

INDICE

La rivista di Arablit, anno VI, numero 12, dicembre 2016

ARTICOLI

- Alessandro Columbu, *Representations of Female Eroticism in Zakariyyā Tāmir: The Women's Revolution from Object to Subject* 7
- Arturo Monaco, *Ispirazione romantica e sperimentalismo surrealista in due raccolte poetiche del siriano 'Alī al-Nāṣir (1890-1970): al-Ḍamā' (1931) e Suryāl (1947)* 29
- Maria Avino, *Ṣāliḥ Bā 'Āmir racconta la recente storia di al-Mukallā* 51
- Fernanda Fischione, *Situare la protesta: i luoghi e lo spazio del politico nel rap palestinese* 71

RECENSIONI

- Mervat F. Hatem, *Literature, Gender, and Nation-Building in Nineteenth-Century Egypt. The Life and Works of 'A'isha Taymur – Mariangela Masullo* 91
- Martina Censi, *Le Corps dans le roman des écrivaines syriennes contemporaines. Dire, écrire, inscrire la différence – Fernanda Fischione* 94
- Omar Fertat (s.l.d.d.), *L'Autre et ses représentations dans la culture arabo-musulmane – Angela Daiana Langone* 98
- Yāsīn al-Ḥāḡḡ Ṣāliḥ, *Bi 'l-ḥalāṣ yā ṣabāb! 16 'ām^{an} fī 'l-suḡūn al-sūriyyah – Arturo Monaco* 104

ELENCO DEI COLLABORATORI 111

SITUARE LA PROTESTA: I LUOGHI E LO SPAZIO DEL POLITICO NEL RAP PALESTINESE

FERNANDA FISCHIONE*

This essay aims at showing how the spatial dimension gives Palestinian rap a firm grasp on reality and keeps it from falling into the traps of abstraction and anti-politics. By analyzing a number of documents – ranging from documentaries, tv interviews, song lyrics and scholarly literature on the subject – the author means to demonstrate that the accurate spatial details which are usually embedded in the so-called conscious rap, far from being used for the simple sake of realism, are acts of resistance and space reappropriation: by naming and describing places, Palestinian rappers try to reclaim and repossess them, and to fight the daily alienation which they are forced to deal with.

“*Katībe 5*”¹: *benvenuti nel campo profughi*

Nel documentario *961 Underground: the Rise of Lebanese Hip Hop* scorrono le immagini di una Beirut insolita, rispetto a quella cui siamo abituati a pensare: la Beirut delle periferie, dei quartieri popolari, dei

* Dottoranda in Civiltà dell’Asia e dell’Africa presso il Dipartimento Istituto Italiano di Studi Orientali – ISO, Sapienza Università di Roma.

¹ Per le citazioni in *fushā*, nell’articolo si è scelto di adottare il sistema di trascrizione utilizzato in I. Camera d’Afflitto, *Letteratura araba contemporanea. Dalla nahḍah a oggi*, Carocci, Roma 2014, p. 13. Per quanto riguarda invece la trascrizione delle parole in *‘ammiyyah*, si notino i punti seguenti:

- l’articolo viene reso con *il-*, o con *l-* quando siamo in presenza di *ālif waṣlah*;
- i pronomi-suffisso sono stati scritti sempre separati tramite un trattino;
- le vocali brevi sono state trascritte come semplici *a, i, u*, non segnalando il fatto che *«/i/ e /u/* in sillaba chiusa, tonica o atona tendono nettamente verso [e] [o]» (cfr. O. Durand, *Dialettologia araba*, Carocci, Roma 2009, p. 263); il pronome suffisso (diretto o indiretto) di III persona singolare maschile è stato invece trascritto con *o*;
- la vocale lunga *ā* è stata sistematicamente trascritta come *ā*, senza segnalare quindi eventuali fenomeni di palatalizzazione e velarizzazione; i dittonghi *aw* e *ay* sono stati trascritti rispettivamente come *ō* e *ē*;
- si è rispettata la quantità delle vocali come essa risulta foneticamente, non graficamente: pertanto, le vocali */ā ū ī/* sono state sistematicamente abbreviate quando pronunciate come */a u i/* (per esempio, i pronomi suffissi *-nī, -nā, -hā* sono resi come *-ni, -na, -ha*, purché non seguiti dal morfema negativo *-š*: in tal caso, la lunghezza è ripristinata; la negazione *mā* è resa come *ma*, ecc.).

Il fenomeno dell’*imālah* (palatalizzazione) e dell’*imālah* posteriore (velarizzazione) è stato qui ignorato; ci siamo limitati a riportare la palatalizzazione di [a] solo rispetto alla resa della *tā’ marbūṭah*, trascritta qui come *e*.

palazzoni scalcinati, una Beirut lontana dalla patinata Achrafieh, dal posticcio Wust el-Balad, dalla portuale Gemmayzeh oggi ripulita e resa innocuamente naïf². Scrive Samir Kassir: «Le periferie di Beirut, dove si ammassavano [negli anni Settanta, *nda*] circa 400 000 persone, non erano uniformi. Nella grande corona, erano apparsi di recente insediamenti lussuosi [...] che coesistevano con vecchi villaggi urbanizzati dove viveva una piccola borghesia essenzialmente cristiana. [...] Ma, a fianco di questi sobborghi, due altre forme di insediamento raccoglievano la maggior parte della popolazione delle periferie: quartieri dotati di servizi insufficienti e baraccopoli, spesso “cementificate”, tra le quali bisognava annoverare i campi dei rifugiati palestinesi. Era simile dispiegamento dell’informale a comporre la cosiddetta cintura della miseria. [...] Nelle baraccopoli, campi compresi, i libanesi rappresentavano poco più di un decimo, il resto (87,3 per cento) era costituito di stranieri di cui i palestinesi rappresentavano la maggior parte»³.

Sebbene il filmato non abbia pretese di originalità stilistica, rifacendosi abbastanza apertamente all’immaginario del ghetto urbano tipico dell’estetica hip-hop americana, colpisce il tentativo di mostrare e denunciare l’esistenza di una marginalità presente da tempo e troppo spesso ignorata. Per esempio, Eslam Jawaad (Islām Ġawād), uno dei rapper che partecipano al documentario, sottolinea che «questo è terzo mondo, e il terzo mondo è il ghetto più grande al mondo»⁴. Come vedremo più oltre, il paragone tra società arabe e ghetto afroamericano non è isolato: anche Tāmir al-Naffār dei palestinesi “DAM” rimarca spesso come la sua città natale Lod sia un vero e proprio ghetto, per nulla dissimile dal Bronx in cui il rap è nato.

È proprio da uno dei contesti sociali più segnati da tale marginalità che proviene “Katībe 5”, una *crew* di giovani palestinesi del campo profughi di Bourj el-Barajneh⁵, i cui membri sono oggi in parte attivi come solisti. Ricordano: «Veniamo dal mondo dei campi profughi per parlare alla gente. L’idea è quella di dare espressione a quelli che in generale sono i giovani che vivono qui, più o meno, cioè i giovani “palestinesi”, in qualche modo... È il

² *961 Underground. The Rise of Lebanese Hip-Hop*, 12/04/2012, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=sah0rl2mXsY> (15/07/2016, 10:41). Si tratta di un video girato e prodotto con mezzi propri da DJ Lethal Skillz che avrebbe voluto farlo uscire nel 2006, ma che, non avendo trovato finanziamenti, lo ha pubblicato nell’aprile 2012 sulla propria pagina ufficiale su Youtube.

³ Samir Kassir, *Beirut. Storia di una città*, Einaudi, Torino 2009, pp. 591 ss.

⁴ *961 Underground. The Rise of Lebanese Hip-Hop*, cit. (00:40).

⁵ Bourj el-Barajneh è il più sovraffollato dei campi profughi palestinesi in Libano, con i suoi circa 18mila abitanti ufficialmente registrati (dati UNRWA); l’OCHA (Office for the Coordination of Humanitarian Affairs) delle Nazioni Unite stima che il numero reale degli abitanti sia di almeno 28mila persone, ammassate in un territorio di circa 750 chilometri quadrati.

nostro amore per questo luogo che ci fa scrivere queste parole. Ci mettiamo a riflettere e dentro ogni viuzza troviamo sempre delle rime»⁶. I membri dei “Katībe 5” – così come molti dei rapper libanesi che compaiono nel documentario – si esprimono sulla lingua utilizzata nei loro testi, mettendo in evidenza un problema che affligge i palestinesi della diaspora: la percezione che la lingua colloquiale palestinese, con le sue *mufradāt* peculiari, sia in qualche modo “a rischio di estinzione”, dopo più di sessant’anni di esilio e di sgretolamento della comunità. La lingua locale si carica in questo caso di un significato gravoso, essendo latrice dell’identità di un intero popolo. In una videointervista per al-Jazeera, Šāhid ‘Ayyān, uno dei membri della band, afferma: «Le parole di solito da dov’è che vengono? Dalla strada, dall’ambiente in cui viviamo. Le parole non vengono da fuori. Questo accento palestinese si sta disgregando un po’ col passare del tempo, purtroppo, dopo sessantadue anni... Ma ci si sforza ancora di continuare a tenere salda questa lingua [...]. La lingua viene fuori dalla terra»⁷.

Come spiega anche Osloob (Uslūb), la *crew* vuole che la sua musica sia un’immagine autentica e realistica di ciò che la circonda, e cerca pertanto di allontanarsi dal velleitario tentativo di imitare acriticamente il rap americano, che invece è stato perseguito da molti, soprattutto nel primo decennio di diffusione di questo genere musicale nel Levante arabo:

Il rap è parte della vita degli emarginati, della gente che soffre. Io per esempio ascoltavo il rap arabo, ma sentivo che non mi interessava, che non aveva nessun legame con me, come il rap americano o quello francese... Perché, semplicemente, quelli parlano di qualcosa che non riguarda nessuno... Riguarda soltanto loro. [...] I termini che noi utilizziamo nelle canzoni vengono dalla vita normale, sia essa nel campo, sia essa la vita del palestinese fuori dal campo. I nostri occhi sono come una macchina fotografica: proviamo a fotografare le cose, a registrarle, a “deformare” un po’ le immagini per trasformarle in parola⁸.

I “Katībe 5” hanno registrato due album: *Ahla fī-k bi ’l-muḥayyamāt* (Benvenuto nel campo profughi) e *Uslūb f/aṣl* (gioco di parole che sommariamente potrebbe tradursi con *Stile originale*) Il brano che dà il titolo al primo album è un’impetosa denuncia delle condizioni di vita nei campi profughi, in cui le organizzazioni umanitarie «biyīhillu mašākil-na bi-ḥabbīt Panadol (risolvono i nostri problemi con una pillola di Panadol)»⁹. Il tema delle organizzazioni umanitarie è trattato anche nella canzone *il-Ġam ’iyyāt* (Le associazioni) che, come il titolo anticipa, parla proprio della pletera di

⁶ *961 Underground: The Rise of Lebanese Hip-Hop*, cit. (30:00).

⁷ Dalla puntata sui “Katībe 5” della trasmissione *Hālat ibdā’* trasmessa da al-Jazeera, <https://www.youtube.com/watch?v=ZCEVjnWR-Ho> (15/07/2016, 11:06).

⁸ Ivi (5:47).

⁹ Panadol è uno dei nomi commerciali del paracetamolo, un comune analgesico.

ONG che lucrano sulla tragedia palestinese, giovandosi della mancata risoluzione della questione dei profughi e contribuendo a innescare un circolo vizioso in cui le organizzazioni proliferano a spese dei rifugiati, i quali continuano a non vedere un miglioramento delle proprie condizioni di vita o il riconoscimento dei propri diritti politici.

Vale la pena riportare per intero almeno un testo, che ci permette di individuare proprio lo stile di cui parla la *crew*: in *Ahla fi-k bi 'l-muḥayyamāt*, per esempio, dettagli e immagini si susseguono, accumulandosi fino a comporre una descrizione molto vivida del campo profughi.

Case senza tetto
 Progresso all'indietro
 Mura, comunicati, la guerra dei campi profughi
 Edifici distrutti a furia di pallottole
 Le nostre strade sono labirinti pieni di insetti
 Il cielo del campo è un paradiso pieno di stormi
 Una sola tomba ogni tre morti
 Ci hanno lasciati, che Dio ne abbia misericordia
 L'ONU ci tiene in pugno, raccogli gli aiuti umanitari
 Nessuno ascolta, bisogna urlare
 All'ospedale attendiamo la morte nell'obitorio
 Scegli dal mucchio delle barbe e dei capelli
 Da adesso fino al momento del ritorno, rifletto sull'*adān*
 I ragazzi sono stufo della vita, non fanno altro che cercare di riempire il tempo libero
 Chi è saldo¹⁰ nel campo si attacca ai ricordi
 E l'ultimo centesimo lo rubano i capricci
 Cambiano gli uffici e mettono su delle organizzazioni
 Finché non vedremo ogni cosa distrutta

مسكن بلا سقف
 تقدم إلى الخلف
 حيطان إعلانات حرب المخيمات
 بنايات مهدومة من كثر الطلقات
 طرقاتنا متهات مليانة حشرات
 سماها جنة مجموعة بالكثبات
 مقبرة وحدة تحتاج ثلاث وفيات
 راحت الله يرحم الأموات
 متمسكين بال UN طب اجمع العشات
 ما حدا سامع بدك الصرخات
 بالمستشفى بانتظر الموت بقاعة الأموات
 اختار من جماعة اللحاة والشعرات
 من هلق لبعد العودة عم بتأمل بالأذان
 الشباب زهقو الحياة عمال بيعبو فراغات
 الواحد صامد بالمخيم عاد للذكريات
 وأخر قرش بيجي بتسرقه الشهبات
 غيرو المكاتب بس عم بيشكلو تنظيمات
 لوقت منشوف كل شي عم يدمر منحارب عشانه

¹⁰ La parola usata qui è *ṣāmid*: il concetto di *ṣumūd*, «literally translated, “steadfastness,” carries the meaning of a strong determination to stay in the country and on the land», e «as a national symbol, *sumud* only started to be frequently used in the course of the 1960s. It became part of the revival of Palestinian national consciousness after the Palestine Liberation Organization (PLO) resistance movements emerged as the leading organizations in the refugee camps in Jordan and Lebanon. Refugees living in camps were identified as *samidin* (those who are steadfast) almost by definition». Si veda A. Rijke, T. van Teeffelen, *To Exist Is To Resist: Sumud, Heroism, and the Everyday*, in “Jerusalem Quarterly”, XVIII, 59, 2014, p. 116, http://www.palestine-studies.org/sites/default/files/jq-articles/To%20Exist%20to%20Resist_JQ%2059.pdf (15/07/2017, 11:07).

non inizieremo a lottare
 La foto del leader resta da sola in qualche vicolo
 La carne non viene distribuita se non a chi tiene in mano cartelli
 E quelli in giacca e cravatta ridono ancora di noi
 Sono finite le canzoni patriottiche, assaggiate il *beat*
 I fantasmi delle anime dei morti sono ancora in giro
 C'è gente che ha dimenticato e gente che ricorda ancora
 Ci sono foto di martiri cancellate, ma altre sono in arrivo
 Tutti i combattenti si sono addormentati, sono rimasti i kalashnikov
 Sui muri, poesie e tracce di pallottole
 I giovani hanno perso la pazienza, vogliamo andare alle ambasciate
 Le famiglie sono stufe di scendere sempre più in basso
 Dietro tutte queste brutte nuvole, l'immagine del leader resta salda... da sola
 Il campo in cui sto rimane saldo, da solo
 Il suo aspetto è cambiato, ma la lotta continua
 Sui muri ci sono manifesti funebri di gente normale
 Un ricordo della Palestina, resti di combattenti
 Guarda i cavi dell'elettricità nel cielo
 Se non rubo la corrente come vuoi che ci veda?
 Sulle teste dei loro proprietari
 Cadranno i soffitti
 Acqua, smetti di straripare da sotto terra
 I giovani sono sfaccendati, immersi nella disoccupazione, e se anche c'è lavoro non ci sono soldi
 I bambini non hanno un'istruzione, Dio ci conservi l'UNRWA alla presidenza
 Risolvono i nostri problemi con una pillola di Panadol
 Di ambulatorio in ambulatorio
 [...]
 Benvenuto nei campi profughi, fratello

صورة الزعيم بشي زاروبة بتضلها لحالها
 واللحمة ما بتتوزع إلا للي عم يحملو لفتات
 وبعدهن ما يضحكو علينا صحاب البدلات
 خلصت الأغاني الوطنية خلالا ص دوقو ال beat
 أشباح الأرواح الميتين بعدهن فلتانين
 فيه ناس خلاص نسيو وناس بعدهن متذكرين
 فيه صور شهداء انمحت وفيه صور تاني جاينين
 كل المناضلين ناموا وبقيو الكلشنات
 شعر عالحيطان وبقايا رصاصات
 الشباب كثير ملت بدنا نروح عالسفرات
 البيوت كثير زهقت من كتر اندحارات
 ورا كل الغيم البشع صورة الزعيم بتضلها صامدة...
 لحالها
 من المخيم اللي أنا فيه بعده صامد لحاله
 تغيرت أشكاله بس بقى نضاله
 عالحيطان في ورق نعوة لناس عاديين
 ذكرى فلسطين بقايا مناضلين
 طلع على السما شورطان كهربا
 اذا ما سرقت خطي بدك تشوفها
 عروس صحابها
 راح توقع سقوفها
 يا مي من تحت الأرض معدش تطوفي
 الشباب غرقانين بالبطالة بالعطالة بالشغل فيش
 مصاري
 الولاد بلا دارسة الله يخلينا ال UNRWA عالرئاسة
 بيحلو مشاكلنا بحبة Panadol
 من العيادة للعيادة
 [...]
 أهلا فيك أخوي بالمخيمات

Pur senza affrontare direttamente una tematica politica in particolare (se tralasciamo gli accenni sarcastici all'ONU e all'UNRWA), la canzone tratteggia l'atmosfera del campo, con i suoi vicoli e i suoi muri ricoperti ora di fori di pallottole, ora di poesie e manifesti, ora di foto di leader politici che assistono – tanto altère e ieratiche quanto impotenti – alla decadenza e al dolore del luogo. Immagini di piccole cose quotidiane si sovrappongono a

scene di vita non sempre tragiche: anche nel campo distrutto, pieno di insetti, popolato da una gioventù disoccupata i cui pochi centesimi vengono spesi in «capricci» – qualche sigaretta, magari, o un caffè –, le madri continuano ad amare i figli, una ragazza si nasconde con l’innamorato dentro un edificio in rovina, un vecchio racconta a suo nipote della Palestina e, pur sorridendo per qualche ricordo che gli è sovvenuto, non può fare a meno di versare una lacrima. Da un punto di vista formale, la canzone non è particolarmente complessa: le rime sono piuttosto semplici, principalmente in *-āt*, *-īn*, *-ha* (sfruttano quindi alcuni dei morfemi grammaticali di base della lingua araba, regolari e invariabili) e il *flow* è piano e non eccede mai il numero delle battute musicali. Le scelte lessicali spaziano dall’indicazione di oggetti assolutamente concreti e prosaici (*hītān*, *buyūt*, *imārāt*, *su’ūf*, *suṭūh*, *šurtān il-kahraba*, *zarūbe*, ecc.) all’uso estensivo di parole che indicano la lotta, e nello specifico la lotta palestinese (*niḍāl*, *munāḍilīn*, *šāmid/šamdah*, *ṭala’āt*, *ruṣāṣāt*, *klašināt*, *‘aḍiyye*, ecc.).

Lod, ovvero il Bronx: i “DAM”

Il 2008 è un anno importante nella storia dell’hip-hop arabo: esce infatti *Slingshot Hip-Hop*¹¹, un pregevole documentario diretto dalla regista americana di origine palestinese Jackie Reem Salloum che compare tra i 121 film proiettati nel corso del “Sundance Film Festival” di quell’anno. Il film vince numerosi premi in diversi festival cinematografici internazionali, e presenta a un ampio pubblico la già ricchissima scena hip-hop palestinese. A fare la parte del leone nella pellicola sono i “DAM”, il primo gruppo rap palestinese, ormai diventati una vera e propria istituzione non solo in Palestina e nel mondo arabo, ma a livello globale. Come afferma Hugh Lovatt, «one of the real achievements of *Slingshot Hip-Hop* [...] has been the awareness the documentary has produced in the West; partly thanks to the US ‘*Slingshot Tour*’ involving performances by rappers featured in the film, amongst them DAM and DR. This has not only helped energize the Arab-American Hip-Hop scene, but also prompted western media outlets [...] to suddenly start taking notice of Palestinian Hip-Hop and its relevance to the ongoing Palestinian-Israeli conflict»¹².

¹¹ *Slingshot Hip-Hop*: il sito web ufficiale del documentario è visitabile all’URL <http://www.slingshothiphop.com/> (15/07/2016, 11:11). Il documentario, invece, può essere visionato su Youtube alla pagina <http://www.youtube.com/watch?v=UWvIsrpLPno> (15/07/2016, 11:15).

¹² H. Lovatt, *Palestinian Hip-Hop Culture and Rap Music: Cultural Resistance as an Alternative to Armed Struggle*, Institute of Arabic and Islamic Studies, Exeter University, March 2009, p. 26, http://www.academia.edu/935858/Palestinian_Hip-Hop_Culture_and_Rap_Music (15/07/2016, 12:04).

Ed è proprio al conflitto israeliano-palestinese che, naturalmente, la nascita dell'hip-hop in Palestina ci rimanda, come vedremo poco più sotto.

I "DAM" nascono nel 1999, ma è solo l'anno successivo, dopo lo scoppio della seconda *intifādah*, che iniziano ad avere un grande seguito presso i giovani arabi d'Israele prima, e in tutto il mondo arabo poi. In particolare, è la canzone *Mīn irhābī?* (Chi è il terrorista?) a riscuotere un immenso successo, se si considera la scarsa popolarità del genere rap in Palestina e nel Levante arabo in generale in quegli anni. Come afferma Mark LeVine, che si è a lungo occupato della scena metal e rap in Medio Oriente, la canzone è stata ascoltata su Youtube e scaricata più di due milioni di volte, grazie anche al videoclip che la accompagna, girato sempre da Jackie Salloum. «The clip starts off with a quote by former US Attorney General Ramsey Clark in which he is heard describing the Palestinians as one of the most terrorized and harassed people on earth. The sound-bite is then followed by successive clips of Palestinian-Israeli confrontation and subsequent Israeli repression against civilians, all of which is set to DAM's angry lyrics, combining to produce an extremely powerful clip»¹³. Il brano è molto incisivo, con le sue frasi crude e dirette, il suo sarcasmo tagliente e le sue domande che incalzano l'ascoltatore coinvolgendolo:

Chi è il terrorista? Io sono un terrorista?
Ma quale terrorista, io vivo nel mio paese!
Chi è il terrorista? Il terrorista sei tu
Che mi divori mentre vivo nel mio paese!
Mi stai uccidendo così come hai ucciso i miei avi
Dovrei rivolgermi alla legge? E a che pro? visto che sei tu, nemico, a fare il ruolo di testimone, di avvocato e di giudice
Mi condanni e hai inizio con la mia fine
Il tuo sogno è che diminuiamo nonostante siamo già una minoranza
Il tuo sogno è che questa minoranza diventi una maggioranza nei cimiteri
Democrazia? Giuro che siete dei nazisti
A forza di violentarla, l'anima araba
È rimasta incinta ed ha partorito un bambino di nome 'kamikaze'
E poi ci hai chiamato terroristi [...]
Quand'è che non sarò più un terrorista?
Quando mi darai uno schiaffo e ti porgerò

مين إرهابي؟ أنا إرهابي؟
كيف إرهابي وأنا عايش ببلادي!
مين إرهابي؟ أنت إرهابي!
ماكلني وأنا عايش ببلادي!
قاتلني زي ما قتلت جدادي
أتجه للقانون؟! عالفاضي
ما أنت يا عدو بتلعب دور الشاهد المحامي والقاضي
علي قاضي بنهايتي بادي
حلمك نقل فوق ما إحنا أقلية
حلمك الأقلية تصير في المقابر أكثرية
ديمقراطية؟! والله أنكم نازية
من كتر ما اغتصبنا النفس العربية
حبلت، ولدت ولد اسمه عملية انفجارية
وهين ناديتنا إرهابية [...]
امتى يبطل إرهابي؟

¹³ Ivi, p. 17.

l'altra guancia?
 Come puoi aspettarti che ringrazi chi mi
 ha fatto del male?
 Sai cosa? Dimmi tu come vuoi che io sia!
 In ginocchio con le mani legate
 Occhi bassi e cadaveri gettati alla rinfusa
 Case distrutte e famiglie disgregate
 Bambini orfani, libertà ammanettata
 Ai tuoi comandi: tu uccidi e noi
 seppelliamo
 Non dobbiamo far altro che essere
 pazienti e reprimere il dolore
 L'importante è che tu ti senta al sicuro
 Stai tranquillo e lasciaci i nostri tormenti
 Tanto il nostro sangue è sangue di cani
 No, neanche... Quando un cane muore,
 c'è la protezione animali
 Quindi il nostro sangue vale meno del
 sangue dei cani?
 No! Il mio sangue è prezioso, e ho
 intenzione di difendermi se mi chiami
 terrorista

لما تضربني كف وأعطيك خدي الثاني؟
 كيف تتوقع مني أشكر اللي أذاني؟
 تعرف إيش؟! أنت قولي كيف بدك إيانا!
 راعك على ركبي وإيدي مربطات!
 عيون في الأرض وجثث مرتتات!
 بيوت مهدومة عائلات مشردات؟
 أطفال يتيمة، حرية بكلبشات؟!
 أنت أمر، أنت أقتل وإحنا بنقبر
 ما علينا بنصير وجعنا بنستر
 أهم اشي أنك تحس بأمان
 تريح وسبيلنا الألام
 ما هو دمنا دم كلاب
 حتى لأ: لما الكلب يموت، فيه الرفق بالحيوان
 يعني دمنا أرخص من دم الكلاب؟!
 لأ! دمي غالي
 وراح أدافع عن حالي لو تتأديني إرهابي

Tāmīr al-Naffār, il leader e fondatore dei “DAM”, è nato a Lod, in Israele, nel 1979. Come abbiamo già precedentemente accennato, Tāmīr spiega la sua passione per l’hip-hop anche in relazione alla città in cui vive: Lod è una delle città israeliane che vengono definite “miste”, comprendendo al loro interno cittadini ebrei e arabi, ma tale definizione è fuorviante e mistificatrice. Infatti, come nota lo studioso israeliano Haim Yacobi, «‘mixed cities’ is a widely used term in Israel, describing an urban situation in which Jewish and Arab communities occupy the same urban jurisdiction. However, a critical examination questions this terminology that brings to mind integration and mutual membership of society, while reality is controversial. Similar to other cases of ethnic nationalism, a clear spatial and mental division exists between Arabs and Jews in Israel, and hence the occurrence of ‘mixed’ spaces is both exceptional and involuntary. Rather, it has resulted from a historical process during which the Israeli territory, including previously Palestinian cities, has been profoundly Judaized. Hence, [...] these ethnically mixed territories are subject of constant surveillance and control»¹⁴.

¹⁴ H. Yacobi, *Planning, Control and Spatial Protest: The Case of the Jewish-Arab Town of Lydd/Lod*, in D. Rabinowitz, D. Monterescu, *Mixed Towns, Trapped Communities: Historical Narratives, Spatial Dynamics Gender Relations and Cultural Encounters in Ethnically Mixed Towns in Israel/Palestine*, Ashgate, London 2007, p. 135.

Yacobi analizza il caso di Lod come esempio di organizzazione spaziale della città in funzione della creazione e del mantenimento di determinati rapporti di potere, e, da un punto di vista teorico, applica al suo studio sul campo il paradigma foucaultiano del *panopticon*, per dimostrare che la gestione degli spazi urbani è tutt'altro che innocente o casuale. A Lod è chiaramente percepibile una sorta di invisibile linea di confine che separa la zona araba, che si estende nella parte settentrionale e occidentale della città, dalla zona ebraica. Gran parte degli abitanti arabi della città non hanno accesso a servizi basilari come acqua ed energia elettrica, e uno dei problemi più gravi da cui sono afflitti è la mancata concessione di permessi edilizi da parte della municipalità, cosa che concorre a creare un intenso abusivismo che, secondo Yacobi, riguarda il 50% delle abitazioni arabe. Sottolinea ancora Yacobi: «the Palestinians in Lod are presented in the media not just as the 'Arab enemy' but as a 'social hazard' and the main source of illegal activities, crime and drug dealing, as we learn from the municipality report: «Minorities in Lod form 20 percent of the population, while their involvement in criminal activities in the town reaches 60 percent» (Lod Municipality Report 2000). Yet, some clarifications must be made in relation to this statement. First, the report counts illegal construction as the leading criminal act. However, it does not mention that this is a result of the demographic engineering policy, which does not respond to the housing needs of the Palestinian citizens of the town»¹⁵.

Nel suo studio, Yacobi ripercorre cursoriamente la storia architettonica e urbanistica di Lod dal 1948 fino a oggi, offrendo una lente molto potente attraverso cui guardare l'attuale condizione di *apartheid* in cui versa la città. Nel luglio 1948, durante l'Operazione Danny, Lod (che all'epoca si chiamava ancora Lydda) fu tra le città inglobate da Israele pur non essendo comprese nel piano di partizione dell'UNSCOP. La città fu svuotata di gran parte dei suoi abitanti arabi, rinominata con il suo nome biblico e ripopolata perlopiù da *mizrahim*, gli ebrei sefarditi che iniziarono a emigrare in Israele proprio a partire dalla fine della guerra del 1948. Gli spazi della città sono stati ripensati e riconvertiti nel corso del tempo per introdurre un frazionamento ben tangibile, non fondato soltanto sulla sola "stratificazione" socioeconomica della popolazione, ma anche e soprattutto su una divisione etnica scientemente e razionalmente perseguita dall'alto. È singolare – nota Yacobi – come, per implementare tale frammentazione, erodere gradualmente lo "spazio arabo" della città ed "ebraicizzarla", siano stati accolti in essa anche elementi notoriamente indesiderabili e mal tollerati in Israele: non soltanto i *mizrahim*, verso i quali persiste a tutt'oggi un atteggiamento di vera e propria discriminazione razziale¹⁶, ma anche non-ebrei immigrati

¹⁵ Ivi, p. 139.

¹⁶ «Per parecchi decenni, i sefarditi hanno ricoperto pochi posti negli alti livelli della politica, dell'amministrazione pubblica, dell'esercito, della cultura e solo

dopo il crollo dell'Unione Sovietica¹⁷. A questi si aggiungono, per completare il variegato e improbabile puzzle sociale di Lod, famiglie beduine ricollocate nella parte settentrionale della città negli anni '60 per supplire al bisogno di manodopera a basso costo, e addirittura i collaborazionisti di Gaza e della Cisgiordania che cooperarono con le autorità israeliane durante la guerra del '67: Israele li ha sottratti al rischio di subire linciaggi e altre forme di rappresaglia trasferendoli in massa in un quartiere espressamente costruito per loro, al-Warda. Yacobi definisce *iconoclastia urbana* questa pianificazione urbanistica al servizio di un preciso progetto politico: «transforming the Palestinian town into a 'Hebraic town' began when the Israeli State was established, employing a dual mechanism that expressed both a tangible project of colonization and a symbolic construction of a collective national consciousness based on ethnic belonging. I would propose to define the physical act of this process as urban iconoclasm, which was rhetorically presented under a scientific planning approach, rationally and objectively concerned with the 'public interest'. Very often this approach demanded massive destruction of the existing Palestinian built environment, an act that was justified as being part of the functional progress towards modernity»¹⁸.

La stessa idea di "progresso" ha animato un altro progetto urbanistico che, sebbene sia stato realizzato dall'altra parte del mondo e in un contesto del tutto diverso, presenta analogie sorprendenti con il caso di Lod che abbiamo discusso sopra. Si tratta del South Bronx, area che fa parte del Bronx, uno dei cinque *boroughs* in cui è suddivisa amministrativamente la città di New York negli Stati Uniti. Quartiere a maggioranza ebraica negli anni '30, dagli anni '50 il South Bronx è assurto a emblema di tutti gli aspetti del più desolante degrado urbano: povertà diffusa, endemico consumo di droghe, criminalità, violenza, segregazione razziale, tutti elementi che si legano indissolubilmente alla nascita dell'hip-hop negli anni '70 proprio in quest'area. Anche in questo caso l'urbanistica ha avuto un ruolo

negli ultimi tempi [...] questi limiti tendono a ridursi, benché non ancora a dissolversi». Si veda M. G. Enardu, *Il 'mosaico' Israele: le differenziazioni interne e il conflitto con i palestinesi*, in L. Guazzone, D. Pioppi (a cura di), *Il conflitto israelo-palestinese 1993-2010. Vincitori e vinti senza pace*, Emil, Bologna 2010, p. 114.

¹⁷ «[...] gli ebrei russi, dopo decenni di ateismo di stato, sono assai poco religiosi se non addirittura atei, [...] si calcola che il 30% dell'immigrazione dall'ex-URSS non è per niente ebraica sia perché si tratta di persone che non rispondono alla cogente definizione di ebreo, sia perché molti ebrei per discendenza sono emigrati in Israele accompagnati da familiari non ebrei, e poco interessati a diventarlo». Ivi, p. 119.

¹⁸ H. Yacobi, *Planning, Control and Spatial Protest: The Case of the Jewish-Arab Town of Lydd/Lod*, cit., p. 143.

fondamentale nel contribuire a creare una vasta classe di diseredati, un vero e proprio ghetto all'interno della metropoli. Nel 1948, infatti, iniziò la costruzione della Cross-Bronx Expressway, un'autostrada sopraelevata progettata per rendere più veloci ed efficienti i collegamenti tra i sobborghi del New Jersey e Manhattan. L'autostrada, secondo lo scellerato progetto del potente costruttore Robert Moses, fu eretta nel mezzo di quartieri densamente popolati, costringendo circa 60.000 persone all'esodo: «In Manhattan's ghettos, using "urban renewal" rights of clearance to condemn entire neighborhoods, he scared off thriving businesses and uprooted poor African-American, Puerto Rican and Jewish families. Many had no choices but to come to the places like east Brooklyn and the South Bronx, where public housing was booming but jobs had already fled»¹⁹.

Il Master Plan ideato nel 1929 dall'amministrazione di New York (entro cui la costruzione della Cross-Bronx Expressway si collocava) era stato un ambizioso e radicale progetto di rinnovamento della città, che comprendeva appunto la costruzione di infrastrutture, ma anche di alloggi popolari e di interi sobborghi residenziali. Tuttavia, la Expressway rese le condizioni di vita nei quartieri che attraversava del tutto intollerabili: a metà degli anni '70, il reddito pro capite medio di un abitante del South Bronx era la metà di quello di un residente di New York City, e la disoccupazione colpiva fino all'80% degli abitanti di alcuni rioni²⁰. «By the end of the decade [gli anni '50, *nda*], half of the whites were gone from the South Bronx. [...] When African-American, Afro-Caribbean and Latino families moved into formerly Jewish, Irish and Italian neighborhoods, white youth gangs preyed on the new arrivals in schoolyard beatdowns and running street battles. The Black and brown youths formed gangs, first in self-defense [...]. Heroin dealers, junky thieves and contract arsonists filled the streets like vultures»²¹. L'accostamento tra Lod e il Bronx è ovviamente in buona misura un espediente narrativo: siamo ben consapevoli delle profonde differenze storiche e politiche che separano questi due luoghi, ma in questo contesto ci è sembrato opportuno spendere qualche parola sui molti punti che – almeno da un punto di vista *sociale* – essi hanno in comune, poiché è stato lo stesso Tāmīr al-Naffār dei “DAM”, per esempio, a spiegare con un parallelismo simile la sua adesione all'hip-hop: «Guarda qua... *Fear of a Black Planet* [mostra alla telecamera la copertina dell'album dei Public Enemy, *nda*]... Come l'uomo bianco cerca di fermare la crescita dei Neri. Qui, in questo paese, c'è “*Fear of an Arabic Nation*” [*sic*]... Come possiamo non amare l'hip-hop?»²². Dopo aver elencato le sue influenze musicali (“Tupac”,

¹⁹ J. Chang, *Can't Stop, Won't Stop. A History of the Hip-Hop Generation*, Picador, London 2005, p. 11.

²⁰ Ivi, p. 13.

²¹ Ivi, pp. 12-13.

²² *Slingshot Hip-Hop*, cit. (4:35).

“Fugees”, “DMX”, “Big Pun”, “Snoop Dogg”, “Notorious B.I.G.”, “Talib Kweli”, “Public Enemy”, ecc.) e letterarie (Edward Said, Maḥmūd Darwīš, Aḥlām Mustagānimī, Nawāl al-Sa‘dāwī, Nizār Qabbānī, Ḥanān al-Šayḥ, ecc.), Tāmīr aggiunge: «I “DAM” sono 30% hip-hop, 30% letteratura e 40%... [indica fuori dalla finestra, *nda*]»²³. E suo fratello Suhayl, anche lui membro del gruppo: «C’è sempre stato qualcosa che amavamo nell’hip-hop, ma i videoclip che guardavamo si concentravano solo sul *bling*²⁴. Ma poi abbiamo visto un video di Tupac Shakur. Sembrava che fosse stato girato nella nostra città, Lydd. Anche se non conoscevamo l’inglese e non capivamo le parole, abbiamo colto il nesso...»²⁵.

La concezione dello spazio tra esaltazione del hood e topofobia

Il luogo e lo spazio sono due punti focali nell’hip-hop in generale: se si tiene conto del fatto che lo spazio non è un concetto determinato e statico, ma una delle tante costruzioni culturali che informano di sé l’esistenza umana e soprattutto – come abbiamo già avuto modo di constatare accennando al “ghetto” di Lod – uno dei mezzi principali tramite cui perpetuare l’ordine egemonico, si comprenderà facilmente la centralità del tema dello spazio nella cultura hip-hop. Abbiamo già visto *Ahla fi-k bi ’l-muḥayyāmāt*, un testo che descrive un luogo ben preciso che si colloca allo stesso tempo dentro e fuori la città di Beirut: il campo profughi, di fatto, è parte dei sobborghi di Beirut, ma allo stesso tempo rimane ben distinto dal resto della città, non vi si amalgama. Allo stesso modo, la città di Lod è descritta in svariati versi dei “DAM” come il luogo in cui si dispiega una continua segregazione; per esempio, nella canzone *Hōn inwaladt* (Sono nato qui), Lod è tratteggiata come una città dove regna una violenza impunita contro gli arabi d’Israele:

Mi presento: vengo da una città di nome Lod
 Li c’è chi uccide e non paga lo scotto, c’è chi
 minaccia
 Gente che ha commesso il solo errore di
 costruire sulla propria terra
 E tutto quello che accade è solo colpa loro

أعرفكم على نفسي: أنا من بلد اسمها اللد
 فيها اللي بيقتل ما بدفع الثمن وفيها اللي بيهد
 للناس اللي عملوا غلط - هو بنوا على أرضهم
 وكل اللي بيصير بس عشانهم لوحدهم

²³ Ivi (5:05).

²⁴ Il *bling-bling* o semplicemente *bling* è quella tendenza tipica di certa parte della cultura hip-hop a ostentare benessere materiale attraverso l’uso di gioielli molto vistosi e anche tramite l’esaltazione del denaro e della ricchezza nei testi delle canzoni.

²⁵ *Slingshot Hip-Hop*, cit. (9:05).

Nella canzone *Bāb al-šams*, ispirata all'omonima iniziativa di protesta pacifica²⁶ del 2013 contro la costruzione di nuovi insediamenti nell'area designata come *E1*, tra Gerusalemme est e Ma'ale Adumim, i "DAM" scandiscono ironici:

Un soldato da lontano ci dice: «Questa è area E!»	جندي من بعيد يقول لنا هادي منطقة E
Gli diciamo: «Eh?!», lui ci risponde «E!»	إحنا نقول له إيه؟ هو يقول لنا E
Gli diciamo: «No, davvero, area che?»	قلنا له لأ، جد، منطقة إيه؟
Risponde: «E!»	قال لنا E

Lo scambio di battute, che gioca tutto sulla semplice quasi-omofonia tra *ēh*, «che cosa?»²⁷ ed *E*, risulta ancora più esilarante quando lo si colloca nel suo contesto: gli attivisti di *Bāb al-šams* stanno simbolicamente celebrando le nozze di due giovani del luogo, l'accampamento è immerso in un'atmosfera di festa, si balla e si suona, nell'aria c'è profumo di timo e di caffè, quando si sente la voce del soldato che riporta i presenti alla realtà. In questo caso, ovviamente, non viene menzionato un luogo che fa parte dello spazio urbano, bensì uno spazio astratto tracciato dal potere occupante, cosa che risalta maggiormente se si considera il contrasto tra questa anonima «area E» – senza storia e senza identità – e gli elementi descrittivi estremamente vividi che contribuiscono a tratteggiare la scena.

Lo spazio e il luogo nell'hip-hop hanno un valore fondamentale non tanto per l'alto grado di realismo che infondono ai brani, quanto per l'atto di

²⁶ Come è noto, l'iniziativa *Bāb al-šams* ha preso il nome dall'omonimo romanzo di Ilyās Ḥūrī (Elias Khuri, *La porta del sole*, trad. di E. Bartuli, Einaudi, Torino 2004). Il romanzo narra la storia di due sposi palestinesi, Yūnis al-Asadī e Nahīlah al-Šawwāḥ, che sono costretti a dividersi per lunghi anni: Nahīlah, infatti, riesce a diventare cittadina israeliana, al contrario di Yūnis, che vive una vita in clandestinità tra il Libano – dove prende parte alla resistenza palestinese – e la Galilea, dove incontra periodicamente sua moglie e concepisce con lei sette figli. Come è tipico dello stile di Ḥūrī, intorno a questa storia-perno ruota una galassia di microstorie, come per esempio quella che narra dell'amore della *fidā'iyyah* Šams per Ḥalīl. Nella canzone dei "DAM", c'è una chiara allusione allo scrittore libanese: la canzone recita infatti «bi 'l-tamānya w tis'in ḥūrī katab ktāb-hum» (nel '98 un prete celebrò il loro fidanzamento), giocando con il doppio senso della parola *ḥūrī*. Inoltre, nella canzone è anche citato per intero il nome dei due protagonisti del romanzo. Nel 2004 dal libro è stato tratto un film dal regista egiziano Yusrī Naṣr Allāh, intitolato anch'esso *Bāb al-šams*.

²⁷ «Ēh» potrebbe in realtà essere anche inteso come *A*, dato che la pronuncia delle due parole è spesso resa allo stesso modo dai parlanti arabofoni: in tal caso, l'equivoco presentato nel dialogo si baserebbe sulla presenza di zona E e zona A, quest'ultima sotto il pieno controllo dell'ANP secondo l'accordo *ad interim* di Oslo II (1995).

riappropriazione che li accompagna e per la forte carica identitaria che essi portano con sé; come evidenzia Murray Forman: «This includes [the] enunciation of patterns of circulation and mobility, the renaming of neighborhoods and thoroughfares; the specific reference to city sites, including nightclubs, subway stops, and so on; and the “claiming” of space that makes existence, no matter how bleak or brutal, something with stakes, something worth fighting for»²⁸. Tuttavia, i luoghi non sono soltanto oggetto di una *topofilia*, ma spesso producono invece una *topofobia*, sempre secondo le definizioni di Forman: «place is not always a close and positive spatial frame. It may be threatening, alienating, and dangerous to its inhabitants»²⁹. Un esempio lampante di topofobia è rintracciabile in molti testi di Boikutt/Muqāṭa‘ah, rapper palestinese di Ramallah ed ex componente della *crew* “Ramallah Underground”, che ha uno stile di scrittura caratterizzato dall’accumulazione di immagini senza nessi espliciti, ma con grande attenzione all’aspetto sonoro della parola. Da molti suoi brani emerge un immaginario cupo e claustrofobico, come per esempio possiamo constatare in *il-Miṣfāh* (Il colabrodo):

Residui petroliferi	بقايا بترولية
Malformazioni genetiche	تشوهات جينية
Gas sotto forma di fumo, cadono piogge acide	غازات بشكل دخان وتسقط أمطار حمضية
Cecità da bagliori di mercurio	عمى من وميض الزئبق
Ma tutto ciò serve a fabbricare medicinali per i malati e per gli ansiosi	بس كله لصناعة الأدوية للمريض واللي بيقلق
Conservanti che distruggono	مواد حافظة بتدمر
Clacson che strombazzano	منبهات بتزمر
Rifiuti che vengono seppelliti sotto terra e fermentano	زباله تحت الأرض بتتطم وبتخمر
Tecnica atomica	تقنية ذرية
Impero contemporaneo	إمبريالية عصرية
Post-informatico	بعد المعلوماتية
Dominio scientifico	سيطرة علمية
Arrestare il calore come un detenuto politico	احتباس للحرارة سياسياً
Pare che abbiano attaccato, che siano entrati, che abbiano lanciato attacchi chimici ancora una volta	شكلهم هجموا دخلوا ضربوا مرة ثانية كيمياوياً
Maschere per pompare, respiriamo la resa	كماتات لضخ مسلمات منستنشق
Che ci fa ammalare	مؤثرات
Ho nostalgia dei tomi di logica	وأحن لمجدات المنطق
Isolamento di onde elettromagnetiche	

²⁸ M. Forman, *The ‘Hood Comes First. Race, Space and Place in Rap and Hip-Hop*, Wesleyan University Press, Middletown 2002, p. 8.

²⁹ Ivi, p. 29.

Campo spettrale di forme visibili e forza cromatica
 Gravitazione che ci fa tornare al centro stabili
 [Come se] germinassimo da radici secche sulla faccia della terra
 Stiamo lì a praticare il computo lunare lineare sulle dita
 Acqua, vento, fuoco, ma dov'è il quarto elemento?
 Ci rinchiudiamo in modelli
 Quello che ci accomuna è il raggrupparci in masse
 E vivere una vita da idioti

انعزال موجات كهرومغناطيسية
 مجال لطيف أشكال مرئية والقوة اللونية
 جاذبية لنعود للمركز ثابتون
 نابتون من جذور اليابسة عسطح الأرض جالسون
 يمارسون
 العد القمري الخطي علأصابع
 مياه، رياح، نيران ومتى الرابع؟
 نتوقع في نماذج
 قاسم مشترك تجميع الجماهير
 ونعيش حياة الساذج

Come spiega anche Murray Forman, il problema dell'autenticità e la spazialità nei brani rap vanno di pari passo: «To reduce the myriad of experiential testimonies [...] to a basic formulation, the statement “this happened to me” is often and increasingly reinforced by the spatial qualifier “here”. The “where” of experience has a powerful influence over the social meanings derived from the experiences themselves [...]»³⁰.

Il rapper-poeta è rigorosamente un poeta di strada, che parla alla gente: «inta hip-hop matāḥif/ ana hip-hop li-l-nās», «tu sei hip-hop da museo/ io sono hip-hop per la gente» (Boikutt/Muqāṭa'ah), «ṭala'na min il-ḥāra/ nazilna 'a-l-sāḥa/ tu'b bi-l-ḡība/ ma ma'-na ḡēr ṣarāḥa», «siamo venuti dal quartiere/ siamo scesi in piazza/ i buchi nelle tasche/ abbiamo solo sincerità» (“DAM”), «baḡanni li' l-ḥāra bass mā baḡayya' wa't-i fī-ha», «canto per il quartiere, ma non ci perdo il mio tempo dentro» (al-Far'ī, rapper giordano originario di Jenin). Come vediamo da questi pochi esempi, l'autenticità, il rivolgersi al microcosmo del quartiere, è un punto su cui si insiste molto; tuttavia, come spesso accade nel rap, non bisogna fidarsi ciecamente delle dichiarazioni contenute nelle canzoni e cedere alla tentazione di utilizzarle per dimostrare teorie sociologiche o psicologiche: il vanto del rapper e la sua esaltazione del *hood* sono infatti dei veri e propri *tòpoi*, dei *loci communes* che ricorrono in un enorme numero di brani. Naturalmente, interviene di volta in volta un certo grado di variazione e di personalizzazione da parte dei singoli rapper, che si sfidano a perfezionare e a “limare” queste “formule” ricorrenti, ma non bisogna dimenticare il fatto che il rap in generale, e alcuni sotto-generi in particolare, si basano su regole e canoni molto rigidi e vincolanti, in un «gioco linguistico» – per dirla con Wittgenstein – che per funzionare ha bisogno che le sue regole siano rispettate.

³⁰ Ivi, p. 23.

Rap e anti-politica

Per comprendere quanto i luoghi e lo spazio siano importanti per dare corpo al testo e allontanarlo dal rischio di cadere nel qualunquismo e nell'astrazione, ci sembra qui opportuno accennare a una vivace querelle che ha visto i "DAM" impegnati in un pubblico scambio di opinioni con due accademiche statunitensi sulle pagine di una famosa rivista online. Gli interventi si concentrano sull'annosa questione del legame tra arte e impegno politico, e riflettono su una domanda fondamentale: che cosa significa essere "politicizzati"? Anche i "DAM", sebbene si considerino rappresentanti di un hip-hop che si vorrebbe politicizzato, in *Slingshot Hip-Hop* ammettono di aver iniziato a fare musica per una questione di ambizione personale, più che per la volontà di portare avanti una qualche azione politica. Ha spiegato Tāmīr al-Naffār: «Non eravamo molto politicizzati. Sapevo dentro di me che le cause che spingono alla criminalità a Lydd sono cause politiche, ovviamente. Ma mi tenevo fuori dalla politica perché qui è una cosa nota che se entri nella politica ti bruci. [...] Io volevo avere successo con la musica, come chiunque altro...»³¹.

Per comprendere quanto il concetto di politicizzazione sia ambiguo e poco pacifico, portiamo ad esempio un brano dei "DAM" e le controversie che ha generato dopo la sua pubblicazione. Il brano in questione è *Law irġa' bi 'l-zaman* (Se potessi tornare indietro nel tempo), a cui partecipa la cantante palestinese Amal Murqus³². La canzone parla del delitto d'onore e descrive la tragica vita di una ragazza araba procedendo a ritroso: dal momento della sua uccisione per mano del padre e del fratello, fino ad arrivare alla nascita della protagonista. Scopriamo, nel corso della canzone, che la ragazza è stata uccisa perché ha rifiutato il matrimonio combinato impostole dai genitori dopo che essi hanno scoperto la sua intenzione di scappare via.

Prima di essere uccisa non era mai stata viva
 Raccontiamo la sua storia al contrario,
 dall'assassinio alla nascita
 Il suo cadavere saltò fuori dalla terra sul ciglio
 della fossa
 Un proiettile le uscì dalla fronte e fu
 inghiottito dalla pistola
 L'eco della sua voce gridò, e lei gli rispose
 Le sue lacrime risalirono dalle guance agli
 occhi
 Da dietro una nuvola di fumo, i volti della sua

قبل ما تقتل ما كانت عايشة
 نسرد قصتها بالعكس، من الجريمة للولادة
 جثتها قفزت من الحفرة لحافة الأرض
 طلقة طلعت من جبينها وانبلعت بالفرد
 صدى صوتها صرخ وهي ردت عليه
 دموعها تصعد من الخد للعينين
 من وراء غيمة الدخان وجوه العيلة

³¹ *Slingshot Hip-Hop*, cit. (10:35).

³² Amal Murqus (1968) è una famosa cantautrice e interprete di canzoni tradizionali palestinesi. È membro di Freemuse (<http://freemuse.org/>, 15/07/2016, 19:41), un'importante organizzazione internazionale indipendente che si occupa della difesa della libertà d'espressione di musicisti e compositori.

famiglia
 Senza vergogna, suo fratello si mise la pistola
 in tasca
 Suo padre affondò il badile e si asciugò il
 sudore sulla fronte
 Scosse la testa soddisfatto delle dimensioni
 della tomba
 La trascinarono verso la macchina, lei
 scalciava
 Come una tempesta di sabbia cancellava le
 proprie orme
 La fecero entrare nel portabagagli, non sapeva
 dove la stessero portando
 Ma sapeva che sarebbero usciti in tre e tornati
 in due
 Arrivarono a casa, la gettarono con violenza
 sul letto
 «Vuoi lasciare il paese, vero?» – la
 svegliarono picchiandola

Se potessi tornare indietro nel tempo
 Sorriderei, amerei, canterei
 Se potessi tornare indietro nel tempo
 Disegnerei, scriverei, canterei

Prima di addormentarsi sognava
 Vediamo la sua vita al contrario, forse
 riusciremo a capire
 Le lancette dell'orologio si muovono da destra
 a sinistra
 I suoi passi tornano indietro come quelli di chi
 ha smarrito il cammino
 Si addormentò vestita, pochi spiccioli per il
 taxi
 Un biglietto e il passaporto sotto il cuscino
 La risposta: lascia i vestiti nell'armadio,
 indosserai una vita nuova
 E se le chiedono a che le serve la valigia?
 Andò a dormire, si alzò da tavola,
 mangiò bene, costretta a recitare oggi
 Il naso smise di sanguinare, o così a loro
 sembra
 Ma la ferita è fresca, prima che la fermino sarà
 lei a fermare loro
 Sua madre la rimproverò: «La tua vita è un
 paradiso»
 Ci credette: quando assaggiamo il proibito non
 c'è più niente che ci si sottrae
 Due ore prima di cena il ricevitore fu
 riattaccato
 Sua madre era sconvolta: «Ditele che il volo è
 stato cancellato»
 Il telefono squillò
 [...]

Prima del fidanzamento non le fu chiesta la
 sua opinione, e il racconto della sua storia,
 Così come i criteri nella sua vita, si capovolsse
 Le mani alzate davanti al viso, chiedeva aiuto
 Le mani alzate davanti al viso di quelli intorno

أخوها بلا خجل حط الفرد بالجبية
 الأب نزل المجراف، دهن عرق عجيبه
 وبهزة راس اكتفى من القبر ومقاييسه
 جزّوها عالسبارة، هي تضرب بأقدامها
 كعاصفة رمال تمحي أثر دعساتها
 دخلوها عالعكاج، مش عارفة لويين
 بس عارفة أنهم طلعو ثلاثة وراجعين اتنين
 وصلوا البيت، رموها بعنف عالتخت
 «بذك تهربي برة البلاد، أه؟»
 صحوها بضرب

لو إرجع بالزمن
 كنت ببتسم، بعشق، كنت بغني
 لو إرجع بالزمن
 كنت برسّم، بكتب، كنت بغني

قبل ما تغفى كانت تحلم
 نعكس حياتها علينا، بركن نفهم
 عقارب الساعة تتحرك من اليمين لليسا
 بتراجع خطواتها مثل اللي تاهت بمسار
 نامت جاهزة، كم من قرش للتاكسي
 تذكرة وجواز سفر تحت الوسادة
 الجواب: خلّي الأواعي بالخزانة، بتلبس حياة جديدة
 وإذا سألوها ليش الحقيقية؟
 واستأذنت للنوم، قامت عن الطاولة
 أكلت منيح، مجبورة تمثّل اليوم
 الأنف وقّف نزيفه، هيك مبين لهم
 بس الجرح طري، قيل ما بيثبتوها حتثبت لهم
 أمها عاتبته: «حياتك جنة»
 صدقت، لما ندوق الممنوع فيش اشئ بتخبى
 ساعتين قبل العشا السماعة انطرت
 الأم انصدمت: «قولولها الطيارة تأجلت»
 رن التلفون

[...]

قبل ما تخطب ما انسلت
 سرد قصتها كالمعايير بحياتها انعكست
 إيديها قبال وجهها طالبة النجدة

a lei, invece, recitavano la *Fāṭiḥah*
 Il foglio del calendario fu girato indietro di un
 giorno
 Era sera, la discussione terminò, suo fratello
 comandò
 Un rivolo di sangue scorreva dalle sue labbra e
 si tuffava nel naso
 Il suono di un pugno, la mano del fratello si
 allontanò dal suo volto
 Per la prima volta nella sua vita rifiutò
 qualcosa
 Sua madre le annunciò con gioia: «Domani tuo
 cugino verrà a chiedere la tua mano»
 Se prendiamo l'album della sua vita e lo
 sfogliamo
 Non ci imbattemmo neanche in una foto in cui
 lei prende posizione
 Faccio difficoltà, le pagine mi si incollano alle
 dita
 Il passato è macchiato di sangue e gli occhi
 lacrimano
 Ma ve l'ho promesso, dall'assassinio alla
 nascita
 I loro volti erano rabbiosi come se avessero
 annunciato loro una disgrazia
 «Auguri, è una bambina!» - L'inizio

أيدين الحواليها قبال وجههم بقروا الفاتحة
 ورقة الرزنامة انقلبت يوم لورا
 ساعة مساء، النقاش أنتهى، أخوها أمر
 شلال دم بجري من شفايفها وينصب بالأنف
 صوت لكمة، من وجهها انطلقت إيد الأخ
 لأول مرة بحياتها بترفض
 أمها أعلنت بفرح: «بكرة ابن عمك جاي يطلب»
 إذا بمسك ألبوم حياتها وبقلب
 ما بصدف صورة فيها هي ماخدة موقف
 مستصعب، الصفحات بأيدي تلزق
 الماضي ملطخ بدم وعيون تدمع
 بس وعدتكم، من الجريمة للولادة
 وجوهم غاضبة كأنه خبروهم بجريمة
 «مبروك، أجتكم بنت»- البداية

Le critiche cui si accennava sopra, in realtà, sono state rivolte in particolare al videoclip³³ che accompagna la canzone: si tratta di un video diretto ancora una volta da Jackie Salloum, la regista di *Slingshot Hip-Hop*, e cofinanziato dall'organizzazione delle Nazioni Unite UN Women (United Nations Entity for Gender Equality and the Empowerment of Women). È un video che guida lo spettatore nella lettura delle parole del brano con mano piuttosto pesante e didascalica: le parole fanno da commento alle immagini e viceversa, ma sebbene i meccanismi narrativi della canzone siano pregevoli e l'intreccio complesso e ben orchestrato, non si può dire altrettanto dei contenuti. Sotto una patina di impegno e di politicizzazione, infatti, si intravedono gli ingranaggi di quella che Lila Abu Lughod e Maya Mikdashi, nel loro articolo per "Jadaliyya" in cui analizzano proprio il brano in questione, chiamano «the Anti-Politics Machine»³⁴. Il video, affermano le due autrici, «operates in a total political, legal, and historical vacuum. The setting is not given. Perhaps one is not needed when the story seems so familiar. The threat of a forced marriage. A brother hits his sister. A car somewhere. Some woods somewhere. A grave dug. A woman shot in the

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=UjnFbe7D9pY> (24/11/2014, 18:17).

³⁴ Lila Abu Lughod, Maya Mikdashi, *Tradition and the Anti-Politics Machine: DAM Seduced by the "Honor Crime"*, in "Jadaliyya", 23/11/2012. L'articolo – scritto originariamente in inglese e successivamente tradotto in arabo – è disponibile alla pagina web http://www.jadaliyya.com/pages/index/8578/tradition-and-the-anti-politics-machine_dam-seduce (16/07/2016, 18:32).

head by two men, her brother and father. The only indicator of who the people in the video are is the family home where a mother answers the telephone and where a group of men recite the *fātiḥa* together to bless their decision. Muslim men»³⁵.

O, come notano con sferzante ironia poco più avanti, «what does the tragic heroine on whose behalf DAM is rapping want? She wants freedom. Freedom from what? From tradition, family, and community. Freedom to do what? To escape by plane to an unspecified destination where she will buy new clothes to live her new life. Where would this be, we wonder? From which airport was she hoping to leave? Tel Aviv, where if she is Palestinian she will likely be interrogated and strip-searched, her every item taken away for inspection and her body violated? Or was it Amman? How would she have obtained her travel permit? Would she get through the checkpoints and border questioning in time to make her flight? What enabled her to buy this plane ticket to freedom? Did she go to Haifa University or Birzeit? What did she major in?»³⁶

Le due autrici dell'articolo guardano con sospetto all'intervento di UN Women nella produzione del video: infatti, sostengono, sono organizzazioni come questa che a partire dagli anni '90 si sono fatte portavoce di generici appelli ai diritti delle donne, con un approccio che decontestualizza le singole situazioni e le astrae dal loro *humus* politico. La categoria del delitto d'onore – afferma Abu Lughod altrove³⁷ – viene spesso strumentalizzata e abusivamente estesa a fatti di violenza domestica che nessuna relazione hanno con la definizione legale di tale crimine. Siffatta strumentalizzazione ha come fine quello di dimostrare che le radici della barbarie risiedono *essenzialmente* in una determinata cultura, società o religione (nello specifico, la cultura araba e la religione musulmana), piuttosto che *contingentemente* in precisi fenomeni socio-politici. Affermare che la cultura araba o la religione musulmana praticano e giustificano sempiternamente il delitto d'onore, significa non solo affermare qualcosa di non vero, ma anche sostenere una narrativa che non fa altro che «racialize and ethnicize Arabs as one of liberalism's "others"»³⁸. L'articolo di Abu Lughod e Mikdashi ha generato diverse reazioni e un intenso dibattito su Internet; come già accennato, fra coloro che hanno ribattuto alle due studiose, ci sono anche gli stessi "DAM", la cui risposta è stata pubblicata sempre da "Jadaliyya"³⁹ ed è

³⁵ Ivi.

³⁶ Ivi.

³⁷ Si veda per esempio: Lila Abu Lughod, *Seductions of the "Honor Crime"*, in "Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies", I, 22, 2011, pp. 17-63.

³⁸ Lila Abu Lughod, Maya Mikdashi, *Tradition and the Anti-Politics Machine: DAM Seduced by the "Honor Crime"*, cit.

³⁹ Tamer Nafar, Suhell Nafar, Mahmood Jrery, *DAM Responds: On Tradition and the Anti-Politics of the Machine*, in "Jadaliyya", 26/12/2012, <http://www.jadaliyya.com/>

stata seguita a sua volta da una ulteriore risposta da parte di Abu Lughod e Mikdashi⁴⁰.

La precisa definizione dei luoghi che fanno da teatro alla narrazione è uno dei mezzi più efficaci per garantire al testo stesso *anche* una portata politica: menzionare i nomi, soprattutto nel caso del rap palestinese, non è un semplice vezzo letterario, bensì una sorta di atto adamitico che catalizza l'identificazione dell'ascoltatore nelle situazioni descritte dalle canzoni, che diventano così un vero e proprio strumento di resistenza.

pages/index/9181/dam-responds_on-tradition-and-the-anti-politics-of (15/07/2016, 19:44).

⁴⁰ Lila Abu Lughod, Maya Mikdashi, *Honoring Solidarity During Contentious Debates... A Letter to DAM From Lila Abu-Lughod and Maya Mikdashi*, in "Jadaliyya", 26/12/2012, [http://www.jadaliyya.com/pages/index/9249/honoring-solidarity-during-contentious-debates.\(15/07/2016, 19:45\)](http://www.jadaliyya.com/pages/index/9249/honoring-solidarity-during-contentious-debates.(15/07/2016, 19:45).).