

SAGGI – ESSAYS

FEMALE HIP HOP ACTIVIST.
UN INCROCIO INTERSEZIONALE

FEMALE HIP HOP ACTIVIST.
AN INTERSECTIONAL CROSSROAD

di Umberto Zona (Università di Roma Tre), Martina De Castro (Università di Roma Tre) e Fabio Bocci (Università di Roma Tre)*

Con il tramonto delle classi sociali novecentesche, l'intersezione tra sesso, razza e classe non sembra più costituire un paradigma, quanto piuttosto un costrutto ad assetto variabile in cui, di volta in volta, uno dei tre elementi costituenti emerge come trainante. Ciò ha delle ripercussioni anche nel campo dell'arte e della cultura. Nell'ambito dell'Hip Hop, ad esempio, le rapper afroamericane propongono un'immagine femminile in cui la rivendicazione della propria *blackness* si accompagna alla consapevolezza della fluidità dell'identità sessuale e alla necessità di affondare certi stereotipi, come quello che fa coincidere l'impegno politico con la "sobrietà" dei comportamenti. Nei loro videoclip vi sono frame che richiamano le *Black Panthers* o il movimento *Black Lives Matter*, e ci si batte contro la discriminazione razziale e di classe senza rinunciare però a una politica del desiderio, il che apre a interessanti riflessioni di carattere educativo.

* Il presente contributo è frutto dell'opera collettiva degli autori. Tuttavia, ai fini dell'attribuzione delle sue singole parti, si precisa che sono da attribuire a Fabio Bocci i paragrafi 10, 11 e le Conclusioni, a Umberto Zona i paragrafi 1, 3, 4, 5, 8 e 9 e a Martina De Castro i paragrafi 2, 6 e 7.

With the demise of twentieth-century social classes, the intersection of gender, race and class no longer seems to constitute a paradigm, but rather a construct with a variable structure in which, from time to time, one of the three constituent elements emerges as the driving force. This also has repercussions in the field of art and culture. In the context of Hip Hop, for example, African American female rappers propose a female image in which the vindication of one's blackness is accompanied by an awareness of the fluidity of sexual identity and the need to break certain stereotypes for which political commitment must necessarily coincide with "sobriety" of behavior. In their video clips there are frames that recall the Black Panthers or the Black Lives Matter movement, one can fight against racial and class discrimination without renouncing a politics of desire, which opens up interesting educational reflections.

1. Premessa

L'obiettivo del presente contributo è quello di mettere a fuoco l'intreccio di dinamiche socio-politico-culturali che, negli ultimi anni, ha dato vita all'Hip Hop femminile, fenomeno particolarmente rilevante, benché ancora poco studiato nel nostro paese. Senza pretesa di esaustività, cercheremo di far emergere alcuni spunti interessanti sul piano pedagogico, adottando il costrutto di intersezionalità quale prospettiva di analisi e l'approccio interdisciplinare come metro di costruzione del discorso.

Iniziamo col ricordare che l'Hip Hop nasce rivendicando le esplicite attitudini pedagogiche (Butler, 1981; Pitre, 2019) della cultura afroamericana, le cui figure più autorevoli - Booker T. Washington, W.E.B. DuBois, Marcus Garvey, Elijah Muhammad, Malcolm X - hanno incentrato la loro azione di proselitismo sull'educazione delle masse nere. Lo stesso movimento panafricanista, grazie a poeti come Aimé Césaire, Sedar Senghor, Léon Gontran Damas o a raffinati intellettuali come Richard Wright e Frantz Fanon, si è sforzato di costruire un ambizioso progetto educativo - la *blackness* - che restituisse dignità e prospettive alle genti nere. Negli anni Settanta del

secolo scorso, poi, i movimenti afroamericani più radicali, *Black Panthers* in testa, hanno sedimentato la loro presenza nei ghetti d'America attraverso una capillare azione di formazione delle nuove generazioni, tesa a renderle consapevoli delle loro radici e delle dinamiche di oppressione di cui erano vittime. Il testimone, negli anni successivi, è passato proprio nelle mani del movimento Hip Hop che, soprattutto con artisti quali Public Enemy, Ice Cube, N.W.A., Tupac e altri, ha dato nuovo slancio all'azione educativa dei predecessori, collocandosi a tutti gli effetti nell'alveo della *pedagogia degli oppressi* (Freire, 1978; 2018). L'accostamento fra la pratica militante di Freire e quella di molti gruppi Hip Hop – in particolare le *posse* – non deve apparire irriverente: entrambe le esperienze muovono dalla strada, parlano agli esclusi, utilizzano il doppio registro dell'alfabetizzazione e della coscientizzazione per disegnare un percorso di liberazione fondato sulla consapevolezza della propria condizione di subalternità e sulla necessità di ripensare criticamente gli eventi storici che l'hanno determinata. Del resto, la coscienza, come insegna Vygotskij, non è un costrutto astratto ma il riflesso dei rapporti di potere che storicamente la determinano e delle modalità attraverso le quali viene utilizzata. Per tale motivo, può divenire il presupposto per una trasformazione della società *a partire dagli oppressi* se è capace di mettere in discussione quel sistema complesso di rappresentazioni culturali e quell'immaginario dominante che relega i più deboli nei recessi della storia. Coscientizzazione viene così a significare riappropriazione culturale, esattamente quanto hanno fatto, nella scia di Freire, le avanguardie militanti afroamericane negli anni '60 e '70 e, successivamente, il movimento delle *posse*, costruendo un'alternativa credibile alla cultura dominante bianca partendo dalla strada, educando le persone ad assumere comportamenti politicamente consapevoli e fornendo loro gli strumenti per leggere in maniera critica il passato e il presente. L'Hip Hop ha dunque una valenza pedagogica (Fant, 2015; Mooney, 2016; Giroux, 2020) sia che lo si guardi sotto il profilo storico (la filiera della *blackness*) sia che lo si consideri sotto quello metodologico (la coscientizzazione si forma maieuticamente attraverso l'interlocuzione incessante tra soggetti). Infine, tale portato pedagogico si evince anche dall'*Hip Hop Based Education*, che

utilizza il rap come risorsa curricolare (Apple, 1990; Akom, 2009; Lamont Hill et al., 2013; O'Connor et al., 2016) in virtù del contributo che esso può offrire nel rinforzare la motivazione all'apprendimento.

Se tutto questo è vero, perché attribuiamo tanta importanza al movimento Hip Hop femminile? Quali sono le sue peculiarità?

Le ragioni sono molteplici e le illustreremo in seguito. Qui ci limitiamo a segnalare che le rapper della nuova generazione hanno il merito di aver rivitalizzato e rivoluzionato un filone che, una volta perduta la sua originaria connotazione militante, si avviava verso un declino irreversibile, consumato da machismo, pulsioni misogine e da un rapporto feticistico con i simboli più vietati del successo mainstream, a partire dall'ostentazione del lusso e della ricchezza. A questa deriva individualistica, le rapper hanno opposto un pensiero e un linguaggio nuovamente corali, tornando a parlare a una comunità e ripristinando la funzione pedagogica delle origini, proponendo un modello formativo credibile, solidale, rispettoso delle differenze, aperto alle contaminazioni, capace di ricombinare i tre assi identitari – sesso, razza e classe – in nuove pratiche di conflitto e di liberazione aventi il corpo come volano e terreno di sperimentazione (Rios, 2016).

Figura 1. Sojourner Truth.



2. Come un nervo scoperto. Sister Souljah

Il 17 marzo 1992 viene pubblicato *360 Degrees of Power*, il primo e unico album di Sister Souljah, pioniera dell'Hip Hop militante. L'album suscita grandi polemiche, tanto da essere censurato da MTV e stroncato dai media mainstream perché accusato di essere violento, osceno e provocatorio.

Gli ingredienti per essere messo all'indice ci sono tutti: il disco è musicalmente un magma ribollente di suoni, sapientemente campionati e mixati, ma è soprattutto una martellante requisitoria contro la repressione della comunità afroamericana, un atto d'accusa contro la cultura WASP e una spiazzante rivendicazione della femminilità nera che, nelle parole di Sister Souljah, diviene un'inedita sintesi di sensualità e potenza. L'esordio musicale di Sister Souljah costituisce dunque un evento seminale per lo sviluppo dell'Hip Hop femminile militante e, nei mesi successivi alla rivolta di Los Angeles, la giovane rapper si guadagna un posto d'onore tra i nemici della nazione, affermando, in un'intervista al *Washington Post*: «Se i neri uccidono i neri ogni giorno, perché non avere una settimana e uccidere i bianchi?» (Mills, 1992).

L'affermazione suscita un tale clamore da indurre il candidato presidenziale Bill Clinton a sconfessare pubblicamente Sister Souljah e a criticare Jesse Jackson per averle permesso di far parte della sua Rainbow Coalition (Page, 2014).

Alla rapper del Bronx va dunque attribuita la primogenitura di quell'intreccio di militanza antirazzista, denuncia sociale e autonarrazione del corpo femminile e della sua sessualità, in un'ottica che oggi definiremmo intersezionale.

Nelle invettive di Sister Souljah, infatti, risuonano molte delle parole d'ordine del *Black Power*, di cui viene recuperata la forte connotazione etnica, identitaria e comunitaria. Il suo linguaggio è diretto, l'approccio è provocatorio anche quando parla del rapporto fra sesso biologico e genere sessuale, tanto che, in più di un'occasione, Souljah è stata accusata di farsi portavoce di una visione della sessualità femminile troppo schiacciata sulla dimensione binaria e di non contemplare neppure la possibilità che essa possa svilupparsi senza avere come riferimento obbligato l'elemento maschile; gli elementi a sostegno di quest'ultima tesi in effetti non mancano, anche se forse andrebbero contestualizzati all'interno dell'interlocuzione spesso problematica fra le donne afroamericane e il femminismo bianco.

3. *Non sono forse io una donna?*

La giurista e attivista afroamericana Kimberlé Crenshaw è stata la prima a utilizzare il termine *intersezionale* (Crenshaw, 1989) per descrivere il rapporto tra la trama delle varie identità sociali e l'insieme delle forme di oppressione e repressione messe in campo contro di esse, non lesinando critiche vibranti al femminismo bianco per la sua incapacità di cogliere il peso esercitato dall'elemento razziale sulla prospettiva di genere. Scrive la Crenshaw (1989, p. 140): «Le donne nere sono talvolta escluse dalla teoria femminista e dal discorso politico antirazzista perché entrambi sono basati su un insieme discreto di esperienze che spesso non riflette accuratamente l'interazione tra razza e genere», eppure, «la teoria e la tradizione femminista prendono abbondantemente in prestito dalla storia delle donne nere. Come nel caso dell'espressione 'Non sono forse io una donna?', divenuto un ritornello standard nel discorso femminista» (Crenshaw, 1989, p. 153).

La studiosa afroamericana si riferisce all'episodio che ha visto protagonista, nel 1851, Sojourner Truth, l'abolizionista e femminista afroamericana che, in occasione del Convegno per i diritti delle donne dell'Ohio, ha pronunciato il discorso passato alla storia con il titolo di *Ain't I a Woman?* (Crenshaw, 1989, p. 153):

Guardate le mie braccia! Ho lavorato nelle piantagioni e ho coltivato i campi mettendo il fieno nei fienili e nessun uomo mi ha mai aiutata! E non sono, forse, una donna? Ho arato, e piantato, e raccolto in granai, e nessun uomo potrebbe tenermi testa! Potrei lavorare e mangiare - se avessi [cibo] a sufficienza quanto un uomo, e sopportare anche la frusta! E non sono, forse, una donna? Ho dato alla luce tredici bambini e visto la maggior parte di loro essere venduta come schiava, e quando ho gridato il dolore di una madre nessuno mi ha ascoltato, tranne Gesù. E non sono, forse, una donna?

Sulla scorta della citazione della Truth, Crenshaw costruisce una dura requisitoria contro il femminismo bianco, mettendo in evidenza la contraddizione tra i miti ideologici della femminilità e la realtà della condizione delle donne nere. Anche oggi, infatti, le femministe pretendono di rappresentare l'esperienza e le aspirazioni di

tutte le donne ma non includono o non parlano alle donne nere, tanto che esse devono chiedere: «Non siamo forse donne?». Non solo le donne di colore sono di fatto trascurate, ma la loro esclusione diviene ancora più profonda quando le donne bianche parlano “in quanto” e “a nome” delle donne, come se queste fossero una categoria universale. Incalza la Crenshaw (1989, p. 154):

Quando la teoria femminista cerca di descrivere le esperienze delle donne attraverso l'analisi del patriarcato, della sessualità o dell'ideologia delle sfere separate, spesso trascura il ruolo della razza. Le femministe, quindi, ignorano come la loro stessa razza contribuisca a mitigare alcuni aspetti del sessismo e, inoltre, come spesso le renda delle privilegiate, contribuendo alla dominazione sulle altre donne.

Gli studi della Crenshaw hanno inaugurato una prospettiva di analisi diversa del rapporto tra razza, classe e genere rimuovendo l'impasse in cui il confronto tra pensiero femminista occidentale (in particolare europeo) e la *blackness* (intesa come soggettività e cultura nera) spesso si è impantanato. Oggi questo confronto è sicuramente più ricco e vitale, affronta tematiche comuni e parla linguaggi più compatibili fra loro. Ma la cultura europea – o in generale *bianca* – anche nelle sue forme “progressiste”, sembra non voler fare i conti con l'essersi costituita sul peccato originario del colonialismo, arrogandosi ancora una volta il diritto di scrivere una narrazione valida a tutte le latitudini.

La rivendicazione della specificità della condizione di donna afroamericana – rispetto alla razza e al genere – ritorna nelle tesi di altre esponenti della galassia *Black Power*. Tra queste Angela Davis (2016; 2018) e Selma James, la quale, con una serie di scritti degli anni Cinquanta e Sessanta, raccolti poi in *Sex, Race and Class* (2012) pone i presupposti per lo sviluppo della teoria intersezionale.

Il lavoro politico della James si fonda sul tentativo di andare oltre il costruito di “*working-class*”, troppo esclusivo e escludente – soprattutto perché non tutti/e sono retribuiti/e per il proprio lavoro, specie per quello riproduttivo – proponendo di sostituirlo con “*grassroots*” (dal basso), che include i contadini, le donne (le casalinghe come le *sex workers*), i carcerati e altri soggetti marginalizzati.

La James è stata, pertanto, tra le prime a sottolineare lo sfruttamento femminile fra le mura domestiche:

Il movimento femminista ha approfondito l'analisi della famiglia capitalistica. [...] Altre donne hanno identificato nella famiglia il centro del consumo, e altre ancora hanno posto in evidenza che le casalinghe formano una riserva nascosta di forza-lavoro: ma le donne 'disoccupate' lavorano dietro le porte chiuse di casa, per essere chiamate fuori nuovamente quando il capitale ha bisogno di loro altrove. [...] La famiglia sotto il capitalismo è un centro di condizionamento, di consumo e di riserva di forza-lavoro, ma è essenzialmente un centro di *produzione sociale*. [...] La merce che essa produce è irriducibile alle altre merci, è unica per il capitalismo: l'essere umano vivente, il 'lavoratore stesso'. (James, 1972, pp. 20-22).

Quando le donne rivendicano il controllo sul loro corpo, dunque, rifiutano il dominio del capitale che lo ha reso strumento di accumulazione di plusvalore.

3. All'incrocio fra dominio e liberazione

Abbiamo scelto di utilizzare l'approccio intersezionale come paradigma di riferimento per la lettura del movimento Hip Hop femminile, in quanto pur essendo quest'ultimo un fenomeno culturale è possibile rintracciarvi un intreccio inedito e stimolante di connessioni a temi che costituiscono il terreno d'azione dei movimenti sociali contemporanei.

Negli anni, questo approccio ha esteso il proprio raggio di applicazione, finendo per includere tutte quelle categorie (biologiche, sociali e culturali) la cui intersezione salda tra loro una molteplicità di assi identitari (genere, razza, classe sociale, orientamento sessuale, disabilità, religione, specie ecc.) e le relative forme di oppressione ed esclusione (razzismo, sessismo, xenofobia, omofobia, specismo, abilismo, ecc.).

Secondo questa visione, l'architettura stessa del potere è multidimensionale e i processi di liberazione, per contrastare la disuguaglianza sociale, devono articolarsi secondo uno schema reticolare.

Il costrutto di intersezionalità si fonda dunque su due dimensioni o, meglio, su due concettualizzazioni costituenti: la *globalità* (gli assi identitari e le relative politiche di oppressione vanno contemplati nell'insieme delle dinamiche conflittuali cui danno origine); la *molteplicità* (l'individuo sociale è un assemblaggio multitudinario che ricombina incessantemente le sue componenti lungo i vari assi identitari).

Ci sono poi, a nostro avviso, due ulteriori considerazioni da fare. Non è un caso che sia il corpo – nella sua duplice accezione di *corpo sociale* (in luogo della *classe* novecentesca) e *corporeità* del soggetto – a costituire il terreno di sperimentazione della teoria intersezionale. La composizione di classe moderna, infatti, sussume una pluralità di soggetti che vivono una comune condizione di sfruttamento e oppressione ma confliggono con il potere secondo specifiche traiettorie identitarie che si intersecano tra di loro, si alimentano vicendevolmente, danno luogo a combinazioni inedite. Potremmo dire, allora, che per cogliere questa mobilità interna del conflitto, l'ottica intersezionale andrebbe pensata come un dispositivo ad assetto variabile, capace di intercettare il gioco di varianti che regola la trama multitudinaria del corpo sociale e che, a seconda delle circostanze specifiche dello scontro con il potere, porta in emersione una determinata dimensione identitaria rispetto alle altre.

Sembra essere proprio questo il meccanismo che induce Sister Souljah a introdurre i temi di *360 Degrees of Power* con un prologo lapidario nel quale rivendica: «Sono prima un'africana, sono prima una nera. Voglio ciò che è bene per me e per il mio popolo prima di tutto. E se la mia sopravvivenza significa la vostra totale distruzione, allora così sia». (Souljah S. (1992). Prologue. Su *360 Degrees of Power* [LP]. New York, NY: Epic/SME Records)

Sarebbe però errato rintracciare nelle parole della rapper echi nazionalistici: a tornare prepotentemente alla ribalta è la linea del colore, quel margine disegnato sulla pelle che racconta di segregazione e genocidi, che incarna la dannazione secolare del colonialismo e che però è anche l'occasione per riappropriarsi di una narra-

zione, per sabotare i confini di una sovranità costruita sulla *bianchezza* (Fanon, 2015). Per questo l'essere nera viene prima, e non potrebbe essere altrimenti.

Tale rivendicazione è l'essenza della *blackness*, che è un meccanismo identitario, una costruzione culturale che permette una collocazione culturalmente non subalterna della popolazione nera in un contesto sociale bianco, confluendo in un immaginario autonomo, con tutte le sue implicazioni mitologiche.

La seconda considerazione concerne il fatto che porre il corpo come epicentro della teoria dell'intersezionalità rimanda alla natura stessa del comando capitalistico, oggi configurato come biopotere, cioè come l'insieme delle strutture e delle funzioni del potere che disciplinano la vita del soggetto in tutte le sue manifestazioni, comprimendone le modalità di libera espressione.

Possiamo dire che questo processo ha raggiunto uno stadio avanzato e che la liberazione del corpo sociale passa inevitabilmente per quella del corpo delle singole soggettività, sul quale gravano i condizionamenti che il potere esercita su tutti gli aspetti del quotidiano.

4. *Questione di stile*

Per me, come ci si veste e l'aspetto che si ha riflettono sempre ciò che si vuole dire di sé stessa. Quando si portano i capelli in un certo modo o si usa un determinato tipo di abbigliamento, si sta dicendo qualcosa su di sé. Quando passi tutta la vita lavorando su e maltrattando i tuoi capelli per far in modo che sembrino quelli di un'altra razza, stai facendo una dichiarazione molto evidente. Allo stesso modo se hai ricci pettinati, ricci artificiali o ciò che sia, stai facendo una dichiarazione. Per me si trattava di una dichiarazione molto semplice. Questa sono io e così è come voglio vedermi. [...] In un paese che cerca di negare completamente l'immagine della gente Nera, [...] oggi credo sia importante che ci vediamo e ci sentiamo forti, uomini e donne Neri orgogliosi che guardano all'Africa come modello (Shakur, 2013, pp. 246-247).

Così Assata Shakur, una delle più importanti dirigenti delle Black Panthers e della Black Liberation Army, si esprime circa l'importanza dell'abbigliamento – e dell'estetica – come tratto distintivo della propria identità etnica e politica.

In un passaggio successivo rievoca, con toni appassionati, la scoperta dell'africanità avvenuta al tempo in cui insegnava alla scuola serale, popolata da ragazze e ragazzi neri, che però avevano interiorizzato acriticamente i canoni culturali della bellezza bianca. Racconta Assata:

Parlammo di tutti i tipi di bellezza che esistono e di tutti i differenti tipi di fiori che ci sono nel mondo. E poi parlammo dei differenti concetti che ha la gente di bellezza e della bellezza dei Neri. Parlammo delle nostre labbra e delle nostre narici. [...] Durante quell'estate sentii che la classe cambiava. I ragazzi stavano cambiando e anche io. Ci sentivamo bene con noi stessi e bene insieme (Shakur, 2013, pp. 263-264).

Il tema dell'estetica è fatto proprio dal movimento rivoluzionario afroamericano. Soprattutto le Pantere Nere puntano esplicitamente a celebrare standard di bellezza non eurocentrici e incoraggiano i militanti a portare i capelli al naturale, ad amare il colore, la consistenza e l'odore della propria pelle. Accanto a questo recupero della tradizione africana, le Pantere riservano grande attenzione al look, con risultati formidabili. I militanti neri sono dei rivoluzionari rigorosi, intransigenti, spesso colti e raffinati, ma anche terribilmente *cool*, con le loro giacche di pelle nera, le camicie blu polvere, i pantaloni attillati, gli occhiali scuri, il basco nero. Inizialmente, l'abbigliamento è utilizzato a guisa di divisa e alcuni accessori (occhiali e berretti) ne sottolineano il carattere militare. Questa *mise* è adottata anche da molte donne dell'organizzazione, soprattutto le dirigenti, mentre le militanti, nelle manifestazioni pubbliche, indossano anche una sorta di uniforme, consistente in un tailleur nero con una cintura bianca. L'insieme deve evocare l'immagine di una milizia coesa, determinata e disciplinata.

Ma parallelamente all'espandersi del consenso della popolazione afroamericana, l'abbigliamento delle Pantere diviene l'espressione di un ideale di stile e di bellezza, condiviso dalle nuove generazioni

nere, che prendono finalmente coscienza della propria identità culturale raccogliendosi dietro lo slogan *nero è bello*.

In tal senso, il 7 settembre 1968 è una data importante, perché testimonia le prime divergenze strategiche nella tormentata storia dei rapporti fra il movimento femminista e le donne afroamericane. Un gruppo di 400 donne, organizzate dal New York Radical Women, si riunisce fuori dall'Atlantic City Convention Center, dove si tiene il concorso di Miss America, e contesta duramente la manifestazione, gettando reggiseni, scarpe con tacchi alti, trucco e parrucche nei bidoni della spazzatura. A pochi isolati di distanza, al Ritz Carlton, viene invece incoronata provocatoriamente una Miss America nera, la diciannovenne Saundra Williams, studentessa e militante per i diritti civili, che dopo l'elezione dichiara: «Miss America non ci rappresenta perché non c'è mai stata una ragazza nera nel concorso. Con il mio titolo, posso mostrare alle donne nere che anche loro sono belle» (Klemesdrud, 1968, p. 81). Robin Morgan, organizzatrice della contestazione femminista, si espresse duramente contro l'iniziativa, dichiarando: «Deploriamo Miss Black America tanto quanto Miss White America, anche se comprendiamo la rilevanza della questione nera» (Curtiss, 1968, p. 54).



Figura 2. Saundra Williams, Miss America Nera 1968

Ovviamente non si tratta di stabilire chi avesse ragione tra femministe bianche e attiviste nere ma solo di registrare che le traiettorie dei due movimenti intraprendono direttrici diverse. E non può essere altrimenti, considerato che da un lato si contesta un immaginario consumistico consolidato, concepito a uso e consumo del maschio bianco caucasico e, dall'altro, si assiste alla nascita di un immaginario alternativo, quello *black*, che ha scelto la strada della

provocazione rumorosa per attirare su di sé quell'attenzione mediatica che, per altre vie, non sarebbe stato possibile ottenere.

Qualche anno prima, d'altra parte, alcuni circoli intellettuali *black* avevano già provato a rompere il ghiaccio. Il 28 gennaio 1962, in un night club di Harlem, il Purple Manor, si tiene una sfilata di moda il cui successo richiede una replica la stessa notte. La passerella, intitolata Naturally'62 è organizzata dall'African Jazz_Art Society & Studios, un gruppo di creativi afroamericani, e a sfilare sono modelle nere con fattezze decisamente "curvy" e con abiti ispirati a quelli delle donne di Lagos, Accra e Nairobi.

Queste donne sono conosciute come *Grandassa Models* (dal termine *Grandassaland* coniato da Carlos Cook per indicare il continente africano) e sono le prime testimonial del movimento *Black is Beautiful*, che negli anni successivi incontrerà un successo planetario.



Figura 3. Grandassa Models.

Quando le Pantere impongono il loro stile trovano dunque la strada spianata, ma aggiungono all'emergente immaginario nero la marzialità rivoluzionaria.

Predicano libertà e bellezza:

Ai bambini neri fu insegnato che la nerezza era ed è melanina e magia, potere e scopo, e che l'uniforme delle Pantere Nere significava unità in una continua lotta per la libertà. L'estetica del gruppo emanava una naturale freschezza, evocava lo spirito di vivere senza paura e ad alta voce. [...] L'abbigliamento delle Pantere era una dichiarazione politica inconfondibile (Young, 2020).

In molte occasioni pubbliche, i leader del BPP – Huey P. Newton o Eldridge Cleaver – indossano anche cravatta e guanti neri, le leader – Afeni Shakur, Assata Shakur, Angela Davis, Kathleen Cleaver, Elaine Brown, Ericka Huggins – anche gonne corte con stivali al polpaccio o cappotti oversize.

Stanley Nelson Jr., nel suo documentario *The Black Panthers: Vanguard of the Revolution* (2015), sottolinea ancora oggi l'impatto visuale come una delle componenti che ha contribuito alla affermazione delle Pantere nei ghetti.

Figura 4. Kathleen Cleaver (a sinistra) e Angela Davis (a destra). Sopra Huey P. Newton e altri leader delle Black Panthers.



Il glamour delle Black Panthers è politico, le donne e gli uomini dell'organizzazione sono rivoluzionari con un'incrollabile dedizione alla causa che però rappresentano in maniera innovativa e accattivante, producendo una sintesi visuale che ha influenzato anche le

generazioni bianche impegnate contro l'establishment e la guerra del Vietnam e che ha avuto un enorme impatto sui media mainstream, inizialmente spiazzati e poi sedotti dall'immagine della donna nera che l'iconografia delle Black Panthers restituiva. Tanisha C. Ford, autrice nel 2015 di *Liberated Threads: Black Women, Style, and the Global Politics of Soul*, ha messo in evidenza soprattutto il ruolo giocato dalle militanti. Come riporta Danielle Kwateng-Clark, secondo la Ford:

Per una giovane generazione di afro-americani in particolare, le Pantere erano modelli di ruolo, persone che li facevano sentire orgogliosi di essere neri. E oggi, vediamo giovani attivisti che riprendono molti dei simboli rivoluzionari che le Pantere impiegavano, come il pugno chiuso del Black Power (Kwateng-Clark, 2016).

Che le donne delle Pantere si siano rese protagoniste di una vera e propria rivoluzione culturale è testimoniato dal fatto che la loro influenza, nell'immaginario delle generazioni black succedutesi negli anni, non è mai declinato.

Nel febbraio del 2016, ad esempio, la superstar Beyoncé, in occasione dell'uscita di *Formation*, primo singolo estratto dall'imminente album, riprende molti temi cari al movimento *Black is Beautiful*. Canta Beyoncé:

Mi piace il mio naso negro con le narici dei Jackson Five. [...] Ok donne, mettiamoci in formazione perché io comando, dimostratemi che siete coordinate, perché io comando. (Beyoncé (2016). *Formation*. Su *Lemonade* [CD]. Los Angeles, CA: Parkwood)

Formation riscuote un grande successo e recensioni eccellenti da parte della critica, anche in seno alla comunità nera. In particolare la studiosa di *Black Studies* Omise'eke Natasha Tinsley dedica a quest'evento il libro *Beyoncé in Formation: Remixing Black Feminism* (Tinsley, 2018).

Un mese dopo, la cantante completa l'opera: invitata a esibirsi per il cinquantenario del *Super Bowl* non perde l'occasione per un

nuovo *coup de théâtre*. Il 2016 è infatti anche il cinquantesimo anniversario della fondazione del Black Panther Party (15 ottobre 1966) e Beyoncé si presenta con un corpo di ballo tutto femminile che indossa l'uniforme delle Pantere rivisitata dalla stilista Marni Senofonte.



Figura 5. Beyoncé al *Super Bowl* 2016.

L'esibizione suscita molte polemiche, a dimostrazione che l'esperienza del BPP non ha smesso di turbare l'opinione pubblica bianca, ma accresce ulteriormente l'interesse delle nuove generazioni nere verso le Pantere, delle quali alcune componenti riprendono, oltre che le parole d'ordine, anche lo *stile di militanza*.

5. Female Hip Hop. Tra architettura matrilineare e approccio intersezionale

Come abbiamo detto in precedenza, con il tramonto delle classi sociali novecentesche, l'intersezione tra sesso, razza e classe non sembra più costituire un paradigma rigido, quanto piuttosto un dispositivo ad assetto variabile in cui, a seconda dei contesti, uno dei tre elementi emerge come trainante. Ciò non sminuisce la rilevanza di tale costrutto ma ne mette in evidenza la maggiore fluidità rispetto ai decenni passati, quando non sono mancate teorizzazioni e sperimentazioni politiche incardinate soprattutto sull'asse razza e genere ma per lo più interne a rivendicazioni agite a livello di classe. Da parte nostra, abbiamo cercato di mettere in luce come esista una continuità fra le tematiche che hanno animato i movimenti per i diritti civili afroamericani degli anni Sessanta e Settanta e le nuove espressioni artistiche e culturali della scena Black. Ora vorremmo ragionare sul rapporto tradizione/innovazione che lega l'universo

dell'Hip Hop femminile afroamericano all'immaginario estetico e culturale disegnato dalle loro *antenate* sul finire del secolo scorso.

La nostra idea è che esista una sorta di architettura matrilineare che ha assicurato la trasmissione di un set di pratiche e di valori da una generazione all'altra. D'altro canto, ci sembra siano intervenute in questo rapporto innovazioni significative che ne hanno ridefinito i confini e le prospettive. Le rapper afroamericane, ad esempio, propongono oggi un'immagine femminile in cui la rivendicazione della propria *blackness* si accompagna alla consapevolezza della fluidità dell'identità sessuale e alla necessità di affondare certi stereotipi per i quali l'impegno politico deve necessariamente coincidere con la *sobrietà* dei comportamenti e l'austerità dei linguaggi.

Nei videoclip di queste artiste vengono simbolicamente inoculati *frame* che richiamano l'iconografia del Black Power: non semplici citazioni o omaggi quanto la presa in carico di un'eredità che ha la valenza di un portato identitario da decostruire e rimontare secondo nuove sensibilità e in considerazione delle nuove sfide poste dal presente. È qui che entra in funzione la logica intersezionale, che permette alle rapper di battersi contro la discriminazione razziale senza rinunciare a una politica del desiderio, che passa attraverso la riscoperta del corpo, della sensualità e della cura di sé (a partire dall'abbigliamento), il che apre a interessanti riflessioni anche sull'asse inclusione/esclusione.

In quest'ultima sezione, pertanto, ci occuperemo di una serie di artiste nere che si sono imposte sulla scena contemporanea per la qualità delle loro produzioni ma, soprattutto, per la forte caratterizzazione politica che le contraddistingue, partendo da un'artista seminale, Erykah Badu, che, in virtù della complessità delle influenze musicali che si rincorrono all'interno dei suoi brani – funky, jazz, Hip Hop, blues – può essere considerata una sorta di summa vivente delle strade battute negli ultimi anni dalla scena black.



Figura 6. Erykah Badu

Ai fini del nostro discorso, tuttavia, ci concentreremo su un suo singolo video, girato nella piazza di Dallas dove, il 22 novembre del 1963, venne assassinato J. F. Kennedy, e associato al brano *Window Seat*. Nel video la cantante improvvisa una sorta di strip-tease in movimento e, una volta rimasta nuda, cade a terra, come se venisse colpita da un colpo di pistola. In seguito alle denunce di vari passanti, la Badu viene multata e condannata a sei mesi in libertà condizionata.



Figura 7. Frame dal video 'Window Seat'.

Il video è importante per vari motivi. Nel testo non compaiono espliciti riferimenti a temi razziali o politici ma è piuttosto un atto di accusa nei confronti del conformismo e del perbenismo, pronti a soffocare con la violenza ogni manifestazione di diversità.

In questo senso, l'allusione alla questione della razza (la *differenza* per antonomasia) è evidente, così come il riferimento al *pensiero unico* imperante, evocato dalla scena finale del video (dal corpo della vittima fuoriesce del sangue azzurro che forma sull'asfalto la parola *groupthink*). Lo conferma peraltro la stessa Badu: «Ho girato il video a Dallas per paragonare quell'assassinio [di JFK, ndr] all'assassinio del mio personaggio, che viene ucciso dopo essersi mostrato completamente. Questa è esattamente l'azione che volevo mostrare» (Williams, 2011).

Ma, dicevamo, il video della Badu è da considerare un modello e un precursore del nuovo corso artistico dell'afro Hip Hop femminile per diverse ragioni. Se l'accusa contro la repressione della diversità è confinata in una dimensione allegorica ciò avviene perché è

scelto un altro mediatore, di gran lunga più poderoso e perturbante della parola: il corpo. La protagonista viene uccisa non appena completa il disoccultamento della sua corporeità: la nudità non è sanzionata perché offende il senso del pudore ma perché rivela l'alterità, la difformità, l'estraneità rispetto allo standard (la pelle scura e il sangue azzurro sembrano proprio alludere all'inconciliabilità di quel corpo con la natura umana). La Badu è abbattuta quando osa esporre questa diversità, quando si identifica con essa. L'uso del corpo, insomma, non è semplicemente un espediente narrativo ma il luogo del conflitto, il confine da non valicare, pena l'espulsione dal consesso civile. Vedremo più avanti come le nuove rapper abbiano recepito la lezione della Badu secondo registri, sensibilità e influenze culturali e musicali diverse, a dimostrazione che l'Hip Hop femminile presenta i caratteri di una comunità, la cui ricchezza, però, risiede nella sua interna mobilità, nell'essere una costellazione complessa e polifonica, che vibra e respira secondo una moltitudine di ritmi complementari. Un territorio dalla trama fitta e cangiante, che lascia però trasparire le arterie che lo attraversano e confluiscono nell'intersezione fra razza, sesso, genere e orientamento sessuale.

6. Sa Roc. Il corpo e le sue ferite

Sa Roc (nome d'arte di Assata Perkins) si è guadagnata nel tempo il plauso della critica e l'attenzione del pubblico, in particolare con *Forever*, un brano introspettivo e struggente, nel quale la sua formidabile tecnica è al servizio di un flow di grande potenza e lirismo. Questo componimento segna una svolta nella carriera dell'artista, fin dagli esordi contraddistinta da temi di forte impegno politico e civile che, stavolta, sono riletti in chiave autobiografica. Sa Roc, come Badu in *Windows Seat*, mette a nudo il proprio corpo e lo trasforma in un dispositivo narrativo attraverso il quale far dialogare dimensione pubblica e privata:

No, non sono impeccabile, sono sfregiata e mi sta bene. Il mio corpo è una lista della lavanderia di tutte le scortesie della vita [...] Avevo 14 anni

e mi costringevo a ingoiare pillole per dimagrire. Ho ancora le cicatrici del taglio dei polsi quando pensavo che la vita fosse finita. (Sa Roc (2018). *Forever*. Su *The Sharecropper's Daughter* [CD]. Minneapolis, MI: Rhymesayers Entertainment)



Figura 8. Sa Roc, frame dal video 'Forever'.

In un'intervista concessa a Isaac Ford, Sa Roc spiega le ragioni di questo suo coming out:

Non ho sempre avuto la forza o la convinzione necessaria per credere in me stessa. Dopo aver nascosto per anni le mie cicatrici e le parti sgradevoli di me stessa, non ho più la pazienza di cercare di proiettare una falsa immagine di me. È estenuante. Ne ho passate così tante e sono arrivata così lontano che ora sono estremamente orgogliosa di condividere il mio arco di storia (Ford, 2018).

Nel video che accompagna *Forever*, la telecamera indugia sulle impronte che la vita ha lasciato sul corpo di Sa Roc, a partire dalla cicatrice – esibita e accarezzata come fosse un cimelio di battaglia – all'altezza della trachea, esito del foro dal quale entrava la cannula per l'alimentazione forzata: «Siamo tutti più imperfetti che perfetti, siamo esseri perfettamente imperfetti, e io sono stanca di questo obiettivo irrealistico di perfezione che sta causando così tanto dolore [...] Voglio l'autenticità, e penso che anche la gente la voglia». Questa presa di coscienza, che ha per Sa Roc il senso di un empowerment, è affidata nel brano al refrain: «Devi essere esattamente chi sei, per sempre. Perché proveranno a cambiare il tuo cuore. Non permetterglielo. Perché sei così dannatamente bella, proprio come sei» e, nel video, a una sfilata di corpi femminili, dalle fattezze irregolari, che si avvicinano su un trono a ribadire il trionfo dell'autenticità su un concetto astratto e fuorviante di perfezione.

7. Azealia Banks. Il corpo come arnese contundente

Azalia Banks è una delle rapper più talentuose e controverse della sua generazione. Al centro di continue polemiche per via delle sue dichiarazioni pubbliche, bandita per le zuffe mediatiche con i personaggi dello show business, è una sorta di ordigno vacante pronto a deflagrare. Nei suoi brani è aggressiva, violenta, iconoclasta e le sue invettive, che non risparmiano nessuno, sono spesso espresse con un linguaggio politically incorrect.



Figura 2. Azealia Banks posa per Playboy.

Nel dicembre 2014 sale alla ribalta delle cronache chiedendo che siano pagati dagli Stati Uniti 100 trilioni di dollari agli afroamericani come risarcimento per la schiavitù patita dai loro antenati, aggiungendo che i risarcimenti andrebbero utilizzati per migliorare le prospettive educative della comunità nera. Nel suo tweet scrive: «Siamo i figli delle persone che sono morte in nome del capitalismo moderno e ci meritiamo un pezzo di quella fottuta torta». L'anno successivo torna al centro delle polemiche per aver posato per “Playboy”, ritratta dalla fotografa Ellen von Unwerth. In realtà, il sospetto è che a risultare *scandalosi* siano alcuni passaggi dell'intervista contenuta nel servizio, in particolare quando la Banks denuncia come la cultura americana sia strutturata a uso e consumo dell'uomo bianco e di come molti artisti neri si adeguino, andando contro i loro stessi principi:

Il 1 febbraio 2016 suscita scalpore il suo endorsement per Donald Trump via Twitter ma, anche in questo caso, la motivazione suona come un atto d'accusa nei confronti della politica americana. In un primo tweet, infatti, la Banks afferma che con Trump arriverà alla Casa Bianca un “piece of shit” e in uno successivo precisa di non avere «speranze per l'America [...] Penso che Donald Trump sia malvagio come l'America è malvagia e per far sì che l'America stia al

passo con sé stessa ha bisogno di lui ». (azealiabanks (@AZEALIA-BANKS))

L'8 agosto 2020 pubblica un post in cui afferma di voler porre fine alla sua vita tramite suicidio assistito e di documentare l'intero processo in una sorta di docufilm, ma il progetto fortunatamente non va in porto. L'essenza di Azelia Banks è in queste performance e dichiarazioni estreme e talvolta contraddittorie, che hanno comunque il pregio di mettere in imbarazzo chi cerca di occultare la frattura secolare che reso incompatibili bianchi e neri. Una coscienza scomoda, di monella che si diverte a tirare fuori la polvere da sotto il tappeto, dispettosa e indisciplinata tanto che lo show business ne farebbe forse volentieri a meno.

8. *Rhapsody. La rivoluzione è un tutù nero*

Rhapsody (nome d'arte di Marianna Evans) è una delle rapper più innovative dell'ultimo decennio. Nella sua musica confluiscono influenze diverse – dal soul al funky – e non mancano echi della Old School. Sullo sfondo, continui richiami e omaggi alla cultura afro. È un'artista che riserva una particolare cura ai video che accompagnano le sua discografia, sempre di grande impatto visivo ed emozionale, nei quali si alternano sequenze di struggente lirismo a scene potenti e incalzanti, tenute insieme da inserti chirurgici dell'iconografia militante dei ghetti. Una delle produzioni più recenti, *12 problems*, rappresenta la summa di questo patchwork vibrante. Il video inizia con una sequenza in bianco e nero: progressivamente è messo a fuoco il viso ispirato di una giovanissima ballerina afroamericana che, con indosso un tutù nero, si esibisce in strada in passi di danza classica; alle spalle lo scenario desolato di una delle tante periferie americane.

Il contrasto fra bellezza e degrado ha per colonna sonora un intro che gioca con contaminazioni jazz e soul, con la voce calda di Rhapsody in primo piano. Il video si dipana su questa dissonanza/alternanza di timbri, esaltata, nelle sequenze iniziali, dal testo molto po-

litico che scorre sulle immagini: «Senti la rivoluzione, parla di rivoluzione, non avere paura di lasciare che la situazione si scaldi» (Rapsody (2020). *12 problems*. Su *Reprise: A Roc Nation Album* [CD]. New York, NY: Roc Nation Records LLC), e che introduce un brusco cambio di atmosfera, ora dominato dai bassi potentissimi e il beat martellante che fanno da base al flow veloce e aggressivo di Rapsody. Ma il registro sul quale è costruito l'intero brano, il contrasto fra lirismo e durezza, non si dissolve e alle strofe incalzanti fa da contrappunto un loop di voci celestiali, nel video eseguito da un coro di adolescenti nere vestite con tuniche bianche. *12 problems* è un congegno micidiale, che condensa molti dei temi che abbiamo fin qui trattato: l'impegno civile, il protagonismo femminile, l'irruzione prepotente della bellezza afro sulla scena dell'estetica bianca (la leggiadria della ballerina, che ribadisce le radici e le ragioni della razza indossando il tutù nero).



Figura 10. Rapsody, frame dal video '12 problems'.

9. Janelle Monáe

La produzione artistica della Monáe ha come filo conduttore l'impegno sulle questioni di genere, affrontate attraverso il filtro della razza, che ne hanno fatto un punto di riferimento sia per la comunità LGBTQ+ sia per le nuove generazioni afroamericane. Bisessuale, ha portato la questione di genere anche nel mondo patinato dell'alta moda:

Sento di avere la responsabilità nei confronti della mia comunità e di altre giovani ragazze di contribuire a ridefinire l'aspetto di una donna. Non credo nell'abbigliamento maschile o femminile, mi piace solo quello che mi piace. E penso che dovremmo essere rispettate solo per il fatto di essere

un individuo [...]. Sono stata sulla copertina di Vogue, e su diverse altre riviste, il che è straordinario, perché penso che mostri solo una prospettiva diversa di come le donne possono vestirsi (Mostaccio, 2019).

Monáe non ha mai nascosto la sua militanza politica neppure sul versante della lotta antirazzista – “Sono sempre stata un’attivista, fin da quando ero una preadolescente ed ero in strada per Occupy Wall Street (Daw, 2020) – e un brano che sintetizza in modo esemplare l’intreccio delle tematiche di Monáe è sicuramente *Q.U.E.E.N. (Queer, Untouchables, Emigrants, Excommunicated, and Negroid)* del 2013, che vede la partecipazione di Erykah Badu. Il testo è una appassionata denuncia delle discriminazioni di cui sono vittime le comunità di cui si fa cenno nel titolo e nel

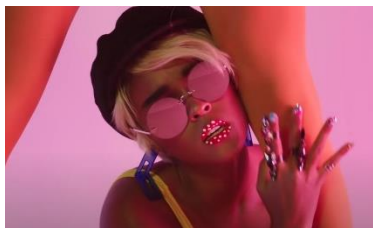


Figura 11. Monáe

video a corredo della canzone si respira un’atmosfera glamour e sofisticata, in particolare nella sequenza in cui appare la Badu come una elegantissima *regina* con tanto di guardie del corpo in completo bianco sartoriale e in posa marziale. L’aurea sensuale che aleggia ovunque è attraversata da incursioni ironiche e briose, da mini-sketch divertenti, da pose scanzonate e irriverenti, che rendono ancora più godibile il tutto, senza che il messaggio di denuncia sociale ne risulti minimamente sminuito.

10. Sampa The Great. Con le sorelle, alla ricerca delle radici

Il percorso artistico e politico di Sampa the Great (Sampa Tembo), originaria dello Zambia, è caratterizzato dalla ricerca delle proprie radici africane, messe in risalto anche nei suoi video, e da una forte rivendicazione dell’identità femminile. In *Energy*, uno dei

suoi brani più affascinanti, realizzato insieme a Nadeem Din-Gabisi, questi aspetti dialogano senza sosta:

Energia femminile, equilibrare l'indistruttibile. Nella vagina, il cielo nel tuo cielo è il mio, poesia spirituale. Energia femminile, l'energia regna. [...] Versa l'amore, lascia che la guarigione inizi. [...] Magico, ombelicale, il mio universo è radicale. (Sampa The Great (2018). *Energy*. Su *The Return* [CD]. London, UK: Ninja Tune)



Figura 3. Sampa The Great, frame dal video 'Energy'

E in *The Return*:

È difficile qui fuori per un fratello e una sorella passare attraverso questa mentalità da immigrati, cerchiamo di trovare il nostro posto qui dentro. E la musica è il mio modo di esprimere il mio ritorno, il mio io, i miei inizi. Voglio essere solo me stessa, spero che tu possa capire, ed è qui che mi trovo. Ritornare a sé stessi, ritornare alla madreterra. (Sampa The Great (2018). *The Return*. Su *The Return* [CD]. London, UK: Ninja Tune)

Dal punto di vista musicale, lo stile di Sampa incrocia hip hop, soul, jazz, gospel, reggae, il cantato utilizza spesso degli inserti in pidgin o in lingue tribali, mentre sotto l'aspetto visuale a colpire sono le atmosfere sensuali, ottenute grazie a una fotografia raffinata, che non disdegna puntate nel glamour e che alterna paesaggi africani a scenari urbani. Accurata è anche la scelta dell'abbigliamento, ora estroso e ricercato ora evocante la tradizionale regalità africana, grazie al quale Sampa riesce a costruire un mix di forte impatto visivo ed emotivo.

11. *Le altre...*

La scena Hip Hop femminile è in continua crescita ed evoluzione e rappresenta il fenomeno culturale più interessante degli ultimi anni. Qui abbiamo focalizzato l'attenzione su quelle artiste che hanno lasciato il segno più profondo a livello di immaginario e riscosso maggiore credito. Ma molte altre sono da citare e qui ne passiamo in rassegna ancora qualcuna, a partire da Nitty Scott, che in brani come *La Diaspora* rievoca l'odissea dello schiavismo e rivendica le sue duplici origini – africane e latine-, ma che va ricordata anche per essere una voce autorevole della comunità LGBTQ+ e una delle artiste più critiche del maschilismo Hip Hop.

Teyana Taylor, nel suo ultimo lavoro, *The album*, ha dedicato una traccia a George Floyd e il video associato è un tributo a Malcolm X e alle Black Panthers. Particolarmente significative sono le sequenze nelle quali la Taylor reinterpreta due immagini iconiche di Huey P. Newton e di Malcolm X (Fig. 13).

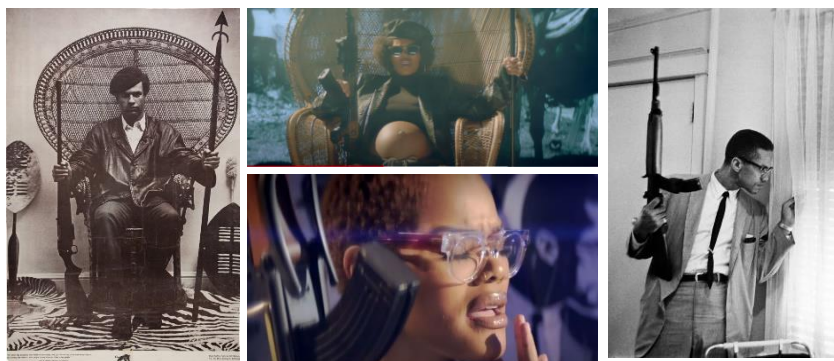


Figura 13.
Teyana Taylor nel video 'Still' (frame centrali).

Sudan Archives, infine, è una giovane e talentuosa musicista la cui produzione musicale è densa di richiami alla musica tradizionale africana e i cui video presentano richiami alla blackness e agli anni Settanta, come nel caso di *Nont for Sale*, nel quale Sudan sfila su una decappottabile circondata da una serie di guardie del corpo, una scena che ricorda la già menzionata sfilata di Miss Black America nel settembre 1968.



Figura 4. Sudan Archives, frame dal video 'Nont for Sale'.

12. Conclusioni

Nel presente contributo, proseguendo un percorso di ricerca che ci sta portando ad approfondire alcuni fenomeni sociali della cultura mediale in chiave intersezionale (Bocci, 2020; Bocci, De Castro & Zona, 2020a; 2020b; Zona & De Castro, 2019; 2020), abbiamo cercato di identificare e analizzare alcuni aspetti che pongono in continuità le tematiche e i contenuti che hanno dato vita e animato i movimenti per i diritti civili afroamericani degli anni Sessanta e Settanta del Novecento e alcune *nuove* espressioni artistico-culturali (e socio-politiche) provenienti della cosiddetta *scena Black*. In modo particolare – accennando alle figure storiche dei movimenti emancipativi e rivoluzionari della Black Culture e ad artiste che, nel corso del tempo e con diverse linee di continuità e tratti di originalità, si sono distinte nel panorama musicale (e non solo) – abbiamo posto al centro dell'attenzione quella che può essere definita *una politica del desiderio*, che attraversa diverse dimensioni: la riscoperta/rivendicazione delle proprie origini e la dialettica dell'identità che chiama in causa anche quella sessuale (sesso biologico, genere, orientamento, ecc...); la denuncia delle discriminazioni esistenti, ieri come oggi, generatrici di macroscopiche forme di subalternità (dei più poveri, dei più vulnerabili, dei meno conformi) e di violenze nei rapporti di forza tra gli attori in campo (sproporzionata e a vantaggio di chi detiene il potere).

Al centro di questa politica e delle sue possibili interpretazioni e applicazioni, assume un ruolo centrale quello del corpo, che abbiamo esplicitato e indagato anche attraverso un essenziale apparato iconografico. Si tratta di corpi contundenti, perché tendenti all'irriducibilità ai canoni socialmente richiesti e indicati come conformi, insofferenti alla divergenza proposta dal sistema (non solo dello *Star System*) come accettabile, non inclini al compromesso, irrequieti, instabili, provocatori, e così via.

Niente di nuovo si potrebbe dire. Però qui il discorso assume una valenza ancora più politica (e, dunque, pedagogica), perché quelli qui presentati sono i corpi femminili (nell'accezione più ampia possibile) narrati e ostentati da rapper che con la loro voce (quella delle parole taglienti, certo, ma ancor più quella dei loro corpi mostrati, esposti, ostentati) insidiano in modo inedito l'immaginario della diversità, facendo traballare anche visioni ireniche della società inclusiva. È questa per noi una chiave di lettura pedagogicamente rilevante, in quanto apre spazi di lavoro con insegnanti, educatori e studenti, partendo dal presupposto che il concetto di inclusione non sia affatto neutro e richieda una sistematica problematizzazione anche grazie ad analisi inconsuete. Ecco perché, ad esempio, c'è una sostanziale differenza tra ciò che ha significato, anche sul piano pedagogico, Bob Marley - con la sua attenzione a tematiche importanti, come quelle del legame con le origini e la ricerca della propria identità (si pensi al suo riferimento al rastafarianesimo) - e quello che esprimono le rapper che abbiamo qui presentato. La differenza, ci sia consentito, non sta solo nelle sfumature con cui certi temi sono stati affrontati ed espressi, ma proprio nell'uso del corpo (e di come questo viene percepito nel palinsesto sociale).

In tutti e due i casi c'è una attenzione all'estetica narrativa ed emerge una sensualità che attrae e genera desiderio (anche di emulazione, quindi con un *impatto* educativo). Ma, mentre in Bob Marley sembra emergere una richiesta di inclusione agita secondo la logica delle minoranze che devono essere incluse (*ci siamo anche noi, rendetevene conto*), queste rapper (anche perché espressione di una femminilità intersezionata/le) aprono le porte al conflitto abitandolo (*ci siamo anche noi e dovete fare i conti con noi*), mettendo in discussione l'idea

stessa e prevalente di inclusione sociale. Ponendosi come irriducibili, attraenti, dure e al tempo stesso sensuali, dentro e fuori dai canoni, disorientano, spaesano e soprattutto smontano la costruzione di comodo di una società inclusiva (la nostra) che è tale solo nella misura in cui l'altro, il diverso, si assimila e si lascia assimilare, si conforma e si lascia conformare. Non a caso, nei loro testi e nei loro video (a partire da quello della Badu) appena si oltrepassa il vero confine (quello stabilito dal sistema come invalicabile, andando oltre quello concesso dallo stesso all'estrosità dell'artista in quanto artista) il corpo contundente viene espulso. Spesso ciò avviene a partire dalle componenti progressiste del sistema, che temono di vedere insidiato il loro livello di omeostasi (leggi anche compromesso sempre al ribasso) con le logiche del sistema.

Un tema questo che ritroviamo e che abbiamo anche analizzato (Bocci, 2020) in *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, il film-guerriglia di Melvin Van Peebles del 1971, amatissimo dalle Pantere Nere e censurato dai circuiti mainstream (e non per le scene di sesso contenute nella pellicola). La ribellione e l'irriducibilità alle violenze gratuite della polizia americana sugli afroamericani non potevano essere mostrate (soprattutto le violenze) se non, come sarebbe accaduto qualche anno dopo, all'interno di una cornice, quella della *blaxploitation*, che il sistema immediatamente cavalca per anestetizzare il portato sovversivo di quella narrazione antagonista. Non a caso la *blaxploitation* è stata contestata dalla National Association for the Advancement of Colored People, che rimarca come si tratti di film paradossalmente scritti e diretti da bianchi, così come è stata criticata da Spike Lee (Lee & Aftab, 2005), autore di film emblematici come *Fa La cosa Giusta* (1989), *Malcom X* (1992) o il più recente *BlacKkKlansman* (2018).

Ma le critiche più interessanti giungono anche dalle attrici afroamericane, come Pam Grier, che hanno incarnato ruoli di donne che si ribellano ai maschi (neri o bianchi che siano) che intendono sfruttare e sottometterle.

E qui il cerchio si chiude o, meglio, si riapre perché questo intreccio suggerisce di approfondire altre intersezioni e di frequentare altre possibilità di studio e di indagine.

Bibliografia

- Akom A. A. (2009). Critical Hip Hop Pedagogy as a Form of Liberatory Praxis. *Equity & Excellence in Education*, v42 n1 p. 52-66.
- Apple M. (1990). *Ideology and Curriculum*. New York and London: Routledge.
- Bocci F. (2020). Altri corpi nei “Film di mezzanotte”. Visioni e analisi delle rappresentazioni della disabilità e della diversità. In F. Bocci & A.M. Straniero. *Altri corpi. Visioni e rappresentazioni della (e incursioni sulla) disabilità e diversità*. Roma: Roma-Tre Press.
- Bocci F., De Castro M., & Zona U. (2020a). Non solo marketing. L’ecosistema Youtube come opportunità per l’autonarrazione della disabilità e dell’inclusione. *MeTis. Mondi educativi. Temi, indagini, suggestioni*, 10(1): 121-138.
- Bocci F., De Castro M., & Zona U. (2020b). L’autodeterminazione dei corpi altri nelle autonarrazioni degli youtuber “disabili”. In F. Bocci & A.M. Straniero. *Altri corpi. Visioni e rappresentazioni della (e incursioni sulla) disabilità e diversità*. Roma: Roma-Tre Press.
- Butler J. E. (1981). *Black Studies: Pedagogy and Revolution; A Study of Afro-American Studies and the Liberal Arts Tradition Through the Discipline of Afro-American Lite*. Lanham: University Press of America.
- Crenshaw K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *The University of Chicago Legal Forum*, 140: 139–167.
- Curtiss C. (1968). Miss America Pageant is Picketed by 100 Women. *New York Times*, September 9.
- Davis A. (2016). *La libertà è una lotta costante*. Milano: Ponte alle grazie.
- Davis A. (2018). *Donne, razza e classe*. Roma: Alegre.
- Daw S. (2020). Janelle Monáe & Halsey Get Real About Racist Violence in America: “This Country Is on Life Support”. *Billboard*, August, 10: <https://www.msn.com/en-us/entertainment/news/janelle-mon%C3%A1e-halsey-get-real-about-racist-violence-in-america-this-country-is-on-life-support/ar-BB19POIc> [ultimo accesso 20/05/2021].
- Fanon F. (2015). *Pelle nera, maschere bianche*. Pisa: ETS.

- Fant D. (2015). *Pedagogia hip-hop. Gioco, esperienza, resistenza*. Roma: Carocci.
- Ford I. (2008). Sa Roc Tells How She Learned To Love Herself And What Mase Her One Of the Untouchable Artists When It Comes Lyricism. *Upcoming HipHop*, July 27: <http://upcominghiphop.net/2018/07/27/interview-sa-roc-x-games-2018/> [20/05/2021].
- Ford T. C. (2015). *Liberated Threads: Black Women, Style, and the Global Politics of Soul*. Chapel Hill (NC): University of North Carolina Press.
- Freire P. (1978). *Pedagogy in process: Letters from Guinea Bissau*. New York and London: Continuum.
- Freire P. (2018). *Pedagogia degli oppressi*. Torino: EGA-Edizioni Gruppo Abele.
- Giroux H. A. (2020). *On critical pedagogy*. Londra: Bloomsbury Academy.
- James S. (1972). Il posto della donna. In M. Dalla Costa, *Potere femminile e sovversione sociale*. Padova: Marsilio.
- James S. (2011). *Sex, Race And Class - The Perspective Of Winning: A Selection of Writings 1952-2011*. Oakland: PM Press.
- Klemesrud J. (1968). There's Now Miss Black America. *New York Times*, September 8.
- Kwateng-Clark D. (2016). The (black) power of fashion. *Hello Beauty*, March, 3: <https://helloworldbeautiful.com/2854283/the-black-power-of-fashion/> [20/05/2021].
- Lamont Hill M., & Petchauer E. (2013). *Schooling Hip-Hop. Expanding Hip-Hop based education across the curriculum*. New York: Teachers College Press.
- Mills D. (1992). Sister Souljah's Call to Arms. *Washington Post*, May 13: <https://www.washingtonpost.com/archive/life-style/1992/05/13/sister-souljahs-call-to-arms/643d5634-e622-43ad-ba7d-811f8f5bfe5d/> [20/05/2021].
- Mooney B. (2016). *Breakbeat Pedagogy: Hip Hop and Spoken Word Beyond the Classroom Walls*. International Academic Publishers: Francoforte.
- Mostaccio S. (2019). La storia di Janelle Monáe, la cantante attivista che racconta un mondo distopico simile al nostro. *Elle*, 3 maggio: <https://www.elle.com/it/magazine/storie-di-donne/a27280974/janelle-monae-canzone/> [20/05/2021].
- O'Connor C. A., Hoskins S. D., Ireland A. R. (2016). *A Hip Hop Pedagogy: Effective Teacher Training for the Millennial Generation*. Massachusetts: Ubiquitous Press.

- Page C. (2014). *“Weaponized Umbrage”*. *Culture Worrier: Selected Columns 1984 – 2014: Reflections on Race, Politics and Social Change*. Evanston, Illinois: Agate Publishing.
- Pitre A. (2019). *A Critical Black Pedagogy Reader: The Brothers Speak*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Rios K. (2016). *“This Is America”: Race, Gender, and Politics in America’s Musical Landscape*. Lexington: Lexington Books.
- Shakur A. (2013). *Una Autobiografia*, Madrid: Capitàn Swing.
- Sister Souljah (1996). *No dirispect*, New York: Vintage Books.
- Tinsley O. N. (2018). *Beyoncé in Formation: Remixing Black Feminism*. Austin: University of Texas Press.
- Williams J. (2011). Singer Erykah Badu Strips Naked at JFK Assassination Site. *HuffPost*, May 25: https://www.huffpost.com/entry/singer-erykah-badu-strips_b_517862 [20/05/2021].
- Young D. (2020). The Black Panthers’ Iconic Uniforms Still Reign Supreme. *Essence*, April 10: <https://www.essence.com/news/black-panther-iconic-uniforms/> [20/05/2021].
- Zona U., & De Castro M. (2019). Patologizzazione, brandizzazione e promozione del Sé nell’ecosistema Social. Una sfida e un’opportunità per la società inclusiva, *Italian Journal of Special Education for Inclusion*, 7(2): 430-442.
- Zona U., & De Castro M. (2020). *Edusfera. Processi di apprendimento e macchine culturali nell’era social*. Lecce: PensaMultimedia.