



## SU UN'ESPERIENZA DI *SERVICE LEARNING*. TERRENO D'INCONTRO, IL RAP<sup>1</sup>

SALVATORE COLAZZO  
Università del Salento  
[salvatorecolazzo@gmail.com](mailto:salvatorecolazzo@gmail.com)

### *Il rap a scuola? Perché no?*

Gran parte dell'educazione musicale dei giovani avviene nella dimensione informale, principalmente attraverso i media, i quali peraltro nutrono il loro immaginario con schemi interpretativi e criteri di valutazione in merito a musiche e musicisti. Una caratteristica della cultura giovanile odierna è che essa si presenta in continua trasformazione, tanto da rendere difficile il tentativo di starle dietro. È un'osservazione, quella relativa alla importanza dell'informale nell'educazione musicale dei giovani, che già facevano sul finire degli anni Ottanta del secolo scorso Baroni e Nanni, (1989), i quali ponevano l'accento sul fatto che l'educazione musicale dovesse configurarsi come un processo che, partendo dagli interessi e dai bisogni espressivi dei giovani, inducesse un allargamento e un approfondimento delle loro conoscenze, portandoli progressivamente a conquistare nuovi mondi musicali.

Sulla base di quella suggestione, Roberto Maragliano ed io, qualche anno dopo realizzammo un libro di testo per l'insegnamento dell'educazione musicale nella scuola media, che volemmo intitolare *Dal rock al clavicembalo* (cfr. Maragliano e Colazzo 1989), pensando ad un percorso che, agganciando i giovani sul loro terreno, consentisse di istituire un dialogo tra gusti ed estetiche di differenti generazioni.

Oggi, vista l'ampia fortuna del rap presso i giovani, probabilmente quel testo avrebbe per titolo *Dal rap al clavicembalo*.

Onestamente non so se il rap, diventando oggetto d'un insegnamento scolastico, effettivamente possa fare da volano per altre attività, poiché alcuni studi hanno dimostrato come la musica, sì tanto importante occupazione del tempo libero dei giovani, diventando materia di studio, perde il suo *appeal*.

Tuttavia approcci a carattere fortemente esperienziale promettono buoni risultati. Almeno i progetti condotti da Andrea Gargiulo, Gaetano Occhiofino e me sembrano suggerire un certo ottimismo. L'approccio utilizzato è stato in qualche modo desunto da *El Sistema Abreu*, che ha assunto il fare musica come una possibilità di espressione e di emancipazione proprio dei giovani meno attrezzati culturalmente e in condizioni di disagio sociale.

Andrea Gargiulo, uno dei principali esponenti del movimento Abreu nostrano, con l'Associazione "Musica in Gioco" ha realizzato interventi che hanno coinvolto molte centinaia di giovani e giovanissimi con risultati a dir poco

---

<sup>1</sup> Il presente contributo è parzialmente apparso sulla rivista METIS

esaltanti. Qualche tempo addietro ospitammo nel Salento, in un'aula convegni dell'Università del Salento, un'esibizione delle orchestre Abreu, organizzate dal M° Gargiulo. Erano presenti più di novanta bambini, che suonavano con molta diligenza ed entusiasmo i loro strumenti, e un pubblico costituito circa mille persone.

Gaetano Occhiofino, che oltre che musicista è un sociologo, ha realizzato progetti in contesti difficili, come ad esempio il carcere minorile, facendo ricorso al rap, come possibilità espressiva di conflitti interiori, di forme di relazione con la realtà, di riflessione sulla condizione passata e presente e sulle prospettive di vita futura.

Gargiulo, Occhiofino ed io – assieme a molti altri operatori - siamo stati impegnati nel 2017 in progetto di sperimentazione, finanziato dal Miur, denominato “La scuola, le musiche, i territori”, in cui ci siamo proposti di favorire metodologie didattiche innovative, attraverso una *ricerca azione*, che ha coinvolto alcuni docenti e degli studenti di due realtà scolastiche, una di Tricase e l'altra di San Severo, nonché di Art Village, un'esperienza che si colloca nel movimento dell'antipsichiatria, in cui si esplorano le possibilità terapeutiche della musica e dell'arte. Art Village è la brillante intuizione di Tonino D'Angelo, che ha creato un Centro di accoglienza, prevenzione, protezione e promozione della Salute e inclusione sociale, il quale ha stretto una forte sinergia col “Sistema nazionale delle orchestre e cori giovanili” ispirato all'approccio Abreu.

Una delle dimensioni che abbiamo esplorato nel progetto che abbiamo svolto tra Tricase e San Severo è stata proprio la possibilità di compiere un percorso di educazione musicale a partire dal rap.

La nostra non è certamente la prima esperienza in Italia che usa il rap in senso educativo. Vi è un rapper, Kiodo, che attualmente è particolarmente attivo nel tenere laboratori nelle scuole e nei centri giovanili. È interessante leggere alcuni passaggi di un'intervista di Bolognina Basement (2016) a Manuel Simoncini, ex membro della crew bolognese hip hop *Fuoco negli Occhi*.

A fronte della domanda dell'intervistatore, che gli chiede cosa per lui abbia significato la militanza hip-hop, Kiodo sostiene: l'hip hop per me “è stato uno strumento risolutivo per la mia evoluzione personale, un momento di riflessione ma anche di evasione; una valvola di sfogo che mi ha permesso di dare un senso positivo alle situazioni difficili. È stato motivo di riscatto e di un forte senso di appartenenza che da un lato ha creato momenti utili al confronto e all'interpretazione della realtà, mentre dall'altro ha rischiato di essere un pretesto per chiudermi in me stesso”. Successivamente si è trovato, per una serie di circostanze, a progettare e realizzare dei laboratori educativi. Il rap è uno strumento educativo, poiché “attraverso l'intrattenimento, mi permette di arrivare ai ragazzi che partecipano ai miei laboratori e comunicare con loro. Sinceramente non avrei mai pensato di utilizzare l'arte dell'MC [Maestro di Cerimonia] in campo educativo-laboratoriale. Se me l'avessero detto a 18 anni non ci avrei creduto. Penso che se mi fossi prefissato di diventare un artista, fossilizzandomi nell'incarnare il modello del rapper proposto dal sistema che mi circonda, non sarei stato aperto al nuovo e non mi sarei nemmeno accorto di questa grande possibilità”.

Interessante è esplorare il tema, affrontato nell'intervista, relativo alla metodologia adottata. I passaggi fondamentali dei laboratori hip hop realizzati da Kiodo sono:

- Storia del movimento hip-hop, “per capire il suo ruolo nella storia contemporanea”
- “Esercitazioni pratiche di improvvisazione in rima, conosciute generalmente come freestyle”
- “Scrittura: ci si concentra sull'aspetto metrico, ritmico e musicale e si discute sul tema del brano e sull'arte in genere”
- Confronto con testimonial
- “Quando la canzone è completa viene registrata e mixata ed eventualmente si gira il videoclip del brano realizzato durante il percorso”.
- Live show a fine corso.

Chiude l'intervista una riflessione significativa dal punto di vista pedagogico.

“Quali sono i vantaggi e quali i punti critici dell'uso del rap nella didattica?”, chiede l'intervistatore. E Kiodo risponde:

“La didattica rap ha vari vantaggi: aiuta l'apprendimento e il perfezionamento del linguaggio, stimola l'immaginazione e mette nelle condizioni di confrontarsi positivamente con gli altri. L'auto narrazione è uno strumento importantissimo per sviluppare l'osservazione e lo sguardo critico sull'ambiente circostante. Ma se viene a mancare un momento di analisi e una disposizione a sviluppare queste caratteristiche c'è il rischio di formare identità inautentiche, interfacce nate per affrontare ciò che ci circonda in maniera stereotipata. Questo processo sembra alleviare le sofferenze e i disagi nell'ambito delle relazioni, ma rischia di far scivolare il narratore nell'identificazione in un personaggio che non è altro che un costrutto culturale assimilato dall'esterno”.

### ***Il rap insegna: principi pedagogici e criteri metodologici***

Sottolineiamo alcuni passaggi dell'intervista di Kiodo che danno importanti spunti sotto il profilo pedagogico e didattico:

a) Comprendere che il rap non è un semplice genere musicale, ma geneticamente è legato a pratiche sociali. Il rap, almeno nelle sue intenzioni iniziali, è un modo di concepire la vita e le relazioni; non si fa il rap, ma si è rapper, nel senso che conta il *milieu* sociale in cui vive il rapper, i temi con cui sceglie di confrontarsi, il senso di appartenenza ad una cultura minoritaria, che intende manifestare la sua rabbia verso le istituzioni.

Richiamando la storia del movimento hip hop, va sottolineata la natura politica del rap, che è una presa di parola da parte dei neri del Bronx di New York, negli anni Settanta del secolo scorso, in un momento storico in cui, morti Malcom X e Martin Luther King, la popolazione black della città non aveva alcuna forma di rappresentanza sociale, politica e culturale, ed era relegata ai margini della società. La radio non trasmetteva altro che disimpegnati e banali brani di disco-music, trasudanti ottimismo, che ai neri del Bronx sembrava irridente.

b) Il rap aiuta ad esprimere e in qualche modo a mettere in forma, e quindi contenere, l'aggressività. Prima del rap nel ghetto vi era le gang che si confrontavano fisicamente tra loro, ricorrendo spesso anche alle armi. Con la

nascita dell'hip hop, le gang, che prima si confrontavano violentemente nel quartiere, si trasformarono in gruppi crew che si sfidavano a suon di parole, ritmo e musica. Si notò una diminuzione della violenza giovanile.

In Italia arriverà sul finire degli anni '80 del secolo scorso. Si radica nei centri sociali ed esprime un proposito, che era stato già quello del punk vent'anni prima: la distruzione di regole precostituite.. Come si legge in un post di Mario Catania (2013): "C'era l'indipendenza, l'onestà intellettuale e c'erano i contenuti. Le rime non erano tutte perfette, alcuni flow si potevano migliorare e per creare dei loop, campionare dei suoni e creare delle basi decenti ci si arrangiava. Ma, complici gli anni infuocati dal punto di vista politico, si dava voce a chi era contro perché i protagonisti del movimento erano contro per natura. Non ci si vergognava a essere politicizzati, come si dice con disprezzo oggi che mettere la politica in un disco equivale per una major a rescindere il contratto. E non parlo di partiti o leggi. Parlo di questioni sociali, di quello che ci succede intorno, di essere dei punti di riferimento per chi oggi non ne ha e magari è un ragazzino che si avvicina a questo mondo". Sul rap come nasce dal bisogno di presa di parola da parte di giovani, che si sentono portatori di una controcultura, dicono delle cose piuttosto interessanti Lapassade e Rousselot (2009).

Giustamente Pacoda (2009), nell'introduzione al testo, nota quanto sia azzeccato il titolo che "ha la capacità di sintetizzare, in una frase, tutto lo spirito di un suono che fa delle comunità locali il centro assoluto del mondo, un ritorno alla base, alle piccole unità produttive, alla creatività sotterranea, ai collettivi, agli spazi occupati, ai movimenti, all'autogestione che prefigura un modello di società orizzontale. Dove la democrazia, diffusa, si propaga da mille microfronzi della furia del dire".

c) Il rap è un gancio formidabile per cominciare a dialogare coi giovani. Una volta che il dialogo è cominciato, si possono sviluppare ulteriori discorsi.

Se la fiducia che si stabilisce tra i ragazzi e l'educatore è salda, allora si può cominciare a far notare che il rap è versificare, cioè le frasi che vengono improvvisate hanno un ritmo, vi è una successione di accenti tonici delle varie sillabe che si raccolgono in schemi metrici. I versi hanno inoltre un valore fonetico, ossia suonano in un certo modo in virtù della distribuzione delle sillabe. Ed è nel contempo musica, nel senso che l'esecuzione fa entrare in gioco una serie di fattori, che Philip Tagg (2000) in ha individuato in:

- fattori temporali (ritmo e metro musicali)
- fattori melodici (es. timbro);
- arrangiamento (strumentazione, tipo di voce);
- fattori di tonalità e coesione (es. armonia, la relazione tra la voce e gli strumenti);
- fattori dinamici (es. udibilità, accentuazione);
- fattori acustici (es. distanza tra la fonte sonora e l'ascoltatore, effetti sonori "estranei");
- fattori elettromusicali e meccanici (effetti sonori vari, distorsioni, missaggi, ecc.).

Si tratta quindi di una performance non individuale, che si basa su equilibri che realizzano un artefatto complesso. Si presta, laddove lo si voglia usare in ambito didattico, a un'esplorazione multiplanare, consentendo l'acquisizione di una serie di conoscenze, abilità e competenze.

Volendoci limitare alla produzione di un testo rap, e dovendo individuare dei criteri per giudicarne il "valore" (come ci suggerisce la logica delle rubriche valutative), potremmo individuare i seguenti elementi: cantabilità, senso, naturalezza, ritmo e rima.

Sempre interessante in ambito didattico risulta il fatto che la musica rap spesso utilizza forme non standard della lingua. Ciò fin dall'inizio, in cui i testi erano in *Black English*, ossia in una serie di varianti linguistiche che contraddistinguevano l'inglese parlato nei ghetti. In Italia, alcune posse come i *Sound System*, ad esempio, scelsero programmaticamente di orientarsi al dialetto. Ciò indica la natura globale del movimento musicale hip hop, nel senso che veicola una musica che è, per un verso, transculturale e, per altro verso, situata, poiché reinterpreta il dato transculturale facendo riferimento a tradizioni culturali e musicali locali. Si hanno esempi di rap che mescolano l'inglese, l'italiano e forme gergali dialettali, altre volte sono in italiano, ma con un marcato accento regionale, a segnalare il senso di appartenenza. Ad esempio c'è una rapper calabrese, Loop Loona, che nel 2014 fece scalpore con un suo singolo "Dalle mie parti", in cui prendeva posizione contro la 'ndrangheta. con "una voce - per riprendere le parole di un articolo di A47 (2014) per "Il Fatto Quotidiano - scura che non rinuncia all'accento della sua terra, raffinata tecnica, testi taglienti e basi originali".

Questa rapper calabrese mostra di avere una grande consapevolezza dei problemi della sua terra e varrebbe provocare negli allievi una discussione a partire dal testo proposto da Loop Loona, ovvero leggere qualche sua intervista a commento dell'uscita del singolo. Riporto qui solo due battute, che mi paiono particolarmente significative:

“DOMANDA - Nel brano racconti storie realmente accadute, come la vicenda del boss Francesco Raccosta, dato in pasto vivo ai maiali, o quella di Francesco Inzitari, diciottenne ucciso con dieci colpi di pistola in viso per ritorsione nei confronti del padre. Cosa ti spinge a raccontare queste storie?

RISPOSTA - Capire. Vorrei cercare di capire perché ancora accadono questi fatti, vorrei capire da dove proviene quest'odio che ci portiamo dietro da generazioni. Io ho avuto la possibilità di scegliere, ma c'è gente che nasce senza avere questa possibilità. Allora mi chiedo: se mi fossi trovata al loro posto, cosa avrei fatto? È semplice giudicare, usare dei toni buonisti dicendo che la criminalità organizzata è qualcosa di negativo, è troppo facile e scontato. Se l'unica scelta che hai è uccidere o essere ucciso allora cosa fai? Chi o che cosa ci ha messo, a noi calabresi, in queste condizioni? Chi fa in modo che la situazione non si evolva? Io non voglio dare un giudizio, voglio che la gente sappia come stanno le cose e che giudichi da sé.

DOMANDA - L'incipit del singolo dice: *Dalle mie parti muori per un colpo di testa, sbagli a parlare e ti ritrovi con un colpo alla testa, per questo sputo sulle vostre cazzate da gangsta....* Cosa pensi del gangsta rap nostrano?

RISPOSTA - In Italia non c'è del vero gangsta rap perché non c'è nessun rapper che ha un background tale da poter risultare credibile. Quelli che davvero provengono dalle zone più disagiate o da famiglie con un certo vissuto di solito hanno testi positivi. Ci sono tanti rapper, alcuni molto bravi, altri molto meno, che si ispirano al gangsta rap americano, ma a me fanno un po' sorridere. Non mandano messaggi costruttivi, ma credo che siano innocui”.

I testi rap si prestano ad essere indagati con gli strumenti della stilistica. I rapper più o meno consapevolmente usano delle strategie per creare deviazioni linguistiche al fine di incrementare il potere espressivo dei testi e attrarre l'attenzione dell'ascoltatore. Ovvero fanno ricorso alla ripetizione, all'allitterazione, all'assonanza, alla consonanza, oltre ovviamente che alla rima. I testi rap, da questo punto di vista, hanno molti aspetti stilistici comuni col testo poetico. Questi elementi paramusicali dei versi del rap probabilmente sono alla base della sua fortuna, poiché i rapper, con le loro parole, creano un equilibrio tra il contenuto e la sua espressione.

Una cosa che differenzia il rap dalle poesie è il cosiddetto flow. Il versificare del rapper è molto flessibile, ciò non significa che il ritmo e l'accentuazione delle parole sia arbitrario, poiché la struttura metrica, sebbene flessibile, risulta definita e riconoscibile. Anzi, ogni rapper cerca il proprio flow, ossia il proprio modo di declamare, ciò per dotarsi di un'identità artistica immediatamente riconoscibile all'ascolto. Il flow non è strettamente determinato dalla base musicale, poiché flow diversi possono immaginarsi sulla stessa base musicale.

### ***Rap e educazione ritmica***

Attraverso il rap si può condurre uno strutturato percorso di educazione ritmica.

Uno dei principali errori della didattica musicale di impostazione tradizionale è insegnare il ritmo a partire dal segno, e cioè avendo a riferimento il sistema di divisione utilizzato nell'ambito della notazione occidentale, la quale si è sviluppata in concomitanza con l'affermarsi della pratica compositiva della polifonia, che trova il culmine nell'*Ars Nova*, la quale fa pervenire l'evento musicale a livelli di astrazione prima sconosciuti. La deduzione della produzione del ritmo da un sistema di organizzazione razionale della divisione del tempo musicale è operazione cognitivamente piuttosto innaturale e per nulla semplice. Stiamo parlando del famigerato solfeggio, che ha introdotto una nozione del tempo (e del ritmo) musicale come un che di omogeneo e reversibile, quantitativo e calcolabile, è quella che Bergson avrebbe detto una spazializzazione del tempo, indotta dal metronomo, che prescinde del tempo (e dal ritmo) come vissuto esperienziale.

In sistemi differenti dal nostro, l'apprendimento del ritmo, la produzione di figure ritmiche, il coordinamento tra differenti esecutori chiamati a realizzare un evento musicale complesso avviene seguendo altre vie. Lo ha ben chiarito John Blacking (1986), il quale nell'ormai storico *Com'è musicale l'uomo?*, ha evidenziato, studiando i Venda, come funzionino sistemi musicali che fanno a meno della scrittura. La musica per i Venda è essenzialmente esperienza comunitaria, che trova proprio nel ritmo la sua più efficace possibilità di espressione.

"La musica Venda non è basata sulla melodia, ma sull'eccitazione ritmica di tutto il corpo, di cui il canto è solo un'estensione. Perciò, quando ci sembra di udire una pausa fra due battiti di tamburo, dobbiamo aver chiaro che, per chi suona, quella non è una pausa: ogni colpo di tamburo è parte di un movimento totale del corpo, in cui la mano o una bacchetta percuotono la pelle dello strumento" (Blacking 1986, p. 48). Hanno talmente radicata l'idea che l'essenza della musica sia ritmica che chiamano canto anche il parlato ritmico.

E il fare musica, per loro, è sempre un fatto collettivo. Per i vendi, la musica è una forma di interazione e coordinamento con gli altri al fine di creare un prodotto collettivo in cui tutti ci si possa riconoscere. Alcuni esempi, proposti da Blacking, possono meglio chiarire il discorso.

La combinazione di una pulsazione regolare suonata da due persone su due tempi diversi produce:

Esempio 4



Una combinazione di ritmi giambici con tempi forti differenti può dare:

Esempio 5



Altre combinazioni sono illustrate nella figura 4, che mostra come la stessa struttura di superficie possa essere prodotta attraverso procedimenti diversi, implicanti uno, due o tre suonatori:

Due strutture sonore prodotte da un suonatore					
da due suonatori	<table border="0"> <tr> <td style="vertical-align: top;">a.</td> <td style="vertical-align: top;"> </td> </tr> <tr> <td style="vertical-align: top;">b.</td> <td style="vertical-align: top;"> </td> </tr> </table>	a.		b.	
a.					
b.					
da tre suonatori					

Figura 4 - *Differenti modi in cui uno, due o tre suonatori possono produrre la stessa struttura musicale di superficie.*

50

Fig. 1 – Riproduzione di p. 50 di Blacking (1986).

La necessità di ripensare le modalità occidentali di approccio al ritmo (almeno nel contesto dell'apprendimento della musica colta) fu sottolineata già nei primi decenni del secolo scorso da alcuni illuminati didatti della musica. Tra tutti citiamo Emile Jaques Dalcroze e Carl Orff, i quali anzi posero il ritmo alla base dell'apprendimento musicale tout court. Il ritmo, ad esempio, da Orff fu concepito

come il collante che unisce linguaggio, musica e movimento, sicché l'educazione musicale non può che partire dall'esplorazione del linguaggio, tradursi in azione corporea, amplificarsi infine in gesto musicale.

Il rap, da questo punto di vista, si presta bene ad essere utilizzato come esperienza utile a sviluppare abilità e competenze ritmiche, linguistiche (viene acuita la capacità di comprendere le valenze ritmiche e prosodiche del linguaggio parlato), a promuovere consapevolezza psico-corporea ed emotiva. Introducendo il rap nella lezione di educazione musicale, si coinvolge l'ascolto (percezione e analisi), poiché se voglio pervenire ad improvvisare devo vedere come fanno gli altri, smontare i loro prodotti; la produzione vocale. Si può anche immaginare di associare la produzione di ritmi col corpo (body percussion) o con l'ausilio di strumenti (anche elettronici). Pulsazione, ritmo, pausa e altri parametri musicali, attraverso la pratica del rap, diventano via via sempre più familiari e aprono alla possibilità di un'esplorazione anche teorica.

Partendo dal rap, si può disegnare un itinerario di esplorazione via via più ampia della musica e degli espedienti rinvenuti nel succedersi della storia per realizzare il desiderio di esprimersi dell'uomo. Già solo volendo espandere il gioco col ritmo, si possono esplorare molteplici modalità di interazione con gli altri: *call and response*, eco, canone, solo-tutti, *hoquetus*, polifonie ritmiche basate su ostinati, polimetrie e poliritmie, giochi vocali-motori. Con i suoni onomatopeici si possono realizzare combinazioni ritmiche e timbriche anche complesse. La musica hip hop si presta come poche altre espressioni ad un'esplorazione molto accurata del rapporto suono-senso nel linguaggio, poiché spesso integra il *beatboxing*, una tecnica vocale, che riproduce con la voce onomatopeicamente i suoni tipici degli accompagnamenti hip hop, che di norma vengono fatti dalla chitarra, dalla manipolazione elettronica di suoni, dall'intervento live del dj su base preregistrata. Partendo dal rap, non sarà difficile far notare agli allievi come all'interno delle espressioni ritmico verbali si riscontri l'imitazione onomatopeica degli strumenti e come ciò sia una pratica presente in molte tradizioni europee ed extraeuropee. E da lì si potrà allargare lo sguardo all'uso dell'onomatopea in senso più generale in musica (fino a pervenire al fonosimbolismo riscontrabile nella musica a programma come in altri generi musicali, il riferimento che mi viene immediato è l'esplorazione di Olivier Messiaen del canto degli uccelli), passando attraverso il figurativismo del madrigale (i cosiddetti madrigalismi, il descrittivismo di molti autori, il simbolismo di altri (vien da pensare immediatamente a Debussy, tra tutti), nel linguaggio verbale (in questo caso i fumetti possono essere un valido ausilio) e nella poesia (immediatamente vien da pensare all'onomalingua di Fortunato Depero, ma anche, come vedremo più avanti alla poesia concreta, fonovisiva, ecc)

Dovendo proporre un ascolto, a questo punto proporrei senz'altro

*Stripsody* di Chaty Berberian. <https://youtu.be/pmPbyyZwh4s>

Oltre che, ovviamente - questo è più immediato - ad un approfondimento del parlato: parlato libero senza musica; parlato libero sopra la musica; parlato ritmico e timbrico entro un tempo musicale; declamazione ritmica derivata dalla *Sprechstimme schönbergiana*; declamazione ritmica nella quale la parola si deve avvicinare di più al canto assumendo la forma del mezzo cantato (*halb gesungen*) fino a pervenire al canto vero e proprio, con tutte le sue declinazioni espressive.

Il rap può diventare, inoltre, grimaldello per esplorare generi musicali che si rapportano alla parola e al ritmo da prospettive inusuali, provenendo da tradizioni musicali differenti, per avvicinare culture diverse dalla nostra, poiché il rap affonda le sue radici in fenomeni sociali e musicali che potremmo definire "contro-culturali", che si nutrono più o meno consapevolmente di una molteplicità di apporti, che, approfonditi, supportati dalla motivazione di conoscere meglio il rap, aiutano gli allievi ad allargare i loro orizzonti interpretativi.

Una performance di body percussion:

<https://youtu.be/10XdDKwFe3k>

La *Ursonate* di Kurt Schwitters:

<https://www.youtube.com/watch?v=PXtDkAnJx7o>

La *III Sequenza* di Luciano Berio: <https://youtu.be/DGovCafQAE>

Ma, ancor prima, le poesie sonore dei Futuristi.

Tommaso Marinetti, *Battaglia / Peso / Odore*: [https://youtu.be/r2\\_-a\\_OQHC4?list=PLKtvIII9mqTzdxGYp1-5f98\\_IKHHrbB4](https://youtu.be/r2_-a_OQHC4?list=PLKtvIII9mqTzdxGYp1-5f98_IKHHrbB4)

Fortunato Depero, *Verbalizzazione astratta di signora*:  
<https://youtu.be/sydXbgam3Ss>

Si potrà in questo modo cogliere come ad esempio il Novecento è stato attraversato dall'esigenza di esplorazione delle potenzialità espressive del ritmo e della parola, svincolata dai suoi valori semantici e apprezzata nei suoi aspetti materici. La cosa interessante è che questa esigenza ha riguardato una serie di ambiti: visivo, letterario, musicale. Ciò consente interessanti aperture interdisciplinari, ponendo come fulcro la parola.

Va segnalato, tra gli altri, l'esemplare viaggio poetico di Arrigo Lora Totino, che ha esplorato, nel corso della sua lunga vita le molteplici forme dell'incontro tra poesia, musica elettronica e arti visuali. Arrigo Lora Totino è stato un importante rappresentante in Italia della poesia visiva e della poesia concreta.

Il Novecento, quindi, è ricchissimo di spunti per un'educazione della voce musicale ad ampio spettro. Il confronto con queste esperienze allarga le capacità espressive, rende duttile la mente, aprendola a considerare aspetti che normalmente rimangono in ombra, rende l'immaginazione più fertile. L'elemento fonetico-sonoro, esplorato nel suo essere materia timbrica, articolandosi si fa ritmo, pervenendo alla parola cantata, che è in grado di amplificare connotati emotivi agli aspetti denotativi delle parole asetticamente enunciate. Per altro verso l'esplorazione del testo poetico consente di cogliere i valori ritmici, metrici e sonori della lingua, che in tal modo viene originalmente ricreata facendosi veicolo di senso.

Il rap, da parte sua, si presta non solo all'esplorazione ritmica del linguaggio, ma anche (lo abbiamo già detto) a quella prosodica. Anzi può dirsi, che poiché nasce come parola che deve attrarre e suggestionare, essa scopre un indispensabile interesse per la prosodia, ossia per la componente musicale del linguaggio. Curve intonative, accentuazione, intensità, velocità dell'eloquio, qualità timbriche e articolatorie della voce sono risorse a cui il rap fa ricorso sin dalle sue origini.

Un'evoluzione didattica di un lavoro sul rap, può essere rappresentata dai cori parlati, attraverso cui si possono introdurre gli allievi a vivere la polifonia. Lavorando sull'aspetto ritmico della frase verbale si può contestualmente approfondire la pratica dei registri vocali (senza avere l'assillo dell'intonazione

precisa), si può inoltre stimolare l'ascolto reciproco e favorire il senso del gruppo rendendo poliritmici i cori parlati.

Tutto questo lavoro può senz'altro essere propedeutico all'introduzione della notazione ritmica, favorendo oltre che l'improvvisazione anche la composizione. Il passaggio successivo è il lavoro sulla voce cantata e l'esplorazione delle sue potenzialità espressive.

### *Schede di approfondimento su Dalcroze e Orff*

Emile Jaques - Dalcroze (Ginevra 1865-1950), noto per aver fondato il metodo che porta il suo nome, ebbe l'intuizione di un'educazione musicale in grado di essere patrimonio di tutti e non solo di alcuni talenti. In quest'istanza precedette di alcuni decenni le intuizioni sottostanti a El Sistema Abreu e al movimento internazionale che da esso è nato.

Perciò si battè affinché fosse introdotta come materia obbligatoria nelle scuole. Si chiede come fare a motivare gli studenti, portandoli a eseguire e improvvisare musica. L'educazione musicale, a qualsiasi livello la si consideri, dovrebbe puntare a rinforzare l'orecchio musicale. A partire dall'orecchio ritmico, cioè dalla capacità di percepire, riprodurre e inventare ritmi. Il ritmo, per essere appreso, va sperimentato direttamente, col corpo. Nacque così la ritmica, ossia l'uso del movimento per sensibilizzare alla musica. Col movimento corporeo noi viviamo, passando attraverso un'esperienza muscolare, la musica. La ritmica, ossia la risposta in termini di movimento del corpo alle sollecitazioni musicali, mette in azione molte facoltà: l'attenzione, l'intelligenza, la sensibilità. Per addestrare il corpo che deve diventare in grado di interpretare la musica attraverso il corpo si comincia da un movimento base, che è quello della marcia. La marcia contiene gli elementi fondamentali del ritmo: tensione e distensione, tesi e arsi. Da lì si sperimentano altri movimenti più complessi, fino a sboccare nella ginnastica ritmica e nella danza. A questi esercizi che riguardano l'interpretazione corporea della musica, si affiancano esercizi per

acuire le capacità di ascolto e di concentrazione, che mirano a rafforzare il senso melodico ed armonico, pervenendo, nei casi più fortunati, all'audizione interiore. Solo successivamente si passa ad affrontare la notazione musicale, nel mentre viene abilitata la capacità improvvisativa, applicata al pianoforte.

Un elemento di sicuro interesse del metodo è di considerare l'apprendimento della musica una pratica collettiva, in cui può trovare possibilità di espressione il singolo, che non è mai chiamato ad omogenizzarsi ad uno standard prefissato.

Il metodo Dalcroze ha come obiettivo ultimo quello di favorire l'apprendimento della teoria musicale, ma ha come obiettivi sussidiari lo sviluppo di capacità non strettamente musicali: concentrazione, memoria, senso dello spazio e del tempo, coordinamento motorio. Nato prima della prima guerra mondiale ha manifestato una grande vitalità e una capacità continua di aggiornamento.

Carl Orff (1895 - 1982) - Gli interessi pedagogici di Carl Orff possono essere fatti risalire al 1924, quando fondò, a Monaco, assieme alla moglie Dorothee Günther, la "Güntherschule", che, ispirata in qualche modo alle intuizioni di Emile Jaques Dalcroze e del suo istituto, fondato a Ginevra qualche anno prima, intendeva proporre un'educazione musicale fondata sul ritmo inteso come espressione dell'intero corpo. L'intenzione di Orff era riuscire a trovare il modo di far convergere educazione al movimento ed educazione alla musica. Dalcroze pensava alla educazione ritmica in termini di esplorazione delle capacità espressive e mimiche del corpo, propedeutica all'apprendimento vero e proprio

della musica, Orff invece intende fare dell'educazione ritmica il pilastro irrinunciabile dell'educazione musicale. Non è un caso che Dalcroze aveva suscitato grande interesse negli ambiti della ginnastica ritmica e delle scuole di danza, mentre Orff sviluppa il suo metodo in senso squisitamente musicale, pervenendo ad uno strumentario che, pur fondato sugli strumenti a percussione integra strumenti melodici, pensato allo scopo di promuovere le abilità esecutive dei giovani allievi e abilitando il coordinamento collettivo delle azioni sonore. Valorizza inoltre l'improvvisazione musicale, che già troviamo in Dalcroze, sebbene questi la riferisca unicamente allo studio del pianoforte. Per Orff l'insegnamento della musica non può prescindere dalla continuità che esiste tra musica colta e musica popolare, non può non partire dall'esperienza del ritmo che ognuno di noi fa dentro i propri contesti di vita. Il docente, assumendo un postura induttiva, produce livelli via via crescenti di formalizzazione, riuscendo a valorizzare appieno la capacità intuitiva degli allievi.

Orff non ha lasciato alcuna riflessione sul suo metodo. Tuttavia si è dedicato alla stesura di un complesso eserciziaro in 5 volumi (1). Quei principi pedagogico-didattici che Orff non mette per iscritto, sono delineati invece da Fritz Reusch e Wilhelm Keller (2). In Italia va segnalata l'opera di Giovanni Piazza (3), che ha suggerito una rivisitazione e aggiornamento del metodo. Vediamo allora di enucleare alcuni criteri-guida della didattica di Orff. La realizzazione di pattern ritmici è desunta da filastrocche infantili o popolari. L'esercizio linguistico precede l'esercizio ritmico o melogico. Dalle frasi parlate vengono ricavate semplici formule ritmiche, che poi diventano sequenze ritmico-melodiche. L'attenzione di Orff ai tratti prosodici del linguaggio, oltre che ritmici, diventa un viatico per il canto. Il recitato ritmico viene tradotto col battito delle mani e dei piedi, poi complicato interessando altri parti del corpo, infine trasferendolo sugli strumenti ritmici, può farsi addirittura canto. Ogni passaggio abilita l'improvvisazione, che è stimolato dalle caratteristiche specifiche dello strumento utilizzato (mani, piedi, corpo, strumenti). L'opzione di Orff è per un bambino produttore di musica, che esegue e compone, non semplicemente riproduce musica altrui.

## **Bibliografia**

- A67 (2014), *Loop Loana, la rapper calabrese senza paura*, "Il Fatto Quotidiano", 18 novembre.
- Baroni M., Nanni F., (1989), *Crescere con il rock. L'educazione musicale nella società dei mass media*, Clueb, Bologna.
- Blacking J. (1986), *Com'è musicale l'uomo?*, Ricordi-Unicopli, Milano.
- Bologina Basement (2016), *La cultura hip hop e l'educazione non formale. Intervista a Manuel Simoncini, in arte Kyodo*, <<http://www.bologninasement.it/cultura-hip-hop-e-leducazione-non-formale-intervista-al-rapper-kyod>>
- Catania M. (2013), *Dai tempi delle posse ai tempi delle pose*, <<http://www.dolcevitaonline.it/dai-tempi-delle-posse-ai-tempi-delle-pose/>>
- Lapassade G., Rousselot Ph. (2009), *Rap. Il furor del dire*, Beepress, Lecce.
- Maragliano R., Colazzo S. (1991), *Dal rock al clavicembalo, Juvenilia, Bergamo*.
- Pacoda F. (200), *Introduzione* a Lapassade G., Rousselot Ph. (2009).
- Tagg Ph. (2000), *Kojak: 50 Seconds of TV Music*, MMMSP, New York e Montréal.

