprendistato subculturale; appariva più come un “recupero”, una “reinvenzione”, che consentiva una profonda transizione nei processi di autenticazione degli stili musicali: dal *global English*, lingua ufficiale dell’originale modello afrocentrico, ai dialetti locali. Questi, infatti, appartenevano all’orizzonte del vivere quotidiano, programmaticamente contrapposto ai saperi e ai grandi sistemi politico-ideologici in crisi. Il dominio dell’esperienza era cioè elevato a criterio ordinatore della vita, strumento di controllo dell’instabilità e dell’aggressività della rete di interdipendenze sociali (Levi 1979). Come spiegava nel 1992 uno dei membri del Sud Sound System, Pierluigi De Pascali – alias Gigi D – davanti alle telecamere del programma di Raitre *Green - Ragazze e ragazzi*,

per noi non è una questione di moda, come può pensare molta gente, noi il dialetto lo viviamo perché lo parla la mamma, gli amici e tutti quanti; è il modo migliore in cui ci esprimiamo. Abbiamo deciso di fonderlo con questa musica, perché questa musica ha dato, più di ogni altra [e] magari del rock, la possibilità di esprimersi nella propria lingua¹⁸.

Diverso era il caso del rapporto con il tarantismo, in cui fu invece l’influenza di Lapassade e Fumarola a rivelarsi determinante. Vi è da dire, anzitutto, che il legame tra raggamuffin e tarantismo tracciato dai due studiosi incontrò subito forti resistenze da parte di quegli ambienti dell’intellettualità pugliese e salentina che, nel corso degli anni Settanta, avevano animato la ricerca sulle tradizioni popolari locali e operato un primo recupero del patrimonio immateriale delle minoranze linguistiche. Rina Durante, ad esempio, e altri esponenti a lei vicini negavano recisamente ogni legame tra raggamuffin e cultura popolare salentina, spingendo Fumarola a polemizzare sul fatto che “l’unica rappresentanza della *purezza* della cultura e del folklore locali in ultima analisi, in questo modo, resta appannaggio e

¹⁷ Come ha riferito Antonio Petrachi, alias Treble, uno di quei rapper “ci ha messo proprio in ginocchio; ci ha detto, cercando di farsi capire: ‘perché cantate in una lingua che, dovrebbe essere inglese, non so che cos’è, ma io manco [nemmeno] la capisco, e io canto in questa lingua. Perché non cantate nella vostra lingua?’”, cfr. la testimonianza orale rilasciata nel documentario a cura di P. Fazzini, *All’assalto. Le radici del Rap italiano*, Chieti, Home Movies, 2018.

¹⁸ Cfr. il servizio televisivo S. Lai, *Green - Ragazze e ragazzi*, 1992.

prerogativa dei soliti esperti, dei soliti addetti ai lavori” (Fumarola, Lapassade 1992a)¹⁹.

L’atteggiamento delle posse salentine invece ondeggiò tra i due capi di un continuum che vedeva contrapposti “gioco” e “consapevolezza”, termine quest’ultimo che denotava un rapporto critico con la realtà. Almeno in una prima fase, infatti, il ricorso al tarantismo e alle tradizioni popolari come riferimento identitario contribuì ad autenticare e validare l’opzione dialettale, consentendo l’inversione simbolica del significato negativo tradizionalmente attribuito dai meridionali all’utilizzo dei propri dialetti, specie nel contesto delle migrazioni interne (De Mauro, 2016). Significativamente, Antonio Conte, alias Dj War, spiegava che

noi non vogliamo fare musica di rottura, come certo rock o punk e teniamo sempre presente quello che abbiamo dietro alle spalle. Ad esempio, abbiamo cominciato a *giocare* con le canzoni delle lotte contadine degli anni Cinquanta, quelle che abbiamo sentito nei vicoli, nella “corte”, dai vecchi che si mettevano fuori dalla porta a chiacchierare²⁰.

Per quanto riguarda la ripresa dei canti e dei riti del tarantismo, invece, la preoccupazione risiedeva soprattutto nello scongiurare l’idea di “un esperimento, [di] qualcosa di costruito in laboratorio” e, in quanto tale, di artificiale e di “inautentico”²¹. La posse non negò, almeno inizialmente, il “profondo legame con la musica della nostra terra, che è la tarantella, la pizzica tarantata”, né con la trance, cui veniva riconosciuto diritto di cittadinanza nel raggamuffin “un po’ per il ritmo, un po’ perché ha secondo noi delle funzioni terapeutiche, fa bene”²². L’esistenza di “una sorta di *spontaneità cosciente*”, nel mescolare e sovrapporre raggamuffin e tarantismo, era posta a garanzia della genuinità delle pratiche e degli stili culturali²³. A far saltare questo delicato equilibrio tra gioco e consapevolezza fu la straordinaria fortuna giornalistica del termine tarantamuffin – sviluppatasi in parallelo con la morbosa attenzione rivolta, per tutto il 1992,

¹⁹ Per la posizione della Durante et al. cfr. S. Malatesta, *Orrori del Sud a ritmo di reggae*, «la Repubblica», 8 febbraio 1992.

²⁰ Cfr. S. Scateni, A. Solaro, *Il «ritmo vitale» dell’Italia che si racconta col rap*, «l’Unità», 31 ottobre 1991. Il corsivo è mio.

²¹ *Ibidem*.

²² Cfr. S. Lai, *Green - Ragazze e ragazzi*, cit.

²³ *Ibidem*.

dalla stampa nazionale al fenomeno delle posse – che contribuì a fare emergere nei giovani militanti la sensazione che i saperi esperti stessero conculcando le forme espressive dell'hip hop-raggamuffin, imponendo i propri schemi classificatori.

Lapassade e Fumarola notarono ben presto, nei loro rapporti con le posse, “una polemica, una leggera incomprendione, un dissenso che insorge tra di noi” (Fumarola, Lapassade 1992a). Fedeli al metodo etnografico, il confronto con alcuni esponenti del Sud Sound System e dell'ormai sgomberata Isola nel Cantiere veniva puntualmente trascritto e pubblicato. Ciò che ora si rimproverava ai due studiosi era di aver “esagerato e un po' inventato” un rapporto privilegiato dell'hip hop-raggamuffin con la cultura del tarantismo terapeutico e non solo con la cultura popolare salentina in generale; di aver enfatizzato l'esistenza di rituali; di aver in definitiva introdotto una “forzatura” e imposto “un'etichetta, una immagine sbagliata e controproducente”, che distorceva la collocazione delle posse nella scena controculturale italiana (ivi, p. 63). Mentre Lapassade ambiva ad andare “al cuore del problema teorico”, cioè il meticciamiento metropolitano-contadino del raggamuffin, Riccardo Povero – alias Papa Ricky – rivendicava piuttosto il suo “sentirsi pienamente metropolitano” e rilanciava:

Devo essere sincero. Noi facciamo musica e un po' di vita. A me di tutti questi problemi filosofici, teorici [non me ne fotte niente]. Ho altri problemi seri esistenziali; non ho una casa, non ho risorse economiche [...] Credo che quando si crea un intellettualismo intorno, un commercio, tante chiacchiere con i giornalisti, il “successo”, tra virgolette, si crea un bordello di infelicità (ivi, p. 64).

In modo ancora più esplicito, De Pascali riconduceva l'accostamento tra raggamuffin e tarantismo, tra raggamuffin e pizzica, alla dimensione del gioco, negando cioè ogni valore concreto alle sperimentazioni condotte fin dalla primavera del 1991 e sostenendo che “noi non facciamo tarantismo, non siamo tarantolati, non siamo posseduti...la transe non so dov'è...non vi capisco”²⁴.

²⁴ Anche Papa Ricky tornava sulla questione: “in ogni caso mi sento lontano dalla cultura del tarantismo, se incontrassi uno di questi personaggi non saprei cosa dirgli, più che chiedergli, per cultura mia personale, cosa ha fatto, cosa pensa...non potrei [...] A me piace più parlare del diritto alla casa che del tarantismo, nel mio stile, i problemi sono questi. Ho fatto un pezzo sul tarantismo, ma non più di tanto, non riveste un'importanza per me significativa”, ivi, p. 62.

Il fatto è che mi sembra che tutti questi discorsi – continuava l’esponente della posse – se da una parte ci hanno aiutato, dall’altra sono stati controproducenti; eravamo all’inizio, era una cosa che nasceva così... Tutto ciò ci ha spinto troppo in avanti, ci ha sbilanciato. Io immagino che oggi la gente pensa al prossimo disco dei S.S.S. [Sud Sound System] con i tamburelli a fare i tarantolati...[...] La gente ci stima al di là del tarantamuffin...e poi a proposito di questa cosa...noi lo avevamo fatto per scherzo, un gioco. Porca miseria! Voi avete dato troppo peso...(ibidem)

Le divergenze, piuttosto che appianarsi, si allargarono, tanto da sfociare nell’esplicito allontanamento dei due intellettuali dai contesti delle feste hip hop-raggamuffin e nella fine di qualsiasi rapporto di scambio e di confronto, che significava anche fine delle concrete possibilità di condurre qualsiasi tipo di “ricerca-azione”, in ossequio al paradigma di Lapassade²⁵. Del resto, nel febbraio 1993, in occasione della presentazione a Roma del volume di Branzaglia, Pacoda e Solaro, *Posse italiane*, gli autori furono interrotti da alcuni rappresentanti dei centri sociali, tacciati di essere “giornalisti di sinistra”, interessati solo a spettacolarizzare il movimento rap²⁶. Si completava così la “ricusazione” di quella parte di intellettualità e di critica che, tra fine anni Ottanta e primi Novanta, aveva intensamente seguito gli sviluppi dell’hip hop italiano.

Conclusioni

La vicenda di cui si è dato conto fornisce un esempio di come, alla fine del secolo scorso, una parte dell’intellettualità italiana ed europea si sia interrogata sulle nuove forme di conflittualità e politicizzazione giovanile emergenti dalle realtà urbane del paese, in un frangente in cui i profondi processi di trasformazione economica e sociale innescatisi negli anni Settanta si stavano riflettendo nella crisi verticale della rappresentanza partitica e della sua legittimazione (Ginsborg 2007, Lupo 2013).

²⁵ Come ha sottolineato anni dopo un altro esponente della posse, “Lapassade e Fumarola ci seguivano nelle dance hall e loro, ripeto loro hanno creato questa cosa del tarantamuffin, dicendo che noi eravamo i nuovi tarantolati, coloro che continuavano la tradizione del tarantismo. Ma ad un certo punto ci ha dato così fastidio quest’etichetta che ci avevano affibbiato che li abbiamo sbattuti fuori dalla dance hall ed abbiamo chiuso i rapporti. Io non metto in dubbio la loro cultura, i loro studi, ma non puoi analizzarmi come se fossi un fenomeno da baraccone o una cavia. Non siamo né tarantolati, né continuatori della pizzica”, cit. in M. Granaldi, *Intervista a Papa Gianni, Sud Sound System*, «L’Idomeneo», 9 (2007), p. 124.

²⁶ Cfr. A. Piccinini, *Non pensate di rubarci l’anima*, «il manifesto», 14 febbraio 1993.

La definitiva fuoriuscita dal retroterra contadino e l'abbandono delle campagne, l'ingresso in una fase di stasi demografica e il declino del "compromesso socialdemocratico", anche nel contesto del capitalismo nazionale, avevano inciso profondamente nella strutturazione e nell'identificazione stessa delle classi sociali e contribuito a indebolire il portato dei conflitti generazionali (Dogliani, Scamuzzi 2015). Questi fenomeni, assieme alla pressione cui l'espansione dell'industria culturale e la neotelevisione avevano sottoposto nel corso degli anni Settanta e Ottanta le vecchie matrici della cultura popolare e dei saperi esperti (Delporte, Moine 2018), spingevano ora alcuni segmenti dell'intellettualità verso l'urgenza di surrogare le smarrite soggettivazioni novecentesche nella nuova dimensione, non più *sociale* ma *spaziale*, della periferia e della marginalità metropolitana; una dimensione in cui la nozione di "etnico" assunse una preminente centralità.

In un paese come l'Italia di fine anni Ottanta primi Novanta, ancora debolmente coinvolto nei fenomeni migratori dall'estero ma storicamente segnato da quelli interni (Colucci 2021), l'avvento dell'hip hop apparve aprire inediti spazi di politicizzazione giovanile, nel solco di una subcultura musicale sorta negli Stati Uniti proprio da fratture di ordine razziale. Tuttavia, l'etnico dell'hip hop europeo, e in particolare di quello italiano, andava "riscritto"; non traeva la sua forza da matrici razziali, semmai dalla vicenda delle migrazioni interne e dal neotribalismo urbano; al pari delle altre subculture musicali, non si collocava sul versante della produzione capitalistica ma su quello delle pratiche consumo culturale, chiamando in causa "l'impossibilità da parte dei giovani degli anni Ottanta di rapportarsi alla vita con occhi diversi da quelli del mercato totale" (Ilardi 1993, p. 113).

Proprio per queste caratteristiche, l'hip hop italiano presentava aspetti equivoci e di problematica ambiguità. L'etnico di cui si caricavano le manifestazioni stilistiche e le polemiche verbali delle posse, intrecciandosi con la fiammata del movimento della Pantera, con il collasso del sistema politico e con lo stragismo mafioso, esprimeva un potenziale politico e contro culturale in continuità con la tradizione folklorica gramsciana ovvero rappresentava l'ennesimo vettore di

colonizzazione e omologazione culturale, sotto la spinta dell'industria culturale statunitense?

Lapassade, Fumarola e gli altri critici musicali impegnati nella lettura di questo fenomeno intesero anzitutto reagire al declino dell'egemonia intellettuale comunista, alla diaspora della Nuova sinistra e agli effetti del revisionismo marxista da tempo innescato da una parte consistente della cultura socialista italiana (Attal 2013). La costruzione di un dualismo tra l'hip hop militante dei centri sociali e quello di consumo, fatto risalire al proselitismo della Zulu Nation di Bambaataa, restituiva uno schema classificatorio di matrice *savant* il cui obiettivo consisteva esattamente nel preservare il nascente fenomeno italiano dai processi di "americanizzazione" già osservati nel caso francese.

Il progetto di questi intellettuali, di offrire alle pratiche contestatarie dell'hip hop italiano un esito politico, si scontrò anzitutto con le difficoltà a ridurre, e dunque a leggere adeguatamente, la complessità sociologica della realtà metropolitana italiana della prima metà degli anni Novanta; difficoltà che divenne insormontabile con il declino del movimento della Pantera e con gli sgomberi di alcuni tra i più rappresentativi centri sociali, che privarono questa subcultura di contesti sociali "coerenti" entro cui acclimatarsi.

Soprattutto, la lettura eminentemente sociologica adottata da Lapassade sembrò impedirgli di cogliere in profondità i processi simbolici e di classificazione espressi dalla base sociale dell'hip hop italiano, tesi più alla costruzione di uno specifico "etnico-autentico" che di un "etnico-politico"; alla ricerca di percorsi validi a negoziare in autonomia – fuori cioè da ogni mediazione partitica, sindacale e intellettuale – la propria condizione metropolitana e il definitivo distacco dal retroterra contadino che in molti casi essa esigeva; alla dimensione dell'"antipartito", che non intende conquistare ma controllare e denunciare il potere (Rosanvallon 2006).

Fu dunque in prossimità di queste decisive differenze che si generò la spaccatura più profonda. Da una parte, vi erano le istanze dei militanti, convogliate entro pratiche discorsive che, orientate alla sperimentazione di stili contro-culturali o al disvelamento del "reale" tramite il raggiungimento collettivo di gradi successivi di consapevolezza (*consciousness*), rimanevano comunque

soggette al rischio di mediatizzazione e di mercificazione. Dall'altra, le aspettative circa i nuovi tracciati di contestazione sociale e di mobilitazione politica aperti dall'hip hop, l'ambizione di farsi infrastruttura di pensiero di un perenne *istituente* contro l'*istituto*, espresse da Lapassade, da Fumarola e dai *milieu* intellettuali loro vicini. Propositi, questi, nettamente respinti quando, con l'esaurimento della Pantera e la chiusura dei centri sociali, la base militante dell'hip hop italiano si orientò progressivamente dal conflitto sociale al conflitto di legittimazione interno al campo subculturale, inteso nella sua specifica declinazione *bourdesien* (Thornton 1995). Una logica che avocava a sé ogni schema classificatorio su cosa fosse e non fosse l'hip hop dinanzi alla società italiana, ripudiando ogni tentativo esterno di mediazione e commutazione.

Questa "rottura" tra intellettuali e posse chiudeva la fase dell'hip hop come "movimento", quella più intensamente contestataria, politicizzata e legata all'onda lunga delle lotte sociali degli anni Settanta, lasciando sul terreno significati più latamente legati alla sperimentazione musicale di stili e linguaggi subculturali.

Riferimenti bibliografici

- Attal F., 2013, *Histoire des intellectuels italiens au XXe siècle. Prophètes, philosophes et experts*, Paris, Les Belles Lettres.
- Branzaglia C., Pacoda P., Solaro A., 1992, *Posse italiane. Centri sociali, underground musicale e cultura giovanile degli anni '90 in Italia*, Tosca, Firenze.
- Cavazza S., 2014, *Consumi, società e politica in Italia (1980-2000)*, in Asquer E., Bernardi E., Fumian C. (a cura di), *L'Italia contemporanea dagli anni Ottanta a oggi*, vol. II, *Il mutamento sociale*, Carocci, Roma, pp. 211-226.
- Colazzo C., 1994, *Introduzione*, in G. Lapassade, *Intervista sul tarantismo*, Madona Oriente, Maglie, pp. 7-77.
- Colazzo S., 2009, *Georges Lapassade, l'etnosociologia e l'etnografia scolastica*, in Zappatore G. (a cura di), *All'ombra di Georges Lapassade. Testimonianze e aneddoti dal Salento*, Sensibili alle Foglie, Roma, pp. 65-79.
- Colucci M., 2021, *Il movimento antirazzista in Italia e le politiche migratorie, 1989-2002*, «Italia Contemporanea», 297, pp. 124-144.
- Crainz G., 2003, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Roma, Donzelli, Roma.
- Cristante S., 2021, *I love you, fuck you. Il meeting delle bande*, in Id., Di Cerbo A., Spinucci G. (a cura di), *La rivolta dello stile. Tendenze e segnali delle*

- subculture giovanili del pianeta Terra*, DeriveApprodi, Roma, pp. 5-23 (prima edizione FrancoAngeli, Milano, 1983).
- Curcio R., 1986, *Bull Roarer & Flauti. Materiali del seminario corpo ritualizzato, linguaggio dell'irritazione*, «Studi e Ricerche», 6.
- De Angelis R., 2019, *La tela globale del ragno guascone. Piero Fumarola e la Factory di ricerca-azione*, in Colonna S., Imbriani E. (a cura di), *Irregolare per Piero Fumarola. Atti della Rassegna*, Università del Salento Lecce, pp. 11-32.
- Delporte C., Moine C., 2018, *Culture, médias, pouvoirs aux États-Unis et en Europe occidentale, 1945-1991*, Paris, Colin.
- De Martino E., 1961, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano, Il saggiatore.
- De Sario B., 2009, *Resistenze innaturali. Attivismo radicale nell'Italia degli anni '80*, Agenzia X, Milano.
- Dogliani M., Scamuzzi S. (a cura di), 2015, *L'Italia dopo il 1961. La grande trasformazione*, Bologna, il Mulino.
- Fanelli A., 2017, *Contro Canto. Le culture della protesta dal canto sociale al rap*, Donzelli, Roma.
- Fumarola P., Lapassade G., 1991, *Seminario itinerante "Rap-Etnia-Transe". Lecce, Bologna, Firenze, Roma, aprile-luglio 1991*, «Studi e Ricerche», 11, pp. 109-151.
- Fumarola P., Lapassade G., 1992a, *Colloquio con Gigi (S.S.S.) e Papa Ricky*, in Id., *Inchiesta sull'hip hop in Italia*, «Studi e Ricerche», 14, pp. 62-69.
- Fumarola P., Lapassade G., 1992b, *Dossier/1. Hip-hop "Zulu" a Rimini*, in *Inchiesta sull'hip hop in Italia*, «Studi e Ricerche», 14, pp. 31-50.
- Fumarola P., Curcio R., Lapassade G., Petrelli S., 1992, *Colloquio epistolare sull'hip hop*, «Studi e Ricerche», 14, pp. 85-112.
- Fumarola P., 1992, *Presentazione*, in *Inchiesta sull'hip hop in Italia*, «Studi e Ricerche», 14, pp. 5-114.
- Fumarola P., 2009, *Per Georges - Come una introduzione*, in Zappatore G. (a cura di), *All'ombra di Georges Lapassade. Testimonianze e aneddoti dal Salento*, Sensibili alle Foglie, Roma.
- Fumarola P., 2010, *All'ombra di Georges Lapassade (il Laboratorio salentino)*, «Rivista Europea di Etnografi e dell'Educazione», numero monografico *Hommage à Georges Lapassade*, 7, pp. 102-111.
- Gilroy P., 1995, *The Black Atlantic Modernity and Double-Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press.
- Ginsborg P., 2007, *L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile, Stato*, Torino, Einaudi.
- Gozzini G., 2011, *La mutazione individualista. Gli italiani e la televisione 1954-2011*, Laterza, Roma-Bari.
- Granaldi M., 2007, *Intervista a Papa Gianni, Sud Sound System*, «L'Idomeneo», 9.
- Gueli C., 2020, «Un pensiero critico in azione». *Georges Lapassade e la pedagogia dell'incompletezza*, in Id., Bocci F., Puglielli E., *Educazione libertaria. Tre saggi su Bakunin, Robin e Lapassade*, RomaTre-Press, Roma, pp. 79-114.

- Hess C., Hess R., 2010, *Georges Lapassade. Vie, œuvres, concepts*, Ellipses, Paris.
- Hess R., 2018, *Psicoanalisi di un nodo di interità. Sulle tracce di Georges Lapassade e Piero Fumarola*, Sensibili alle Foglie, Roma.
- Ilardi M., 1993, *Delitto senza castigo. I giovani ribelli di fine millennio*, in Canevacci M. et al., *Ragazzi senza tempo. Immagini, musica, conflitti delle culture giovanili*, Costa&Nolan, Genova, pp. 91-120.
- Lafortune J., 1993, *Le muralisme à l'université*, Université de Paris 8-Vincennes, Paris.
- Levi G., 1979, *Regioni e cultura delle classi popolari*, «Quaderni storici», 2, pp. 720-731.
- Liperi F., 1993, *L'Italia s'è desta. Tecno-splatter e posse in rivolta*, in M. Canevacci et al., *Ragazzi senza tempo. Immagini, musica, conflitti delle culture giovanili*, Costa&Nolan, Genova, pp. 163-208.
- Lapassade G., Rousselot P., 1990, *Le Rap ou la Fureur de dire*, Talmart, Paris.
- Lapassade G., 1991, *Note di viaggio. 20 aprile - 5 maggio '91*, in Fumarola P., Lapassade G., *Seminario itinerante "Rap-Etnia-Transe". Lecce, Bologna, Firenze, Roma, aprile-luglio 1991*, «Studi e Ricerche», 11, pp. 115-125.
- Lapassade G., 1992a, *L'hip hop francese ed italiano a confronto*, «Studi e Ricerche», 13, pp. 71-79.
- Lapassade G., 1998, *Observation impliquée et recherche-action en ethnographie de l'école et des jeunes*, Université Saint-Denis, Paris.
- Liperi F., 1993, *L'Italia s'è desta. Tecno-splatter e posse in rivolta*, in M. Canevacci et al., *Ragazzi senza tempo. Immagini, musica, conflitti delle culture giovanili*, Costa&Nolan, Genova, pp. 163-208.
- Lupo S., 2013, *Antipartiti. Il mito della nuova politica nella storia della Repubblica (prima, seconda e terza)*, Roma, Donzelli.
- Maffesoli M., 1988, *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Rééd, Paris.
- Masini A., 2018, *L'Italia del «riflusso» e del punk (1977-84)*, «Meridiana», 92, pp. 187-209.
- Mitchell T., 2000, *Doin' damage in my native language: The use of "resistance vernaculars" in hip hop in France, Italy, and Aotearoa/New Zealand*, «Popular Music and Society», 24, pp. 41-54.
- Neri Sernerì S., Galfré M. (a cura di), 2020, *Il movimento del '77: radici, snodi, luoghi*, Viella, Roma.
- Piazzoni I., 2014, *Storia delle televisioni in Italia. Dagli esordi alle web tv*, Carocci, Roma.
- Plastino G., 1996, *Mappa delle voci. Rap, raggamuffin e tradizione in Italia*, Meltemi, Roma.
- Portelli A., 1984, *Hip-Hop: folklore metropolitano?*, «I giorni cantati», 5.
- Portelli A., 1989, *"Questa parola è viva". Studiare il rap*, in Adinolfi F., *Suoni dal ghetto. La musica rap dalla strada alle hit-parade*, Costa&Nolan, Genova, pp. 5-10.
- Potter R.A., 1995, *Spectacular Vernaculars. Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*, New York, State University of New York press.
- Rosanvallon P., 2006, *La contre-démocratie. La politique à l'âge de la défiance*, Paris, Édition du Seuil.

- Rouget G., 1980, *La musique et la transe: esquisse d'une théorie général des relations de la musique et de la possession*, Gallimard, Paris, tr. it. 1986, *Musica e Trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, Einaudi, Torino.
- Scarparo S., Stevenson M., 2018, *Reggae and Hip Hop in Southern Italy. Politics, Languages, and Multiple Marginalities*, Palgrave Macmillan, London.
- Scarpellini E., 2008, *L'Italia dei consume. Dalla Belle Époque al nuovo millennio*, Roma-Bari, Laterza.
- Seca J.-M., 2020, *La diffusion du rap. Conventionnalisme et originalité dialectale en Italie, en général, et à Naples, en particulier*, «Sens-Dessous», 1, pp. 111-122.
- Thornton S., 1995, *Club cultures. Music, media and subcultural capital*, Polity press, Cambridge.
- Zappatore G. (a cura di), 2009, *All'ombra di Georges Lapassade. Testimonianze e aneddoti dal Salento*, Sensibili alle Foglie, Roma.