



Moicana

università della strada

mezzo secolo di controculture a Milano





Moicana. Centro studi sulle controculture

In Italia non sono certo mancati approfondimenti sui movimenti underground e controculturali della società contemporanea, ma non è ancora presente un centro studi che abbia l'ambizione di fornire un ambito di ricerca permanente, da cui possano ampliarsi e svilupparsi nuovi percorsi interpretativi sui molteplici aspetti rappresentati dalle varie situazioni italiane e straniere. Si è così pensato di colmare questo vuoto con la creazione a Milano di **Moicana. Centro studi sulle controculture**; laddove il termine Moicana ci ricorda come le controculture, in quanto declinate al femminile, non saranno mai le ultime e quindi sempre in grado di generare nuove forme di aggregazione spontanea in contrapposizione al dominante, qualunque esso sia; proprio come lo furono i nativi americani.

Tramite la pubblicazione di libri, l'organizzazione di convegni e di conferenze, la programmazione di reading e di mostre, lo sviluppo di particolari mappature geografiche, la raccolta di materiali a stampa e di testimonianze orali, e non ultime alcune iniziative di strada, Moicana si propone di tenere sempre viva l'attenzione di studiosi, ricercatori, militanti, così come di semplici appassionati.

Per conferire una maggiore vivacità possibile al nostro progetto, abbiamo creato un comitato scientifico multidisciplinare e intergenerazionale, che si propone di elaborare proposte e iniziative diversificate.

Comitato scientifico

Emanuela Bigliotti, Silvia Casilio, Carlotta Cossutta, Nicola Del Corno, Tobia D'Onofrio, Duka, Ignazio Maria Gallino, Matteo Guarnaccia, Gianfranco Manfredi, Sergio Maramotti, Ilaria Nacci, Robertino Peterpunk, Marco Philopat, Massimo Pirota, Vincenzo Romania, Andrea Staid, Simone Tsoni, Angela Valcavi, Vandalò, Giorgio Zanchetti.



2018, Agenzia X

Progetto grafico

Antonio Boni

Illustrazione di copertina

Enzo Benedetto (www.enzobenedetto.it)

Contatti

Agenzia X, via Giuseppe Ripamonti 13, 20136 Milano

tel. + fax 02/89401966

www.agenziax.it – info@agenziax.it

facebook.com/agenziax – twitter.com/agenziax

Stampa

Digital Team, Fano (PU)

ISBN 978-88-98922-44-4

XBook è un marchio congiunto di Agenzia X e Mim Edizioni srl,
distribuito da Mim Edizioni tramite Messaggerie Libri

Hanno lavorato a questo libro...

Marco Philopat – direzione editoriale

Paoletta “Nevrosi” Mezza – coordinamento editoriale

Nicola Del Corno – redazione

Viviana Nicolazzo – redazione e ufficio stampa

Moicana

università della strada

mezzo secolo di controculture a Milano

università
della strada

Prefazione 7
Ferruccio Capelli

Introduzione 11
Nicola Del Corno, Marco Philopat

Addio a Barbonia city 21
Gianni De Martino

L'inquieta repubblica popolare di Brera 31
Matteo Guarnaccia

Femminismo 41
Lea Melandri

**La musica rock e i suoi festival
negli anni settanta** 47
Eugenio Finardi

**Ma non è una malattia.
Il movimento del '77** 57
Gianfranco Manfredi

“Re Nudo” e l'underground anni settanta 67
Nicola Del Corno

Desiderio dissidente e antipsichiatria 79
Pino Pitasi

Il teatro libero 85
Ferdinando Bruni, Francesco Frongia

Spazi alternativi per l'arte 93
Giorgio Zanchetti

Repentini cambi di stagioni 103
Massimo Pirotta

Punk e autoproduzioni 111
Angela Valcavi

Post-punk e dark 127
Simone Tosoni, Emanuela Zuccalà

Cyberpunk e “Decoder” 137
Ilaria Nacci

Rap e writer a Smogville 151
Andrea Cegna

La scena rave 157
Pablito el Drito

Metabrand 175
Serpica Naro

La Ladyfest del nuovo millennio 183
Carlotta Cossutta

**Controculture, resistenza
e capacità abitative informali** 193
Andrea Staid

**Basta solo un panino con il prosciutto
per scoprire il poetry slam** 199
Davide ScartyDoc Passoni

Pugni alla città 209
Fabio Pennetta

Un mercoledì tra tanti altri 215
LUMe

Prefazione

Ferruccio Capelli

Quando Marco Philopat e Nicola Del Corno mi hanno proposto di organizzare assieme un convegno su “L’università della strada” non ho avuto un attimo di esitazione: si trattava di una proposta da raccogliere al volo.

Per una ragione di cui sono profondamente convinto: una visione a tutto campo dei movimenti culturali non può prescindere dall’underground. Le linee di separazione tra l’alta cultura e la controcultura sono molto problematiche da tracciare e, soprattutto, è bene essere consapevoli che, quando si va alle origini dei movimenti culturali che hanno lasciato una traccia profonda, è facile imbattersi in scelte di contestazione e di rivalsa con le espressioni culturali dominanti. La ricostruzione dell’underground culturale è un passaggio indispensabile per guardare in profondità dentro i processi culturali e per coglierne i risvolti più creativi e interessanti.

Ecco perché la proposta mi è apparsa particolarmente interessante fin dal primo momento. Essa avrebbe potuto aiutare a scavare su una dimensione culturale – l’underground – poco frequentata in Casa della cultura. E avrebbe potuto aiutare a costruire un quadro articolato della vita culturale milanese degli ultimi cinquant’anni. Milano, come si sa, è stata nei decenni passati epicentro di profondi sommovimenti: di grandi movimenti collettivi negli anni sessanta e settanta e, poi, di rotture politiche traumatiche come Tangentopoli, la prima giunta leghista, il trionfo del populismo mediatico berlusconiano. Il grande problema era cogliere l’intreccio tra questi fenomeni sociopolitici e le dinamiche culturali più profonde che hanno attraversato la città.

Il convegno, che si è svolto il 28 ottobre 2017 in Casa della cultura, ha mantenuto le promesse. Per la partecipazione numerosa e attenta, fianco a fianco, di protagonisti del passato e del presente. E per la qualità dei contributi, ora raccolti e proposti anche in versione cartacea.

Il volume merita attenzione: esso presenta un quadro vivo, inconsueto, di cinquant'anni di storia culturale milanese. I contributi, nel loro insieme, offrono squarci interessantissimi su musica, teatro, letteratura e arti figurative dai primissimi anni sessanta fino a oggi. Essi descrivono la fase aurorale di processi culturali decisivi e aiutano a intravedere le linee di passaggio dall'underground fino all'affermazione sulla scena culturale.

Tanti musicisti che si sono imposti su un vasto pubblico hanno iniziato la loro attività nelle cantine, nei collettivi alternativi e nei centri sociali. Altrettanto può dirsi per significative esperienze teatrali. Dario Fo negli anni sessanta era un personaggio già affermato, ma il futuro premio Nobel ha proposto *Mistero buffo* nella Palazzina Liberty occupata. Ferdinando Bruni e Francesco Frongia nel loro intervento ricostruiscono il percorso dagli esordi nei centri sociali fino alla fondazione di un'esperienza teatrale decisiva nella città di Milano come il Teatro dell'Elfo. Meno noto è che qualcosa del genere accadde anche nelle arti figurative: artisti come Manzoni, Agretti, Castellani e altri, le cui opere sono oggi contese dai più importanti musei del mondo, hanno iniziato la loro attività in gallerie, spazi e collettivi autogestiti.

Il volume accenna anche a riviste musicali come "Mondo Beat", "Re Nudo", "Decoder" e, in altri campi, a riviste come "L'erba voglio" e "Sottosopra": esse sono il segno eloquente di una vivacità e di un'elaborazione che hanno influito profondamente sulla vita sociale e culturale milanese e italiana.

Altrettanto interessanti sono le pagine che ci squadernano il mutamento di clima dei primi anni ottanta. Il contributo di Simone Tosoni ed Emanuela Zuccalà fa toccare con mano questo autentico *cleavage* culturale: c'è un salto tra le controculture degli anni sessanta e settanta e quelle degli anni successivi. Di mezzo c'è la constatazione di una sconfitta. Il clima cambia: si entra in una stagione segnata dalla "totale mancanza di illusione di riuscire a cambiare mondo". Ecco allora la motivazione profonda del movimento punk: *no future* è lo slogan in cui si condensa quel brusco mutamento sociale e culturale. I processi culturali dell'underground dovranno reinventarsi. Quando tramonta ogni illusione di poter cambiare le cose "non sembra restare altra possibilità che la secessione": "andarsene, tirarsene fuori, creando e difendendo i propri spazi". Ecco allora il passaggio, descritto puntualmente negli ultimi interventi,



Casa della cultura, 28 ottobre 2017, convegno L'università della strada

dal punk al cyberpunk fino all'hip hop. In questo clima culturale profondamente cambiato sono riusciti però a formarsi rinnovati momenti di creatività sociale, come quel "san Precario" apparso per la prima volta proprio a Milano nel febbraio 2004. Per non parlare della MayDay Parade che da dieci e più anni continua regolarmente a dare voce alle istanze del precariato giovanile.

Il volume, nell'insieme, aiuta a ricostruire un quadro di come si è evoluto il clima culturale della città negli ultimi cinquant'anni: le grandi fratture sociali e politiche di questo mezzo secolo sono state accompagnate da altrettante scansioni culturali. L'underground, ci suggerisce il libro, ha probabilmente anticipato questi bruschi sommovimenti: lo ha fatto negli anni della speranza, ma anche quando gli orizzonti hanno cominciato a richiudersi.

Qualcosa del genere sta accadendo anche ora: gli ultimi interventi qui raccolti, letti attentamente, ci parlano con inconsueta efficacia della durezza del clima attuale: le masse di giovani ribelli degli anni sessanta e settanta hanno lasciato il campo a piccoli gruppi che cercano ostinatamente nuove strade.

Un po' tutti gli spazi sociali si sono richiusi in questi tempi di rancore sociale e di risentimento. Motivo in più per guardare con attenzione ai movimenti dell'underground e della controcultura: i segnali di novità positiva, se arriveranno, dovranno in qualche modo iniziare a formarsi proprio negli interstizi più profondi della società e del mondo giovanile.



Mappa di Milano con gli spilli cartografici di diversi colori secondo le decadi, applicati dai diversi relatori durante il convegno "L'università della strada" alla Casa della cultura il 28 ottobre 2017

Introduzione

Nicola Del Corno e Marco Philopat

Il *ciascuno per sé* sembra essere lo slogan più in voga dai tempi della Thatcher e di Reagan, un concetto che si è così radicato da costituire un vero e proprio stile di vita irrinunciabile, al di fuori del quale si entra direttamente nel campo degli emarginati, buoni solo per essere spediti in esilio o in galera.

Con le prime avvisaglie della crisi delle organizzazioni operaie che nel secolo scorso riuscirono ad alimentare una prospettiva di società solidale, alcune tribù di giovani ribelli, su modello di precedenti esperienze, riuscirono a organizzarsi definendosi immediatamente underground. Al giorno d'oggi, in un territorio militarizzato con milioni di occhi elettronici che scrutano ogni minimo movimento muscolare e intellettuale, chi non si riconosce parte integrante del processo di questa privatizzazione umana fatica a trovare persone che la pensino nel suo stesso modo, soprattutto dopo l'ormai conclamata scomparsa di partiti politici e di grandi strutture sindacali di riferimento. Per questa ragione noi crediamo di basilare importanza capire cosa sia avvenuto nel corso di questo ultimo mezzo secolo all'interno della galassia underground, attraverso una ricerca di carattere storico e orale dei movimenti controculturali, focalizzata sulla città di Milano.

Innanzitutto la questione della comunità solidale è uno dei pilastri su cui si poggiano tutte le controculture, una contrapposizione radicale a qualsiasi meschina dinamica di potere, una comunità in cui il valore dell'amicizia si accosta a quello della lotta fino a renderlo inossidabile. Un'attitudine molto rara nel presente...

In secondo luogo, come allude già il termine underground, le

aggregazioni spontanee in oggetto agiscono in semiclandestinità, sono cioè fotosensibili alle sirene dell'inesorabile macchina del turbo capitalismo tecnologico. Solo in quelle cantine si può riconoscere e forse trovare una via d'uscita insieme. Un'idea ancora più rara nell'epoca del dominio della news, dell'ultima notizia di cronaca su cui rendere cieca l'opinione pubblica e negare nel frattempo ogni possibilità di alternativa a lungo termine.

Infine c'è da considerare il fatto che le controculture non hanno mai conosciuto frontiere e hanno da sempre prodotto un'infinità di iniziative rivolte alle fasce più deboli della società, con una funzione educativa e di creazione di un messaggio sociale capace di stimolare la lotta contro le disuguaglianze. Infatti i rappresentanti delle arti dell'underground, finché riconosciuti dalle varie comunità, non si sono mai limitati a produrre opere di puro intrattenimento o a coltivare una disimpegnata carriera individuale. Il musicista, il poeta, l'attore, l'artista, ma anche il redattore di una punkzine, l'hacker e l'organizzatore di un rave sono sempre stati investiti da una sorta di missione intesa a rigenerare lo spirito dell'umanità, un orientamento lontano mille miglia dall'odierna e spietata mercificazione della cultura.

Solidarietà, spontaneità e vocazione sono le tre costanti che hanno rappresentato i fulcri della ricerca dell'autore collettivo Moicana, le tre pietre miliari del nostro cammino a partire da questo libro che raccoglie gli interventi del convegno organizzato nell'ottobre 2017 alla Casa della cultura di Milano. Seguiranno molte altre proposte di approfondimento che ci auguriamo potranno sviluppare gli studi su un prezioso aspetto della memoria storica dei movimenti internazionali.

L'università della strada è la definizione che il libraio Primo Moroni diede della controcultura, notando come la nostra formazione intellettuale non nasca solamente dalla frequentazione di luoghi del sapere istituzionale, ma germini, con la forza di un'alternativa, anche dalle piccole aggregazioni di quartiere, dalle diverse esperienze di strada, nella traiettoria esistenziale

di ciascun individuo, a partire dai soggetti più giovani che come sempre rappresentano la vera forza d'urto del cambiamento.

L'invenzione dei giovani è un libro di John Savage uscito nel 2007; si tratta di un lavoro straordinario che aiuta a capire l'origine delle controculture durante la prima metà del Novecento. Il termine *invenzione* appare quanto mai pertinente perché nelle epoche precedenti la categoria dei giovani non esisteva di certo, dal momento che si passava direttamente dall'infanzia all'età adulta senza che quella importante fase della crescita dell'individuo meritasse alcun tipo di considerazione.

Il testo di Savage si presenta come una specie di cronistoria della gioventù ribelle a partire dagli *scuttlers* di Manchester, dagli *apache* di Parigi, dai *wandervogel* di Berlino dalle *flappers* americane per passare fra gli anni trenta e quaranta agli scatenati ballerini *jitterbugs* di New York e poi di Londra, e agli *zazou* francesi, contemporaneamente alla scoperta da parte dei bianchi del jazz. Con i musicisti neri entravano in gioco alcuni elementi fondamentali per la controcultura come quei luoghi underground nel senso letterale del termine, ossia gli scantinati delle grandi città americane dove i jazzisti si esibivano in lunghe jam session. Laggiù si ritrovavano coloro che non accettavano le regole del sistema, a partire dal rifiuto di andare in guerra a combattere per un paese che li trattava come schiavi. Nel decennio successivo, anche in Europa, nei piccoli club sotto-terra di Gamla stan a Stoccolma o di Saint-Germain a Parigi, il jazz avrebbe fatto scatenare centinaia di persone, poco prima dell'arrivo del rock'n'roll.

La tragica storia della lotta di liberazione degli afroamericani insegna che, quando non si trovano spazi per esprimere la propria esistenza, la musica può diventare un veicolo di aggregazione, sia per sopravvivere nei momenti più bui come è avvenuto per esempio con il blues, sia per sperimentare nuovi fronti di resistenza attiva con il jazz. Come i loro antenati schiavi si rifugiavano nelle gallerie scavate apposta per prendersi una

pausa clandestina al duro lavoro nei campi di cotone, dentro quei nuovi sotterranei gli oppressi del dopoguerra cantavano, ballavano, si raccontavano storie per sentirsi, almeno momentaneamente, delle persone libere.

La scena underground americana dei primi anni sessanta si ispirò proprio a quegli schiavi per raggruppare tutti i movimenti radicali appartenenti alle prime controculture, o alle più audaci avanguardie artistiche. Tale cultura sommersa veniva attivata da nuovi soggetti ribelli, riuniti nella negazione dei ritmi di vita e dei valori borghesi, e altrettanto convinti che il percorso di liberazione non potesse che iniziare senza una reale messa in discussione del rapporto con se stessi e con gli altri nella quotidianità, a partire dalla sfera associativa, affettiva, sessuale e nell'uso di sostanze che alteravano la coscienza. L'idea era quella di relazionarsi con la società e le sue istituzioni senza un atteggiamento di scontro frontale, ma rimarcando la propria estraneità colpendola dal basso, dai sotterranei appunto. Laggiù ci si riconosceva tra emarginati e attraverso la musica, la letteratura, l'arte e altre innumerevoli espressioni, si provava a identificarsi insieme. Spesso separati uno dall'altro causa reciproci opportunismi politici, e dimenticati dalle stesse strutture dei partiti di sinistra o dei sindacati, era necessario per i giovani fare squadra per cercare di sottrarsi all'ingiustizia, all'emarginazione, all'alienazione.

La grande industria dell'intrattenimento aveva cominciato a interessarsi ai giovani per sfruttare a livello economico i nuovi stili di vita, spesso provenienti dalle periferie. Creare *milieu* alternativi risultava allora l'unico modo per farsi prendere in considerazione non solo in termini folkloristici e consumistici, ma anche per protestare contro un futuro privo di prospettive, a partire dal difficile ingresso nel mondo del lavoro. E se gli scantinati si erano ormai riempiti troppo, si voleva ora manifestare la propria alterità, tornando in superficie, presentandosi in gruppo sulle strade e alla luce del sole.

The Times They Are a Changin' cantava nel 1964 Bob Dylan, sintetizzando questo fermento rivoluzionario; e in effetti in America e in Europa nel giro di pochi anni si assistette a mutamenti sociali, culturali, sessuali di importanza epocale. Si andarono a ribaltare paradigmi e consuetudini considerate fino a quel momento fondamentali per il quieto vivere della collettività; emersero nuovi stili di vita ritenuti fino a quel momento inconcepibili, ma che presto si sedimentarono nell'immaginario giovanile, ansioso di modificazioni radicali della sua traiettoria esistenziale. E allora tutto venne toccato immediatamente da questo bisogno di cambiamento: i consolidati rapporti gerarchici genitori/figli, uomo/donna, docente/discente, padrone/dipendente, e si potrebbe continuare con altri esempi, subirono una radicale critica, volta a destrutturare, per usare un termine allora in voga, il sistema vigente, lo *status quo*.

Le metodologie per portare avanti queste critiche furono diverse: la lotta politica più o meno "armata", le manifestazioni, gli scioperi, i sit-in, i boicottaggi... ma anche la musica, il vestiario, il sesso, la cultura, l'arte, l'uso di sostanze stupefacenti, la spiritualità, un nuovo tipo di consumo...

Già in quegli anni il termine che venne usato per sintetizzare le varie forme di contestazione fu "controcultura"; di controcultura parlava infatti nel 1962 Ed Sanders nella sua rivista "Fuck You – A Magazine of the Arts" per contrapporsi frontalmente allo spirito benpensante dell'America kennediana; mentre un assalto totale alla cultura tradizionale tramite pratiche underground verrà, dieci anni dopo nel 1972, teorizzato ed esaltato da John Sinclair, uno dei leader del White Panther Party, quando spiegava come l'assalto alla cultura dovesse essere necessariamente portato con ogni mezzo, "incluso suonare il rock'n'roll, fumare l'erba, scopare per la strada".

L'Italia, e particolarmente Milano, non rimasero immuni da tale contagio, da metà degli anni sessanta in poi la città iniziò presto a popolarsi di beat, capelloni, hippie, che poi nel corso

degli anni – seguendo anche suggestioni estere – si trasformeranno in freak e indiani metropolitani, e poi ancora in punk, dark, post-punk, hip-hopper, rapper, raver... Giornali, teatri, festival musicali, radio libere, librerie, gallerie d'arte, luoghi d'aggregazione alternativi come il Macondo, collettivi femministi, presidi di supporto e di difesa medico-legale nei confronti di drogati, di omosessuali, di matti o considerati tali, insomma a difesa delle persone più in difficoltà con la legge o la società, infine case occupate e centri sociali; la controcultura trovò terreno fertile nella nostra città, dando vita a un caleidoscopio di esperienze, molto diverse tra loro, che si sono sicuramente sviluppate ora sincronicamente ora diacronicamente, ma che hanno trovato un resistente filo rosso nell'esigenza di proporsi come valide e radicali alternative all'esistente, qualunque esso fosse.

Ciò che ha caratterizzato queste esperienze è stato un continuo nomadismo metropolitano; la controcultura a Milano si è spostata di continuo, coinvolgendo tanto il centro quanto le periferie e cercando di popolare il più possibile le strade e le piazze della città; da qui la nostra esigenza di costruire una mappa, la più esaustiva possibile, di mezzo secolo di controcultura milanese.

Nel presentare la voluminosa raccolta di materiale inerente a vent'anni (da metà degli anni sessanta a metà degli ottanta) di storia delle controculture nel nostro paese, Ignazio Maria Gallino ha giustamente notato come “dopo questa enorme e profonda esperienza collettiva, niente può essere considerato uguale a prima”. Beat, hippie, situazionisti, indiani metropolitani, “renudisti” e punk sono infatti stati protagonisti di una “lunga primavera” a suo modo incisiva sulla società italiana che merita nuove e approfondite riflessioni per recuperare ulteriori suggestioni e rimeditare su contenuti e metodologie, spesso sovversive così come necessariamente illegali, dell'underground milanese, e sui suoi lasciti e modelli per le esperienze future. Ebbe a notare Primo Moroni nel 1984 come la componente

della cultura underground rimase “una costante” nei movimenti giovanili degli anni settanta; tale controcultura anche quando andò a incontrarsi, e a volte a scontrarsi, inevitabilmente con la “cultura” dei movimenti politici, maggiormente strutturati da un punto di vista ideologico, riuscì infatti a mantenere sempre “una sua sorprendente specificità”, rintracciabile anche nei movimenti controculturali seguenti come l’hip hop, il rave, la street-art...

Tale continuità è ravvisabile anche da un punto di vista topografico nel tunnel che collega le fermate della metropolitana di Duomo e di Cordusio, dentro il quale nel corso degli anni si sono rifugiati i giovani rappresentanti delle controculture milanesi. È uno stretto e lungo corridoio sotterraneo dove ancora oggi è possibile constatare l’assenza quasi totale di negozi o bar; un tunnel dimenticato anche dai passanti nonostante sia inserito nel cuore del centro urbano e che, per come è stato utilizzato, ci ha sempre ricordato l’essenza della parola underground.

In quel tunnel tra Cordusio e Duomo, nell’autunno del 1966, nacque infatti la redazione di “Mondo Beat”, la prima rivista underground pubblicata in città; nel ’68 i compagni scappavano dalle cariche della polizia durante i cortei; i “settantasettini” nascondevano la refurtiva durante la stagione degli espropri; i punk organizzavano concerti di rumore e urla; nel decennio successivo i ghetto blaster sparavano rap a un volume così alto che si sentiva fino ai tornelli delle due stazioni della metropolitana; negli anni zero zero in quel tunnel era stato fissato un meeting point segreto per uno storico rave alle porte della città. Ancora oggi è facile trovare laggiù alcuni gruppi di rom che suonano violini e fisarmoniche, dei giovani breaker filippini o qualche arabo che si fuma una canna in tranquillità.

La progettazione del convegno, il suo svolgimento e la raccolta degli interventi ci hanno portato a formulare alcune riflessioni, sicuramente non esaustive data la loro complessità e, confidiamo, destinate a una ulteriore rimediazione, ma che qui proponiamo per sommi capi quali possibili chiavi di lettura per mezzo secolo

di controcultura milanese. Innanzitutto ogni esperienza è composta da una teoria e da una prassi strettamente intrecciate fra di loro; non vi è controcultura che non nasca da una prospettiva concettuale di contestazione, strutturata anche da un punto di vista ideologico, del tempo presente; così come non vi è controcultura che poi non ponga concretamente in atto questa protesta tramite le più diverse manifestazioni pratiche dell'agire umano.

Le controculture sono sì culture contro un qualcosa che genericamente potremmo definire establishment, ossia lo stabilito dalle istituzioni, dalla politica, dai media, dal sentire comune, ma sono anche culture propositive in grado di prospettare soluzioni alternative di coesistenza emancipatoria, magari riguardanti solamente i partecipanti a quella determinata scena. Il termine *contro* può quindi apparire riduttivo; ogni controcultura rimane soprattutto una cultura, anche se non si forma nei luoghi canonicamente deputati come le scuole, le università, le biblioteche e così via, ma scaturisce dal basso, dalla quotidianità, dagli incontri di appartenenti a una medesima generazione.

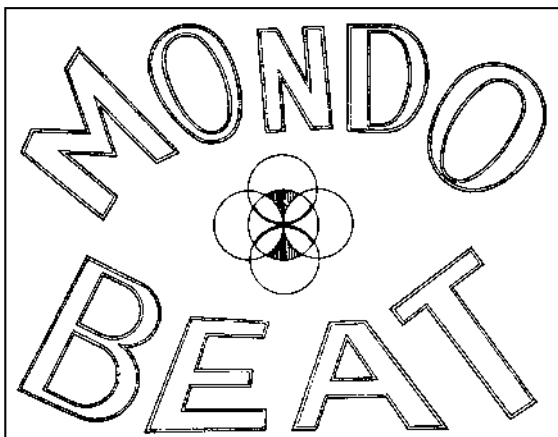
Nell'approcciarsi alla fenomenologia delle diverse controculture, oltre ad aver riscontrato la presenza di quel robusto filo rosso che le tiene legate le une alle altre di cui si è detto sopra, abbiamo notato una sorta di scarto fra controculture sincroniche e diacroniche; se le prime controculture sono saldamente legate al loro tempo presente, sono appunto sincroniche agli anni e alle contingenze in cui si manifestarono, a partire dal cyberpunk esse appaiono diacroniche rispetto alla rapidissima evoluzione delle scoperte, delle tecniche, degli stessi mezzi e modi di comunicazione, della possibilità di usare nuovi strumenti per svilupparsi esse stesse in senso di differenziazione più che di contrapposizione. Se ai punk avrebbe fatto inorridire solo l'ascolto di musica commerciale da discoteca, per i raver quella stessa musica poteva essere utilizzata in un contesto di festa illegale.

Infine, come ovunque nel mondo, le controculture milanesi hanno dovuto, magari loro malgrado, fare i conti con gli stretti

limiti della legalità. I vari aderenti ai gruppi dell'underground sono sempre stati consapevoli della leggerezza stessa di quel confine e del fatto che provare a superarlo poteva portare alla repressione, al carcere, alla violenza da parte delle istituzioni. Ciononostante l'illegalità risulta una *conditio sine qua non* in cui si trova a operare la controcultura, sia come mezzo per attirare a sé nuovi soci, attraverso il "fascino discreto" che viene messo in luce durante il varco di ogni frontiera, sia per l'urgenza di cambiare una società dominata da valori che non si riconoscono come propri.

Con lo strappo dei famigerati fogli di via da parte dei beat, l'uso delle droghe e la promiscuità sessuale degli hippie, l'occupazione di case e spazi sociali negli anni settanta, la grinta dei punk nel trasformare i luoghi occupati in centri di aggregazione e produzione di cultura sovversiva, nella scoperta di nuove frontiere da valicare nelle reti informatiche degli hacker cyberpunk, nel colpire i treni della metropolitana e i muri delle periferie dei writer e nelle feste segrete dei raver, la controcultura ha sempre fatto dell'illegalità un proprio indispensabile *modus operandi* a prescindere da ogni giudizio morale, civico o giuridico. Ancora di più oggi, e lo si intravede negli interventi dei più giovani al convegno, un difficile tempo di transizione in cui per potersi riconoscere non bastano più dei capelli lunghi, un eskimo, un moicano, una bandana o un sfregio di pittura fluorescente in faccia. Purtroppo questi vecchi segnali distintivi sono stati eliminati dal proliferare di centinaia e centinaia di brand commerciali. Ecco perché in una società dominata dal concetto del *ciascuno per sé* sarebbe impossibile rispettare tutte le regole della legalità se fai parte di una delle tante e misteriose controculture del presente. *L'università della strada* offre studi critici alternati a testimonianze dei protagonisti delle diverse esperienze che si sono susseguite lungo cinquant'anni, vi consigliamo di viverlo come se fosse un viaggio all'indietro nel tempo fino ad arrivare al presente.

Moicana vi augura una buona lettura e vi invita a restare sintonizzati...



Testata della rivista "Mondo Beat"

PROVINCIA MILANO **UFFICIO DI ASSOCIAZIONE** art. 2 legge 27-1-1962 MOD. 21 P. 1
L. 14/11/62 del R. 100

AMMINISTRAZIONE DELLA PUBBLICA SICUREZZA

Foglio di via obbligatorio (1) Da

Il nominato De Martino Giovanni nato a Rugno provincia di Genova residente a Genova provincia di Genova ha ordine di trasferirsi a Genova passando di e di presentarsi al Cap. Quattrone entro giorni 1 cui dovrà rimettere il presente.

A termine della legge se il latore si scosta dall'itinerario sopra designato, e nel termine prefisso non si presenta all'Autorità cui fu diretto, sarà tradotto innanzi all'Autorità giudiziaria per il prescritto procedimento.

Constatando che, il latore si trovi sprovvisto dei necessari mezzi di sussistenza lungo il viaggio, o che abbisogni per il suo stato fisico di mezzi di trasporto, si invitano le Amministrazioni comunali dei luoghi, per quali deve transitare, a somministrargli a mente delle vigenti disposizioni.

Rilasciare MILANO 12/6 1967

QUESTURA DI MILANO
12/6 1967
[Signature]

FIRMA DEL LATORE
[Signature]

(1) Indicare se con o senza indennità di via e mezzi di trasporto.
(2) Questore, Commissario o Sindaco.

CONTRASSEGNI

Età 22-3/4

Statura _____

Capelli _____

Fronte _____

Sopraciglia _____

Ciglia _____

Occhi _____

Naso _____

Bocca _____

Mento _____

Barba _____

Viso _____

Colorito _____

Corpostura _____

Condizione _____

Segni particolari _____

Il foglio di via a Gianni De Martino nel giugno 1967. Queste pratiche erano utilizzate dalla polizia per allontanare i capelloni da Milano

Addio a Barbonia City

Gianni De Martino

Ho vent'anni e mi sto trasferendo con zaino e sacco a pelo a Barbonia City, un campeggio inaugurato il 1° maggio del 1967, festa dei lavoratori, alla periferia di Milano, in via Ripamonti. Il campeggio beat è detto anche New Barbonia, secondo il gergo canagliesco di giornali come "La Notte" e il "Corriere della Sera", battezzato per ritorsione Old Cresponia, dal nome dei proprietari di allora, la famiglia Crespi. Ero giunto, anzi transitato a Milano nel corso di un viaggio in autostop in Francia, dov'ero stato a Parigi per ascoltare jazz e vivere gli ultimi fuochi dell'esistenzialismo, e poi a Charleville per visitare la tomba di Rimbaud. Dopo aver preso a Napoli la licenza liceale (la "maturità", come dicevano i professori con un sorrisino compiaciuto, simile a un getto di Napalm) e aver gettato alle ortiche la mia tessera di giovane comunista della Fgci, sostituita da una tessera degli ostelli della gioventù, mi ero messo in viaggio per conoscere il mondo. Non si dice forse che i viaggi formano la gioventù? Ora facevo parte della redazione della rivista "Mondo Beat" che

aveva appena preso contatto con Dante detto Palla, un barbone di antico pelo, dandogli il compito di cercare un campo in cui far sorgere una tendopoli dove far confluire i tanti ragazzi e ragazze che arrivavano a Milano da tutta Europa. “Mondo Beat”, il cui primo indirizzo fu “piazza Duomo, sotto la statua del pirla a cavallo”, e il primo numero 0 (non autorizzato) ciclostilato nel circolo anarchico Sacco e Vanzetti di viale Murillo, grazie all’aiuto offerto da Pino Pinelli, fu il primo esempio in Italia di organizzazione del movimento giovanile di contestazione e di stampa alternativa autogestita, che pubblicò sette numeri tra il 1966 e il 1967... Mezzo secolo fa... Quando l’Italia del dopoguerra, un paese che sapeva ancora di campagna, era stretta tra la Dc degasperiana e il Pci ancora stalinista, e di lì a poco sarebbe esploso il ’68 che tutto avrebbe messo in discussione.

“Il ’68 è stato come una grande onda, molto alta... Noi eravamo sulla cresta, dove c’è la schiuma, e abbiamo visto delle cose stupende, meravigliose.”¹ Così dieci anni dopo avrebbe detto la buonanima di Mauro Rostagno. Fu una fiammata d’inteso godimento sprigionato dall’incontro, a corto circuito e con forti cariche simboliche, delle tematiche esistenziali e libertarie dei beat e quelle politiche del movimento operaio e studentesco. Quella breve estate di tentativi di amore e di rivolta fu un avvenimento inatteso, uno strano processo di accomunamento inizialmente non organizzato, ma spontaneo, tra giovani che i sociologi definivano la generazione delle tre “M”, preoccupata solo del Mestiere, della Macchina e della Moglie o Marito. Ecco invece i giovani muoversi in angoli non visti e scappare di casa, fuggire via dal controllo della famiglia, dell’oratorio e del partito, in preda a un crescente disgusto e uno strano desiderio dissidente, quello di un reale più largo e di un mondo più libero e più felice, senza l’incubo dei “matusa” (i genitori,

¹ Mauro Rostagno in Aldo Ricci, *I giovani non sono piante*, SugarCO, Milano 1978, p. 277.

detti anche “semifreddi”, ritenuti, senza possibilità di appello, responsabili del fascismo, di Hiroshima, della Guerra fredda e della bomba atomica). Nonostante il visino fresco e piacente, liscio come il culo di un bambino (che Dio ci conceda di morire a nostro modo), forse perché ben nutriti con l’Ovomaltina, il formaggino Mio, Topolino e Carosello, eravamo animati, chissà perché, da un divino scontento. I padri, impauriti, cercavano, respinti, la compagnia dei figli. E le mamme dicevano alle figlie che non eravamo ragazzi da frequentare.

La contestazione di un fantasma di società percepita come autoritaria e oppressiva fu un avvenimento bizzarro come la fantasia che gli slogan di quei primi capelloni volevano al potere, simile a una febbre i cui germi erano apportati da lontano, da un caldo venticello erotico che soffiava dalla costa ovest degli Stati Uniti, o forse dal Dioniso di Nietzsche che promette di trasformare la vita in un’ebbra vacanza, dal giovane Marx che prospetta una vita libera dalla necessità (“un mondo simile a un racconto di fate”, come si legge nei *Grundrisse*), da Rimbaud che sogna il Natale sulla terra, o da chissà quale altro demone che prendeva possesso della nostra vita e si insediava in essa sempre più profondamente e intensamente.

Occorreva un desiderio più alto e più veloce della morte abituale, cercare una via d’uscita e l’illuminazione, come Buddha, oppure, come Gesù, vivere come i gigli dei campi e le bestie del cielo... Vivere, solo vivere, esiste forse un sogno più bello e crudele di questo? La parola “fuggire” e libri come *Sulla strada* o *I vagabondi del Dharma* tradotti dalla cara Nanda, Fernanda Pivano di via Manzoni, avevano, per noi, melodie particolari e alla fine soltanto l’immaginazione ci sarebbe parsa l’unica realtà. Proprio come accadeva a Japhi, il personaggio del romanzo di Kerouac, allorché dice di avere negli occhi “un’immensa rivoluzione degli zaini” con “migliaia o addirittura milioni di giovani che vanno in giro per il mondo, che salgono sulle montagne per pregare, fanno ridere i bambini e rendono allegri i vecchi, fanno felici le ragazze

e ancor più le vecchie, tutti pazzi zen che vanno in giro scrivendo poesie” e “inoltre essendo gentili, con certi strani imprevedibili gesti continuano a elargire visioni di una libertà eterna a ognuno e a tutte le creature viventi...”. Non avendo ancora conosciuto la morte e la tragedia, non sapevamo che beat o regolari si può fare una fine balorda comunque, e che alcuni di noi, gettati via i ciuffi colorati e i colletti alla Mao, sarebbero poi diventati notai, giornalisti o direttori dei telegiornali. Non sapevamo che l'importante non era tanto fuggire (questo lo sanno fare tutti) quanto sfuggire alla riduzione del desiderio a gestione ottimale dei bisogni, come poi ci avrebbero insegnato i compagni situazionisti, giovanotti molto studiosi e con molti occhiali, sulla scia del tramonto della bohème e delle avanguardie del Novecento.

Nel frattempo la colonna sonora non poteva che essere offerta dai Figli di Lucifero, dagli “urlatori” e dai Beatles: “La madre scoppia in lacrime e grida al marito / Papà la nostra bambina se n'è andata / Come ha potuto farci una cosa simile? / She's leaving home after living alone / for so many years / Bye bye...”.

Per altri, intrisi di una più ampia visione sociale, la musica di quel periodo era quella delle prime composizioni di Bob Dylan: *Blowin' in the Wind*, *The Ballad of a Thin Man* e *Like a Rolling Stone*. Ma già qualcuno incominciava a zuffolare gli inni di alcuni cantautori militanti, densi di retorica rivoluzionaria e di trucidi slogan, come *Contessa* del rude Paolo Pietrangeli che si udirà poi nei cortei studenteschi del '68. E c'era chi si sintonizzava su *Che colpa abbiamo noi* dei Rokes, sui ritmi dei canali pirati di psiche e le parole dei Ribelli del “Clan”: “Come mai! Ce l'han su con noi... / Ma la colpa di chi è, se a litigare siete voi? / A questa età, si fa del chiasso, si sa, / però del male non si fa... / persone grandi come voi / fanno la guerra come bere un caffè. / Sì! Siamo noi! Oh! Sì! siamo noi! / ... contro questa umanità / col suo mondo che non va / e non tagliamo più i capelli perché / la società comprenda che / esistiamo anche noi! / Esistiamo anche noi!”.

La musica andava e le vele si gonfiavano di chitarre. Anche nei locali della redazione di “Mondo Beat”, detta “la Cava”, in via Vicenza, a Milano, i giovani suonavano e cantavano stringendosi gli uni agli altri su un divano sbiadito e con le molle cigolanti. Cantavano, quasi gracchiavano, in piccoli gruppi: “Io sono quello che sono / non faccio la vita che fai / io vivo ai margini della città / non vivo come te”. E da una radio accesa sotto la tenda di Nuova Barbonia in viale Ripamonti in cui mi ero trasferito con i miei libri e uno zaino blu, i Dik Dik facevano eco: “Guardo lassù la notte / quanto spazio intorno a me / sono solo nella strada / insieme a te / insieme a te”. Nell’aria aleggiava anche *Ciao, amore ciao*, una canzone tristissima di Luigi Tenco che nel febbraio del 1967, al Festival di Sanremo, chiuse drammaticamente (detto toccando ferro...) la carriera del giovane cantautore genovese. Oltre ai capelli lunghi ci eravamo inventati anche dei nomi nuovi, che forse erano quelli dell’inconscio: Ombra, Gesù, Pasticca, Mamma, Scheletrino, Pinki, Principe, Elfo, Zafferano... Io mi facevo chiamare OM, Gianni Om, o anche Ohm. E scrivevo alcuni slogan per il numero 4 della rivista “Mondo Beat”: “Dateci i sacchi a pelo e tenetevi le bandiere”; “L’inserito protesta, il beat contesta”; “Fate l’amore non le seghe”; “Spazio morale per una generazione d’emergenza”; “Studenti, gridatelo dai banchi”. Be’ non vorrei fare la figura del vecchio capellone in preda a qualche ictus celebrante. Come dice zio Burroughs? “Sono l’agente onorario di un pianeta che è scomparso anni luce or sono.”

Capelloni arrendetevi!

Oggi appare scontato il diritto di vestire trasandati, di portare i capelli lunghi, di viaggiare, di fare l’amore o anche di fumare uno spinello, benché queste siano tutte cose recuperate dalla società dominante, quando i nuovi modi di vita vennero introdotti

suscitarono un grosso scandalo, un vero e proprio allarme morale. Per dare un'idea del clima che si era creato e dei "problemi" e delle molte storie che si andavano facendo per ogni minima deviazione, bastava leggere le tante lettere che proprio in quei giorni arrivavano a quasi tutti i maggiori giornali, specialmente sull'argomento della promiscuità: "Non c'è più pudore. Stanno trasformando le nostre strade in una gigantesca alcova"; "Danno scandalo: i giardini pubblici sono stati trasformati in vere case di tolleranza"; "Troppa promiscuità: non c'è più confine tra i sessi"; "Le madri di queste ragazze in minigonna hanno la responsabilità di avviarle verso la prostituzione"; "Vergogna, vergogna: quando interverrà la Buon costume?".

C'erano state delle manifestazioni organizzate da "Mondo Beat" contro i fogli di via, con violente cariche della polizia, un continuo martellare dei giornali su sporchi capelloni e immorali ninfette, e così tutti i capelloni arrivavano a Milano dall'Italia e dall'estero. Milano faceva da cassa di risonanza del movimento beat. Per decongestionare la Cava si pensò di affittare un campo e piantarvi delle tende. In cambio di qualche bianchetto, incaricammo Dante Palla, un autentico barbone milanese, come dicevo poco fa, di cercare un posto da affittare per creare una tendopoli. Dante, passin passetto, insieme a un cane randagio, attraversò la città e alla fine individuò un campo adatto al nostro progetto. I barboni hanno un'ottima conoscenza della città, vedono cose che i cittadini comuni non vedono. Dante Palla ci segnalò questo campo in via Ripamonti, che allora era ancora periferia, ma facilmente raggiungibile con il tram 24. Apparteneva a un contadino brianzolo al quale dicemmo che avremmo voluto affittare il suo campo dietro le pompe di benzina. Ci eravamo tirati i capelli indietro, vestiti bene, e avevamo portato con noi Enrico Boetti detto "Baffo", o anche "Briciola", un pittore incontrato a Brera più grande di noi che avevamo diciassette/vent'anni, mentre un trentenne dava più affidamento. Il contadino tentennava, fu allora che Baffo disse: "Ma come? Il campeggio è per i boy scout,

quelli di padre Frescobaldi...”. Sentendo che c’era la chiesa di mezzo il contadino ci affittò il campo, senza sospettare tutti i guai che gli sarebbero capitati.

Infatti dopo neanche i primi due mesi di affitto, pagati con delle cambiali firmate da Umberto Tiboni, passato alle cronache, se non alla storia, come “il ragioniere dell’underground”, il 12 giugno 1967 il campeggio fu accerchiato e raso al suolo dalle forze dell’ordine. *L’operazione repulisti dell’inverecondo bivacco degli zazzeruti*, come titolava a caratteri cubitali il “Corriere”, con una prosa obsoleta che oggi usa solo la Leosini, la conduttrice di *Storie maledette* in tv. Lo sgombero fu ordinato dal sostituto procuratore della Repubblica, dottor Veltri, un tipo azzimato, in giacca blu e cravatta a tinta unita, capelli con la riga a destra. Ecco come il giorno dopo “La Notte” descriveva la brillante operazione:

Gli uomini sono scesi a terra con cautela, ed eseguendo alla perfezione gli ordini ricevuti, hanno completamente circondato l’accampamento. Capelloni e ninfette dormivano profondamente. Erano in tutto cinquantaquattro: quarantasette maschi e sette femmine... Alle 5,40 il dottor Reale, dirigente della Squadra mobile, il dottor Venezia, il dottor Benforti e tutti gli altri funzionari e ufficiali che guidavano le forze dell’ordine, hanno dato il segnale d’intervenire. Sorpresi nel sonno, gli abitanti di Barbonia City non hanno opposto resistenza...

Vorrei vedere: “l’aria di quell’alba del 12 giugno a Milano è fresca, quasi fredda, e siamo appena stati stanati dalle tende seminudi”. Siamo una cinquantina di giovani assonnati e infreddoliti, tenuti a bada da centinaia di agenti con le armi spianate e i manganelli alla mano, mentre un elicottero sorvola l’accampamento e da un megafono il maresciallo Mirabelli continua a gracchiare incongruamente, nel chiarore del primo mattino: “Capelloni arrendetevi! A R R E N D E T E V I! C-a-p-e-l-l-o-n-i! A R R E N D E T E V I!”

La brusca e improvvisa sveglia data alla tendopoli all'alba (l'alba è l'ora in cui gli amanti si separano, e se livida è l'alba in cui di solito arriva la polizia, o si fucilano o si garrotano, come in Spagna, i rivoltosi) aveva provocato un bel po' di trambusto, ma senza incidenti, o quasi: solo qualche esile giovane aveva tentato di opporre una resistenza passiva, gandhiana, sdraiandosi sul prato, seminudo, e rifiutandosi di allinearsi insieme agli altri a braccia alzate e a gambe larghe contro un muro. Naturalmente era stato sollevato di peso da un paio di robusti agenti e scaraventato sul pullman in partenza verso la questura di via Fatebenefratelli, tra due ali di folla vociante e ostile.

Sembrava impossibile che alle 5,40 del mattino vi fossero in via Ripamonti così tanti passanti. Eppure, in attesa di partire a sirene spiegate verso le camere di sicurezza della questura, si vedevano numerosi curiosi invadere l'area delle adiacenti pompe di benzina e gremire l'ingresso del campeggio. Sembravano improvvisamente usciti dai tombini. Presumibilmente all'arrivo degli agenti gli abitanti dei vicini quartieri erano scesi precipitosamente dalle scale dei loro condomini e ora accorrevano tumultuosamente verso gli agenti. "Bravi, non se ne poteva più... Avevano certe facce, i capelli lunghi... Facevano l'amore nelle tende, anche tra uomini, sa? E si giocavano le donne a dadi... Celebravano sacrileghe nozze di sangue... Era ora! Bravi! Bravi! Date addosso a quelli là..." Avevano lasciato le loro fetide cucine ed estranee camere da letto e si rivolgevano agli agenti gridando: "Bravi, distruggete il porcaio!", "Bruciateli vivi!". Ricordo specialmente una grassona tremenda, una condomina di qualche stabile di via Ripamonti, che avvicinata da un giornalista esclama la sua soddisfazione sgranando gli occhi: "Glielo dico io, sa? Hanno finito di godere quelli là!".

Godere? Ecco il punto. Eravamo sospettati di godere di più e meglio. E quei condomini temevano la gioia eccessiva. D'altra parte è anche vero che la normalità per essere tale deve essere perlomeno un po' fobica. A mezzogiorno tutto era finito.

Eravamo stati tutti trascinati in questura, mentre passanti e guardoni dall'esagitato gestire si erano dileguati. Mentre venivo interrogato in via Fatebenefratelli da un incazzatissimo agente in borghese con un ventre appesantito da troppa pastasciutta e un pistolone alla cintura, che voleva assolutamente che gli firmassi un foglio di via dalla città di Milano, gli uomini del Sid (Servizio immondizie domestiche del comune di Milano) spazzavano gli ultimi rifiuti della tendopoli e irroravano il campo con cinquecento litri di disinfettante. Nell'acre odore che s'era diffuso nell'aria, il giovanotto mandato dal "Corriere" diede uno sguardo a quel che restava dell'accampamento, storse il naso alla vista di diciassette quintali di ciarpame ammonticchiati dagli agenti per essere trasportati con due autocarri alla discarica di Crescenzago e annotò nel suo taccuino: "Era tempo. Finalmente il più pericoloso focolaio d'infezione morale e biologico della città è stato eliminato...". Tra il 10 e il 17 giugno 1967 a Milano ci furono 2000 fermi, 1500 fogli di via e 300 minorenni rinchiusi nel carcere minorile Beccaria. Pochi mesi dopo, mentre ero in esilio in Marocco a fare il surf sui cavalloni enormi dell'oceano Atlantico, che laggiù i berberi chiamano Taghart, e a godermi la sabbia, il buon fumo e il caldo sole del Nordafrica, scoppiava il '68. Un lungo sessantotto italiano con i colletti alla Mao, gli anni di piombo e il famoso riflusso, come scriveranno i giornali richiamando la metafora mestruale. Ma ormai i giochi africani e poi il viaggio in Oriente mi avevano salvato, se non dalle amebe e dalla dissenteria del viaggiatore, perlomeno da Nuova Barbonia e dall'imbarco in questo o quel gruppo o gruppuscolo nella stessa area giovanile soggiogata – come per improvvisa amnesia – da capi, capetti e anche dal fascino vuoi dell'ago nella pancia in angoli di cessi di città rischiarati d'irrealtà, vuoi delle armi automatiche in piazze rosso sangue. Ma questo è un altro inizio, o forse una rottura, un'altra storia che è imbarazzante ricordare e della quale forse ci si chiederà non tanto come andò a finire, ma se è mai davvero cominciata.



Illustrazione di Matteo Guarnaccia

L'inquieta repubblica popolare di Brera

Matteo Guarnaccia

Milano nei primi anni sessanta, fedele alla tradizione di non voltarsi mai indietro e di ritenere la propria storia una zavorra, si stava reinventando per l'ennesima volta, e tirava dritto, cannibalizzando senza alcun rimpianto il proprio passato. Era solo una questione di tempo, la sua ansia di progresso avrebbe travolto anche Brera, uno dei pochi quartieri centrali ancora popolari, miracolosamente risparmiato dalle speculazioni immobiliari del fascismo, (in parte) dai bombardamenti alleati e dai disastrosi piani regolatori postbellici. Per fortuna – grazie a vari dissidi all'interno della giunta comunale e a problemi di budget – sarebbero occorsi ancora un paio di decenni prima che termini come *gentrification* e *bruxellisation* venissero applicati con ferocia a quel boccone urbano così invitante, a pochi passi dal Duomo.

Equidistante dalla città della borghesia elegante delle prime alla Scala, così come da quella operaia in tuta blu, l'antico borgo si era conquistato nel tempo il pomposo titolo di "Quartiere Latino di Milano". Seppur assediato dal traffico, resisteva

impavido alle sirene e ai bulldozer della modernità, confermando il suo ruolo di stravagante enclave di dissidenza sociale e deriva esistenziale, un'oasi di originalità nella callosa metropoli bottegaia e impiegatizia.

Sotto l'ala protettiva del nobile e polveroso parallelepipedo dell'Accademia di Belle Arti, lascito della buonanima di Maria Teresa d'Austria, si stendeva un reticolo di strette viuzze, vecchie casette scalciate, ammassate tra i palazzi nobiliari di via Borgonuovo e il frustrato sogno imperiale dei grandi viali di Foro Bonaparte. L'aria che si respirava (umida, appiccicosa, olezzante di zuppa di verza e di sigarette Alfa senza filtro) era esattamente la stessa che un secolo prima aveva nutrito e intossicato gli stralunati scapigliati, consumatori di assenzio e di sogni infranti, antenati dei beat. Un labirinto di case di ringhiera con porte lasciate sempre aperte, niente riscaldamento, scarsa illuminazione, cessi in comune, botteghe artigiane e spaziosi atelier passati senza soluzione di continuità da un artista all'altro, come testimoniavano gli strati geologici di pittura sui pavimenti. Una lunga teoria di tripperie, latterie, trattorie unte da mezza porzione e conti mai saldati. Al centro dell'isolato, spiccavano i monconi grigiastri di edifici bombardati, ingentiliti da intricati murali dedicati alle ultime vittorie dell'Inter. I bar nebbiosi offrivano bianchini, sambuca con la mosca, fette di panettone stantio tenute in vita ben oltre la durata delle feste comandate, michette con la cotoletta e vezzosi cestini di uova sode nel loro candido guscio. Un elemento di arredo comune a tutti quegli esercizi commerciali erano le pareti ricoperte da piastrelle bianche di ceramica che conferivano un vago aspetto ospedaliero. Ronde di prostitute *âgé* presidiavano gli incroci già di prima mattina, con la sporta della spesa sotto braccio, e si vantavano con i clienti di aver servito il duce prima della marcia su Roma. Ma sopra ogni cosa si percepiva il profumo pericoloso e invitante della classica bohème, dove artisti più o meno fortunati, tenaci individualisti o vispi esemplari borderline,

uniti dal tasso alcolico assai elevato e da un'inesausta rabbia in corpo, avevano scelto di inseguire il loro progetto di vita, con le unghie sporche di colore e la barba non fatta. Il quartiere da sempre nutriva un rispetto commovente verso tutti gli artisti, stanziali o di passaggio, maestri riveriti come Marino Marini, o smunti ragazzetti nordeuropei venuti a bottega dai grandi nomi che insegnavano in Accademia. Nessuno si stupiva della presenza di scomparse muse esistenzialiste truccate come regine del Nilo o di esotici giocatori di pelota che parlavano strani idiomi non indoeuropei. Tra gli abitanti vigeva una sana attitudine anarchica ben espressa da personaggi tipo "l'Enrichetta", una donnina senza età, che campava vendendo in giro saponette e foto sexy. Quando i vigili le chiedevano i documenti, si sollevava la gonna sulle chiappe dicendo: "Tè, ciapa la targa!".

Questo villaggio con usi e costumi propri, dove la lingua franca era il dialetto meneghino, si muoveva fuori-sincrono rispetto al ritmo di vita degli altri milanesi. Dava asilo a una fauna composita, impegnata a "tirar mattina": giornalisti del "Corriere della Sera" e questurini in borghese, anarchici in lavalliere e modelle di nudo, omosessuali (ancora inconsapevoli dei radiosi giorni a venire del Gay Pride), barboni zavattiniani smistatori di cicche, ladri di biciclette, occultisti, profeti anticlericali che sbraitavano slogan criptici: "La chiesa vi uccide con l'onda!". Non mancavano scandalose coppie irregolari e mogli venute a reclamare i propri mariti. Luciano Bianciardi cercava di rendersi la vita meno agra. Piero Manzoni inscatolava merda di artista e Lucio Fontana assassinava tele bianche a rasoiate. Umberto Simonetta raccontava barzellette crudeli, Umberto Eco ed Enzo Biagi prendevano appunti, mentre Camilla Cederna ammirava i ragazzi e Ugo Mulas scattava splendide foto. C'era persino un certo Carlos Castaneda che, prima di frequentare la scuola dello stregone, bazzicava case di appuntamento e studiava pittura all'Accademia. Ai borghesi in cerca di sensazioni proibite erano riservati un paio di locali che scimmiettavano le *caves*

parigine con *baby* allungati con l'acqua, musica jazz dal vivo ed entreneuse che in penombra facevano la loro bella figura.

Non c'era habitat migliore per accogliere anche l'ultima ondata di sognatori e ribelli, alla metà degli anni sessanta. Gli abitanti di Brera non si scomposero più di tanto quando arrivarono i primi capelloni che andavano in giro a recitare poesie, disegnavano per terra con i gessetti e strimpellavano la chitarra.

L'Accademia continuava a esercitare un appeal eccezionale, vantava un corpo insegnante di tutto rispetto e attirava provos olandesi, beatnik americani e blouson noir francesi che, uniti ai nostri studenti, formavano una scena creativa niente male. Nel 1966, passava come un fantasma, completamente obnubilato dall'alcol Jack Kerouac, prima della conferenza nella vicina Libreria Cavour. Nello stesso anno la "Domenica del Corriere", l'amato giornale della piccola borghesia, usciva con un drammatico servizio dedicato ai giovani che scappavano da casa, molti dei quali sceglievano proprio Brera come meta. La copertina era stata disegnata con grande sensibilità dall'illustratore Giorgio De Gaspari, uno dei re della bohemia nostrana, che aveva un'empatia particolare con la nuova ondata, così come Salvatore Fiume che iniziò con verve e simpatia un progetto che poi si sviluppò nella serie "i Beats". Nel 1967, l'Equipe 84, il gruppo beat più illuminato del momento, inaugurava nei locali di una vecchia drogheria in via Solferino una fantasmagorica boutique psichedelica. Commesse yè yè in minigonna, pareti con disegni crepaxiani, un banco di vendita ricavato da tre vagoncini da miniera che scorrevano su un binario e una cassa da Far West. Ines Curatolo, la bionda groupie della band, diventerà la ragazza più invidiata della scena, per aver flirtato con Jimi Hendrix impegnato in un concerto leggendario al vicino Piper al Parco Sempione. La comune nomade del Living Theatre, capitanata da Julian Beck e Judith Malina, dimostrava che l'anarchia "qui e ora" non era affatto un'utopia. Erano richiestissimi nelle tante case aperte che stavano sbocciando in zona, perché oltre a essere

sempre provvisti di sostanze esotiche, offrivano corsi accelerati di trialismo attraverso lo spettacolo *Paradise Now*. Non poteva mancare nemmeno Allen Ginsberg, che mostrava agli stupiti capelloni incrociati per strada un mudra che aveva appreso in India. Tra gli avventurosi pionieri della psichedelia locale, le cose procedevano in fretta, qualcuno, prima di partire per l'Oriente, partecipò all'avventura della rivista "Pianeta Fresco", amorevolmente accudita da Nanda Pivano ed Ettore Sottsass. Nel 1967 il Salone Annunciata organizzò la prima mostra italiana di "testimonianze psichedeliche", su un pavimento totalmente ricoperto di sabbia, con *freak out* degli autori Marzo, Emma e Ramosa, tre beatnik di Brera.

Ciò che differenziava la nuova comunità artistica era il mood singolare: i suoi membri erano allegri, ottimisti e colorati, non ci misero molto a spazzar via la depressione alcolica imperante. Se i loro predecessori amavano stare rintanati al chiuso, loro avevano una vera passione per la vita all'aria aperta. *Why Don't We Do It in the Road?*, come avrebbero cantato da lì a poco i Beatles. Stavano rispondendo a un invito a un party che nessuno capiva bene da che parte fosse arrivato e da chi fosse stato organizzato. Prima alla spicciolata, poi in massa, occuparono la via principale che aveva un nome tanto bello da sembrare inventato: Fiori Chiari, perfetto per descrivere il loro programma. (Per la cronaca attraversato l'incrocio con via Brera, laddove il sole non batte mai, la strada cambia alchemicamente nome in Fiori Scuri, dove ancora oggi si può trovare la farmacia aperta nell'Ottocento dall'intraprendente Carlo Erba, *nomen omen*, che si era specializzato in preparati a base di cannabis egiziana).

Tra il 1970 e il 1972 l'area divenne uno degli hub principali della transumanza hippie internazionale, il teatro di un'iniziazione collettiva, dove tutti condividevano tutto, cibo, amori, droghe, sogni.

C'era l'abitudine di sgaiazzare in Pinacoteca a salutare le signorine flower power di Crivelli o le velate misteriose dei

fratelli Bellini, rinsaldando i legami di una lunga cospirazione di devoti alla bellezza.

Nella stagione invernale, locali come il Jamaica, il Gran Bar, Fiorino o Ragno, servivano egregiamente, oltre che per stare seduti al caldo, come sale di lettura, palcoscenici per psicodrammi, luoghi di meditazione, uffici per le pubbliche relazioni di strani uomini d'affari e persino da scuole esoteriche. Si cucinavano progetti improbabili di rivoluzioni psichiche, contatti con forme di vita aliene, nuove tecniche per giocare a flipper. Si discutevano testi di psicopatia sessuale, buddismo tibetano e anche i diari di Carl Jung, davanti a magre consumazioni, il più delle volte offerte dagli stessi proprietari che avevano come sempre un occhio di riguardo per gli artisti e i matti. In questo si distingueva, tra gli altri, l'indimenticabile Mamma Lina, burbera ma generosa direttrice del Bar Jamaica.

Lo storico locale, oltre che essere una palestra di sbronze epiche, era un caposaldo di progressismo eretico della città, stabilmente presidiato da intellettuali cani sciolti, eruditi per ditempo, squisiti maestri di dialettica applicata nel massacro verbale dei poveri avventori. Prima di accedere al bancone, attori, politici, studenti, artisti e giornalisti più o meno famosi, dovevano passare sotto le forche caudine dei lazzi irrispettosi degli habituè. Il livello degli insulti era mediato da coltissime citazioni e considerazioni su ogni ramo dello scibile umano, da Hegel a Edwige Fenech, da Benjamin a Omar Sívorì, da Adorno a Tex Willer. Qui si riuniva il comitato di direzione del velenoso foglio situazionista "Robinud" (stampato, come afferma il sottotitolo "da qualche parte della foresta di Sesto San Giovanni") accusato dalla concorrenza gauchista di "sorvegliare champagne rimasticando immondizia filosofica per tutti gli usi".

Spesso i tavolini dei bar ospitavano interminabili jam di disegno collettive, dove ragazzetti alle prime armi lavoravano gomito a gomito con artisti già affermati. La faccenda richiamava un pubblico di tifosi e c'era sempre qualcuno che tornava da

Crespi (lo storico negozio di belle arti di fronte all'Accademia) con provviste di colori per rifornire le esplosioni creative. Autori come Mizio Turchet, Vincenzo Jannuzzi, Max Capa, Caterina De Gaspari e il sottoscritto, si sono fatti le ossa in questo modo.

Come nelle fiabe sbucavano dal nulla vecchiette gentili, che portavano pentolini di minestrone a chi stava seduto sui gradini di Brera. I giovani scapestrati che appena fuori dal quartiere venivano apostrofati con violenza – “Va a laurà barbùn! Va a butega!” – derisi e magari attaccati fisicamente, all'interno del perimetro di sicurezza erano trattati come gatti randagi bisognosi di affetto.

L'atmosfera era decisamente fatata, e la testimonianza più diretta non va cercata nelle cronache giornalistiche del tempo ma nell'affascinante invenzione grafica *Poema a fumetti* dell'insospettabile Dino Buzzati – un essere della stessa genia aliena di William Burroughs – redatta a pochi passi da Brera, nella redazione del “Corriere della Sera”, tra il 1968 e il 1969. Nel libro, ispirato al mito di Orfeo e Euridice, in versione beat, aleggia un pungente aroma di stregoneria dopata, con un colpo narrativo magistrale nell'invenzione di una traversa fantasma di via Solferino-via Saterna. Un volo nella fantasia tra erotismo birichino, bondage, allucinazioni, echi yè yè e pop, Allen Jones e Dalí, che ha saputo ben cogliere le idee che rimbalzavano nel quartiere. Fondamentale la presenza del gruppo di agit prop dei Palumbo, il cui portavoce era sua eccitabilità Gianni Scarpelli, un folletto con gli occhietti sorridenti che saltellava ovunque, pronto a buttarsi oltre le porte della percezione, magari al volante della sua ambulanza dipinta come un carrozzone da circo lisergico, con cui aveva istituito delle corse regolari con l'India. In piazza Castello sostava regolarmente il Magic Bus che partito da Amsterdam caricava gli hippie verso Kathmandu. La sera si apriva un grande bazar con merci variegate e profumate, si stendevano tappeti e pellicce di lupo, si alzavano al cielo tridenti shivaiti e bandiere colorate, si accendevano

incensi e chillum, le teiere borbottavano, si passavano vassoi di fette di torte di mele e uvetta. Iniziavano jam session infinite a cui spesso partecipavano musicisti come Claudio Rocchi, gli Aktuala, Mauro Pagani, Alberto Camerini e Jonathan “occhiali da sole”. La world music nasceva sui marciapiedi tra sitar, sax, flauti, chitarre e bonghi. Alla fine, sconvolti e felici, molti si fermavano a dormire sul posto con i loro sacchi a pelo (se il tempo era clemente) o andavano verso il Parco Sempione, dove i giostrai li alloggiavano sotto i tendoni degli autoscontri. Da segnalare una presenza minoritaria ma problematica: quella degli anfetaminici, la cui crème si radunava sotto il vessillo del 7° Metedrina, un unicorno scalciante con una siringa al posto del corno. Erano afflitti da logorrea irrefrenabile e non dormivano mai, recitavano a memoria *Nova Express* e fungevano da sentinelle contro le invasioni dei Biechi Bl , reali e immaginari. L’Organico Fattorie Prealpine garantiva reading notturni e redigeva testi poetici sulle giacche dei presenti.

La solidariet  tra simili era totale e garantita, ragazzine spaurite, magari reduci da drammatiche situazioni familiari, potevano trovare rifugio e protezione disinteressata nella nuova famiglia allargata del quartiere.

C’era anche Angelo “Baby Face” Quattrocchi, appena arrivato dalla California che organizzava iniziative pi  o meno deliranti, dal partito *ippi* al giornale “Fallo!”, oltre a congressi carnali clandestini in comodi lettoni di case borghesi, gentilmente offerte dalle proprietarie con le meches stregate dalla rivoluzione. Alla Galleria Diaframma in via Brera esponevano le loro foto Italo Bertolasi, di ritorno dai suoi viaggi in Laos, o Fabio De Leonardis tra i primi a seguire il verbo *en travestie* di David Bowie. I vecchi pittori avevano ceduto un po’ alla volta i loro spazi che si erano trasformati in comuni, dove chiunque poteva srotolare il suo sacco a pelo per la notte. Appartamenti e stanzoni sgangherati, da via Madonnina a via Moscova, da via San Marco a via Pontaccio, da via Solferino a piazza San

Carpoforo, ospitavano una popolazione creativa nomade sempre più ampia e difficile da gestire. In quei posti nascevano giornali underground (il mio “Insekten Sekte”, “Puzz” di Max Capa, “Il Giornale Sotterraneo” di Poppi Ranchetti e Mizio Turchet, “Get Ready” di Ines Curatolo e Barnaba Fornasetti, sagomato a forma di spinello) e si preparavano happening fantasiosi come quello organizzato da “Insekten Sekte”, che consisteva nell’offrire centocinquanta gelati a sconosciuti incrociati per strada. Una volta partì una spedizione, bloccata sul nascere, che voleva dipingere di viola il Castello Sforzesco.

La contestazione studentesca leninista arrivava come un’eco ovattata, di tanto in tanto, gli hippie si infilavano di colpo nei cortei per lanciare slogan assurdi come “La Balena è forte e scodazza mica male!”, o suonare le lunghe trombe tibetane dietro agli schieramenti dei poliziotti, per poi scappare inseguiti dal servizio d’ordine. Inutile dire che i provocatori non passavano inosservati, vestiti come principi e principesse preraffaelliti, con i capelli tinti di henné e il kajal intorno agli occhi.

Il Circo Tibetano colorava qualsiasi cosa gli venisse portata dai frigoriferi ai pullman. Il Magic Delirium Circus proiettava light show sulle case. Patiti della macrobiotica cercavano vanamente di trasformare la Crota Piemuntesa di via Pontaccio, specializzata in bolliti misti, in un ristorante vegetariano. Il problema ironicamente non veniva dai ristoratori rubizzi, ma dalle autorità allarmate da tanto dinamismo.

Il potere non gradiva tutta questa turbolenza creativa, cominciarono così a uscire sui giornali – a comando – i soliti articoli diffamatori sulla scena hippie. I titoli erano intercambiabili, ma usavano spesso parole come “Sesso, minorenni, fumerie, sporcizia, rivoluzione”. La polizia in tenuta antisommossa eseguiva retate un giorno sì e uno no, distribuendo legnate e centinaia di fogli di via. Molti gli arresti per fumo ma anche – per ignoranza merceologica – per possesso di patchouli o di bidi. A proposito della singolarità dei gestori dei locali, vanno ricordati numerosi

episodi in cui gli stessi baristi, che normalmente si divertivano a buttar fuori a calci chi non consumava, si premurassero a nascondere i capelloni nelle cantine, per preservarli dalle noie con le forze dell'ordine.

Le cose precipitarono in fretta. Il segno più evidente furono i chiodi di metallo che trasformarono in tappeti da fachiro i gradini di alcuni negozi che avevano cambiato gestione.

Brera diventò un luogo alla moda: cominciava l'invasione di stilisti, fotografi, modelle e pubblicitari. I ristoranti presentavano nei loro menù risotti alle fragole e insalate di rucola. I prezzi salivano, le case venivano svuotate e rivendute come pied-à-terre. I bar non erano più così disponibili verso chi non consumava. I capelloni ormai erano utili solo come elemento di intrattenimento scenografico, un po' come i centurioni al Colosseo di Roma. L'area oggi si presenta totalmente disinfestata da ogni forma di vita e creatività, è stata ridisegnata secondo i nuovi modelli di consumo e intrattenimento per turisti, con locali seriali, filiali di negozi globalizzati, antiquari e studi notarili. È un cartonato, una scenografia consolatoria nella quale è impossibile individuare tracce del movimentato passato.

La festa continuò sino al 1973, tra occupazioni di suolo pubblico per cacciare il traffico automobilistico dalla zona (missione compiuta) e distribuzione gratuita di riso integrale (offerto dalla cupola geodesica del pittore brasiliano Antonio Peticov montata in piazza Formentini) e centinaia di vasetti di yogurt alla banana avanzati dai festival pop di "Re Nudo".

Un po' alla volta, con le buone e con le cattive, la fauna singolare che aveva creato l'atmosfera maudit del quartiere venne cacciata via. Parte di quella scena finì stritolata dagli anni di piombo e dall'arrivo dell'eroina. Qualcuno si inserì brillantemente nella nascente industria della moda e del design, altri proseguirono la carriera nelle arti e nello spettacolo. E ci fu anche chi si perse felicemente nelle tante Shangri-La immaginate proprio sui gradini di Brera.

Femminismo

Lea Melandri

A Milano sono approdata avventurosamente dopo la fuga improvvisa dalla Romagna – anche se nel profondo meditata a lungo – dal paese, dalla famiglia, da un matrimonio sbagliato, dal ruolo appena assunto di insegnante di liceo. Che cosa poteva rappresentare una grande città per una figlia femmina di contadini che aveva avuto il singolare privilegio di studiare, ma non la possibilità di sottrarsi alle convenzioni, ai condizionamenti, agli obblighi morali o solo abitudinari di una collettività di provincia ristretta, vitale come lo è la gente di Romagna, ma chiusa e impietosa con chi trasgredisce le sue regole?

Era il 1966 e per me, che arrivavo ignara dei movimenti che già stavano trasformando il mondo, Milano è stata all'inizio solo il luogo di un anonimato protettivo, della libertà da un destino precostruito. La sensazione felice e inquietante di una nuova nascita, sia pure tra tante difficoltà: mancanza di casa, di soldi, di lavoro, timore e senso di colpa rispetto a quelli che avevo abbandonato.

Milano è stata per i primi mesi le sue vie, la sua massa in continuo movimento, i suoi tram dove sapevo che nessuno mi avrebbe ritrovato e costretto a tornare al paese.

Proprio in quegli anni nacque il femminismo milanese con il gruppo di donne chiamato Demau (Gruppo di demistificazione autoritarismo), le riunioni si tenevano in una casa in via Cappuccio. Una delle figure principali era Daniela Pellegrini, elaboratrice anche del manifesto programmatico. Il collettivo era uno dei primi completamente indipendente da partiti e organizzazioni politiche, critico anche nei confronti di quei gruppi femministi che si concentravano sull'emancipazione della donna nelle istituzioni. I gruppi femministi milanesi iniziarono a partecipare a incontri collettivi in cui non mancavano contrasti e discussioni, ma si differenziavano diverse linee di pensiero e di impostazione. Alcune realtà si concentravano maggiormente sulla condizione sociale ed economica della donna, altre invece si imbattevano nella nuova pratica innovativa approdata a Milano grazie alle donne dei collettivi di Anabasi e di Rivolta femminile al cui interno emergeva la figura di Carla Lonzi: si trattava della pratica dell'autocoscienza, un focus sull'esperienza personale da condividere con altre donne.

Invece di lottare per l'uguaglianza, la donna avrebbe dovuto sfruttare la sua posizione di differenza per rivoltare la struttura globale della civiltà, mettendo in discussione l'intero concetto di potere esistente.

Dopo solo due anni, verso la fine del 1968, ci fu l'incontro che mi avrebbe cambiato radicalmente la vita, sotto il profilo dell'impegno politico e culturale, con il movimento non autoritario nella scuola, la creazione della rivista "L'erba voglio", insieme allo psicanalista Elvio Fachinelli, e il femminismo, una passione che, è il caso di dire, "ancora non mi abbandona".

Luisa Muraro ed Elvio Fachinelli fondarono nel 1968 il primo asilo autogestito in corso di Porta Ticinese 86. Un modello di educazione collettiva non autoritario che metteva in discussione

la tradizione pedagogica ufficiale. La figura dell'adulto veniva ridimensionata, il bambino era più libero di sperimentare la propria infanzia. Le riunioni per l'asilo autogestito si svolgevano nello studio di Elvio Fachinelli in via Ansperto 9, io e Luisa avevamo iniziato un percorso teorico e di studio del femminismo. Le questioni principali erano la soggettività e le storie personali che venivano considerate ancora "non politica".

La rivista "L'erba voglio" venne pubblicata dal 1971 al 1976, il progetto era quello di portare temi esistenziali nella politica, che solitamente li controllava e li influenzava, sia in campo educativo, sia nell'ambito lavorativo e soggettivo. Casa mia divenne la sede dove materialmente la rivista prese forma, mentre il ritrovo per le riunioni rimase il Bar Magenta.

La pratica di autocoscienza accomunò tutte le donne che parteciparono al collettivo di via Cherubini 8 che produsse dal 1972 al 1976 la rivista "Sottosopra", un importante documento del movimento femminista italiano. Le donne di via Cherubini parteciparono a diversi convegni internazionali che si rivelarono fondamentali per il passaggio dall'autocoscienza a discussioni più centrate sulla sessualità, l'inconscio, la relazione tra donne, con riferimento alla psicoanalisi.

Dalle riflessioni emerse si crearono due gruppi con orientamento diverso: gruppi di analisi e pratiche dell'inconscio e movimento delle donne. Quest'ultimo si riuniva dal 1974 al Raro Folk Club, in via Plinio, orientandosi non tanto sull'analisi individuale o sulla critica alle teorie psicoanalitiche ma prefiggendosi l'obiettivo di scovare le radici profonde e immaginarie delle relazioni tra donne.

Le femministe cercarono di immaginare nuovi modi di vivere, sentire, pensare il proprio corpo, sottrarlo al controllo che aveva subito per secoli da parte della cultura maschile dominante. L'idea era quella di creare consultori autogestiti inseriti nel territorio di quartiere senza però diventare un'alternativa ai servizi pubblici. Si voleva sottolineare quanto l'esistente fosse

inadeguato rispetto ai veri bisogni delle donne. Nel 1974 in via Scalvini nacque il primo consultorio autogestito e subito dopo quello in Bovisa. Questi erano i luoghi dove le donne potevano incontrare psicologhe, ginecologhe, psichiatre e donne del movimento, dove prima di qualsiasi visita o consulto c'erano riunioni di autocoscienza e informazioni.

Uno dei temi più scottanti di quegli anni era la liberalizzazione dell'aborto. Le posizioni delle femministe di via Cherubini rimasero sempre radicali, il timore era quello di trasformare un'esigenza e diritto della donna, in quanto persona, in un gioco di potere di forze esterne al movimento femminista. Al Circolo de Amicis fu organizzato un convegno di due giorni che venne registrato e poi divulgato tramite un numero di "Sottosopra" intitolato *Sessualità, procreazione, maternità, aborto*. Documenti dei gruppi femministi, testimonianze di donne e interventi. La discussione studiò l'aborto non come atto isolato, bensì come parte di una tematica più ampia che andava a confluire sempre nell'espropriazione che aveva subito il corpo femminile, ridotto a funzione erotica per il piacere maschile. Uno dei testi promotore era quello di Carla Lonzi dal titolo *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*.

Si sviluppò l'esigenza di materializzare e concretizzare una pratica di vita comune, il cosiddetto "fare insieme", un vero e proprio modello per la Librairie Des femmes di Parigi che ispirò le donne del movimento milanese ad aprire la Libreria delle donne in via Dogana. Quel locale divenne il fulcro dei gruppi femministi, una sede per dare voce alle donne, una vetrina del movimento, riferimento politico e culturale per tutte.

Dal collettivo di via Cherubini partì un altro progetto altrettanto importante e con finalità simili: vivere tra donne costruendo uno spazio in cui era possibile condividere esperienze e pensieri. La Casa delle donne si trovava in via Col di Lana 8 nel 1976. Oltre alla politica e alle assemblee, dove si presentarono più di

duecento donne, il nuovo spazio voleva essere esempio di vita pratica insieme.

Nello stesso anno partirono i corsi delle 150 ore ottenuti dopo dure battaglie sindacali. Uno dei primi centri per corsi in cui i lavoratori e lavoratrici avevano a disposizione 150 ore di permesso retribuito per ottenere la licenza media o professionale, era quello nella zona Affori-Comasina. Il progetto prese piede grazie alle richieste delle donne di zona, per lo più casalinghe, che volevano tornare a scuola. La società non capiva perché madri, mogli e donne, che si erano prese cura della famiglia fino a quel momento, avessero la voglia e la curiosità di tornare a studiare anche se probabilmente non avrebbero mai usufruito della licenza. Si affrontavano temi che le rendevano sempre più consapevoli della propria vita, si aprivano porte che mai più si chiuderanno. Il cambiamento si poteva leggere sui quei volantini ciclostilati: "Più polvere in casa meno polvere nel cervello".

Si comprese da subito come quelle neo studentesse erano pioniere, dimostrando le potenzialità della cultura e della scuola e come un pensiero critico e consapevole era in grado di ribaltare i ruoli tradizionali. Il modo genuino di raccontarsi e riscoprirsi donne, senza fini politici o ideologici, faceva riaffiorare una lingua comune tra persone di luoghi e generazioni differenti. L'esperienza di Affori divenne talmente importante che, io e la regista Adriana Monti, realizzammo un film documentario che arrivò persino nelle aule della New York University, in occasione del convegno *Donna e cinema in Italia* (1985).

Si capì quasi subito che questi corsi non erano abbastanza per la sete di curiosità e di saperi che si era innescata. Io ero una delle insegnanti e mi occupavo anche di organizzarli e mi ero resa conto che serviva fare di più, mi inventai perciò bienni sperimentali e corsi monografici per non disperdere quell'energia.

Le donne del movimento si misero a disposizione per proseguire su quella strada di condivisione delle conoscenze. Il movimento delle donne degli anni ottanta era in continua

frammentazione. Si cercavano spazi che potessero dare più coesione e stabilità ai vari gruppi. Nel 1981 Daniela Pellegrini e Nadia Riva fondarono il Circolo culturale e politico delle donne Cicip & Ciciap in via Gorani 9, era un bar, un ristorante, un luogo di assemblee e di incontro nato dal desiderio di tener viva quella possibilità di incontro e relazione che era pratica politica, quella che poteva dare senso e concretezza alle molteplici diversità delle donne e delle loro vite. Nel 1987 aprì l'Università libera delle donne, associazione culturale dove ero in carica come presidente e che da vent'anni promuove diversi eventi e corsi, come i seminari di politica e letteratura, o i corsi di fotogiornalismo e video. Inoltre si organizzano dei gruppi di confronto su diversi temi: lettura, scrittura, filosofia e politica.

Quello che Milano è diventata dopo la stagione rivoluzionaria degli anni settanta non ha paragone, quando l'attraversavamo con le manifestazioni, ne esploravamo ogni angolo, convinti di averla trasformata in una ideale casa comune. Oggi, a trattenermi qui, è la lunga storia che ho alle spalle, quello che ho potuto realizzare, quanto a progetti culturali, associazioni, impegno politico che attribuisco alla generosità delle metropoli con i forestieri che vi approdano pieni di speranze. Qui la marginalità povera e operosa, quale è stata la mia, come proseguimento delle passioni maturate negli anni settanta, può essere riconosciuta.

La musica rock e i suoi festival negli anni settanta

Eugenio Finardi

Raccontare in pochi minuti la fine degli anni sessanta e gli anni settanta a Milano, la sua musica, i suoi festival, il clima che si respirava, è sicuramente difficile. Sono stati anni in cui non solo la nostra città, ma più in generale il mondo è davvero cambiato. Per fare un esempio personale, che in qualche modo ci dà un'immagine di che cosa era la società a quei tempi, ricordo che quando andai in terza elementare il maestro ci disse che i bambini di buona famiglia si dovevano mettere nei primi banchi, mentre i figli degli operai in fondo perché tanto dopo la quinta elementare avrebbero seguito i loro genitori in fabbrica. Da piccolo sono cresciuto in piazza 6 Febbraio, dalle parti della allora Fiera Campionaria, vicino agli studi della Rai. Mio padre produceva nastri magnetici, era un tecnico del suono e lavorava spesso per la Rai. Da giovane frequentavo i giardinetti vicino a casa, di fronte al liceo Beccaria di via Linneo; giardinetti che poi ebbero una loro peculiare importanza per l'inizio della storia del rock milanese.

Se allora in Italia vi era una società estremamente classista, in Africa c'era ancora il colonialismo, in America il razzismo, e così il blues diventò la passione musicale della nostra generazione, anche perché rappresentava la lotta dei neri d'America – con Martin Luther King in testa – per la rivendicazione dei diritti civili. Una battaglia che rappresentava per tutta la mia generazione l'introduzione di una nuova consapevolezza riguardo la vita sociale, e ai suoi conflitti, in un mondo in cui era ancora molto marcata la divisione in classi, in razze, in caste. Il blues poteva pertanto rappresentare un punto di vista musicale per la liberazione da questi legami. Io andavo alla scuola americana di via Spadari, ero stato cresciuto dai miei genitori affinché diventassi un cittadino americano; mia madre, Eloise Degenring, era una cantante e insegnante lirica statunitense, che aveva perfezionato i suoi studi a Milano.

Negli anni successivi mi recai in America per frequentare l'università proprio nel periodo in cui era in corso la guerra del Vietnam con tutte le sue conseguenze sulla società statunitense; pertanto a un certo punto, feci la “drammatica” scoperta che gli americani mi stavano sulle palle, e soprattutto le donne americane. Per un ragazzo di 19 anni in piena tempesta ormonale, poteva risultare veramente un momento tragico, visto che mi ritrovavo in un luogo dove non mi sentivo a mio agio, ed ero circondato da persone con cui dividevo poco le mie passioni politiche e sociali.

Una volta tornato in Italia per le vacanze di Natale, avevo rincontrato il mio grande amico Alberto Camerini. Con lui ero stato ad Amsterdam e al festival dell'isola di Wight nel 1970, dove avevamo trovato Fabio Treves, il grande bluesman e armonicista milanese, con il quale avevamo fatto poi tutti insieme il viaggio di ritorno in Italia. Nel periodo in cui io ero negli Stati Uniti, Camerini era entrato nel mondo della discografia tramite Claudio Rocchi, l'autore di dischi fondamentali per la storia del rock sperimentale italiano come *Il viaggio* e *Il volo*

magico, e che allora abitava in viale Campania, un indirizzo divenuto poi fondamentale per la scena musicale di Milano. Così cominciai anche io a lavorare nella musica, cantavo nei coretti con Paolo Orlandi, facendo persino i cori di *Montagne verdi* di Marcella Bella insieme a Pachi dei Nuovi Angeli e a Marco Ferradini.

Il mondo discografico milanese si muoveva principalmente attorno a piazza San Babila, in galleria del Corso e nelle zone limitrofe, e in quel periodo ebbi modo di conoscere anche altri personaggi che hanno poi fatto la storia musicale della città, come per esempio Franco Battiato, la PFM e successivamente Nanni Ricordi. Qualche tempo dopo, nel 1972, firmai un contratto con la Numero Uno, la casa discografica di Lucio Battisti e Mogol, che era un'affiliata della RCA, ma ambiva a essere un'etichetta indipendente dalla mera tradizione della canzone italiana per proporre una musica alternativa. Lì conobbi Demetrio Stratos, nel 1973 entrambi pubblicammo un 45 giri in inglese, il mio s'intitolava *Spacey Stacey*, con il retro *Hard Rock Honey*, il suo s'intitolava *Daddy's Dream*, dedicato alla figlia appena nata, e come retro del disco *Since You've Been Gone*. E così Demetrio diventò il mio fratello maggiore, il mio mentore, e mi portò a conoscere Gianni Sassi. Nel 1974 lasciammo la Numero Uno, anche per lo scarso esito di vendite che ebbero entrambe i nostri 45 giri in inglese, successivamente entrai a far parte della Cramps, assieme agli Area, il gruppo di Stratos; e proprio frequentando la mia nuova casa discografica ebbi modo di stringere i rapporti con tutta una realtà musicale alternativa, ormai ben presente nella nostra città.

In precedenza, nell'estate del 1973, avevo partecipato all'incontro fra "Re Nudo" e Lotta Continua, tenutosi d'estate a Terrasini in una comune gestita da Carlo Silvestro, in una villa semidiroccata vicino a Palermo. Fu quello uno dei momenti seminali nella storia del movimento alternativo dell'epoca, infatti si ritrovarono lì varie personalità della scena underground italiana;

c'erano infatti, assieme a me, Alberto Camerini, Claudio Rocchi con sua moglie Manuela, Donatella Bardi, Mauro Rostagno, Paola Pitagora, Teresa Ann Savoy, Andrea Valcarenghi, e tutta una serie di altri uomini e donne che costituirono poi il cuore dell'alternativa politica, controculturale e creativa milanese; e in quella riunione nacque l'idea dei festival del Parco Lambro. Tutti si ricordano solo il Parco Lambro del 1976, ma in realtà ce ne furono altri tre negli anni precedenti. L'idea dei festival venne fuori appunto nel 1973, con l'incontro fra l'anima psichedelica del movimento e Lotta Continua nel caldo torrido di un'estate siciliana.

Una volta ritornati a Milano, io e Mario Camerini, il fratello di Alberto, dipingemmo nella sede di "Re Nudo" di via Maroncelli un bellissimo cielo blu stellato sfumato con l'areografo; un giorno vennero a vederlo Enzo Jannacci e Dario Fo, anzi doveva essere proprio l'inaugurazione di questa ristrutturazione della sede. Jannacci e Fo, che erano un po' più grandi di noi, che non avevano i capelli lunghi e facevano parte di una cultura un po' più beat della nostra, rimasero molto incuriositi da questa situazione di giovani che facevano musica innovativa. La Cramps, che allora era in via Leopardi, non era solo un luogo di lavoro, ma divenne ben presto una vera e propria fucina di idee e di creatività, di un pensare nuovo, con al centro la figura di Gianni Sassi, un grande intellettuale situazionista alla Fluxus, che non sapeva nulla di musica, ma capiva moltissimo della società, dirigeva la rivista "Alfabeta" e faceva il pubblicitario, fu Sassi a inventare parecchie idee per la pubblicità, un settore allora ancora poco conosciuto.

Era un momento estremamente creativo per tutta la città, nel senso che a Milano nascevano, senza forse sapere l'uno dell'altro, tante realtà assolutamente innovative. Per esempio le poltrone sulle quali Battiato si sdraiava vestito da zio Sam, utilizzate da Sassi per una reclame, erano le prime poltrone nelle quali la schiuma di cui erano fatte, veniva iniettata in uno stampo che

già conteneva lo scheletro in metallo, un modo di lavorazione inventato proprio a Milano in quegli anni, a dimostrazione che nella nostra città l'innovazione c'era in ogni campo. Era un momento creativo sotto ogni aspetto, anche nella musica classica, in via Vincenzo Monti proprio a pochi metri da casa mia, quasi in faccia alla sede della Cramps, abitava Cathy Berberian con cui ci si incontrava spesso.

Erano insomma anni in cui la città era veramente una fucina di idee e di novità inserita in circuito cosmopolita, anche perché arrivavano molti rifugiati del Sudamerica soprattutto dal Brasile, dall'Argentina, dal Cile, ma anche dalla Grecia dei colonnelli. In una casa di questi rifugiati, quella dell'artista brasiliano Antonio Peticov in via Canova, si incontrava tanta creatività e tante esperienze culturali e politiche diverse, e dove era possibile confrontarsi con pittori, artisti, poeti, scrittori, musicisti provenienti da ogni parte del mondo.

Per tornare alla storia del rock milanese, e ai suoi intrecci con le coeve vicende politiche cittadine, il nostro primo vero contatto con il proletariato, con la classe operaia vera, con i lavoratori insomma, per noi che eravamo ragazzi borghesi di città, fu quando dal nostro quartiere di corso Sempione, crescendo e desiderando allargare i nostri orizzonti socioculturali, arrivammo a Quarto Oggiaro e poi a Rho. Lì, trovammo i musicisti con i quali formammo il Pacco, giovani che non avevano fatto il liceo classico, o la scuola americana, come noi, ma che già lavoravano o andavano all'istituto tecnico. Fra di loro ricordo che c'era un batterista bravissimo soprannominato Malgrezio – Ezio Malgrati era il suo vero nome – che aveva una gamba leggermente più corta dell'altra, per cui sul pedale della cassa aveva inchiodato un cubetto di legno e pestava come un matto sui tamburi, al basso c'era Paolo Donnarumma, c'erano i fratelli Belloni; Ricky Belloni, allora secondo chitarrista del Pacco, entrò poi nei New Trolls, realizzando poi un'ottima carriera musicale.

Al Parco Lambro nel 1974 si cominciò a parlare della

possibilità che la Corte costituzionale dichiarasse incostituzionale il monopolio della Rai sulle frequenze radiofoniche, e quindi desse spazio legale alle radio indipendenti. Così, poco tempo dopo, nell'abbaino di Mario Luzzatto Fegiz in via Mameli fondammo Radio Milano Centrale. Non possiamo dire di essere stati la prima radio indipendente d'Italia, perché purtroppo a Radio Milano International furono più furbi, e probabilmente avevano un avvocato che ricordò loro come non fosse la dichiarazione di una sentenza a rendere legali e possibili i futuri sviluppi, ma la sua pubblicazione sulla "Gazzetta Ufficiale". Così mentre noi cominciammo a trasmettere troppo presto, e quindi arrivarono i carabinieri a requisire tutto il materiale e l'antenna, invece Radio Milano International iniziò le trasmissioni dalla sua sede di piazza della Repubblica, solo dopo la pubblicazione in "Gazzetta". Noi dovemmo invece aspettare il dissequestro, motivo per il quale, solo per poche ore, non possiamo dire di essere stati i primi.

Comunque Radio Milano Centrale, che si può considerare la "mamma" di Canale 96 e la "nonna" di Radio Popolare, fu tra le primissime radio libere in Italia. Da questa esperienza è nata la mia famosa canzone *La radio*, che è stata scritta sul tram numero 11, quello che da casa mia, ossia da piazza Amendola, mi portava alla sede di Radio Milano Centrale. Si trattava di una canzone che fu composta letteralmente in tram con la chitarra durante le ultime corse della sera, quando eravamo praticamente in tre o quattro sulla vettura, e io, da fricchettone qualunque, la scrissi e la arrangiai immediatamente, quando non avevo ancora composto la *Musica ribelle*. La suonai e la registrai come sigla della mia trasmissione radiofonica, poi Gianni Sassi volle pubblicare *Musica ribelle* come anticipo dell'ormai prossimo 33 giri *Sugo*. Quando uscivano i 45 giri c'era il problema del lato B, e allora Sassi mi disse: "Perché non metti quella canzoncina che hai scritto per la radio". Io ero riluttante, non pensavo di pubblicarla, ma Gianni mi convinse. Fu sicuramente una grande



intuizione, quella canzone, che incisi fra gli altri assieme Lucio “violino” Fabbri, il violinista della PFM, diventò in breve tempo l’inno di tutte le radio libere milanesi e poi italiane.

Con l’avvento delle radio, gli eventi si potevano pubblicizzare; si poteva dire che in quel dato giorno si sarebbe organizzata una grande festa all’aperto al Parco Ravizza; e allora ci si trovava tutti lì, c’era chi portava dei ventilatori grandi come quelli che si trovano negli studi fotografici, chi portava della plastica con cui fare dei grossi tubi dove i bambini potevano giocare, chi portava gli strumenti musicali e gli impianti voce per suonare, improvvisare, fare delle jam session. Durante queste feste si creavano immediatamente momenti di straordinaria creatività, si inventavano infatti tante forme d’arte diverse fra di loro; non

solo musica, ma anche arte, o meglio street art, anzi possiamo dire che in un certo senso fossimo, sia pure inconsapevolmente, dei precursori della street-art, senza neppure renderci conto di quanto stavamo facendo.

Per esempio, una notte al Parco di piazza Vetra, io e Mario Camerini avevamo portato uno stencil in compensato raffigurante dei poliziotti con lo scudo, il casco calato e il manganello – era un periodo di grandi manifestazione dove gli scontri con le forze dell'ordine erano moneta corrente – e con le bombolette iniziammo a disegnarne una fila sui muri delle case che ci sono fra la piazza e corso di Porta Ticinese, immagini che poi sono rimaste impresse sui quei muri per un po' di tempo. Riuscimmo a fare solamente tre figure e mezzo, perché nel frattempo era passata una macchina della polizia, e noi dovemmo fuggire, portandoci dietro questo enorme pezzo di compensato, che caricammo in fretta e furia sulla mia 600 multipla, un ex taxi, dove fortunatamente entrava senza troppe difficoltà, e così scappammo velocemente. Fu street art *ante litteram*, peccato che nessuno di noi abbia mai pensato di filmare o quanto meno fotografare la realizzazione.

Nel frattempo sgomberata la sede di “Re Nudo” di via Maroncelli, ci si era trasferiti a Macondo, il locale fondato da Mauro Rostagno in via Castelfidardo (che subirà l'identica sorte della sede di “Re Nudo”, chiuso dalle autorità con il pretesto infondato che fosse luogo di spaccio). Claudio Rocchi, e non solo lui, era andato in India, le radio libere erano cresciute, la Cramps si era spostata da via Leopardi in via De Amicis, io avevo pubblicato il mio secondo lp *Sugo* (1976) e poi il terzo *Diesel* (1977); ma proprio nel '77 ci fu all'angolo di via De Amicis, verso l'Università cattolica, vicino piazza Sant'Ambrogio, la famosa sparatoria durante un corteo, raffigurata dalla foto di un autonomo che teneva la pistola a due mani. Da quel momento iniziò a “girare il vento”, arrivarono la violenza politica, il terrorismo, arrivò l'eroina (e io sono ancora convinto

che qualcuno abbia fatto coscientemente inondare d'eroina la scena giovanile antagonista).

In quel periodo avevo scritto una canzone, *Cuba*, che uscì come lato B del 45 giri *Extraterrestre*, considerata allora una canzone “scapista”, mentre invece parlava della impossibilità di scappare da noi stessi. In *Cuba* avevo inserito un nostro modo di dire che usavamo quando ci si faceva una canna e si voleva stare un po’ tranquilli, allora si diceva fra noi che avevamo “un riflusso”; nella canzone io misi questa strofa: “è che viviamo in un momento di riflusso / e ci sembra che ci stia cadendo il mondo addosso / e tutto quel cantare sul cambiare la situazione / non sia stato che un sogno, un’illusione”; quattro mesi dopo uscì la rivista “Panorama” con in copertina “è arrivato il riflusso”.

Per quello che riguarda la musica che il vento fosse irrimediabilmente iniziato a cambiare lo capimmo dall’arrivo di una di quelle “catastrofi”, che ogni tanto colpiscono l’umanità: in quel caso fu la disco music, con gli orrendi Bee Gees e la loro *Febbre del sabato sera*. E questa per me fu la fine degli anni settanta, che si compì in pieno all’Arena di Milano con il grande concerto per Demetrio Stratos il 14 giugno 1979; un concerto che io considero il momento di chiusura, la calata del sipario sulla nostra utopia, su quello che abbiamo chiamato Movimento.



Manifesto per un festival organizzato nel novembre 1976 dai Circoli giovanili del proletariato

Ma non è una malattia

Il movimento del '77

Gianfranco Manfredi

Nel '68 abitavo in Porta Romana, stavo ancora a casa dei miei genitori. Lì vicino, il liceo Berchet e poco più avanti l'Università Statale. La mia ragazza Mirella, che poi diventò mia moglie, nei primi anni settanta risiedeva in una comune femminile in Santa Sofia, sopra la storica farmacia all'angolo. In direzione Medaglie d'oro c'era la casa di Dario Fo. In direzione Duomo, in via Disciplini, la sede del gruppo Gramsci e in seguito della rivista "Rosso". C'era tutto quello che desideravo, in Porta Romana, e anche di più. Se non ho mai preso la patente, è perché mi bastava andare a piedi... Questo non vuol dire che a Milano si facesse solo vita di quartiere: mi è venuto in mente, ascoltando gli interventi precedenti, che mia moglie era poi andata a lavorare come psicoterapeuta a Villa Turro e io, oltre che con "Re Nudo", collaboravo con la rivista "L'erba voglio" di Elvio Fachinelli. Stiamo alternando gli interventi, su singoli ambiti, ma una delle caratteristiche del periodo era proprio l'interrelazione: si passava per esperienze molto diverse

una dall'altra, ma comunicanti... Andando sempre a piedi verso il tribunale arrivavo in via Podgora, dove c'era la sede della nostra casa discografica ed etichetta indipendente, L'ultima spiaggia, che poi si trasferì dal lato opposto della Rotonda della Besana. Sopra il cinema Astoria in viale Monte Nero abitava Cesare Monti, con la moglie Wanda Spinello, pittrice. Cesare lavorava nel campo dei dischi e dell'illustrazione da molto tempo. Diventò noto per le copertine di Lucio Battisti inclusa quella famosa dove c'è lui che come un evaso dalla Guyana corre in mezzo al fango... per dare l'idea del tipo di poetica di Cesare, molto aggressiva, sporca, dura. Lui seguì anche il passaggio di "Re Nudo" dalla fase underground, quando gli articoli uscivano scritti in rosso su arancione e non si leggeva assolutamente un cazzo, a quella della metà degli anni settanta, che cercava di unire la leggibilità a uno stile grafico e illustrativo più lineare e insieme provocatorio.

Nella prima copertina curata da Cesare e Wanda, Cesare appariva su una sedia a rotelle, vestito da Superman, con un'ascia in mano: un'immagine di una certa violenza espressiva, tutta incentrata sui contrasti. In un'altra c'era un ritratto fotografico molto romantico di Wanda con sopra applicato a collage un panino con il salame. All'estetica neo-floreal e idillica, si sostituiva insomma il gusto per la contraddizione, per la contrapposizione urtante di elementi simbolicamente opposti. Cesare alla Rotonda della Besana, sul cofano di una macchina, mostrò a Enzo Jannacci la sua copertina di *Quelli che...* dove figuravano delle scarpe slabbrate e consunte in primo piano e sul fondo i nuovi grattacieli popolari di Milano. In orizzontale, la realtà sociale permanente; in verticale, il nuovo sviluppo urbanistico.

La Palazzina Liberty, occupata dalla Comune di Dario Fo e Franca Rame, era più o meno in zona, la prima rappresentazione di *Mistero buffo* risale al 1970, la Palazzina non è stato solo un centro teatrale ma anche il luogo in cui ci si incontrava il pomeriggio per parlare e lavorare a iniziative che andavano

molto al di là del teatro, per esempio il Soccorso Rosso. Prima ancora di dare vita alla nostra etichetta Ultima Spiaggia, ho pubblicato un 45 giri su una casa discografica improvvisata che si chiamava La poiana, su un lato io e sull'altro Ricky Gianco. Il mio pezzo, *Liberiamo*, era sui detenuti politici e quello di Ricky, *Questa casa non la mollerò*, prendeva spunto da via Tibaldi e da quel tipo di esperienze di occupazione... La poiana era un marchio depositato da Dario Fo in caso di necessità, e quello fu il caso, anche se l'attività di Soccorso Rosso era soprattutto in mano a Franca.

Come ricordo nel mio recente libro sul 1977, lo spettacolo più bello di quel periodo fu *Tutta casa letto e chiesa* dove tra l'altro lei raccontava del feroce stupro che aveva subito... è stato, credo, il primo esempio di one woman show.

In zona Romana c'era poi un luogo fondamentale, in via Larga, scenario di epici scontri: mi riferisco al Teatro Lirico, non prettamente contro culturale ma per certi versi sì. Fu lì che ascoltai un recital di Leo Ferré. Il Teatro prima ancora di essere la sede dei primi spettacoli teatrali di Gaber che per due o tre anni trovarono una certa consonanza con il movimento, era stato anche un tempio del jazz, ci vidi, da ragazzino, Ella Fitzgerald e poi nel '77 Anthony Braxton, un musicista che andava molto al di là dell'esperienza della musica nera perché aveva avuto una formazione classica europea e maneggiava con disinvoltura la musica contemporanea, scriveva opere, cioè sconfinava dal terreno del free jazz verso nuove sperimentazioni. Questo per dire quanto fosse varia e vivace la scena musicale.

Di qualche interesse anche il Carcano/Arcadia, cinema-teatro citato nella storica canzone di Jannacci *Veronica* (al Carcano in pé). Era un cinema popolare.

Fu lì che vissi una delle esperienze culturali fondamentali della mia vita: un pomeriggio del 1968 andavo verso l'università e vidi fuori dal Carcano un manifesto di un film che sembrava un volantino ciclostilato dei nostri, tipo quelli di "Re Nudo", con la

faccia di una ragazzina inquietante, occhio infossato, metà del volto coperto dai capelli, era la locandina del film *La notte dei morti viventi* di George Romero. Sono entrato, con mio fratello, eravamo in sei in sala. Restammo fulminati: era evidente che dietro questi morti viventi c'era la nostra generazione hippie e quello che difendeva la casa assediata era un nero, caso più unico che raro di un protagonista nero nel cinema americano di quegli anni, che poi veniva fatto fuori dai vigilantes razzisti. Un film il cui senso politico sotto metafora era evidente, ma anche un film con una forza espressiva pazzesca! Ricordo che in università raccomandai agli amici di andare a vedere il film, ma i compagni mi replicarono che gli horror erano cagate. Io lì andavo a vedere da anni, spesso malamente scorciati, nelle sale due-film-due del quartiere: il Lux e il Minerva... era lì che avevo visto sia film italiani, come quelli di Riccardo Freda, sia americani, come la serie di Roger Corman tratti dai racconti di Edgar Allan Poe che peraltro era ospitata anche da sale di prima visione, come il Missori. L'horror era in gran voga, ma la mentalità del '68 militante era molto ideologica, da noi certi fenomeni che in America avevano vissuto negli anni sessanta, sono rimbalzati fino al '77-78, cioè sono arrivati in ritardo alla consapevolezza del movimento alternativo.

Però gli horror circolavano già in via Maroncelli, una delle prime sedi di "Re Nudo", una specie di loft. Ricordo, saranno stati i primissimi anni settanta, che c'erano materassi per terra, si fumava parecchio ma in genere normalissime sigarette perché non ne circolava tantissima di erba in quel periodo a Milano. Per inciso aveva fatto effetto lo scherzo che era stato pubblicato sulla rivista californiana "Berkeley Barbecue" dove avevano scritto che fumando le banane si provavano sensazioni lisergiche... per cui tutti a fumare le banane. Un mal di testa disumano! Comunque sia, io lì, in quella soffitta fumosa, vidi sulla proiezione, mi pare, di un film in bianco e nero di Godzilla, cantare sotto acido e con gran dispiego di vocalizzi, Alan Sorrenti che

solo pochi anni dopo avrebbe inciso *Figli delle stelle*. Una sera Andrea Valcarenghi, non ancora Swami Deva Majid, mi disse tutto preoccupato: “Bisogna stare in campana perché se arriva la polizia ci chiudono per sempre”. Aveva ricevuto tramite canali alternativi delle pizze di John Waters, regista all’epoca molto underground, quello di Divine, dei *midnight movies*, di *Pink Flamingos* eccetera... “È roba forte, pensa che si vede uno che si incula una gallina e Divine che si mangia la merda di un cane!” La forza di John Waters consisteva nell’agire sul ripugnante per suscitare invece un senso di grottesco e scatenare una risata liberatoria (quindi l’esatto contrario di quello che si è fatto dopo facendo film comici negli intenti e disgustosi nel risultato). Comunque anche quello era un rimbalzo della controcultura che veniva dall’America. Il mio primo disco *La crisi* pubblicato con un’altra etichetta che si chiamava Spettro (che si aggira per l’Europa), copertina di Guido Crepax, venne composto durante le notti dell’occupazione della Statale per passare il tempo divertendosi tra amici, però ne venne ostacolata la diffusione dal Mls, anche se lo si vendeva a distribuzione militante per raccogliere i soldi per le 150 ore e altre iniziative di scuole operaie. Ne venne proibita la vendita in università perché il disco era pieno di canzoni ironiche sul movimento stesso. C’era un pezzo sul *Compagno ‘Che’ Brambilla*, che non risparmia la tonsilla, un altro, *Avanguardia* oltre i muri va il tuo sguardo, che era una presa per il culo del leaderismo... fatto sta che l’ironia non era ben vista, secondo il principio: “Le critiche ce le facciamo tra di noi e non all’esterno, con questo disco sembra che ci ridicolizziamo da soli”. La carica ironica che era esplosa nel ’77, prima la si era coltivata quasi in modo clandestino.

E arrivo al passaggio post studentesco. La casa successiva dove sono andato a stare con la mia compagna era in viale Renato Serra, quartiere San Siro, dove da un lato cominciava a sorgere il villaggio Ligresti, dall’altro regnava il disastro sociale,

lì bisognava fare un chilometro a piedi per trovare un'edicola. Librerie zero. Unico punto di aggregazione, il Palalido, sede di molte manifestazioni e concerti. Davanti al nostro casermone di viale Renato Serra passava la sopraelevata che portava allo stadio quindi non si potevano mai tenere aperte le finestre per via degli scarichi dai tubi di scappamento, e poi la domenica a ore assurde, fin dall'alba, transitavano i pullman strombazzanti dei tifosi. Nel palazzo vivevano centoventi famiglie: non incontravi mai la stessa persona in ascensore oppure ti capitava, come accadde alla mia compagna, di incontrare un esibizionista con l'uccello fuori. Però questa situazione invivibile permetteva di nascondere quel che si voleva in cantina (parlo di pratiche clandestine) perché chi cazzo veniva a perquisire un alveare del genere! Quello fu anche un luogo di esperienze per me fondamentali fuori dal circuito studentesco perché lì vicino c'era l'Alfa Romeo di Arese. Gli amici operai che venivano a casa nostra erano ragazzi ribelli esattamente come noi, ricordo uno che in fabbrica rompeva talmente i coglioni che a un certo punto i capi gli hanno detto: "Gira in bicicletta, fai quello che ti pare, ma non entrare mai in nessun reparto!". Era un giovane operaio di nuova generazione e di etica del lavoro non gliene poteva fregare di meno. Per i ragazzi come lui la fabbrica era un luogo spaventoso, l'inferno sulla terra, e l'unica prospettiva era combatterlo, uscirne il prima possibile cercando qualcos'altro e nel frattempo garantirsi uno stipendio decente e condizioni di lavoro migliori.

Oltre piazzale Kennedy mi capitò di vivere un'altra esperienza fondamentale: l'esproprio dell'Esselunga di Quarto Oggiaro. Come gruppo avevamo dei collegamenti con il collettivo dell'Alfa e la scelta di Quarto Oggiaro non era stata casuale perché quello lì era un quartiere popolare quindi l'autoriduzione avrebbe giovato sul serio: almeno la gente si sarebbe portata a casa la spesa gratis. All'esproprio parteciparono moltissime persone sulla base del passaparola. L'idea politica era di fare il massimo

danno economico alla catena. Infatti mi ricordo che quando arrivai lì con Mirella non c'era già più nessun prodotto di lusso: champagne, caviale, tutta quella roba che in quel supermarket non si vendeva mai, era andata letteralmente a ruba! All'ingresso, il capo della sicurezza all'inizio aveva la faccia tutta soddisfatta come pensando: "Grandi acquisti, si vede che qualcuno ha organizzato una festa" poi man mano che il supermarket si affollava cominciò a nasare che qualcosa non quadrava. Fatto sta che quando è cominciato il fugone generale con i carrelli pieni, anche la gente del quartiere che era lì a fare la spesa normale si è riversata fuori e in cinque minuti tutti a casa! La sera era prevista una riunione di bilancio politico alla Palazzina Liberty, però non ci andò nessuno e i leader, che erano rimasti a casa durante l'esproprio, erano incazzati perché noi stavamo tutti a banchettare! Mi ricordo di aver acciuffato un bel pezzo di roast beef, la carne si poteva consumare di rado, e siamo andati avanti per una settimana a tagliare fette. Nello stesso giorno contemporaneamente, l'Unione dei Comunisti aveva tentato il suo esproprio altrove, arrivando al supermarket con le bandiere rosse dispiegate, ovvio fallimento, era giunta subito la polizia, la sostituzione dello scopo sociale con l'appartenenza sbandierata di partito non pagava. Noi che partecipammo a quella esperienza fummo forse i meno stupiti di fronte al famoso black-out di New York che dimostrò al mondo, anche suscitando qualche inquietudine, che bastava spegnere la luce e tutti uscivano a rubare spontaneamente. La pratica dell'illegalità di massa non era pilotata dall'alto: metropoli che si pensavano costruite sul dominio del centro e sullo splendore delle luci, improvvisamente si rivelavano delle immense periferie povere dove bastava spegnere la luce per fare iniziare gli espropri, tanto spontanei quanto organizzati dal basso. A New York un gruppo di signore entrò in un supermarket e fece incetta di tutti i Pampers che c'erano. Non è che uno rubava facendosi la spesa sua, no si rubava a intere partite di merci! Poi nei giorni successivi si

tenne il mercatino stradale per vendere o scambiare il bottino: per esempio chi aveva rubato le scarpe da tennis le vendeva a 5 dollari, cioè a prezzo popolare. Le case private erano diventate dei grandi magazzini di stoccaggio. Durante il black-out di New York i mafiosi furono gli unici a difendere le proprietà private dalle irruzioni, perché proteggevano i ristoranti e i negozi degli italoamericani, con le pistole in pugno. Una delle battute che circolava quando qualcuno sconfinava dal quartiere ispanico, era: “Occhio perché con il black-out sembri un negro e rischi la pelle”.

Non la faccio troppo lunga però volevo sottolineare che in quella Milano, gli incroci con le esperienze internazionali non mancavano. Nel libro che ho scritto sul '77 in particolare, mi sforzo di far capire che dovremmo avere un senso più ampio della controcultura. Racconto per esempio degli incontri a casa di Nanni Ricordi, dove poteva capitare la Callas, il produttore dei Rolling Stones o Leonard Bernstein, dov'erano passati Tenco, Paoli, Gaber, Vanoni, Endrigo, dove De André ci fece ascoltare in anteprima assoluta *Storia di un impiegato* e De Gregori eseguì *Bufalo Bill* appena composta e con una musica provvisoria. Insomma una specie di casa-laboratorio che stava in Porta Nuova dietro alla questura, una casa molto originale per la sua ubicazione e oggetto di frequenti perquisizioni. Una volta, durante una riunione della nostra etichetta, in cui c'eravamo io, mio fratello, Ivan Cattaneo, Ricky Gianco, Cesare e Nanni ovviamente, citofona il portinaio comunicando che ci sono i carabinieri e chiede se farli salire dall'ascensore principale o da quello di servizio. Nanni chiaramente opta per quello di servizio, che oltretutto era lentissimo! Ricky incomincia ad agitarsi e se ne va con l'ascensore principale mentre Nanni imbosca una pistola su uno scaffale, dietro i libri. (In quel periodo circolavano parecchie armi, e non a puro scopo politico, molti normali cittadini milanesi frequentavano il poligono, c'era un clima da “Milano spara” che andava molto al di là dell'autodifesa

personale o delle scelte politiche. So che ad alcuni potrà sembrare incongrua questa osservazione, ma Milano è da sempre la città della moda e delle mode, mode di ogni genere, che rapidamente dilagano e altrettanto rapidamente si sfogano e si esauriscono. Recita un proverbio ottocentesco: “Milanés, pissa vun, pissa des”. La metafora della pisciata è calzante). Pensai che il nascondiglio della pistola fosse troppo ovvio, invece si rivelò perfetto perché i caramba i libri non li presero minimamente in considerazione. D’altro canto sapevano a casa di chi stavano ed erano molto rispettosi. Fu subito chiaro che a loro interessavano di più i contatti, identificare il “giro”, ma a casa Ricordi c’era da perdere la testa. Uno apre un’agenda, legge, stupisce e chiede al Nanni: “Mi scusi, vedo che ha il numero di telefono della Milva. Posso prenderlo? Prometto che non la disturberò... ma sa, è la mia cantante preferita”. Nanni acconsente e d’incanto se ne vanno felici e contenti... dico a Nanni: “Ma hai dato il numero della Milva a uno sbirro?”. “Sì ma è un numero vecchio di quando stava a Torino!”



RE NUDO



Alcune copertine di "Re Nudo"

“Re Nudo” e l’underground anni settanta

Nicola Del Corno

Già protagonista del microcosmo beat-provos milanese della seconda metà degli anni sessanta, Andrea Valcarenghi, dopo alcuni vicissitudini carcerarie in seguito al rifiuto di prestare il servizio militare, fu il fondatore di “Re Nudo”, l’unico giornale underground che ebbe un seguito e una durata significativa, avendo coperto l’intero decennio degli anni settanta. Come ebbe modo di ricordare lo stesso Valcarenghi nella sua pubblicazione autobiografica, uscita proprio in quegli anni, *Underground: a pugno chiuso*, la cultura underground si diffuse in Italia nei primi anni settanta come risposta all’incapacità dei movimenti rivoluzionari più politicizzati di “dare una risposta al problema del superamento della scissione fra attività politica e vita privata”; di fronte a un problema esistenziale sentitissimo dai giovani la risposta non poteva infatti limitarsi a quel “clima operaistico e militaresco” imposto dai vari gruppuscoli della cosiddetta sinistra extraparlamentare. Lo scopo di “Re Nudo”, soprattutto nei primi anni, risultò allora quello di non disperdere

dopo il biennio 1968-69, che aveva visto il sorgere di nuovi protagonisti sulla scena politica antisistema (ossia studenti e operai), il patrimonio ideale e culturale del movimento underground, che come in Usa e in alcune parti dell'Europa, anche in Italia e soprattutto a Milano, aveva cercato di raggiungere una sua visibilità. Si tentò in pratica di evitare che fosse del tutto emarginata dal variegato movimento di protesta di quegli anni l'area libertaria, situazionista, trasgressiva, ossia quella sicuramente meno ideologica. Da qui le difficoltà che sempre ebbero i "renudisti" a interloquire non solo con i partiti della sinistra storica, ma anche con il Movimento studentesco, e altre forze della cosiddetta sinistra extraparlamentare, ormai in piena deriva verticistica, spesso dogmatica e comunque settaria. Preceduto da una particolarissima "campagna pubblicitaria" tesa a spiazzare l'opinione pubblica – i muri della città furono riempiti di scritte riportanti il nome della futura testata seguito da un punto interrogativo o da quello esclamativo – il numero 0 di "Re Nudo" vide ufficialmente la luce nel novembre del 1970, con una tiratura di diecimila copie distribuite principalmente a mano e andate completamente esaurite in poco tempo.

Se si sfogliano i primi numeri della rivista, colpiscono i frequenti riferimenti all'underground americano: Timothy Leary (con due articoli nel numero 0), Aldous Huxley, William Burroughs, Allen Ginsberg, Angela Davis, Kate Millet, John Sinclair e Jerry Rubin e la loro "Convenzione rivoluzionaria", i Weathermen Underground, le Black Panthers e le White Panthers, i portoricani Young Lords sono infatti oggetto di approfondimenti sulle pagine del mensile a testimonianza di quale fossero i primi punti di riferimento della redazione; d'altronde questo interesse era stato ben esplicitato nell'editoriale del primo numero allorché si avvertiva che un aspetto centrale di "Re Nudo" sarebbe stato "l'informazione dettagliata e continua dei gruppi rivoluzionari stranieri, specialmente americani". Accanto all'interesse per il mondo protestatario americano, non mancarono sulla rivista

articoli dedicati a dar voce e spazio a tutte le lotte, soprattutto a quelle considerate ancora marginali, riguardanti il nostro paese; particolare attenzione fu dedicata alla condizione delle carceri – soprattutto tramite la pubblicazione di scritti e poesie del “bandito comunista”, allora detenuto a San Vittore, Sante Notarnicola – e inoltre al mondo delle tossicodipendenze, ai nascenti movimenti dell’antipsichiatria, degli omosessuali, delle femministe. Come fu scritto nel già citato editoriale del primo numero del dicembre 1970: “Caratteristica fondamentale per un giornale underground italiano deve essere la denuncia organica delle istituzioni repressive dello stato: fabbrica, scuola, istituti psichiatrici, carceri”. Coerentemente a questo programma, nel numero 4 di “Re Nudo” dell’aprile del 1971 furono pubblicati i primi sei comunicati delle Brigate Rosse, che cominciavano allora le loro prime azioni nelle fabbriche lombarde: pur nutrendo delle “riserve nei loro confronti” – si legge nelle righe di presentazione – la redazione della rivista considerava i brigatisti come dei “compagni”, anche loro in lotta contro le strutture repressive delle istituzioni statali. Da un questionario allegato alla rivista qualche anno dopo, nell’ottobre 1976, emergeva che politicamente i giovani lettori di “Re Nudo” si sentivano vicini alle battaglie del Partito radicale, e in misura minore a Lotta Continua e all’anarchismo.

Nel settembre del 1973 si tenne a Milano, organizzato proprio dalla redazione della rivista, un congresso, il cui titolo *Oltre l’underground* già mostrava le intenzioni di coloro che lo avevano proposto di superare una pratica di lotta minoritaria, avanguardistica, per divenire vera e propria forza contro culturale in grado di saper incidere, con maggiore determinazione politica, nelle dinamiche del movimento. E così, per riprendere l’icastica immagine del convegno, coniugando underground e politica, a Mao sarebbero cresciuti i capelli lunghi, ossia per citare le parole dello stesso Valcarengi “oggi, all’ordine del giorno, abbiamo l’obiettivo dell’integrazione delle tematiche

del movimento con la lotta di classe sviluppata dalla nuova sinistra e con le battaglie per i diritti civili. Questa mediazione, questo processo in atto, il metodo e il terreno in cui ci muoviamo, si chiama controcultura”. Per questi motivi, uscì come supplemento a “Re Nudo” il giornale delle “Pantere Bianche” – il nome era mutuato dalla coeva esperienza americana delle White Panthers di Sinclair – la cui volontà politica, esplicitata in un articolo già comparso nel febbraio 1972, era quella di attuare “una pratica sociale che andasse al di là di quella finora praticata ai concerti di musica rock”; pertanto, come ribadiva Valcarenghi, con le Pantere Bianche “l’underground serri il pugno nel saluto comunista”.

La storia di “Re Nudo” fu caratterizzata anche da due scissioni all’interno della redazione; la prima fu già nel giugno 1971 e fu portata avanti da Gianni Emilio Simonetti e Guido Vivi, ossia le anime più neosituazioniste del giornale – in seguito autori di pubblicazioni importanti per l’underground milanese come “Hit”, “Robinudd”, e soprattutto *Ma l’amor mio non muore* – che imputavano a Valcarenghi, dalle pagine del numero unico di “Re Nudo colpo di mano”, una sterile e timida attitudine, quasi riformistica, nell’affrontare i diversi problemi posti dalla realtà, quando era necessaria un’azione rivoluzionaria ad ampio spettro ben più incisiva; per usare le stesse parole degli scissionisti: “La lotta per l’emancipazione non può essere delegata a nessuno, ma deve essere gestita in prima persona, in maniera totale, a tutti i livelli, rompendo definitivamente con la logica della teoria e della pratica separate, riunificandole in un processo unitario inscindibile”, e qualche riga sotto, per ribadire la necessità di un’azione ben più radicale, rispetto alla linea finora adottata dalla rivista, si continuava: “Per quanto riguarda gli individui ai quali abbiamo sottratto il controllo del giornale, il loro ritardo teorico e la miseria della loro pratica, la loro incapacità di vivere alla velocità di radicalizzazione degli avvenimenti, hanno reso necessario che ci assumessimo il compito dell’esecuzione

materiale del loro spossamento per permettere al proletariato di riappropriarsi della sua teoria rivoluzionaria”.

Sul numero successivo, ripreso pieno possesso della rivista anche da un punto di vista legale (pur se si ammetteva una “grande amarezza” nell’essersi rivolti alla “giustizia borghese per difendere la testata da chi, piccola minoranza militarizzata, voleva appropriarsene”), la redazione rispondeva perentoriamente, accusando soprattutto Simonetti, di avere una “costituzione caratteriale fascista”, cosa che lo aveva portato ad attuare un vero e proprio golpe – “i golpisti” è termine che ricorre nella risposta – per imporre una nuova linea editoriale tesa, nella spasmodica ricerca di una nuova “avanguardia rivoluzionaria”, a snaturare le motivazioni per cui era nato “Re Nudo” con l’accantonamento dell’anima beat e studentesca “sessantottina”, caratteristica invece del giornale.

Un’altra scissione – sicuramente meno traumatica – fu quella messa in atto da alcuni “renudisti” romani, i quali al contrario, rimasti ancora legati a ideali underground di matrice mistico-hippie della fine degli anni sessanta, non avevano condiviso il progressivo espandersi sulla rivista di tematiche rivoluzionarie, dichiaratamente politiche: “perché non vogliamo controgiornali rossi ma stampa alternativa [...] perché pensiamo che la risata sia un’arma affilata da usare per intero, perché non vogliamo nel nostro futuro sclerotiche dittature proletarie ma il tempo delle libere tribù dai mille colori”. La risposta di Valcarengi fu contenuta in articolo intitolato significativamente *Senza fucile, niente rivoluzione* per ribadire la politicizzazione in senso classista del giornale: “anche noi vogliamo le tribù dai mille colori ma vogliamo che la tribù comprenda tutta la società e perché questo succeda si deve abbattere lo stato”, e pertanto, concludeva perentoriamente Valcarengi, “alla lotta di classe non si può sfuggire se veramente si vuole fare la rivoluzione”, riaffermando in questo modo “la scelta attuale di porci in rapporto dialettico con quei gruppi e quegli organismi della sinistra che

stimolati dalle tematiche della controcultura e dell'underground hanno iniziato un discorso politico-culturale di tipo nuovo". Sulle differenze fra Milano e Roma, relative al movimento, si può fare riferimento a una distinzione proposta da Francesco Ciaponi nel suo studio *Underground. Ascesa e declino di un'altra editoria*, che segnala come il movimento milanese andasse via via sempre più politicizzandosi rispetto a quello romano rimasto più sfrontatamente hippie e psichedelico.

Dall'intenzione più volte esplicitata da "Re Nudo" di creare spazi di socialità al di fuori di quelli istituzionali, che fossero in grado di aggregare i giovani secondo modelli provenienti soprattutto dalle esperienze americane e inglesi, nacquero i grandi raduni pop, che a partire da quello milanese del 1974 prenderanno la denominazione di Feste del proletariato giovanile. Prescindendo dal piccolo happening musicale underground, tenutosi per pochi intimi a Lacchiarella nel luglio 1971 (ossia quattro anni dopo il campeggio beat di via Ripamonti), il vero e proprio primo pop festival di "Re Nudo" si tenne a Ballabio (in provincia di Lecco) in due giorni nel settembre del 1971 radunando circa 10.000 giovani, dove suonarono fra gli altri i cantautori Pino Masi e Claudio Rocchi, e i gruppi Come le foglie e Garybaldi. L'anno successivo, nel giugno 1972 su tre giorni, si tenne a Zerbo (in provincia di Pavia) con il doppio quasi delle presenze; erano ancora festival pre-politici, dove si sentiva musica, si consumavano droghe leggere, si faceva meditazione zen, si praticava il nudismo, e così via. Per quello che riguarda la musica vi è da segnalare a Zerbo il concerto del giovane Eugenio Finardi e di Donatella Bardi.

A partire dal terzo festival, tenuto su tre giorni presso Alpe del Viceré in provincia di Como nel giugno 1973, con un numero di presenze limitato da problemi organizzativi, si intese superare la mera dimensione artistico-aggregativa del festival, concepita come esibizioni di cantanti e band in un contesto di festa giovanile (dal punto di vista musicale vanno ricordati

soprattutto i concerti di Franco Battiato e degli inglesi Atomic Rooster), per imprimere al raduno anche una marcata caratura politica di chiara matrice contro culturale. Dal successivo, quello del 1974, i festival vennero tenuti a Milano al Parco Lambro, prendendo la denominazione – come si è detto – di Feste del proletariato giovanile, caratterizzandosi sempre di più per la politicizzazione dell'evento e per un numero sempre maggiore di presenze, nonché per un cast di musicisti di primissimo livello: oltre a coloro che avevano già suonato ai primi festival (Rocchi, Finardi, Battiato) si esibiranno nelle edizioni milanesi, solo per citare i più noti, il jazzista americano Don Cherry, gli Area, la PFM, Napoli Centrale, Giorgio Gaber, Lucio Dalla, Francesco De Gregori, Edoardo Bennato, Antonello Venditti, Pino Daniele, Angelo Branduardi, Alberto Camerini, Gianfranco Manfredi, Ricky Gianco. Per il movimento underground risolutivo si rivelò l'ultimo, quello famoso del giugno 1976, dove ci furono scontri, anche violenti, all'interno alle varie anime del movimento o con la polizia; l'emergere di una rabbiosa volontà giovanile di contestare più attivamente il sistema, che non poteva più essere saziata dalla riflessività underground di "Re Nudo" e che venne presto intercettata dall'autonomia, la presenza complessiva di più di 120.000 persone, decisamente troppe per la tenuta stessa dell'organizzazione, causarono il fallimento di questa esperienza che segnò un importante spartiacque anche sulla futura incisività di "Re Nudo" presso il movimento di contestazione. Gli anni successivi, nel 1977 e nel 1978, i festival si tennero in tono minore, per usare un eufemismo, e in forma "semiclandestina" a Guello, in provincia di Como, e ad Alpicella nell'entroterra ligure in provincia di Savona, senza essere pubblicizzati troppo per timore di nuovi disordini. Già dai volantini presentanti i contenuti di questi ultimi festival che parlavano di cucina macrobiotica, meditazioni, yoga, massaggi zen si può intuire la rottura rappresentata dall'ultimo festival del Parco Lambro.

Nell'ottica di superare la mera dimensione di rivista e di

divenire un più rilevante centro di elaborazione controculturale “Re Nudo” si era anche dotato di un’ampia sede in via Maroncelli 2, dove si organizzavano happening teatrali, concerti, cineforum, conferenze, e così via; locale chiuso nel marzo 1974 in seguito a una violenta irruzione dei carabinieri in cerca di droga. L’operazione si concluse con l’arresto di sessantasette persone, tutte successivamente prosciolte dall’accusa di spaccio o detenzione di sostanze stupefacenti; la sede, devastata dal blitz delle forze dell’ordine, invece non verrà più riaperta. Relativamente simile si rivelò l’esperienza di Macondo, sorta per iniziativa di Mauro Rostagno, allora ex militante di Lotta Continua, in seguito ucciso in un agguato mafioso in Sicilia nel settembre 1988. Situato in via Castefidardo 7, Macondo (nome esplicitamente tratto dal romanzo *Cent’anni di solitudine* di Gabriel García Márquez) era sorto nell’ottobre 1977 come un locale che si proponeva di essere, per usare le stesse parole del suo fondatore, un “luogo di incontro, aggregazione, comunicazione del movimento”, e dove per questo scopo si trovavano un ristorante, un bar, negozi di artigianato, un cinema, una biblioteca e poi una scuola di danza, collettivi fotografici, grafici, audiovisivi; era, come ricorda ancora Rostagno, “frequentato da tutti a Milano, dai giovani, dai freak, dalla ex nuova sinistra, da molti intellettuali, da molti democratici”; a Macondo infatti potevi incontrare: “gli intellettuali, i sottoproletari della cintura, i ragazzini scappati di casa a 15 anni, i radical chic, i poveri e i ricchi, quelli delle classi alte e quelli delle classi basse e quelli che non avevano classe, c’erano donne e maschi, c’era gente che non sapeva se era maschio o femmina, gente che pensava di essere maschio essendo donna e viceversa, gente che non pensava nulla, i pazzi, gli emarginati, gli sfigati, i curiosi, chi veniva lì per parlare bene, chi per parlare male”.

In quello spazio si svolsero incontri e conferenze con il filosofo André Glucksmann e lo psichiatra David Cooper, una mostra del disegnatore Moebius, un convegno di Magistratura

democratica. Macondo fu anche casa editrice d'arte avendo prodotto una serie di cartelle litografiche fatte appositamente da artisti del calibro di Valerio Adami, Enrico Baj, Jean-Michel Folon, Renato Guttuso, Giacomo Manzù, Luciano Minguzzi, Henry Moore e altri ancora. Va inoltre ricordato come Macondo non ebbe buoni rapporti con partiti e movimenti della sinistra milanese: il Pci, l'Mls, la stessa Autonomia operaia accusavano i frequentatori di disimpegno politico, come ricordò lo stesso Rostagno: "Non avevamo contro solo certa gente, ma anche certa sinistra. Il fatto che io non facessi più politica, in alcuni ambienti extraparlamentari, era considerato un tradimento. Non ero più un 'compagno'. Scrivevano sui muri: 'Rostagno prima ci davi la linea ora ci dai il vino'".

In seguito a un intervento della polizia, in cerca di prove su una presunta attività di spaccio di droga nei suoi locali, Macondo venne chiuso il 22 febbraio 1978. La causa scatenante l'operazione della polizia e la chiusura del locale è stata la distribuzione del facsimile di un biglietto del tram con scritte che invitavano all'utilizzo dello stesso biglietto come filtro per spinelli; arrestati e rinviati a giudizio anche i protagonisti della breve esperienza di Macondo, così come quelli della sede di "Re Nudo", furono poi prosciolti in sede processuale. Sul numero unico della rivista "Macondolore-Macondolcezza", pubblicata per denunciare l'irruzione della polizia, così si commentavano i fatti: "Quello che si vuol colpire è un centro di incontro e di produzione artistica e culturale. A questi signori non garba che a Milano esista un luogo dove i giovani possano costruirsi un'alternativa alla disperazione dell'eroina e allo squallore mortale di questa città fatiscante".

Fortemente connessa al contesto creato da "Re Nudo" fu la breve esperienza dei Circoli del proletariato giovanile, che durò per il biennio 1975-76; scevri da settarismi ideologici e da vincoli dogmatici i circoli si caratterizzarono come l'ala creativa del movimento, esaltando il motivo della festa, dell'happening

quale imprescindibile momento rivoluzionario. Come si legge sulla loro più nota pubblicazione, intitolata significativamente, *Sarà un risotto che vi seppellirà*, i principali riferimenti politico-culturali dei circoli erano Marx, Mao e Dioniso, (successivamente vengono citate come altre fonti ispiratrici la filosofa ungherese Ágnes Heller, lo psichiatra martinicano Frantz Fanon e il generale vietnamita Giáp). Fra le attività dei circoli, oltre all'occupazione di spazi pubblici e privati non utilizzati, vanno ricordate la festa di primavera del 21 marzo 1976 al Castello Sforzesco, la caccia al tesoro del 26 settembre 1976, dove il tesoro in palio era mezzo etto di hashish nascosto nel centrale Parco Sempione, e soprattutto l'Happening nazionale del proletariato giovanile, tenutosi all'Università degli Studi di Milano il 27-28 novembre 1976, che si concluse drammaticamente con la spaccatura dei partecipanti fra una parte definita freak, legata ancora a visioni di vita underground e hippie, e una parte, maggioritaria, ormai dedicata decisamente solo alla lotta politica, dal momento che, come recitava un loro slogan, "portare i capelli lunghi non ci basta più". Si legge infatti in un documento stilato a conclusione dell'happening: "Nel dibattito, nella festa, nei due giorni di 'vivere insieme' sono emerse due concezioni radicalmente contrastanti. C'erano i reduci del Lambro, inguaribili sacerdoti del culto dello spinello che ci hanno propinato due giorni di asfissianti sbrodolate para-esistenzialiste; c'era il nuovo movimento giovanile, quello che si coagula intorno ai centri sociali, quello della lotta al caro-cinema, quello dei disoccupati organizzati. Due modi differenti e contrastanti di concepire il movimento, il suo ruolo rivoluzionario".

Gli estensori dello scritto concludevano stigmatizzando il comportamento dei primi, "a questo manipolo di cattolici travestiti da freak hanno risposto i proletari del movimento", e qualche riga sotto accusando costoro, "i destri", di non aver impedito distruzioni e saccheggi avvenute durante il convegno alla sede universitaria: "hanno permesso a un pugno di

manigoldi di sputtanare l'iniziativa, devastando l'università". Rivendicando "il diritto al caviale", e non solo "alla pastasciutta", per citare un altro loro famoso slogan, i circoli furono fra i protagonisti della dura contestazione alla prima della Scala del 1976. Sempre nell'ottica di rendere "proletari" piaceri borghesi i circoli adottarono pratiche di espropri di beni di lusso, e di autoriduzione nei cinematografi di prima visione e ai concerti delle star della musica rock. Nello sforzo di divenire una voce significativa all'interno della galassia extraparlamentare i circoli si dotarono di un giornale, "Viola", che appunto servisse da organo di collegamento fra i vari circoli.

La vicenda dell'underground milanese ruotò, come si è detto, in misura fondamentale attorno all'esperienza di "Re Nudo", giornale e movimento; nel cercare però di dare un inquadramento più complessivo delle pubblicazioni underground e controculturali nella Milano di quegli anni si può ricordare alcuni giornali fondamentali, fra i tanti che videro la luce. Si è già fatto riferimento alla figura di Simonetti e alle sue pubblicazioni; accanto a queste vanno menzionate la già citata rivista musicale "Get Ready" curata da Ines Curatolo e Barnaba Fornasetti, il cui numero 0, uscito nel 1972, arrotolato su se stesso e con la prima pagina riportante i colori della bandiera italiana, aveva le sembianze di un grande spinello. Su "Get Ready" si insiste sulla carica rivoluzionaria e controculturale della musica rock e di conseguenza si auspica la gratuità dei concerti; la rivista uscì con altri quattro numeri sempre nel 1972. Per quello che riguarda i fumetti vanno ricordate "Puzz. Controgiornale di Sballofumetti", nato nel 1971 per iniziativa di Max Capa (pseudonimo di Nino Armando Ceretti), il cui personaggio principale era un aggressivo uccellaccio nero, di nome Folaga, con grandi scarponi pronto sempre a mettersi ostinatamente fuori dal coro; e "Insekten Sekte", foglio psichedelico di impronta *sixties* disegnato da Matteo Guarnaccia, i cui diciassette numeri uscirono fra il 1969, e il 1975 e venivano venduti per strada.

Un discorso a parte merita certamente l'esperienza del bimestrale antiautoritario "L'erba voglio", il cui sottotitolo era "Servitù e liberazione di massa", pubblicato a Milano fra il 1971 e il 1977 per iniziativa di Elvio Fachinelli e Lea Melandri. La rivista uscì sull'onda della partecipata discussione che aveva suscitato la pubblicazione per Einaudi dell'omonimo libro *L'erba voglio* in cui erano raccolte varie testimonianze ed esperienze relative all'educazione negli asili, scuole elementari e medie da parte di insegnanti che rifiutavano metodi autoritari; si trattò di un vero e proprio successo editoriale con cinquantamila copie vendute e cinque ristampe consecutive. Dal libro al giornale cambiò il sottotitolo; da "pratica non autoritaria nella scuola" a "servitù e liberazione di massa", ciò non significava l'abbandono della tematica scolastica ma il voler estendere, secondo le parole della stessa Melandri, l'antiautoritarismo a più ampi ambiti: "dalle istituzioni più direttamente interessate alla formazione ideologica, a tutti i momenti della vita sociale in cui si riproducono i meccanismi di soggezione al potere"; e pertanto nella rivista si parlava, oltretutto di educazione, anche di antipsichiatria, di femminismo, di antimilitarismo e altri temi declinati in maniera contro culturale.

Desiderio dissidente e antipsichiatria

Pino Pitasi

Il titolo del mio intervento evoca tre decenni, dagli anni settanta agli anni novanta, che in maniera diversa e anche un po' carsica, si sono incontrati e hanno cercato di produrre una dialettica tra loro.

Desiderio dissidente, riconducibile agli anni settanta, è l'esperienza legata al lavoro di Elvio Fachinelli di cui Lea Melandri ha accennato poco fa, soprattutto per quanto riguarda l'asilo autogestito. Infatti se volessimo identificare un luogo in cui l'esperienza di una pedagogia non autoritaria prende le mosse, potremmo dire che Porta Ticinese, detta anche Porta Cicca, inaugura queste pratiche.

L'asilo autogestito è la trasposizione del testo *L'erba voglio* di Elvio Fachinelli, il quale diventa per i bambini "Elvio cacato". Qui Fachinelli ovviamente rischia qualcosa di suo quando decide di formare una realtà sperimentale insieme a Luisa Muraro e ad altri intellettuali di quell'epoca, direi non accademici, cioè che si sforzavano di formare un'università nelle strade. Non

è un caso che l'asilo autogestito nasca da un convegno tenu-
tosi all'Università Statale nel 1969, al quale segue un contro-
convegno studentesco dove Elvio Fachinelli viene invitato a
partecipare e da lì nasce l'idea dell'asilo. Questo ci dice che in
quegli anni le idee non nascevano dall'alto ma si producevano
orizzontalmente all'interno dei movimenti e dell'incontro fra
culture molto diverse.

Desiderio dissidente è anche lo spunto che Fachinelli trova
per muovere una critica ai movimenti stessi, infatti lui non è uno
psicoanalista accademico e tanto meno uno che fa troppi sconti
ai militanti. Quando interroga il desiderio dei movimenti, lo fa
soprattutto per cercare di cogliere la non appartenenza di un
desiderio a se stesso: quando si incontra un desiderio installato,
cristallizzato, in un gruppo, ci dice, è già un desiderio morto.

Questo sguardo lo ritroviamo anche in tutta quella che è la
lunga traversata, se così si può dire, delle menti o delle culture
di una critica alla psichiatria che ovviamente ha come elemento
di spicco il lavoro di Basaglia negli anni settanta. Se, da un lato,
Basaglia è quell'intellettuale che ha il coraggio di aprire i mani-
comi e di denunciare il tentativo di ridurre la follia a malattia
mentale, la follia a servizi riabilitativi, così come li conosciamo
anche oggi, dall'altro lato la legge Basaglia mantiene alcuni ele-
menti che sono di ordine repressivo e contenitivo. Una serie di
procedimenti che fanno del folle ancora una volta un residuo da
collocare da qualche parte, esempio di ciò è il Tso (Trattamento
sanitario obbligatorio). Perciò di fianco a Basaglia, e a volte
contro Basaglia, si muove tutta una cultura che già intravede i
limiti di quell'esperienza.

Dal tentativo di produrre delle aperture, nasce l'intersezio-
ne con un altro luogo da rintracciare più relativo alla seconda
parte del titolo, l'antipsichiatria. Nel 1996 nasce il collettivo
antipsichiatrico nella casa occupata di via dei Transiti 28. Qui,
all'interno dell'Ambulatorio medico popolare, nasce il Telefono
viola.



Siamo nel periodo di quella che allora era definita la stagione dei diritti negati, in pieno scontro tra l'esperienza che vedeva contrapposti i centri sociali all'avanzare della Lega Nord. Ricordiamoci che in quegli anni Milano viene invasa dalla cultura leghista, è in quello scenario che nasce l'Ambulatorio medico popolare, luogo di ospitalità, già allora, di migranti senza permesso di soggiorno. Si trattava quindi di una pratica di autogestione volta a offrire ospitalità per chi, sul piano medico e anche sul piano legale, non aveva un territorio su cui poter fare affidamento per difendersi dall'ondata leghista.

Dentro l'esperienza dell'ambulatorio nasce il collettivo,

inizialmente antipsichiatrico o non psichiatrico che culmina nell'esperienza del Telefono viola di cui siamo molto grati a Raffale Bonaccorsi detto Roma, perché è anche grazie alla sua forza e alla sua cocciutaggine che questo incontro sull'Università della strada si è potuto realizzare. Amava farsi chiamare commissario politico e noi giocosamente lo potevamo leggere e interpretare così, un commissario che ovviamente non aveva niente del commissario ma aveva quella capacità di coagulare e di fare da collante a un collettivo informale che forse non avrebbe avuto la propria possibilità di tradursi in un'esperienza concreta. Un compagno e un amico che per primo sottolinea un aspetto fondante del Telefono viola, ossia la convinzione che per camminare per le vie di Milano come folli bisogna indossarne le scarpe, cioè bisogna mettersi addosso le scarpe e i vestiti del folle.

Il Telefono viola è una vera e propria invenzione che ci mise in contatto con chi veniva recluso e con chi subiva i trattamenti sanitari obbligatori. È un escamotage per entrare in contatto con chi si trovava dentro gli ospedali psichiatrici e rinviava necessariamente a un fuori, sia per questioni esistenziali ma a volte anche per questioni che potremmo definire di ordine pubblico, nel senso che il Telefono viola entrava negli ospedali facendosi carico delle chiamate che arrivavano da quel dentro.

La pratica essenziale del Telefono viola era assembleare e il collettivo antipsichiatrico si ritrovava tutti i mercoledì puntualissimi in trenta/quaranta persone durante tutti gli anni novanta. Un gruppo di quelle dimensioni era un'esperienza assolutamente originale. Nelle assemblee si riprendeva la specificità di tutta quella che era stata l'attività dei movimenti antipsichiatrici, per esempio l'esperienza tedesca degli SPK, quindi dei collettivi socialisti che si incaricavano di portare una critica alle istituzioni psichiatriche da cui nasce un libro molto interessante che sarebbe opportuno far ricircolare *Fare della malattia un'arma*. Quindi, riprendendo quei temi, l'assemblea

diventa l'elemento costitutivo e fondativo del Telefono viola e da lì muovevano le azioni.

Le attività che io ricordo con maggiore interesse sono quelle che ci portano automaticamente al San Carlo (zona San Siro), al San Paolo (zona Barona) e al Cps di Conca dei Navigli (zona Navigli). Possiamo segnalarli non tanto come luoghi di movimento ma come spazi dentro cui i movimenti attuavano un'azione antistituzionale. Luoghi dove noi portavamo una critica, assumendoci anche il rischio che si corre, soprattutto quando ci si confronta con dei monumenti, di portare una critica ideologica.

Ricordo un episodio molto curioso che ci vede protagonisti a Villa Turro, sede di una clinica privata, alcuni di noi si incaricarono di andare a sentire un amico che aveva contattato la nostra linea chiedendoci aiuto perché voleva uscire da lì. La psichiatra che lo seguiva si opponeva alla richiesta di uscita perché il paziente si rifiutava di rispondere vocalizzando un sì, o un no. Quando gli si domandava se volesse lasciare quel luogo il paziente si limitava a rispondere muovendo la testa da su a giù, si limitava a un gesto, gesto che nel codice della psichiatria non trovava parola e perciò non aveva possibilità di ascolto. Così siamo andati in suo aiuto cercando di tradurre quel gesto di assenso per cercare di far spazio alla richiesta di libertà, per restituire a questo nostro amico la sua vita quotidiana.

Ovviamente, quando a Milano c'è qualcosa che si muove fuori dall'ordinario, guarda caso, arriva sempre la polizia. Anche quella volta restituire un luogo di vita a questo nostro amico, che purtroppo non c'è più, aveva trasformato la questione nell'ennesimo tentativo di gestire e di governare l'ingovernabile.

Ci sarebbero molte altre cose da ricordare. Sono mirabili le telefonate raccolte da Roma, bisognerebbe veramente poterne fare un archivio storico riascoltabile, in cui si ironizza sul termine depressione, evocando come quella del mare non stabilisce mai un giusto equilibrio tra le correnti, quindi la psichiatria definisce

solo alcune sofferenze e patologie, ma le dinamiche degli oceani sono molto più vaste e sconosciute.

Ecco, via dei Transiti è ancora molto attiva e importante perché si incarica di capire esperienze difficili rispetto al dolore e quello che si produce nelle pratiche reclusive. Un lavoro incommensurabile.

Un altro luogo che mi piace ricordare è l'occupazione in Maroncelli, dove a un certo punto qualcuno, negli anni ottanta, ebbe l'idea di installare dentro quello spazio liberato un Cito-fono viola. Chiunque fosse riuscito a sfuggire in qualche modo al trattamento sanitario obbligatorio, poteva trovare con una semplice telefonata, un luogo in cui rifugiarsi, in cui magari costruire, almeno per un tempo assolutamente transitorio, un luogo di rifugio.

Abbiamo aperto altri spazi qua e là, anche nelle nostre case a un certo punto, perché ancora adesso sono anni difficili, non è semplice ospitare qualcuno che si immagina arrampicato sui muri o che non riesce a contenere le feci sulla soglia di un ristorante. A volte, quando finite le assemblee entravamo nel ristorante il Gargano, di fianco a via dei Transiti, suscitavamo un certo clamore, nessuno sapeva come trattarci e quasi ogni cena rischiava di finire in rissa, però era confortante aver creato, in questo contesto, una capacità di allargamento e di confronto incredibile.

L'impegno di quegli anni oggi per me, e per alcuni amici e colleghi, si è tradotto anche nel recupero del lavoro attorno alla figura di Elvio Fachinelli, perciò sono nate due esperienze, molto recenti, che sono quelle di Officine psicoanalitiche: due laboratori, uno specifico sulla figura di Fachinelli e l'altro che va sotto il nome di Ricordare il futuro, legato alla memoria e alla possibilità di rintracciare nel tempo in cui ci muoviamo qualcosa di carsico, qualcosa di un resto che da qualche parte si trova, speriamo come pronto all'uso e quindi sempre per potersene fare qualcosa.

Il teatro libero

Ferdinando Bruni, Francesco Frongia

Il Teatro dell'Elfo lavora a Milano dal 1973, con ostinazione. A cavallo tra il 1968 e gli anni di piombo avevamo vent'anni e la città rappresentava per noi la libertà di vivere e di guadagnarci da vivere come volevamo.

Il teatro è la nostra arte e l'arte era il solo strumento che avevamo, e ancora oggi abbiamo, per dare un senso e un progetto alla vita in questa città, che ci pone ogni giorno di fronte al conflitto, permanente e irrisolto, tra cittadinanza, dissidenza e indifferenza.

I nostri palcoscenici d'esordio sono stati i centri sociali, la nostra prima sede, fino all'autunno del 1979, era al Leoncavallo occupato, quando era ancora nell'omonima via. Rappresentavamo una generazione che costruiva un'alternativa in modo concreto, partendo dalla vita, dall'arte e dalla comunicazione. I nostri spettacoli erano feste, la musica era il veicolo più importante.

Alle origini eravamo un sintomo, senza particolari mediazioni

intellettuali: l'espressione di una condizione giovanile diffusa. Fummo definiti "un fenomeno sociologico più che una realtà artistica".

Costruire la nostra compagnia e il nostro staff è stato difficile. I principi di autoproduzione e di autoformazione, faticosissimi, per anni ci hanno isolato sul fronte del teatro ufficiale, ma ci hanno aperto all'ascolto della città. Persone conosciute per caso, in strada o in un centro sociale, si sono avvicinate al teatro e formate alla nostra scuola-senza-scuola, hanno imparato un mestiere e ne hanno fatto la loro vita. E così abbiamo immaginato un teatro che diventasse una casa aperta agli incontri, agli scambi e alle contaminazioni, un luogo dove mettere in comune esperienza, mezzi, aspirazioni, dove accogliere forze nuove in cui riconoscere la tensione verso un'idea del teatro che sia soprattutto strumento di lettura e di analisi della realtà e delle nostre storie di uomini.

La versione milanese del teatro sperimentale risultò molto più spostata sul piano organizzativo e politico che su quello formale; la grande sperimentazione agli inizi degli anni settanta era stata fatta principalmente a Roma da personaggi come Giuliano Vasilicò, Giancarlo Nanni o Memè Perlini, e poi a Firenze, verso la fine dello stesso decennio, dai Magazzini Criminali di Federico Tiezzi e Sandro Lombardi. A Milano invece probabilmente, e ovviamente ragionandoci con il senno di poi, data l'esperienza del Piccolo Teatro e di Dario Fo che hanno, come dire, riverberato sulle giovani generazioni la loro influenza, il taglio sperimentale era più politico, e arrivava attraverso Brecht. Inoltre vi è subito da rimarcare come nella Milano della fine degli anni settanta si stavano aprendo numerosi spazi alternativi, cosa che per una compagnia giovane come la nostra rappresentava un'occasione estremamente positiva.

Noi siamo nati in una cantina di via Gherardini, vicino all'Arco della Pace; una cantina che apparteneva alla famiglia Zeller e ci arrivammo tramite la nostra conoscenza con Jemima Zeller,

allora la “cantante” del movimento studentesco e di seguito una delle fondatrici del nostro gruppo; l'ensemble era nato su iniziativa di giovani che in parte provenivano dalla Scuola del Piccolo Teatro, e in parte da esperienze di movimento. Dopo sei/sette mesi di gestazione nacque il primo spettacolo; dato che nessuno di noi era ancora un professionista si provava quando si poteva: frequentavamo quasi tutti l'università, facoltà umanistiche perlopiù, ed eravamo spesso impegnati con lezioni ed esami. Finalmente nel marzo del 1973 debuttammo con *Zumbì*, ballata di vita e di morte della gente di Palmares, un testo scritto dal brasiliano Augusto Boal, il teorico del Teatro della Rivolta e dall'autore sudamericano di origine italiana Gian Francesco Guarnieri. Si trattava di un pièce che parlava di una storica rivolta di schiavi nel Brasile del 1600, e che noi avevamo raccontato togliendola dal folkloristico locale in cui nasceva originariamente e avvicinandola a un teatro politico più europeo che si rifaceva alla commedia dell'arte e a Brecht, quindi ancora una volta all'esperienza del Piccolo Teatro e di Dario Fo. Questo spettacolo, e quelli che facemmo subito dopo, erano tutti tratti da testi con una forte impronta corale e politica, vedevano la luce spesso nei numerosi luoghi d'aggregazione che all'epoca si stavano sviluppando, primo fra tutti il Leoncavallo, che all'epoca ospitava tutte le nostre prove e i debutti. La cosa irripetibile di quel periodo era che c'eravamo noi attori, c'era il pubblico che ci seguiva da un luogo all'altro, c'erano i gruppi musicali che collaboravano con noi, per esempio gli Stormy Six, o il Gruppo Folk Internazionale di Moni Ovadia, e tutti avevamo più o meno la stessa età: quasi nessuno superava i 25 anni. Al Leoncavallo erano spesso presenti anche Fausto e Iaio, che erano nostri cari amici; negli stessi magazzini di quel centro sociale noi tenevamo le scenografie e i costumi, per cui succedeva spesso che quando si andava alle manifestazioni, dietro allo striscione del Leoncavallo, c'erano dei ragazzi che indossavano allegramente i nostri costumi di scena.

A quei tempi non disponevamo di un vero e proprio spazio teatrale nostro – lo avremmo avuto a partire dagli anni ottanta – quindi giravamo fra i diversi spazi alternativi, controculturali che allora a Milano erano molto attivi e affamati di teatro e di una cultura nuova e “non borghese”. Un luogo per noi importante, per esempio, è stato il centro sociale di via Santa Marta, o quello della Stecca all’Isola dove incontrammo César Brie. Poi ci capitava spesso di fare spettacoli nelle scuole, come nel caso di *1789. Scene della Rivoluzione francese*, nelle fabbriche occupate, nelle università, soprattutto nella facoltà di Architettura, che allora era anche un centro politico importante. La sperimentazione avveniva così attraverso una forma di teatro politico e popolare che noi chiamavamo “teatro festa”, dove le componenti musicali e comiche erano molto presenti; si trattava spesso di spettacoli colorati e partecipati, con un alto tasso di coinvolgimento del pubblico. Volevamo fare di tutto per superare l’idea, allora ancora ben radicata, che il teatro fosse una cosa paludata, distante, se non proprio noiosa; così cercavamo di coinvolgere il più possibile gli spettatori anche fisicamente, facendoli sedere con noi nello spazio scenico, per ridurre in modo plastico ed evidente la distanza con la scena. In questa maniera si rendeva il teatro una cosa il più possibile viva, da costruire, in una certa misura assieme al pubblico, compresi i “famigerati” dibattiti, che in realtà erano momenti di confronto importanti anche per mettere a punto le future rappresentazioni. 1789 è stato un momento di svolta nella nostra attività, lo abbiamo allestito a Sesto Fiorentino, vicino a Firenze, in stretto contatto con il futuro pubblico dello spettacolo: siamo stati lì più di un mese e abbiamo avuto a che fare con tutte le realtà associative del posto, che venivano alle prove e discutevano con noi la struttura del lavoro che stavamo montando.

La sperimentazione avveniva quindi anche dal punto di vista gestionale; noi eravamo una cooperativa (ora siamo un’impresa sociale) dove vigeva una conduzione democratica che rifiutava

le strutture gerarchiche e verticistiche tipiche del teatro tradizionale, che prevedevano il ruolo del primo attore, e poi quelli degli attori giovani, delle seconde parti e così via, anche nella distribuzione dei camerini e della disposizione dei nomi sulle locandine; tutte cose che abbiamo sempre cercato di scardinare anche nella pratica.

Sotto molti punti di vista siamo cresciuti assieme al nostro pubblico, abbiamo creato una generazione di spettatori, molti dei quali ci seguono ancora adesso, come ci seguivano ai tempi del Leoncavallo e poi quando ci siamo spostati in teatri più strutturati come il Teatro Verdi in via Pastrengo, o il Teatro Uomo, nella sua prima storica sede, una sala parrocchiale di un centinaio di posti in Ticinese, in corso Luigi Manusardi vicino a piazza XXIV Maggio, dove ebbe modo di passare praticamente tutto il teatro più importante e avanzato degli anni settanta, da Carlo Cecchi a Paolo Poli, solo per citare qualche nome. Inoltre vanno ricordati nello scorrere degli anni, e sempre per quello che riguarda l'esperienza teatrale underground milanese, il Teatro Out Off a Porta Volta, il CRT (Centro di Ricerca per il Teatro, nato a Milano nel 1974 presso il Teatro dell'Arte al Parco Sempione), Quelli di Grock (fra i cui fondatori vanno ricordati Maurizio Nichetti, Gero Caldarelli e Angela Finocchiaro) e il Teatro del Buratto che aveva come sede il Teatro Verdi. Altre esperienze sperimentali, nel campo della fusione fra musica e teatro, furono fatte alla Piccola Scala (attigua al Teatro alla Scala), fino a che rimase aperta, ossia fino al 1983.

Un altro luogo a cui siamo particolarmente affezionati è stato il Centro culturale di via Lepetit dalle parti della Stazione Centrale, un piccolo posto dove però passavano personaggi di grande calibro della cultura e dello spettacolo milanese, come Carla Fracci. La direzione artistica di questo Centro culturale era affidata alla madre di Elio De Capitani, Ruth De Capitani, che era una impresaria di musica e di teatro, e organizzava le tournée di Milly, Enrico Intra, Severino Gazzelloni e dalla madre

di Jemima Zeller, Ronci, donna di grande gusto e cultura. Erano venute a vedere alcune prove, e dato che il nostro lavoro sembrava interessante, ci hanno offerto questa occasione di debutto – che in pratica fu il debutto effettivo del Teatro dell’Elfo – e da lì in poi abbiamo iniziato a girare per tutta la città, facendo delle vere e proprie “*tournées*” milanesi.

In quegli anni, nel teatro milanese e nazionale, si era creato un movimento molto vivace, animato dalle cooperative formate da attori che si erano stancate di inchinarsi, per così dire, alla volontà del “grande regista demiurgo”, e che si erano messi in proprio; vere proprie fonti d’ispirazione artistica e organizzativa per noi, come il Gruppo della Rocca, che raggruppava professionisti di ottimo livello, provenienti da esperienze nei teatri stabili o il Théâtre du Soleil di Ariane Mnouchkine, che ci affascinava per il suo stile popolare e sontuoso, un misto fra commedia dell’arte e teatro politico, che era anche il nostro obiettivo. E poi erano gli anni in cui il Piccolo Teatro, diretto in solitaria da Paolo Grassi, proponeva gli spettacoli di Patrice Chéreau e Klaus Michael Grüber, all’epoca a malapena venticinquenni.

A ulteriore dimostrazione del fermento creativo, e del “gusto del rischio”, che c’era nell’aria, lo stesso Paolo Grassi aveva anche iniziato l’esperienza dei teatri-quartiere, dei tendoni da circo – come quello di piazzale Cuoco dove abbiamo lavorato spesso – per far arrivare il teatro anche in periferia e attirare un pubblico poco avvezzo a frequentare gli spettacoli teatrali. Si trattava di una situazione molto vivace, molto aperta e poco istituzionale; infatti se esistevano ancora ovviamente i grandi teatri tradizionali, nasceva però a poco a poco una tipologia nuova di spettatori, legata a rinnovati modi di intendere la gestione della rappresentazione dello spettacolo a partire dagli spazi e dalla loro fruibilità complessiva: non bisognava prenotare, non occorreva andare vestiti eleganti, si andava a teatro come al cinema. C’era bisogno di uno svecchiamento, e quest’aria nuova arrivò, sotto ogni punto di vista, da cooperative e da gruppi

teatrali autonomi e autogestiti come il nostro, che si adattavano anche a lavorare in piccoli teatri fatiscienti o in luoghi alternativi non specificamente teatrali senza quegli agi e quelle comodità propri di un altro modo di intendere il teatro.

Agli inizi degli anni ottanta, con spettacoli come il *Sogno di una notte di mezza estate*, con le musiche di Mauro Pagani, parlavamo a un pubblico giovanile che iniziava a pensare che in fondo Shakespeare non fosse poi così noioso e distante, se rappresentato in maniera meno reverente. All'inizio di quel decennio, il Teatro dell'Elfo di via Menotti e il Teatro di Porta Romana, situato nell'omonimo corso, proponevano un modo diverso di fare teatro a Milano, spesso in collaborazione con musicisti del calibro di Demetrio Stratos o degli Stormy Six. Al Teatro di Porta Romana si poteva assistere agli spettacoli dell'avanguardia più avanzata e la rassegna Milano Aperta, curata dall'assessorato alla cultura, presentava in città le esperienze più prestigiose e nuove della scena mondiale: era in atto, insomma, una sorta di corto circuito fra il teatro inteso in maniera più tradizionale e un modo totalmente diverso di intendere lo spettacolo.

Alla fine gli anni ottanta, sempre per iniziativa dei due teatri venne creato il festival Milano Oltre, nel corso del quale il giovane pubblico milanese poteva finalmente scoprire gruppi come il catalano La Fura dels Baus, i canadesi La La La Human Steps, Robert Lepage, Bill T. Jones con Arnie Zane, Trisha Brown, che si esibivano in luoghi nuovi e inconsueti come i capannoni dell'ex Ansaldo di via Bergognone, dove uno spazio teatrale tradizionalmente inteso non esisteva più (ossia la separazione fra il palco per gli attori e la platea per il pubblico) così come diventavano sempre più evidenti le contaminazioni fra la musica e la rappresentazione teatrale.

GALLERIA AZIMUT
via clerici 12 milano

opere di:

**biasi
breier
bonalumi
castellani
ganci
landi
mack
maino
manzoni
massironi
mavignier
moldow
pisani
santini**

dal 25 maggio 1960



Spazi alternativi per l'arte

Giorgio Zanchetti

Vorrei partire da un presupposto preciso che penso possa essere utile nelle riflessioni innescate da questo convegno, nella sua globalità, e che ritengo abbastanza centrale negli studi sull'arte degli anni sessanta e settanta: sono convinto che durante tutta la seconda metà del Novecento non sono soltanto le forme marginali e spontanee delle arti visive a svilupparsi al di fuori del sistema strutturato dell'arte contemporanea (il sistema consacrato, per intenderci delle Accademie di Belle Arti, delle gallerie commerciali più affermate, del collezionismo alto-borghese e del museo); al contrario sono quasi tutte le forme d'arte più importanti, più propositive (e destinate anche ad approdare successivamente, in un giro più o meno breve di anni, ai canali consueti del sistema ufficiale dell'arte contemporanea) a svilupparsi, almeno inizialmente, come forme sinceramente, e anche violentemente, antagoniste e controculturali. Milano è stata, come per molti altri aspetti legati alla cultura (e alla controcultura) del secolo, uno dei luoghi dove ciò è accaduto

prima, e forse con maggior consapevolezza ed evidenza, rispetto ad altre località in Italia.

Si potrebbe cominciare addirittura dall'immediato dopoguerra. Per fare un unico esempio – che si colloca bene anche in parallelo con la fondazione della Casa della cultura di Milano, che è in qualche modo, quando nasce, una reazione al sistema culturale del ventennio fascista contro il quale si voleva proporre una nuova rinascita e una nuova apertura internazionale – ricordiamo il Gruppo di Corrente, che sin dagli ultimi anni del regime si era posto come manifestazione collettiva e spontanea di un gruppo di giovani artisti, antagonisti rispetto al controllo ideologico esercitato sull'arte attraverso il sindacato rispetto a una certa degenerazione stilistica e contenutistica stoltamente celebrativa, retorica e populista. Non posso dilungarmi molto su questo precedente storico, ma è importante ricordarlo e ricordare come – attraverso le strette relazioni con Guttuso fin dagli anni trenta, ma anche attraverso la contiguità con Fontana e con gli artisti astratti del Mac – Corrente si trova fin da subito sull'orlo nella polemica scoppiata nel 1947 tra realisti e astrattisti, con le posizioni frontalmente contrapposte dei giovani romani “formalisti e marxisti” del Gruppo Forma e del diktat togliattiano a favore del realismo figurativo.

Ma per superare questa “preistoria” e venire ai decenni decisivi della seconda metà del secolo, l'episodio cardine – che significativamente è già “oltre” ogni possibile distinzione tra arti della visione e altre arti (musica, performance ecc.) è il concerto di John Cage, Morton Feldman, Walter Marchetti, Juan Hidalgo e Leopoldo La Rosa, presentato il 21 gennaio 1959 alla Rotonda del Pellegrini di Milano, in via delle Ore, dietro Palazzo Reale. “Il più importante concerto di musica contemporanea tenuto in Italia in questo ultimo decennio” – come lo definiva, nel 1967, Gianni Emilio Simonetti su una delle riviste mitiche della rivoluzione culturale a Milano “B?t”, in margine a una severa valutazione della musica “postfuturista

o meglio tardo-marinettiana” di Luigi Nono – è l’antefatto o l’anticipazione, il momento seminale per le ricerche di tutti gli artisti che si affacceranno sulla scena milanese negli anni sessanta.

Da questo momento in avanti nulla o quasi sarà più lo stesso. È vero che già il Mac, gli spazialisti e i nucleari si erano mossi e si muovevano in spazi del tutto alternativi al museo e al mercato dell’arte tradizionale (piccole gallerie nate spontaneamente, per esempio dall’attività di collezionisti illuminati, librerie-gallerie, luoghi di ritrovo e locali notturni, come il Bar Jamaica e il Santa Tecla); ma nel 1959 Piero Manzoni, Vincenzo Agnetti ed Enrico Castellani aprono (per un’unica intensissima stagione di otto mesi, che presenterà dal 1959 al 1960 ben dodici mostre) uno spazio autogestito, in un sotterraneo di via Clerici 12, messo a loro disposizione dall’architetto Franco Buzzi, titolare del soprastante negozio di arredamento (che affaccia su via dei Bossi), dove passeranno alcune delle esperienze, delle personalità e dei gruppi più propositivi per l’arte italiana – e non solo – del decennio successivo: è la più nota e la più importante delle gallerie alternative dirette dagli stessi artisti, la Galleria Azimut. Qui Manzoni espone per la prima volta le sue linee, espongono il Gruppo Zero e Yves Klein, il Gruppo T di Milano e il Gruppo N di Padova: sono autori e collettivi che oggi noi, a Milano, troviamo giustamente celebrati al Museo del Novecento e che hanno un posto di rilievo nelle collezioni di altri grandi musei italiani e internazionali; molti dei loro lavori, basti pensare a quelli di Manzoni, di Castellani e di Klein, valgono ormai molte centinaia di migliaia di euro sul mercato istituzionale dell’arte; ma nel momento in cui sono state prodotte quelle opere sono state, a pieno titolo, una delle manifestazioni più avanzate di una controcultura. Il fine, talvolta, ma soprattutto il rischio di ogni rivoluzione culturale, è quello di finire per diventare a sua volta istituzione. D’altronde è il rischio di fondo di ogni utopia: quello di realizzarsi.

In un processo di istituzionalizzazione già avviato negli anni settanta e culminato tra anni ottanta e novanta, il potenziale genuinamente rivoluzionario di queste forme d'arte delle neoavanguardie è stato ridimensionato o sottaciuto negli studi storico-artistici e critici; così come, fino agli ultimi anni, sono stati elusi o rimossi i contatti, in questi ambienti delle nuove avanguardie, con i primi sviluppi della contestazione anarchica, prima, e quindi delle istanze operaiste della sinistra extraparlamentare che esploderanno nella seconda metà degli anni sessanta e nei settanta. Ed è un aspetto fondamentale, solo di recente tornato al centro di alcuni studi (possiamo almeno ricordare i contributi di Jacopo Galimberti): basti pensare alla contiguità – fin dal 1963 – degli artisti del Gruppo N di Padova con Toni Negri, che avviava allora la pubblicazione della sua rivista “Classe operaia”; oppure al coinvolgimento diretto nella contestazione e alle posizioni radicali di due personaggi attivi allora a Milano come Enzo Mari e Enrico Castellani, schierato politicamente anche nel successivo e difficile decennio degli anni settanta.

Passando ora, per necessità di sintesi, a un'altra esperienza – in parte meno nota e celebrata – ma direttamente informata dalla presenza a Milano di Cage nel 1959, voglio ricordare l'attività anche nel campo delle arti visive – non solo quindi negli ambiti della musica colta o del rock progressivo di Demetrio Stratos degli Area – di quella che, se fossimo a Roma, avremmo probabilmente chiamato “la scuola di piazzale Martini”, radunata intorno alle figure di Gianni Sassi, Gino Di Maggio e Gianni Emilio Simonetti, con la partecipazione di Sergio Albergoni e di Daniela Palazzoli, in luoghi come il mitico Lucky Bar di via Tito Livio, con il disco-pub che si chiamava Frankenstein. È questo gruppo di persone, cresciute nella zona di piazzale Martini, a mettere in piedi per esempio nel 1966 il progetto delle edizioni Ed. 912, che pubblica “B?T”, e da questo progetto nasceranno la Cramps Records di Gianni Sassi e la cooperativa Nuova

Intrapresa, che pubblicherà alcune riviste molto note come, la seconda celebre serie di “Alfabeta” e “La Gola”.

In questi anni Di Maggio, Sassi e Simonetti portano a Milano tutti più importanti artisti del gruppo Fluxus, aprono nella zona di piazzale Martini una serie di spazi culturali, oggi ingiustamente dimenticati: per esempio il circolo culturale Curiel, la galleria Breton, che vivrà solo nel biennio 1970-71, e poi soprattutto, con una parziale occupazione del vecchio Macello (dove oggi c'è Macao) che diventa sede della prima galleria di Gino Di Maggio, la Galleria Multhipla, inaugurata ancora da Walter Marchetti e Juan Hidalgo, i due allievi di Cage, ma anche da Wolf Vostell e Allan Kaprow nel 1970. È una presenza importante per Milano e una delle prime volte che, in uno spazio di questo tipo, si possono vedere questi artisti internazionali del Fluxus e dell'Happenings. In questo sistema autogestito e autorganizzato in maniera del tutto particolare nasce anche la prima serie di “ $\alpha\sim\beta$ eta”, dal marzo del 1975 al gennaio del 1977 escono otto numeri (ma in solo cinque fascicoli, piccoli quaderni neri, perché tre sono numeri doppi). Il titolo della rivista, che poi tornerà nella più celebre seconda serie di Umberto Eco, Francesco Leonetti, Nanni Balestrini (che inizialmente la diresse per qualche mese, subito prima di essere costretto all'esilio dai processi politici di fine anni settanta) e da tanti altri intellettuali dell'avanguardia milanese, nasce proprio da un'opera di un artista Fluxus, George Brecht: un pacchetto di sigarette Alfa al quale si giustappongono le parole “beta” e “bête”, scritte a mano.

Dovrei ricordare ancora un'infinità di altre cose, ma il tempo stringe...

Cito soltanto l'attività a Milano di un artista concettuale come Vincenzo Ferrari, forse l'artista che più si è occupato – insieme a Vincenzo Agnetti, con il quale negli anni settanta stringe un sodalizio profondo – di una critica sistematica ai principi fondamentali delle strutture culturali tradizionali, portando avanti

un importante lavoro sistematico, ancora oggi da riscoprire e da ristudiare, sul tema della “de-culturizzazione”. Ricordo inoltre la figura di animatore e di organizzatore di spazi culturali autogestiti svolta da Ugo Carrega, artista e poeta genovese trapiantato a Milano negli anni sessanta, che espone e pubblica continuativamente i grandi protagonisti delle ricerche verbo-visuali internazionali di Fluxus, del concettuale e della poesia concreta. Carrega aveva fondato nel 1969 il Centro Suolo, in via Morgagni 35, il Centro Tool (1971-74) e il Mercato del Sale (1974-79), prima nella sede di via Borgonuovo 20, poi in via Orti 16 (dal 1980 al 1992).

Ma accanto a questi, un altro luogo fondamentale per capire cosa è successo di nuovo nell’arte contemporanea di quegli anni è lo spazio autogestito della Casa degli artisti in corso Garibaldi 89, occupata nel 1978 da Luciano Fabro, Jole De Sanna e Hidetoshi Nagasawa. È una storia che comincia con l’arrivo a Milano di Nagasawa dopo il suo mitico viaggio dal Giappone verso l’Occidente in bicicletta, un viaggio durato un anno e mezzo; appena arrivato a Milano gli rubarono la bicicletta, e lui, con un atteggiamento molto zen, capì che il destino gli stava indicando che si doveva fermare in questa città: si stabilì inizialmente a Sesto San Giovanni, in via Casiraghi, in un caseggiato dove in quel momento avevano lo studio Enrico Castellani, Arturo Vermi, Jorrit Tornquist, Christian Tobas, Antonio Trotta e Luciano Fabro, mentre Ugo Carrega abitava nella casa di fianco. Nel 1973 il sodalizio di Fabro, De Sanna, Nagasawa e Trotta si trasferisce nelle riunioni, alle quali partecipano anche Adriano Altamira e Francesco Tonello, a casa di Trotta in via Lamarmora; il gruppo espone insieme nella mostra *Della falsità*, curata da C.A. Quintavalle, all’istituto di Storia dell’arte dell’Università di Parma (estate 1974) e produce il dossier *Miracolo a Milano: i punti in comune*, pubblicato sulla rivista “Data” di Tomaso Trini nella primavera del 1975. E insieme parteciperanno anche alle attività della Cooperativa

di via Maroncelli 14 (con Carrega, Dadamaino, De Filippi, La Pietra, Marrocco, Prini, Boriani, Carpi, Di Bello, Politi, Pardi, Tadini e altri), che nel 1976 diverrà un altro degli spazi autogestiti importanti per l'arte in città. E allo stesso modo bisogna almeno ricordare il collettivo autonomo di Porta Ticinese (Amadori, Borghese, Crociani, Ricatto, Rubino), attivo dal 1973 al 1979, oppure il Laboratorio di Comunicazione Militante (Rosa, Pasculli, Brunone, Columbu e Guenzani) che nel 1977 occupa la chiesa di San Carpofo, dietro a Brera.

Dopo l'esperienza di via Maroncelli, Fabro, De Sanna e Nagasawa cercavano un altro spazio, dove portare avanti la propria esperienza di laboratorio e lo individuarono nella Casa dei pittori di corso Garibaldi 89/a, edificata nel 1910 da Luigi Ghò come spazio per studi di artisti; in quel momento la Casa degli artisti era un edificio quasi completamente abbandonato (vi teneva ancora lo studio soltanto il vecchio Luigi Brogini) e rischiava di essere abbattuto. Fabro, Nagasawa e de Sanna decisero di difendere e di dare nuova vita a quel luogo, idealmente destinato all'arte, e ne avviarono la ristrutturazione, animandone gli spazi dal febbraio 1979 con un'attività laboratoriale ed espositiva di punta alla quale parteciparono, dai primi anni, giovani studenti e artisti come Enzo Bonaguro, Mariella Ghirardani, Luisa Protti, Luca Quartana, Adriano Trovato, Piero Almeoni, Raffaele Proto e via via, a seguire molti altri. Le attività della Casa degli artisti è stata definitivamente interrotta solo dallo sgombero avvenuto nel settembre 2007, a poche settimane dall'improvvisa scomparsa di Luciano Fabro, che era l'unico occupante storico rimasto a difendere con la propria autorevolezza la vocazione culturale della casa. Il comune di Milano ha portato a termine una radicale ristrutturazione, ma il progetto di reimpiego culturale dell'edificio stenta a decollare, a causa dei prevedibili oneri di gestione (e questo è un problema fondamentale per uno spazio che è nato come luogo di lavoro autogestito per gli artisti).

Siamo arrivati ormai agli anni ottanta, con la breve ma significativa esperienza di occupazione, da parte degli allievi del corso di Corrado Levi al Politecnico, dell'ex fabbrica delle turbine Brown-Boveri, nell'inverno fra il 1984 e il 1985. Nel maggio del 1985 vi fu inaugurata una collettiva principalmente dedicata a interventi *site-specific*, alla quale parteciparono Arienti, Cavenago, Gangai, Maniscalco, Martegani, Mazzucconi, Spoldi e molti altri. Il complesso industriale abbandonato si trovava nella zona dell'Isola, fra via Confalonieri e via de Castillia, e venne quasi completamente abbattuto dalla proprietà entro gli anni ottanta. Rimase in piedi soltanto il lungo edificio longitudinale della Stecca (poi detta "degli artigiani" perché animato dalla presenza degli artigiani e delle associazioni del quartiere), dove ebbe sede per due decenni la vivace attività culturale dell'Isola Art Center di Bert Theis, fino all'infausto abbattimento avvenuto nel 2007 per fare spazio al nuovo progetto urbanistico dell'Isola e in particolare al bosco verticale di Boeri.

Da queste esperienze ne nascono infinite altre, che però ci porterebbero ora a superare sia i limiti cronologici del periodo che mi ero proposto di affrontare sia, forse, i limiti di pazienza dell'uditorio; mi limito quindi a citare l'esperienza del collettivo di via Lazzaro Palazzi 19: uno spazio autogestito voluto nel 1989 da un gruppo di giovani artisti (tra i quali Airò, Trovato, Rüdiger, Bonaguro, Moro e altri), in una sorta di rivendicazione d'autonomia rispetto alla Casa degli artisti e a Luciano Fabro, che era stato maestro di alcuni di loro a Brera.

La stagione di questi collettivi autogestiti si può, a mio parere, far finire fra il 1990 e il 1993, due date segnate da avvenimenti simbolicamente importanti che aprono una fase di reistituzionalizzazione del sistema dell'arte contemporanea come ancora oggi lo conosciamo. Nel 1990 gli artisti dello spazio di via Lazzaro Palazzi, che pure continuerà a funzionare ancora per qualche anno, presentano la mostra collettiva *Avanblob* nella galleria di Massimo De Carlo, in via Panfilo Castaldi 33,

dimostrando di non voler prescindere pregiudizialmente dalle possibilità offerte ai singoli da una nuova onda di mercato: la consacrazione conquistata da alcuni di loro segnerà inevitabilmente anche la fine di un'utopia collettiva. Nell'estate del 1993 alcuni dei giovani della Casa degli artisti o dello spazio di via Lazzaro Palazzi partecipano alla Biennale di Venezia con inaspettato risalto e meritato successo, al fianco di artisti internazionali quali Matthew Barney, Damien Hirst e Kiki Smith. Ma a quella stessa Biennale Maurizio Cattelan ottiene una prima importante affermazione individuale sul palcoscenico internazionale affittando lo spazio espositivo che gli era stato assegnato presso le Corderie dell'Arsenale a un'agenzia d'affissioni pubblicitarie. Con questa spregiudicata operazione comincia davvero un discorso diverso: tre lustri di televisione berlusconiana hanno dato il loro frutti e anche per l'arte, come per tutti i fenomeni della cultura dominante, si apre una nuova stagione mediatica senza precedenti.



Repentini cambi di stagioni

Massimo Pirotta

Ero un quindicenne che stava diventando un extraparlamentare di sinistra, un debuttante tra vessilli, parole d'ordine e manifesti da attacchinare a notte fonda. Un megafono in mano, la mozione che deve passare in un istituto etichettato tra i più turbolenti e senza mezze misure. Popolato da studenti figli di operai, lavoratori-studenti e molti pendolari che arrivavano con il treno dalla Brianza e dalla provincia di Como. Se c'era da dare un volantino al mattino presto, immancabilmente arrivava l'auto della Digos. Ti chiamava per nome e cognome e con la mano e il braccio fuori dal finestrino ti faceva un cenno, come a dirti: "Vieni qui!". Ne volevano sempre una copia per la loro collezione. Avevamo occupato la scuola perché volevamo una mensa interna e un'aula di movimento. Nessun posto di comando si salvò dalla contestazione. Casi unici tra noi, per esempio uno che ascoltava tutti i giorni dalle ventuno alle ventidue Radio Tirana. Per la parte avversa era un terno al lotto individuare i responsabili di alcuni blitz "mordi e fuggi", ideatori di un

corteo interno che costrinse il preside a barricarsi nel suo ufficio. Vilipendio alla bandiera perché un dì venne ammainato il tricolore e issata una bandiera rossa. Questione di spazi dove scrivere i tatzebao con i pennarelli, dove ascoltare musica e ricevere delegazioni da altre scuole. In contemporanea girovagavo fra le vie della mia città, quella dove nel 1900 l'anarchico Bresci sparò al re, oppure nella metropoli con il "cuore in mano" e il suo hinterland. In quanto curioso cercavo collegamenti. Il mio pallino per la musica era insaziabile e onnivoro. La formazione musicale tra gli scaffali di un supermercato. Ovvero: se usciva un nuovo ellepì andavo in un negozio di dischi, ma i "recuperi" dei maestri del blues e del rock li facevo al supermercato frugando tra le collane economiche dei dischi come la Linea Tre o la Linea Orizzonte. Al bisogno, sono stato anche un discreto ladro di libri. Se i soldi in tasca erano pochini, avevo la mia libreria milanese da prendere di mira. Come tattica, un "furto soffice". Sceglievo due libri, quelli con il prezzo di copertina più basso, mi dirigevo verso la cassa e li pagavo. Poi, fingendo di guardare ancora un po', ne rubavo un altro, ma non dico come (non lo nascondevo sotto i vestiti, paradossalmente era quasi in bella vista) e me uscivo tranquillamente con un saluto contraccambiato: "Ciao, alla prossima". Circolando a bordo di uno scooter con la marmitta truccata (ero un po' un ganassa) diventai un piccolo globetrotter tra i Circoli Ottobre (Lotta Continua), La Comune (Avanguardia operaia), Fgci (giovani berlingueriani), Case del popolo, Circoli del proletariato giovanile (nel mio quartiere di Monza si chiamava Ernesto Che Guevara) e le librerie di Cultura popolare (Movimento studentesco della Statale). Realtà dove faticavi a capire dove finiva la propaganda e iniziava la cultura, tanto da procurare più volte controproducenti battute d'arresto. E proprio in una libreria popolare vicino alla stazione di Monza, nel cambio di stagione settanta-ottanta, acquistai un disco di Gary Numan. In copertina c'era l'artista con un aspetto tra l'androgino e il

robotico, tanto che il commesso stalinista messo alla prova mi disse: “Solo tu potevi comprarlo”. Procurarsi i dischi, quelli del “nuovo che avanzava” non era facile e raramente li trovavi al primo tentativo. E allora ti dirigevi da New Kary in via Torino o da Carù a Gallarate con la speranza di non aver fatto un viaggio a vuoto. Una volta, un mio amico entrò alla Ricordi di Monza e chiese il primo degli Ultravox. Chi stava dietro il bancone gli rispose che non vendevano televisori ed elettrodomestici. Tra i 33 e i 45 giri due emblematici titoli: *1978 gli dei se ne vanno, gli arrabbiati restano* degli Area e *Video Killed The Radio Star* dei Buggles. La musica oltre a sentirla, la potevi anche guardare grazie alla dilagante videoclip-mania. E dunque l’intercalare, il sovrapporsi: gli Inti-Illimani, *Samarconda* di Roberto Vecchioni, le canzoni popolari e politiche dei Dischi del Sole, l’inno di Lotta Continua inciso da Pino Masi, i Pink Floyd a Pompei che registrano senza pubblico, il settimanale “Ciao 2001” (con la paginetta a cura dello psicologo), i cantautori a coprire tutto il territorio nazionale, la lunga ondata progressive italiana e anglosassone che non ho mai amato molto (preferivo il glam-rock di David Bowie e dei Roxy Music). La prova del nove: andare ai concerti. Tra autoriduttori, cariche della polizia, festival pop, feste de “l’Unità”, dove il re era nudo, rock in opposition, primi vagiti della nuova onda. Tutti in combutta con il frastuono della metropoli. L’Arena civica stracolma in ricordo di Demetrio Stratos. Mutamenti repentini, cilindri da cui estrarre etno-folk, blues, mod revival (1979). Nei cinema si proiettavano film divenuti di culto (*Blank Generation*, *The Great Rock’n’Roll Swindle*, *Quadrophenia*, *Rude Boy*, *The Blues Brothers*). E se ne volevi sapere ancora di più c’erano i libri della Lato Side, Arcana, Savelli, Stampa Alternativa. Oltre a una miriade di fanzine, riviste musicali specializzate tra cui vale la pena menzionare “Muzak”, “Gong”, “Musica 80” e l’irriverente “Vinile” dove tra le sue pagine potevi leggere una recensione tipo: “Questo disco fa schifo, punto e basta”. Nel bel mezzo

l'inconveniente della discomusic. Mi piaceva anche quella e così mi beccai di tutto. Scrissi addirittura un elogio alla disco su una rivista legata ai sindacati provocando l'indignazione di alcuni amici carissimi che mi diedero del bollito. Per me era anche quella un'espressione musicale da prendere in considerazione, ok non aveva nessuna altezzosa pretesa artistica, però faceva ballare e divertire, un *only for fun* ma non scollegato dai contesti sociali. La soundtrack del fine settimana delle donne a servizio, delle comunità gay e afroamericane negli States. John Travolta è una tigre di carta? Segue dibattito a Radio Popolare. Titoli di coda, quelli della italo-disco anni ottanta che sbancharono le classifiche di "Billboard". Il punk che in ritardo, ma arriva: Adam and the Ants il primo a concertare a Milano, il lato estetico (Krisma-Cattaneo-Oxa), le maratone alla Palazzina Liberty, il Virus anarco-punx, la seconda e terza generazione, il Leoncavallo con i CCCP-Fedeli Alla Linea e i Sonic Youth e poi l'Helter Skelter con l'industrial, Henry Rollins e Casino Royale. Cause ed effetti che mandarono in frantumi certe ortodossie e bigottismi della sinistra rivoluzionaria. Libero accesso al ballo rock'n'roll e non più soltanto tarantelle e danze irlandesi. Il mio luogo preferito era l'Odissea 2001 in via Beseniana, una laterale di via Forze Armate. C'era un dj bravissimo, Paolo Scarpellini, che faceva ballare tutti e aveva la capacità di intuire una serie di brani riempi pista alla quale non potevi sottrarti. Ricordo un ragazzo che quando dalle casse uscivano le prime note di *Rebel Rebel* di David Bowie beveva il tuorlo di un uovo che teneva in tasca, si tracannava una bottiglietta mignon di un superalcolico e poi faceva roteare la sua ragazza. Era un classico e noi tutti giù a ridere. Una sera scambiai Nina Hagen, che era confusa tra il pubblico, per una tossicodipendente che voleva chiedermi le millelire. Sul palco c'era Bo Diddley e tra lo stupore generale a un certo punto si materializzarono Cassius Clay con Gianni Minà. Incredibile! E sempre qui concerti memorabili: Gang Of Four, Nico, A Certain Ratio, Pop Group,

Slits, Plasmatics, Rip Rig+Panic, George Thorogood e molti altri. Se non ero lì magari andavo al Punto Rosso, vicino a piazzale Lagosta che poi venne giù con la grande nevicata del 1985 oppure al Sì o Sì di via Vittadini, dove al giovedì nella tavernetta si tenevano alcuni dance-party new wave. Scemata quasi del tutto la stagione del “vogliamo la musica gratis” nel 1980 a Milano riprendono i live dei grossi nomi. È Bob Marley a San Siro che in un certo senso sdogana il tutto, ma vanno ricordati anche Ramones + U.K. Subs, Police + Cramps, la tappa del tour degli artisti della Stiff Records, Devo, Talking Heads, Motörhead, Selecter, Madness, Kraftwerk... Tutti al Palalido. Poi King Crimson + Roxy Music, Peter Tosh, Clash al Vigorelli. Psychedelic Furs, Iggy Pop, Fela Kuti, Philip Glass, Jesus & Mary Chain al Rolling Stone di corso XXII Marzo, infine Frank Zappa al Parco di Redecesio, con tanto di zanzare al seguito.

In Brianza, già dal 25 dicembre 1975 iniziò a trasmettere Radio Monteverchia. Era una delle prime radio libere in Italia, situata in collina per farsi sentire meglio era spoglia ed essenziale. Mixer, microfoni e i due giradischi erano posizionati su una pila di cartoni. Tutto appariva all'insegna della provvisorietà ma ha tirato avanti quasi vent'anni. Notiziari, rubriche a tema, trasmissioni sindacali, microfoni aperti, la settimanale classifica di dischi *Le cime di RMV* e dove nel palinsesto dell'ultimo periodo trovò spazio una mia bizzarra conduzione. Si chiamava *Musica senza frontiere*, una sequenza di brani free-jazz, no-wave, musiche dal mondo, rap. Per autofinanziarsi si facevano concerti: Teresa De Sio, Demetrio Stratos, Franco Battiato, Gang, Vincenzo Zitello, Gaznevada, Embryo... Ad Arcore la Festa della luna organizzata con quelli di Democrazia proletaria: Henry Cow, Riccardo Zappa, Skiantos, Alberto Camerini... Durante la metà degli anni ottanta sempre ad Arcore nel parco della bellissima Villa Borromeo arrivarono Dissidenten, Yousou'N'Dour, Moncada, Billy Bragg. Mentre quest'esperienza si stava esaurendo del tutto, nel maggio 1987 apre i battenti il

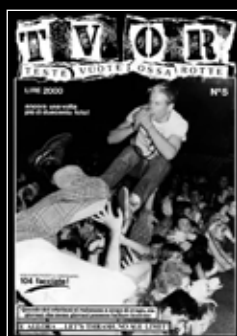
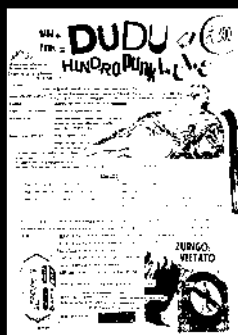
Bloom in via Curiel a Mezzago, un paese di tremila anime. E dopo trentun anni è ancora lì. È una storia di imbianchini nel weekend, di tecnici che cablano cavi, di volontari che montano scaffali, di apprendisti alle proiezioni di film su pellicola, di cassieri all'entrata quando c'è un biglietto da pagare, di baristi leninisti, di gente che affigge locandine taglia e incolla. È una storia iniziata da una quarantina di ragazzi e ragazze che danno vita a una cooperativa senza fine di lucro (una dizione che nel corso degli anni verrà ripetuta fino alla nausea) e che si sceglie come ragione sociale un nome altrettanto curioso: Cooperativa Il Visconte di Mezzago, dove il riferimento al libro di Italo Calvino è del tutto evidente.

Non è solo un rock-club, dove magari si litiga sul comperare un fax oppure o no – questione di bilancio, ma al cui interno ci sono un cinema con settantadue poltroncine rosse, una sala mostre, un bar e udite, udite: una libreria (cosa mai vista in un locale by night). Il Bloom degli inizi era allora un grosso punto interrogativo: quanto durerà? Per farsi conoscere e per portare gente ci si inventava un po' di tutto. Rassegne fotografiche, cinematografiche e video, performance teatrali, spettacoli di cabaret, installazioni, reading di poesie. Oltre ad incontri con Benny Nato contro l'apartheid in Sudafrica, con Enrica Colloiti Pischel per uno sguardo sulla Cina dopo i fatti di piazza Tienanmen, presentazioni di libri con Gad Lerner, Antonio Caronia, Michele Serra, Davide Sapienza, tra i primi ospiti. E poi incontri con i registi e naturalmente concerti, uno dietro l'altro. Tra quelli che salgono sul palco tra il 1987 e il 1989 ci sono: Fleshtones, Afterhours, Ritmo Tribale, Flamin' Groovies, Stomach Mouth, Africa Unite, Primal Scream, Jonathan Richman, Blaster, Timoria, Thin White Rope, Opal, Peter Hammill, Gang, Gaetano Liguori, Casino Royale, Screaming Trees, Giant Sand, Paul Roland, Miracle Workers, Fuzztones... Una delle cose più divertenti è sempre stata quella di avvicinarsi al banchetto del merchandising delle band e osservare le t-shirt esposte. Davanti

il logo della band, dietro le date dei loro tour europei se non mondiali e magari leggere: Los Angeles, Copenaghen, Londra, Parigi, Bruxelles, Zurigo, Roma, Mezzago (E che è?). Quindi, il 26 novembre 1989, la prima volta dei Nirvana. Che sono addirittura di spalla ai Tad, il cui cantante si sente male. Kurt Cobain lo sostituisce e così si esibisce due volte davanti a una platea di circa centocinquanta persone. Due anni dopo, è il 17 novembre 1991, la seconda volta dei Nirvana (come opening act gli Urge Overkill). L'arrivo non più su un furgoncino malridotto bensì su un enorme bus. *Nevermind* aveva appena scalato le classifiche di tutto il mondo, il Bloom tiene al massimo cinquecento posti pigiati e in piedi, fuori ci sono diverse migliaia di persone che vorrebbero entrare. Kurt Cobain è quasi blindato, per sfuggire dai fan scende di corsa dal bus e si precipita all'interno del locale.

Quando il concerto ha inizio, i *bloomers* sono tutti mobilitati. Chi dentro, chi fuori a contenere la folla. Io mi faccio tutto il concerto appiccicato a una delle porte di sicurezza perché chi è rimasto fuori vorrebbe entrare, e spinge spinge e ancora spinge... Ma proprio non si può, anzi sarebbe nel nostro interesse farli entrare, una volta tanto che c'era da guadagnare. Dentro si fa persino fatica a muoversi, fa un caldo bestiale, vedo volare corpi sopra le teste, le prime file pogano alla più non posso e i Nirvana non si risparmiano. Tanto che in seguito diranno più volte che quello del Bloom è stato uno dei più bei concerti della loro carriera. Ma a me quasi mancava il respiro e quando tutto si conclude di botto, finalmente potevo aprire la porta di sicurezza. Un po' di aria, una boccata d'ossigeno.

Il 28 novembre fa il suo ingresso al Bloom la moglie di Kurt Cobain, Courtney Love con le Hole, la sua band. Terminate le prove chiede se abbiamo un fax. Con lei, saliamo in ufficio, e dopo aver posato le sue labbra con tanto di rossetto su un foglio in A4 invia un bacio a Kurt Cobain. E meno male che l'avevamo comperato quel maledetto fax! Che dire? All'inizio è andata così.



Punk e autoproduzioni

Angela Valcavi

La scoperta del punk è stata la rivelazione di una realtà unica e rivoluzionaria.

Una sera di febbraio del 1978, sfogliando una copia di “Re Nudo” del maggio 1977, le foto di ragazze dai capelli corti e dal trucco pesante ricoperte di spille da balia mi prendono immediatamente. L’articolo dice: “Il movimento dell’oltraggio. Un compagno appena tornato da Londra racconta il suo incontro con la nuova ribellione giovanile: il punk rock. Il punk è la realtà dei giovani disoccupati, emarginati, incazzati con tutto ciò che li ha preceduti: è il trionfo del miserabile del povero dell’oltraggioso”.

Divorato l’articolo mi taglio i capelli, metto un paio di pantaloni neri a tubo, scarpe con il tacco, camicia e cravatta sottile di pelle, giacca da uomo e vado alla Casermetta di Baggio, che frequento, dove non sono contenti di vedermi così conciata e mi sottopongono a una lezione su svastiche, fascisti e obiettivi per la rivoluzione.

Non dico niente, dicono già troppo loro e penso: “Questi qua non hanno capito un cazzo!”.

Non hanno capito la rabbia repressa dei più giovani e che l’oltraggio di esistere al quale ho appena aderito è meglio dell’eroina e della loro rigidità mentale.

La prima ondata punk stava creando una grande confusione ideologica all’interno della sinistra che, grazie a scarsa elasticità e ampiezza di vedute, era arrivata a identificare i punk come fascisti e filonazisti.

Lo sperimento invano, visto che il punk è diventato il mio punto di partenza.

È la rottura con tutto: forte, prepotente, non c’è bisogno di spiegare nulla. È tutto esplicito! Ha una forza identitaria molto più dirompente e aggressiva di ogni altra cultura giovanile che l’abbia preceduta.

No future non è lo slogan della rassegnazione per un futuro inesistente, ma è l’inizio del riscatto contro quella promessa di futuro inutile che ho davanti. È quello che provo e che scoprirò essere scritto su “Xerox” una delle prime fanzine punk. Ancora non lo so, non so niente di queste riviste fotocopiate a tiratura bassissima, fatte sullo stile di quelle inglesi.

Crescendo in una periferia di casermoni a ridosso della tangenziale, la precarietà e l’incertezza sono un destino certo contro cui reagire, la disoccupazione giovanile è al 40% e l’eroina è ovunque.

Avevo passato l’inverno a Macondo insieme a Rinaldo, l’autore del falso biglietto del tram che “vale uno spino”. Con lui e un altro paio di persone della Casermetta avevo frequentato i circoli giovanili in via Ciovassino e il centro sociale Santa Marta (dove qualche raro punk inizia a frequentare la sala prove), senza grande coinvolgimento.

Il punk dà improvvisamente un senso al mio futuro. È una scelta di vita. L’unico problema è l’isolamento che vivo da solitaria.

Di questo fenomeno che arriva dall'Inghilterra si inizia a parlare sempre più spesso: a *L'altra domenica*, che manda in onda un servizio di Michel Pergolani e a *Oden. Tutto quanto fa spettacolo!* E i quotidiani fanno articoli di costume.

Poi ci sono i Crisma, i Decibel e gli Incesti, fagocitati dal mercato discografico che vuole proporre una scena punk italiana. Mi danno l'idea di una roba di plastica, finta, un po' come Anna Oxa o la Rettore che, pescando dall'iconografia punk, vuole una lametta per tagliarsi le vene. Con lo stesso intento mercantile anche gli stilisti fanno la loro parte, soprattutto Elio Fiorucci che nel suo negozio vende una fanzine di stile, "ID", con foto di ragazzi e ragazze che spiegano come si vestono. C'è anche il parrucchiere punk Hair for Heroes, in corso Indipendenza.

Non era mai successo in precedenza che gli elementi di uno stile giovanile, venissero assimilati e proposti dal mercato con una tale velocità.

Il sabato pomeriggio non mi perdo le *Shock Produzioni*, leggendaria trasmissione di Francesco d'Abramo su Radio Popolare, fonte inesauribile di informazioni, che mi consente di ascoltare pezzi sconosciuti e le storie dei primi gruppi punk milanesi e non. Mi fa sentire meno sola!

Come primo gesto simbolico di adesione vendo la mia decina di dischi di classici del rock anni settanta. Niente a che vedere con i tre accordi pestati veloci e con parole urlate piena di rabbia. Consumo la cassetta con *White Riot* dei Clash, *Hiroshima mon amour* degli Ultravox, *Blank Generation* di Richard Hell e *Lust for Life* di Iggy Pop.

Trucco pesante. Capelli corti e dritti in testa con lo sciroppo di zucchero. Scarpe robuste o tacchi a spillo. Ferramenta come gioielli. Fori nella carne. Avevo già quattro fori (non ancora piercing) nell'orecchio nel 1976 che arriveranno a dodici. Ok! Adesso sono punk, ma non ne conosco altri!

Vado alla ricerca di gente come me con scarsi risultati. Mi

guardo attorno, ma il primo giro punk è molto chiuso. Per la maggior parte gruppetti di due o tre amici di zona e altri solitari.

Smistando corrispondenza come trimestrale alle Poste conosco la bassista delle Clito, primo gruppo punk di donne (con il sax!), e Daniele, innamorato di Patty Smith. Lo ritroverò al Virus e mi intimerà di non raccontare la storia!

Poi arriva la prima grande occasione di ascoltare dei gruppi punk locali.

Il 9 dicembre del 1978 alla Palazzina Liberty, Francesco D'Abramo di *Shock Produzioni*, organizza il primo festival punk italiano con un sacco di gruppi tra i quali le Clito, Beggars Banquet, Wind Open e con Tampax e HitlerSS, dal mitico The Great Complotto di Pordenone: Il Sabatok Folle!

È entusiasmante nonostante il gran casino che succede! Infatti un gruppo di autonomi decide di impedire ai fascisti di suonare e parte una violenta contestazione in perfetta continuità con la caccia al punk in via Torino che si scatenava a margine degli ultimi grandi cortei del sabato pomeriggio. Tensione, spintoni, lanci di roba e slogan contro i fascisti che stanno sul palco e la serata finisce.

Si susseguono concerti occasionali di gruppi punk come il festival di un circolo giovanile alla cascina Monluè a Milano, quando i T.V. Vampire suonano di fronte a una cinquantina di spettatori ammutoliti o quando i Mittageisen si esibiscono dal vivo nell'auditorium del liceo Beccaria a Milano nel marzo del 1979, ma sono tutti eventi dei quali vengo solo a sapere. E poi andare da sola senza conoscere nessuno. Perdo anche il concerto di Adam and the Ants, il grande evento dei punk milanesi.

Il 23 novembre del 1979 a Milano si svolge, organizzata da Cramps e Italian Records (Harpo's Bazar), il festival Rock e Metropoli al Palalido di piazza Stuparich con la partecipazione di Skiantos, Gaznevada, Windopen, Take Four Doses, Sorella Maldestra, Revolver, Vanadium, X Rated, Jumpers, Kaos Rock. Una sorta di primigenia ufficialità che consacra la nuova scena.

La prima diffusione del punk è molto fluida, con ritrovi locali e di quartiere, circoscritti alla vita di zona, sulle panchine dei quartieri come Gallarate, Quarto Oggiaro, Gratosoglio, Baggio, da dove partire in sparuti gruppetti di due o tre al massimo verso il centro. Qualcuno inizia a frequentare la piazzetta San Giorgio di fronte al negozio New Cary.

Nel settembre del 1979 inizio una nuova vita nel monolocale in affitto a Baggio.

Un pasto di rabbia e nichilismo si alternano al furore creativo. Inizio a lavorare ai miei collages. Forbici, ritagli e colla, fotocopie e pennarelli.

Frequentando La Locanda e il parchetto di Baggio conosco Atomo, che ha un giubbotto con scritto ATM gratis, da cui il nomignolo e Vincillo inquietante fisiognomica mediorientale! Iniziano storie di frizzantino, cene e amicizia. Baggio. Selvaggio Baggio. La Casermetta è implosa, non c'è nemmeno stato bisogno dello sgombero. Santa Marta invece viene addirittura restituito al comune, mentre il Leoncavallo sopravvive nonostante la repressione e gli arresti di fine anni settanta.

Intanto, a Baggio, nel settembre 1981 un breve spasmo di rivolta del quartiere produce una tre giorni contro l'eroina organizzata dai compagni di zona, durante la quale decidiamo, novello embrionale collettivo punk, di portare la nostra presenza.

Dopo diverse discussioni per il superamento del volantino in favore dello strumento-arte come forma di ribellione, prepariamo un foglio di carta sugli spazi per i giovani che distribuiamo tra lo sbigottimento generale. "Ma come si fa ad andare in giro conciati così" era il commento non solo dei curiosi ma degli stessi organizzatori.

In poco tempo i luoghi di ritrovo si moltiplicano. Inizio a frequentare le feste nella casa di corso Garibaldi, grazie a un punk che incontro un pomeriggio e mi dà un cartoncino di invito. Poi il marciapiedi fuori dal Bar Concordia di corso Genova e del Bar Magenta su cui stazionare.

Ci si trova fuori dal Plastic in viale Umbria, la prima discoteca a mettere musica punk e all'Odissea 2001 dove spesso riesco a imbucarmi ai concerti al seguito di un amico che lavora come tecnico del suono.

La situazione inizia a evolvere. In giro ci sono sempre più punk. Capita di incontrarne qualcuno da Tutto per l'operaio - Ditta Martin Luciano, sull'Alzaia Naviglio Grande, andando a cercare vecchi pantaloni neri dell'esercito spagnolo o gli anfibì italiani, oppure nei negozi per pellettieri dove comperare le borchie da mettere sui giubbotti come quello di via Nirone. Per la maggior parte l'abbigliamento è un fai da te che saccheggia le bancarelle dell'usato e le ferramenta per catene, catenelle e lucchetti. Per un periodo nell'orecchio ho messo dei lunghi chiodi di acciaio con la capocchia che faceva da fermo dietro il lobo!

I gruppi punk oltre a fare sempre più concerti, iniziano a registrare e a far girare i loro lavori. Dal 1979 erano apparse le prime autoproduzioni musicali che nel giro di un paio d'anni diventeranno una realtà sempre più diffusa. Nasce una produzione completamente svincolata dall'industria discografica, prima cassette e in seguito vinili in tirature limitatissime: fare una cassetta è la cosa più semplice e dalla replica infinita. L'autoproduzione è l'esaltazione della riproducibilità tecnica, dalla comunicazione scritta a quella sonora. Escono i primi 45 giri e poi i 12" e poi lp, per una fruizione interna, attraverso un circuito e canali di diffusione propri.

La nascita e la diffusione delle autoproduzioni come rappresentazione di sé, sono la proiezione di un'identità collettiva. Fare una fanzine è ancora più facile che registrare un'audiocassetta.

Macchina da scrivere, carta, forbici e colla. Nascono fogli singoli, fascicoli graffettati, fotocopati, spesso un insieme di slogan e grafica molto efficaci, numeri unici ma anche progetti più continuativi dal taglio e dall'impostazione embrio-editoriale.

È da subito, insieme alla musica, la forma di comunicazione più immediata e diretta. Inizialmente risentono della

controcultura del decennio precedente, riprendendo in parte la grafica di fogli di movimento come “A/traverso” e “Viola” di stampo totòista (Totò+dada). “Dudu”, “Pogo”, “il Sigaro d’Italia” e “Harpo’s Bazar”, legato alla Italian Record, sono le primissime fanzine. “Xerox”, dal marzo del 1979, ha grafica e contenuti più autonomi e marcatamente punk, occupandosi non solo della scena inglese ma anche di quella italiana e milanese.

La produzione dal basso è la realizzazione di un bisogno di comunicazione a bassissimo costo, fatta da chiunque, attraverso un suo linguaggio, senza né delega né mediazione di altri. È la creazione di un mondo altro, originale e unico. Da questo momento si assiste a una progressiva, graduale, imponente e proficua produzione di materiale: un enorme laboratorio di cultura diretta.

Luogo fondamentale nella mappatura urbana in questo momento è la fiera di Sinigaglia in via Calatafimi dove trovarsi il sabato per scambiarsi informazioni su concerti, dischi e fanzine, che si reperiscono da Buscemi in corso Magenta, New Kary in via Torino e poi Mariposa in Porta Romana, Supporti Fonografici in via Col di Lana, il negozio Disco Club nel mezzanino metro di Cordusio, Rasputin in piazza Cinque Giornate, Bonaparte dischi in via Marghera, Tape art in corso di Porta Ticinese poi Ice Age, Zabriskie Point di Steve Rottame Valli in Galleria Unione. Si aggiungeranno anche le librerie, prima fra tutte la Calusca di Primo Moroni.

Il Palalido dal 1979 diventa il luogo dei concerti che si susseguono numerosi con la fine dell’ostracismo imposto all’Italia a metà anni settanta per le frequenti autoriduzioni.

Continuano le feste nella casa di corso Garibaldi, l’ambiente è vario ma legato da un unico interesse, artistico multimediale e musicale. È più o meno lo stesso microcosmo che caratterizza il Vidicon, non a caso il nome stesso è quello del tubo da ripresa video. La sede è uno spazio all’interno di una delle occupazioni storiche di Milano, in via Correggio 18.

Il punk è diventato qualcosa di diverso, meno frammentato e fluido: si è verificato il passaggio dalla prima fase criptica del 77/79 a quella più diffusa e magmatica.

La realtà punk a Milano è ormai diventata dinamica. Nei primi anni ottanta i punk riescono anche a organizzare dei concerti nelle proprie periferie ottenendo in prestito i locali di centri sociali comunali di quartiere.

Il Vidicon e il suo progetto multimediale durano poco e nel breve gli stessi spazi vengono presi da un gruppo di punk che dà vita al Virus.

Nasce così il primo vero punto di aggregazione e di riferimento punk. Contemporaneamente si diffondono altre specificità, ognuna con proprie caratteristiche identitarie e spesso in conflitto con le altre, definite spesso in modo riduttivo come sottoculture. Nel 1982 la realtà milanese è caratterizzata da una galassia di gruppi, che vengono definiti, con una certa preoccupazione da parte delle istituzioni, appartenenti a bande giovanili. È in atto una radicale trasformazione della realtà giovanile, che si articola allontanandosi sempre più dalla cultura ufficiale e dalle modalità politiche del decennio precedente.

Anche la produzione delle fanzine segue questa molteplicità di stili.

Le fanzine si occupano principalmente di musica e gruppi, con interviste, recensioni di autoproduzioni e concerti, punk, new waver, hardcore, post-punk, dark, industrial, sperimentale e persino classica: "TVOR", "Bootleg", "Vinile", "Rock Garage", "Free", "Waves", "Komakino", "Snowdonia", "Ars Moriendi" e "Musich". Altre dai contenuti libertari: "Nuova Fahrenheit", "Insubordinazione", "Antiutopia", "Disforia", "Nashville Skylin" e "Tracce". Altre di respiro culturale, estetico-artistiche: "Amen", "Nero", "Trance", "Hydra Mentale" e in seguito le darkzine "Settimo Senso" e "Batty's Tears".

La caratterizzazione grafica è potente, caotica, istintiva, con un ampio utilizzo del collage, del cut-up e ispirata al dada

con contaminazioni che vanno dal costruttivismo/futurismo, all'industriale, passando attraverso il fumetto e l'arte postale, il neogotico e il decò.

Una fanzine unica nel panorama nazionale delle autoproduzioni è "Punkaminazione", con redazione itinerante gestita dalle comunità punk che costituiscono il circuito nazionale degli spazi occupati e autogestiti da Torino a Bari.

Le tirature sia delle audiocassette sia dei vinili, inizialmente 45 giri e poi flexi, picturedisc, 12" e lp hanno tirature che oscillano dalle cinquanta alle tremila copie di alcuni gruppi dell'Hc italiano e rivelano una elaborazione iconografica con logo e caratteri unici, rappresentativi e fortemente identitari.

Parallelamente si sviluppa il circuito di diffusione di materiale autoprodotta in negozi di dischi, librerie e distribuzioni nei centri occupati. Il passaparola e le info delle riviste musicali specializzate fanno crescere una diffusione postale nazionale molto efficace grazie alla nascita di cataloghi di distribuzione.

Un altro elemento di rappresentazione di sé è il tatuaggio, ma le uniche possibilità di farsi tatuare consistono nel raggiungere uno dei sopravvissuti studi delle città portuali del nord Europa o affidarsi all'improvvisazione di chi ci prova con un rudimentale punteruolo realizzato avvolgendo del filo intorno a un ago e intinto nell'inchiostro di china. Nell'epoca del fare da sé, è inevitabile che si sviluppi un nuovo interesse fino alle conseguenze odierne. Uno dei primi tatuatori che conosco al Virus è Margherito, Claudio Pittan. La scrittura sulla pelle ha una varietà grafica che va dai bracciali di filo spinato, alle ragnatele sui gomiti, ai logo dei gruppi di riferimento dall'hard core all'industriale.

Contemporaneamente cambiano le coordinate geografiche di riferimento. I punk londinesi sono poco più di una moda e, in una sorta di riedizione di *Freaks* di Tod Browning, si fanno fotografare a pagamento dai turisti.

A inizio anni ottanta il centro del mondo punk diventa Berlino.

La scena underground va frammentandosi e arricchendosi. Si sta affermando un interesse sempre maggiore per l'industrial, il post-punk e la sperimentazione e Berlino diventa la destinazione per assimilare e assorbire stimoli e impulsi.

Dal nostro addormentato e assuefatto quartiere decidiamo di portarci all'assalto della città: è arrivato il momento di fare la nostra fanzine. La stampiamo in tipografia e ne usciranno due numeri a cavallo tra 1982 e 1983: "Fame". Noi punk di Baggio pur essendo un gruppo minimale ci siamo e la scritta monumentale FAME sul muro a fianco del supermercato lo testimonia per molto tempo.

Nel 1982 l'occupazione di una palazzina dei primi del Novecento in via Cadore diventa un altro punto di riferimento per i punk e il concerto degli Indigesti è l'occasione per l'intervista che uscirà su "Fame" suddivisa su due numeri. Qui, nel luglio del 1983, a un concerto, vendendo le ultime copie di "Fame", conosco Roberto, un punk di Affori molto interessato a fare una fanzine. Nel giro di qualche mese nasce "Amen" che diventerà un bellissimo progetto multimediale.

Abbiamo gusti e percorsi diversi ma gli intenti convergono insieme a quelli di Stefania Bianchi, Gianna Frisoli e Fabrizio. Altri collaboratori si susseguiranno di numero in numero con una componente femminile sempre presente. Dal 1982 al 1989 usciranno nove numeri con audiocassetta allegata, più quattro vinili e una compilation dei gruppi che caratterizzano la scena non hardcore milanese. "Amen" è stata una delle fanzine più longeve e non si occupava prevalentemente di musica ma anche di sociale, filosofia, arte, dal post-punk all'industrial, dal teatro alla performance, dal fumetto all'arte postale.

Il primo numero di "Amen" è esaurito in pochissimo tempo. Pensiamo che potremmo organizzare un concerto. Qualche mese prima, durante un giro in cerca di posti dove distribuire gli ultimi numeri di "Fame", io e Lia eravamo rimaste impressionate dalle dimensioni del Leoncavallo e dalla sua ridotta

frequentazione. Ci presentiamo alla riunione del comitato di occupazione e proponiamo il nostro concerto, dettagliando a fondo chi siamo, i contenuti della fanzine e della scarsità di spazi di aggregazione per i giovani che è l'obiettivo che ci muove. Ci viene concesso il palco e organizziamo la serata.

Intanto ci si trova spesso alle Colonne, sui marciapiedi di fronte a il Pois o al Tabacchi Rosa in via Molino delle Armi. A volte andiamo a ballare. Qualcuno inizia a suonare portando i dischi da casa e utilizzando le strutture di centri sociali comunali o di quartiere e alcune discoteche come il Viridis di San Giuliano Milanese e l'Odissea 2001. Sono i soliti quattro o cinque dj a garantire una selezione musicale adeguata.

Nella mappa cittadina hanno un posto la Trattoria degli Artisti alle Colonne, odore di unto e stantio, dalle pareti rivestite di quadri spesso lasciati in cambio dei pasti e il Bar Rattazzo in corso Ticinese per un aperitivo con polpette e uova sode.

Il primo concerto firmato "Amen" con Viridanse di Alesandria e Obscurity Age di Milano è il 10 novembre 1983. Restiamo impressionati. Noi e il comitato di occupazione! Una marea nera di un migliaio di punk, post-punk e affini vengono chiamati al concerto "per anime dilaniate" dal cupo e inquietante manifesto apocalittico. Se per i punx del Virus la musica è diventata hardcore, per i punk senza una sede la musica da qualche tempo va verso sonorità post-punk e industrial.

Seguiranno altri due concerti nel giro di pochissimi mesi, il 12 gennaio e il 2 febbraio, entrambi con un'affluenza oltre le nostre aspettative. Grazie ai concerti, alla fanzine e alle frequentazioni di strada e del Virus, si stringono altri e nuovi rapporti. Iniziamo a discutere della necessità di trovare un posto, adesso che ci accorgiamo di essere tanti. Virus e Leoncavallo hanno identità proprie. È quindi necessario pensare a una sede nostra.

Il Virus infatti va stretto a molti per l'eccessiva rigidità e per la scelta hardcore. Un episodio che più di altri sancisce questa distanza è il boicottaggio del concerto dei CCCP al

Virus. Organizzato da Stefania di "Amen" e Sandra del Tuwat di Carpi viene sabotato con continue interruzioni a rutti dal mixer, larsen e riduzione audio, perché considerati dei fighetti, concetto generalmente esteso a chi non ascolta hardcore.

Dobbiamo trovare uno spazio per caratterizzarlo con i nostri contenuti. La prima idea è di fare un volantinaggio sulla questione della mancanza di spazi di aggregazione per soddisfare le nostre esigenze musicali e culturali.

Il momento ideale è il sabato pomeriggio, tra lo struscio di via Torino, con la strada piena di tutti quelli che arrivano da periferia e provincia a definire la frammentata galassia giovanile che si contraddistingue grazie ai propri stili identitari. La geografia di via Torino è divisa in zone di appartenenza a seconda del gruppo che gli studi sociologici definiscono bande spettacolari devianti.

E così avviene. Si susseguono un primo sabato di volantinaggio sul bisogno di spazi di aggregazione per i giovani e un secondo sabato con manifestazione lampo lungo via Torino, improvvisata, impreveduta e veloce, alla quale partecipano oltre un centinaio di persone. Il tempo di fare qualche decina di metri e scioglierci prima che arrivi la polizia.

Bisogna fare qualcosa. È il momento di farci sentire! Ci prepariamo per una prima azione eclatante il 4 aprile 1984 quando viene presentato alla stampa il convegno che la provincia di Milano, assessorato ai Servizi sociali, Centro studi e ricerche sulla devianza e l'emarginazione ha commissionato a un'equipe di sociologi che deve relazionare sui risultati dello studio in merito a: "Le bande giovanili: una realtà nella metropoli degli anni ottanta".

Durante la presentazione un gruppo di punk irrompe nella sala, tra questi Atomo, Gomma e Vincillo a torso nudo che avanzano tagliandosi il petto. Quando il sangue inizia a uscire ci passano sopra il volantino che distribuiscono ai presenti: "Questo è il mio sangue. Analizzatelo! Forse scoprirete quali sono i miei bisogni veri".

Il sabato seguente il Teatro di Porta Romana, sede del convegno, viene occupato dai punk milanesi. Ci siamo tutti: le Creature simili, quelli di Fame, quelli di Amen, SdM di San Giuliano, Hydra Mentale, i punx del Virus e altri collettivi arrivati per l'occasione da Bergamo (Tribù Liberate), da Bari (Giungla), dalla provincia e da altre regioni.

Da questo momento in poi il sabato diventa l'occasione per frequentare le vie del centro con volantinaggi e manifestazioni fulminee. Ben presto la polizia inizia la caccia ai punk e accade che l'unico sabato in cui in via Torino non ci siamo, parte una retata per identificarci che ha come risultato quello di riempire il commissariato di piazza San Sepolcro di minorenni arrivati a Milano per fare shopping.

Inizia un periodo di repressione e controlli. In fiera di Senigallia i blindati della polizia stazionano ogni sabato. Appena ci troviamo in tre o quattro arrivano i poliziotti a identificarci e disperderci. Non ci si può assembrare in più due: grazie alle leggi speciali in vigore si raffigura il reato di adunata sediziosa!

Il 27 aprile 1984, il quarto concerto al Leoncavallo verrà firmato da Fame, Amen, SdM San Giuliano, Hydra Mentale e Creature simili, la stessa firma del volantino distribuito in via Torino. È di fatto la costituzione di una nuova realtà. Una realtà alla ricerca di una sede.

Le riunioni si infittiscono e insieme al Virus iniziamo a progettare e a definire le modalità di una nuova occupazione. L'obiettivo è il Teatro Miele (ex Uomo) di via Gulli.

La mattina del 5 maggio inizia l'occupazione più breve della storia! Per la sera è previsto il concerto di Linton Kwesi Johnson, ma nel primo pomeriggio l'arrivo di un eccessivo numero di blindati e l'identificazione dei presenti conclude il tentativo di apertura di un nuovo luogo di aggregazione.

La repressione non tarda a farsi sentire dura e concreta con lo sgombero del Virus e di via Correggio 18.

Da allora il Virus cambierà più di una sede, corso Garibaldi,

viale Piave per occupare infine un punto stabile in piazza Bonomelli.

Si susseguono una serie di iniziative in città per portare l'attenzione sulla necessità di spazi e ambiti di aggregazione per i giovani e il Leoncavallo diventa il luogo più opportuno per ritrovarci dopo lo sgombero del Virus. A fine maggio si tiene un sit-in dei punx milanesi con relativo pestaggio dei partecipanti all'ottagono della Galleria; nell'estate del 1984 al Leoncavallo si tiene la riunione nazionale di "Punkaminazione"; "Fame" chiede una stanza come redazione al Leoncavallo; in autunno chiediamo al Leoncavallo di poter utilizzare lo scantinato di un cortile e nasce l'Helter Skelter, fucina di eventi underground che inaugura a novembre con il concerto di O!Kult; a dicembre viene organizzata un'azione con sacchi di carne decomposta insieme ai punx del Virus all'Union Carbide a seguito dell'incidente di Bophal.

Intanto l'arrivo di nuove forze ha rivitalizzato il Leoncavallo, dove si intensificano le attività storiche del centro e subentrano altre realtà.

Nel maggio del 1985 alla Rotonda della Besana c'è Milano poesia. Tra i partecipanti Linton Kwesi Johnson! Ci troviamo per organizzare una contestazione. Dopo aver preso accordi con L.K.J. (che per l'occasione modifica il testo di *England Is a Bitch* in *Milan Is a Bitch!*), alla fine della sua performance invita a salire sul palco un gruppo di punk e Creature simili che, dopo aver letto un volantino, si girano verso il pubblico e si calano i calzoncini in un inchino!

Il 1985 è l'anno in cui esce lo spot dell'amaro che consacra Milano da bere, lo slogan pubblicitario che diventa il sinonimo della Milano della finanza, della moda e della scalata al potere del Psi. Nasce l'immagine di una città patinata, completamente diversa da quella ritratta da Ermanno Olmi, in *Milano 83*, per il progetto Città d'Europa e commissionata dai socialisti di Craxi e ai quali il film non piacerà.

Nel giugno 1985 i punx milanesi e le Creature simili partecipano alla manifestazione contro l'incontro dei capi dei paesi Cee dopo aver tapezzato la città di enormi manifesti al centro dei quali campeggia un grande piatto di merda con infilzate le bandiere dei dodici stati.

Dal 1985 la realtà dell'antagonismo milanese diventa molto articolata, caratterizzata da una ricchissima produzione di materiali dalle fanzine ai dischi. Dai primi fogli fotocopiati si arriva alla produzione di veri e propri progetti editoriali che devono aggirare il problema delle autorizzazioni che regolamentano il controllo della stampa clandestina. Un modo è quello di fare uscire sempre e solo il numero 0 continuando a cambiare il nome della testata, magari modificando una sola consonante. Oppure si trova un giornalista iscritto all'albo che faccia da direttore responsabile. Per le fanzine che si danno una periodicità un altro espediente è quello di uscire come supplemento a una testata registrata.

All'attività dell'Helter Skelter si affianca la trasmissione a Radio Popolare *Tensioni Radiazioni* il mercoledì sera. Fino all'estate del 1987 all'Helter Skelter la programmazione è intensa e bellissima; concerti, film, performance e molto altro. Tra gli altri viene proiettato il film di Klaus Maek *Decoder*, da cui la fanzine che va ad arricchire il sempre più nutrito panorama delle auto-produzioni.

Grazie alla fitta corrispondenza che molti redattori di fanzine intrattengono con i propri lettori si intensificano contatti e collaborazioni. Nascono collettivi di punk, post-punk e affini che anche in provincia si organizzano attorno alla costituzione di spazi autogestiti.

Nel frattempo nascono altre occupazioni in città, non solo punk: la casa di piazza Aspromonte, il palazzo di via Lancetti, l'asilo di Affori, la villetta di via Litta Modignani, dove la pratica del concerto diventa un appuntamento indispensabile, la casa di via Gorizia sulla darsena, villa Amantea a Baggio con la

sala prove e il centro sociale comunale di via Scaldasole fino a quando il comune ne tornerà in possesso.

Si tengono banchetti di materiale autoprodotta con feste e musica. Le autoproduzioni sono diventate una pratica costante e sempre più diffusa delle quali si è impossessato l'antagonismo milanese, che partendo dal punk si è ora amplificato ed esteso in una sorta di comunità allargata. Al contempo si è costituita una rete nazionale di diffusione e scambio, con un vero e proprio circuito distributivo.

Ci si trova anche in piazza San Eustorgio: punk, dark, waver, rockettari, skin. Nel 1988 viene rinnovata l'occupazione storica di via Conchetta grazie al cambio generazionale e inizierà la storia che sarà Cox 18, lo stesso tipo di rinnovamento avviene allo SQUOTTiti di viale Bligny. Nel 1989 viene occupata la pesa di Porta Genova, chiamato l'Acquario, a causa delle dimensioni e delle vetrine. Il 16 agosto viene assaltato e sgomberato il Leoncavallo.

Nell'autunno del 1989 un ulteriore tentativo di occupazione è quello del cinema Alcione in piazza Vetra, in una sorta di continuità con il Teatro Miele, visto che in parte sono coinvolte le stesse persone. Il tempo di organizzare qualche concerto e viene sgomberato. Così si chiudono gli anni ottanta, mentre si sta parlando sempre più spesso di cyberpunk: nuove progettualità si stanno formando e nasceranno nuove occupazioni tra le quali Pergola, Torchiera, Bulk, Vittoria, in continuità con quella scintilla che un decennio prima ha infuocato le battaglie per gli spazi di aggregazione, di cultura e di alterità.

Post-punk e dark

Simone Tosoni, Emanuela Zuccalà

Per chi è cresciuto negli anni ottanta, leggere o ascoltare le esperienze di chi ha partecipato alle controculture degli anni sessanta e settanta lascia sempre un po' sbalorditi. Quello che colpisce è la forza con cui, ogni volta, da questi racconti traspare un entusiasmo tutto particolare: una sensazione di potenza che deriva dalla convinzione di essere stati sul punto di cambiare le cose. Certo, a volte questi ricordi descrivono conflitti durissimi, situazioni di lotta in cui si è pagato un grande prezzo personale. Eppure, i toni che prevalgono rimandano sempre a un'idea di potenza: la potenza che deriva dalla convinzione di essere stati vicini a trasformare cultura e società.

È precisamente questo aspetto che differenzia le controculture degli anni sessanta e settanta da quelle che vengono subito dopo, e in particolare dal punk e dal post-punk. Le controculture dei primi anni ottanta muovono infatti dalla constatazione di una sconfitta, e sono perciò caratterizzate dalla totale mancanza dell'illusione di riuscire a cambiare il mondo. È come se la partita

della rivoluzione fosse già stata giocata, e persa, da chi è venuto prima: ci si trova quindi in una situazione in cui non c'è più spazio per la speranza di vittoria e, con la speranza, scompare anche la sensazione di potenza dei racconti dei decenni precedenti. L'aria è cambiata, e in una città come Milano questo si avverte con grande chiarezza. L'apparato repressivo che chiude la stagione precedente sta ancora funzionando a pieno regime, ed è una macchina che prende di mira non solo gli attivisti della politica ma anche qualsiasi presenza in città che appaia in qualche modo non allineata allo *status quo*.

Lo ricordiamo bene: abitavamo in provincia, e per noi era fondamentale cercare di vivere la subcultura a Milano, dove si radunavano le persone che avevano qualcosa di simile a noi. Così partivamo dalle stazioni delle nostre cittadine e paesi: Busto Arsizio, Parabiago, e dal resto dell'hinterland più selvaggio. A ogni fermata il treno si riempiva via via di soggetti strani, soprattutto la domenica pomeriggio, e si arrivava tutti insieme a Milano. Qui si passeggiava avanti e indietro per la "via controculturale" della Milano alternativa degli anni ottanta, che dal Duomo risaliva per via Torino, sorpassava le Colonne di San Lorenzo e terminava alla fiera di Sinigaglia. Lungo quest'asse si trovavano tutti i negozi di dischi e di abbigliamento alternativo e convivevano, a volte anche in modo conflittuale, tutte le subculture e controculture di quegli anni. Avevamo tra i 15 e i 16 anni, e non somigliavamo esattamente a dei pericolosi sovversivi. Eppure, anche quando il nostro look era di un nero relativamente moderato, risultavamo comunque alternativi a sufficienza per subire due, tre, a volte addirittura quattro controlli di documenti da parte della polizia, fin dalle nostre stazioni di partenza.

È uno scenario oggi impensabile, quasi incomprensibile, anche perché quei controlli erano aggressivi, dei momenti assolutamente intimidatori: ci siamo anzi accorti che stavamo invecchiando quando per la prima volta la polizia ci ha trattati con rispetto, dandoci del lei!



Sulla Milano negli anni ottanta calava dunque una cappa grigia e pesante. La generazione prima della nostra paga caro il prezzo della sua militanza politica con la galera. La nostra generazione, invece, la paga con questa ostilità e continua intimidazione.

La repressione, però, non funziona da sola: vi si associa un'altra tendenza, che non sapremmo come definire se non come "seduzione". A Milano si sperimenta infatti una nuova cultura di massa, che sancisce la fine del solidarismo militante. Prende forma e viene promosso un sentire profondamente edonista, che premia il disimpegno politico. E non è difficile comprendere la forza di tali lusinghe, considerando che fino a pochi anni prima si rischiava di essere sprangati o peggio. Ora tutto invece ruota attorno al consumo, ed è su questo metro che si misura il valore di un individuo. La figura del paninaro è paradigmatica dei nuovi tempi: ci si guarda addosso, si capisce se qualcuno sta indossando abiti di marca oppure contraffatti e, sulla base di quest'analisi, si arriva ad attribuire un valore alla persona. Il meccanismo vale per tutti: per il ricco e il figlio

del ricco, ma anche per i figli degli operai, poiché questa è la cultura egemonica, e a scuola o nel gruppo dei pari si vale a seconda di quanti soldi costa quello che s'indossa.

L'atmosfera è questa: sulla spinta della repressione e della seduzione tramonta ogni illusione di poter cambiare le cose. Se non sono riusciti a fare la rivoluzione quelli che sono venuti prima, che erano infinitamente più numerosi, più forti e organizzati, quella strada appare definitivamente chiusa. Non sembra restare altra possibilità che la secessione: se il mondo non può essere cambiato, allora è meglio andarsene, tirarsene fuori, creando e difendendo i propri spazi. Fare secessione significa costruire canali e circuiti alternativi per distanziarsi dalla cultura dominante.

Le diverse controculture dei primi anni ottanta manifestano questa presa di distanza in modi differenti. Il punk, per esempio, si caratterizza per un'etica dello scontro: grido, protesta, faccio una manifestazione, non perché so che posso in qualche modo spuntarla e vincere, cambiando le cose. Lo faccio piuttosto perché va esistenzialmente fatto, e se sono condannato alla sconfitta, non lo sarò senza aver prima lottato. Per il punk, almeno nella versione militante tipica del centro sociale Virus, lo scontro diventa un valore in sé: si è consapevoli di non poter vincere, ma ciò non significa che si verrà sconfitti senza aver lottato.

Per il dark – come veniva chiamato in Italia il goth – occorre fare, come vedremo più nel dettaglio a breve, alcune precisazioni: il dark a Milano negli anni ottanta infatti non è una controcultura monolitica, ma presenta declinazioni diverse. Alcune di queste, le più militanti, affondano le radici proprio nell'esperienza punk del Virus, che si avvicinano molto per attitudine. Altre sono invece più vicine al circuito dei locali e dei club musicali. Per quanto anche queste versioni del dark abbiano in comune con il punk numerosi elementi di fondo (il rifiuto dei valori mainstream, l'uso dello stile per marcare questa differenza, il *do it yourself*), rappresentano rispetto a questo un ulteriore

passo verso la secessione. Queste forme di dark, per altro le più diffuse in città, rinunciano infatti anche allo scontro diretto, dal momento che l'esperienza resta comunque totalizzante, e comporta un prezzo troppo alto da pagare: si tratta di investire la propria vita nell'antagonismo a un sistema che non può essere battuto, e del quale ci si disinteressa sempre più.

Resta tuttavia centrale il rifiuto dei valori e degli stili di vita mainstream, e la necessità di manifestarlo pubblicamente. Questo non viene più fatto in modo apertamente aggressivo, o attraverso la militanza politica, ma servendosi degli atteggiamenti e, soprattutto, di un look estremamente radicale. È una lezione appresa dal punk: lo stile, il make-up, le acconciature e i moicani mirano a creare uno shock visivo che vuole dichiarare una differenza, un'estraneità rispetto alla cultura dominante. Il dark estremizza ulteriormente questo aspetto, che è estetico ed etico insieme, anche perché ora è lo stile a farsi carico, da solo, del compito di attestare "pubblicamente" la propria differenza. Così, abiti e acconciature devono comunicare immediatamente l'estraneità e la disillusione rispetto a un mondo che non si è costruito e al quale non si crede pur rinunciando a muovergli una guerra frontale: è proprio questo il significato del nero degli abiti, che va molto oltre le suggestioni esistenzialiste. Per capire il vero significato dell'abbigliamento luttuoso, lo si deve confrontare con i Moncler fluorescenti, con gli scaldamuscoli fucsia, con i colorati anni ottanta che vanno in scena su DeeJay Television, spumeggianti e pettoruti, la cui colonna sonora è l'italo-disco più becera. In questo senso, il nero diventa il segno visibile di una contrapposizione netta al mainstream.

C'è però un secondo elemento che segna il passaggio dal punk, soprattutto nella declinazione militante del Virus, al dark. Il punk militante, infatti, finisce per essere vissuto come una proposta culturale limitata per una serie di persone che pure si ritrovano al Virus, ma che vivono come un limite il fatto che il centro sociale di via Correggio sia un fortino assediato, dove

tutto ancora ruota attorno a un'etica dello scontro estremamente politicizzato. Da altre parti nascono invece nuove inquietudini, come quelle legate alla riflessione sull'identità, sul corpo, sulla sessualità e anche sull'omosessualità, e più in generale su forme di sessualità alternativa. Tematiche con una forte portata controculture, ma che dentro il Virus non sembrano trovare spazio. Riecheggiano invece profondamente nella musica post-punk che proprio in quegli anni arrivava dall'Inghilterra, con band come Joy Division, Siouxsie and the Banshees, Bauhaus. Questo nuovo genere musicale risulterà fondamentale: stiamo infatti parlando di controculture che si aggregano intorno alla musica, e su questa definiscono il cuore del proprio immaginario. La nuova musica parla di smarrimenti esistenziali più complessi rispetto al punk, invitando chi la ascolta a una più ampia esplorazione culturale fra teatro, letteratura e arte, che finisce per dare vita a una cultura altra, alternativa e ostile a quella del tempo. Ancora oggi, chi proviene dall'appartenenza controculture del dark riconosce l'importanza per la propria vita di questo "percorso formativo", che dai Cure di *Killing an Arab* porta ad approfondire Albert Camus da cui la canzone è tratta, e da questo a conoscere gli altri esistenzialisti francesi, muovendosi lungo traiettorie autonome di appropriazione e rielaborazione culturale, di approfondimento e di studio. Uno dei lasciti più straordinari di quell'esperienza.

Noi abbiamo provato a raccontarla sistematicamente, per la prima volta in Italia, nel libro *Creature simili*, pubblicato da Agenzia X nel 2013, intervistando ventiquattro partecipanti milanesi alla controculture di quegli anni. È attraverso questa ricerca che ci siamo resi conto che, come anticipato, il dark presentava almeno tre grandi declinazioni diverse, molto nette e identificabili. Una è quella tipica del collettivo Creature simili, che in realtà – sebbene dia il nome al nostro libro, poiché è una definizione che ci è piaciuta molto – rappresenta solo una parte del movimento, la più politicizzata, nata dal Virus. "Simili"

sta infatti per “simili al punk” con cui questi soggetti hanno tanti punti in comune, ma anche profonde differenze come il nero del look, le nuove inquietudini, i riferimenti culturali differenti. Nel 1984, lo stesso anno dello sgombero del centro sociale di via Correggio, riescono a ottenere uno spazio tutto loro all’interno del Leoncavallo: si chiama Helter Skelter e qui organizzano concerti anche importanti (i Sonic Youth!). Nel più ampio spazio urbano, e soprattutto nell’asse alternativo di via Torino, le Creature simili inscenano poi i loro “attacchi mentali”, sorta di azioni situazioniste volte a sensibilizzare sulla mancanza di spazi sociali e su altri temi politici. Partecipano anche alle proteste dei punk del Virus, come la contestazione del 1984 a Palazzo Isimbardi a un convegno di sociologi che discutono sulle “bande spettacolari giovanili” – come all’epoca avevano infelicitamente definito quelle che oggi stiamo chiamando subculture e controculture. Delle Creature simili fa parte anche il gruppo della fanzine “Amen”, che usciva già dal 1982: una pubblicazione articolata e matura, dalla qualità editoriale vicina a quella di una rivista vera e propria. Alcuni numeri tirano persino duemila copie, e la cassetta allegata con la musica di band post-punk italiane testimonia la ricerca di nuovi gruppi e gusti musicali. Gli argomenti trattati, poi, spaziano proprio tra quelle tematiche che invece il punk fino ad allora non ha affrontato: la sessualità, il corpo, l’Aids, la religione, il nazionalismo. L’Helter Skelter resiste dal 1984 al 1987 finché, per dissidi interni, l’esperienza termina.

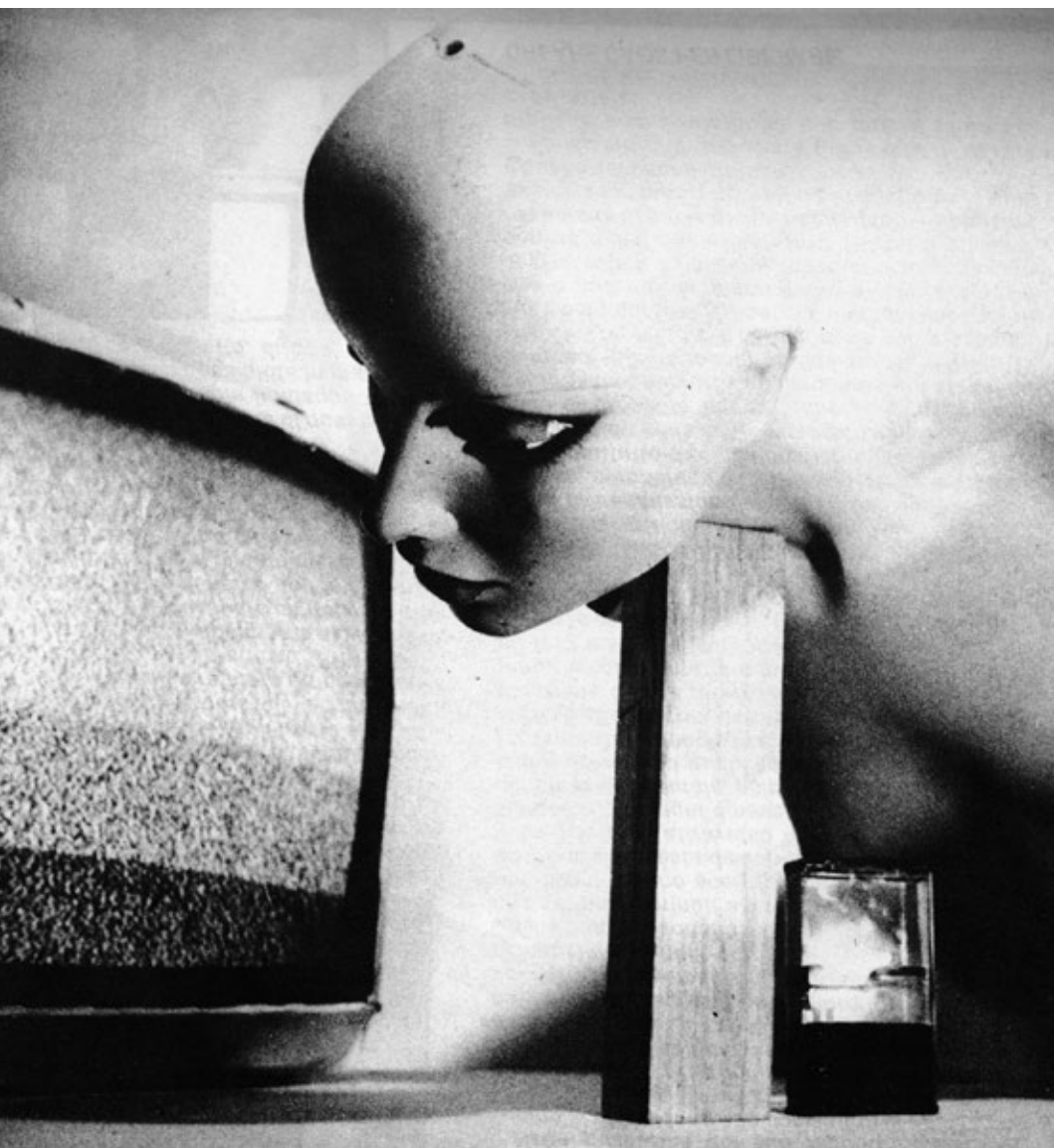
Nel frattempo si trova però già in una fase avanzata una seconda declinazione del dark milanese, quello che noi abbiamo chiamato “la scena delle discoteche”: a frequentarla sono persone che le Creature simili, più coinvolte politicamente, vedono come modaiole e totalmente disimpegnate, anche se lo scambio tra questi due circuiti non manca. Il locale di riferimento a Milano è l’Hysterika di via Redi, in zona Lima, dove i dark più giovani gravitano soprattutto la domenica pomeriggio. Sono ragazzi

lontani dall'attivismo politico, a differenza delle Creature simili, ma che comunque perseguono una vera e propria "politica dell'identità", vale a dire una contrapposizione netta alla cultura di massa dell'epoca espressa attraverso la vistosità del look. Oggi è difficile stupirci per qualcosa che riguardi il modo di vestire o di truccarsi: siamo abituati a qualsiasi cosa, ci vestiamo tutti come meglio crediamo, e nessun tatuaggio né piercing né croce riesce più a suscitare stupore neanche nelle persone più tradizionaliste. Negli anni ottanta, invece, l'abbigliamento e le capigliature dei dark rappresentano realmente uno stacco netto nel contesto generale dell'omologazione del look, rappresentata dai paninari e da quelli che venivano chiamati "i regolari" o "i borghesi". Il dark va fieramente in giro per via Torino con i capelli in piedi, il rossetto sbavato, le croci a volte rovesciate: un aspetto decisamente vistoso e alternativo. Nonostante la moda rimandi a codici comuni, ciascuno è poi chiamato a personalizzare la propria tenuta, modificando abiti comprati al mercato. È la versione dark del *do it yourself* appresa dal punk, e per chi la pratica è segno di rifiuto all'omologazione: si è tutti vestiti di nero, certo, però ciascuno aggiunge un elemento personale, che sia uno strappo sul pantalone, una spilla da balia, una toppa o un disegno. Oggi può suonare come una cosa futile ma in realtà, come ci ha detto una dei nostri intervistati, si trattava di un'autentica "tecnologia di individualizzazione": la ricerca della propria individualità in un contesto come quello milanese dell'epoca che ti voleva massificato, firmato, colorato.

Infine c'è una categoria di dark che abbiamo chiamato con un'espressione un po' malinconica, ma che secondo noi rende l'idea: i dark isolati di provincia, ai quali per altro temiamo appartenessimo anche noi. Il capitolo a loro dedicato lo abbiamo intitolato *Siberia*, non solo per richiamare un brano che allora amavamo, ma proprio per il gelo e lo spazio asettico che trovavamo attorno a noi negli angusti contesti urbani fuori da Milano. I dark isolati di provincia sono quelli che vivono la

subcultura senza far parte di grandi gruppi: non frequentano le discoteche in quanto sembrano ambienti modaioli e superficiali; vanno però ai concerti, perché a quelli riconoscono una dignità artistica; e in provincia vivono un vero e proprio dramma, perché girare vestiti così in piccoli centri a volte è davvero un atto di coraggio. Alcuni ci hanno raccontato episodi di insulti e addirittura aggressioni, poiché in provincia l'omologazione è ben più opprimente che a Milano. Uno degli aspetti che ci è sembrato più interessante è che questi dark cercano di rompere l'isolamento costruendo una sorta di comunità virtuale, basata per esempio su fittissimi rapporti epistolari: trovano amici di penna mettendo annunci su riviste musicali, si mandano cassette musicali, si scambiano fanzine a tiratura limitatissima, non diffuse come "Amen", rivelando curiosità e creatività nello sviluppare questo tipo di sentire. Potremmo dire che creano un social network *ante litteram*.

Quando termina questa stagione? Noi abbiamo suggerito come data convenzionale il 1991, quando chiude la discoteca Hysterika. Quella data, infatti, segna il momento in cui il dark milanese degli anni ottanta esce dallo spazio pubblico della città e inizia a essere una cultura soprattutto da club. Sono gli anni, per esempio, in cui il look inizia a sessualizzarsi fortemente, ibridandosi con lo stile fetish. D'altra parte, con gli anni novanta risulta più difficile identificare un'unica, monolitica cultura dominante contro la quale elaborare una contrapposizione. Al contrario: numerose sacche culturali sembrano convivere sempre più una di fianco all'altra. In altri termini, diventa complicato identificare un bersaglio unico – l'edonismo consumistico della Milano da bere – contro il quale manifestare esplicitamente il proprio dissenso, e in base al quale definirsi. Con gli anni novanta il dark entra così in una nuova fase, certamente interessante, tuttavia lontana dalle spinte controculturali degli anni ottanta.



Una pagina interna del primo numero di "Decoder". Illustrazione di Joykix

Cyberpunk e “Decoder”

Ilaria Nacci

Per capire come si è sviluppato il cyberpunk a Milano è necessario comprendere l'importanza dell'incontro tra l'anima anarchica e proto-anarchica dei punk e l'apertura mentale e l'esperienza di editore militante di Primo Moroni. Benché fosse molto lontano dalla gioventù di allora, sia per l'età sia per le abitudini politiche, egli divenne una vera e propria guida controculturale per i punk che frequentavano la Calusca. L'incontro tra questi due mondi apparentemente lontani avvenne intorno al 1983, in un momento di crisi di mercato e di richieste per la libreria e di crisi dei gruppi militanti che vivevano il passaggio dall'impegno degli anni settanta alla chiusura individualista degli anni ottanta. La Calusca era diventata, per le varie “tribù metropolitane” giovanili di Milano, un luogo di confronto in cui parlare liberamente di controculture, di cui Moroni era grande esperto. Giacomo Spazio, Ermanno Gomma Guarneri e Raf Valvola Scelsi la frequentavano già tra la fine degli anni settanta e l'inizio degli anni ottanta, mentre dal 1983 in poi Marco Philopat

e altri punk, provenienti soprattutto dal Virus e da altri centri sociali della periferia come la Casermetta di Baggio, iniziarono a portare le loro riviste autoprodotte e le fanzine.

In un'ottica transnazionale della comunicazione e della condivisione dei saperi, i punk portarono nella libreria di Moroni anche testi, riviste e opuscoli dell'underground straniero, letture che sarebbero state fondanti per "Decoder" e per la corrente cyberpunk milanese. In particolare, alcune riviste della controcultura americana e inglese come "Maximum rock and roll", una delle fanzine americane più importanti della scena punk, "Vague", fanzine inglese post-punk di filone situazionista, "Encyclopaedia Psychedelica" del visionario Fraser Clark (colui che inventò il termine *zippy*, ovvero l'hippy tecnologico), e "Re/search", magazine americano di cultura underground. I punk, inoltre, in puro stile Diy, fotocopiavano i libri introvabili, come *Cogliere l'occasione? La storia del Black Panther Party e di Huey P. Newton* di Bobby Seale pubblicato da Einaudi nel 1971, o i libri di Allen Ginsberg e William Burroughs e i testi su Jajouka (l'esperienza dei Rolling Stones in Marocco). Erano presenti anche riviste italiane, soprattutto sulla storia dei movimenti politici anni settanta, ma anche più avanguardistiche come "Frigidaire", rivista underground di arti visive, fumetti e inchieste nata nel 1980 a Roma, nonché le due riviste contro-culturali per eccellenza di Milano, "Mondo Beat" e "Re Nudo".

Si trattava di una grande e necessaria apertura verso l'esterno, che si concretizzava in un bisogno di novità, di spazi di aggregazione innovativi, di nuove voci, di avvicinamento a territori culturali fino a quel momento esclusi dalla rigida militanza politica italiana; l'inaugurazione a livello transnazionale di nuovi meccanismi di relazioni personali e di scambio localizzato delle idee secondo una concezione del sapere, come ha scritto Marco Revelli, puntiforme, de-territorializzata e rimescolata, che non aveva come obiettivo l'egemonia culturale, bensì un più semplice scambio di saperi. Sembrava esserci l'urgenza non

solo di rinnovare il rapporto con l'azione politica, ma anche il rapporto tra cultura e politica, due sfere che fino a quel momento avevano vissuto un rapporto contraddittorio, assoggettate l'una all'altra, e che ora sembravano invece scardinare alcuni paletti istituiti da vecchi dogmi.

Era il 1984 quando Primo Moroni, sotto suggerimento della moglie Sabina, lasciò in mano ai punk la libreria per i mesi estivi, dando prova di grande fiducia nei confronti della nuova generazione contro culturale milanese; alla fine del 1985, Moroni propose loro di seguire la redazione della "Calusca Newsletter", una rivista che fosse in grado di rappresentare le diversissime componenti della libreria. La "Calusca Newsletter" non venne mai realizzata, ma perseguendo l'obiettivo (e la sfida) di affrontare la modernità i giovani punk fondarono una rivista chiamata "Decoder".

Nel 1985 si formò così in Calusca il nucleo redazionale che diede vita nel gennaio del 1987 al primo numero di "Decoder": Ermanno Gomma Guarneri, Raf Valvola Scelsi, Giacomo Spazio, Fabrizio Longo, con la collaborazione di Uvlsi, Zenga Kuren (di cui non si conosce il vero nome), Paoletta Nevrosi e Marco Philopat. Il nome della rivista prendeva ispirazione da *Decoder*, film di Klaus Maeck e Muscha uscito nel 1984 nella Germania ovest, che venne proiettato all'Helter Skelter il 28 marzo 1986. La pellicola sembrava cristallizzare l'utopia del cambiamento del mondo attraverso l'uso alternativo dell'informazione e "l'utilizzo del simbolismo e della magia come rovesciamento dell'etica cristiano/capitalistico per la diffusione del caos. Caos, inteso nella sua accezione più libertaria e pagana, di energia positiva informe, temibile solo dal potere. Dal caos dell'informazione nasce il caos sociale e da qui una rivolta incontrollabile che diventa rivoluzione", per riprendere le parole di Gomma Guarneri di presentazione al film. Già il nome della rivista, quindi, è indicativo del taglio della rivista e della forte influenza tedesca a ogni livello dell'arrivo del cyberpunk in Italia, sia in termini

puramente informatici (dalla Germania arrivavano le prime idee di hacking, di Bbs, il Chaos Computer Club) sia culturali/artistici (si cita la Mutoid Waste Company).

L'intento iniziale era di fare una rivista semestrale, ma non mancarono slittamenti: tra il 1987 e il 1998, infatti, furono pubblicati 12 numeri di mille pagine totali, nell'intenzione – prendendo spunto da “Encyclopaedia Psychedelica” di Fraser Clark – di costituire idealmente un unico volume, una sorta di enciclopedia del cyberpunk o “Encyclopedia per l’anno 2000”, come venne definita dal quinto numero in avanti. Dai dodici numeri possiamo ripartire la storia di “Decoder” in due fasi: quella dei primi quattro numeri (1986-1990) e quella degli anni novanta – che coincide con il cyberpunk detto “post-1991” – il cui spartiacque è rappresentato dalla fondazione di Shake Edizioni, cooperativa editoriale di movimento, anarchica e cyberpunk fondata dal nucleo della redazione di “Decoder” nel 1988, ma attiva a tutti gli effetti dal 1990. Un cambio di rotta, questo, non solo causato da un miglioramento estetico e contenutistico della rivista (grafica e testi), ma anche dall’espansione della visione del cyberpunk che teorizzava sì un mondo globalizzato grazie alle tecnologie, ma che non facesse di questa globalizzazione un motivo di riproduzione dell’uguale, ma anzi un collegamento tra esperienze e ambienti molto diversi tra loro e lontani geograficamente.

Un breve *excursus* sulle macro-aree tematiche maggiormente trattate nel corso dei dodici numeri ci dà la misura non solo della complessità del movimento cyberpunk più in generale e di come esso cercasse di arrivare in qualsiasi area d’interesse umano, ma anche di come “Decoder” sia riuscita, nella sua completezza tematica e argomentativa, a essere uno strumento comunicativo concreto, cartaceo, da tenere in mano e allo stesso tempo un’anticipazione dell’ipertesto di internet, fatta di input continui tra le diverse discipline, portando il lettore a una dimensione – è il caso di dirlo – virtuale. In “Decoder” grande

spazio era dedicato a quella che veniva chiamata cyberpolitic, una sorta di antagonismo 2.0 che sfruttava i computer come strumenti di ribellione. In quest'area sono compresi gli articoli che riguardano la situazione dei centri sociali di Milano, gli spazi autogestiti e le esperienze contro-culturali milanesi del passato, così come il tema dello scardinamento del vecchio sistema produttivo in favore di un nuovo soggetto sociale che aveva le caratteristiche di una forza-lavoro intuitiva, creativa, intellettuale, totalmente astratta. Fondante era l'impianto filosofico, storico e sociologico degli scritti, che si presentavano per la maggior parte come dei veri e propri casi di studio o dei brevi saggi. Anche gli articoli sulla comunicazione, sui mass media e sulla tecnologia – come gli approfondimenti su argomenti tecnici informatici, sui cyborg, sulle intelligenze artificiali, sui robot, sulle Bbs – non erano spogli di osservazioni di natura politica, filosofica e storica, come dimostra la rubrica *Katodika* che si occupava del rapporto tra televisione e new media, ma sempre con uno sguardo politico e sociale. Ovviamente, non secondaria era la letteratura cyberpunk e psichedelica, che si presentava sotto forma di articoli di critica letteraria, racconti originali o stralci di romanzi cyberpunk. “Decoder” inoltre prestava particolare attenzione alla cultura visuale: trattava di fumetti, di grafica e di arte, tanto che dal secondo numero venne aperta la rubrica chiamata *Decoder dei piccoli* (che per piccoli non era, in realtà), venticinque pagine collocate nella parte centrale della rivista in cui erano pubblicate le tavole e le storie cyber-psichedeliche di fumettisti o di illustratori. La grafica di “Decoder” è stato il fiore all'occhiello della rivista grazie alle copertine, curate da Joykix (Fabrizio Longo) e Rosie Pianeta (Rosanna Ficocelli) e all'opera di Professor Bad Trip. Uno spazio, seppur più limitato, veniva lasciato anche alla narco-storia delle droghe psichedeliche (Lsd) e sintetiche, al cinema e in misura maggiore alla musica: se nei primi numeri si parlava di punk e post-punk, con il tempo i redattori iniziarono a trattare di industrial, di rap e infine di

musica elettronica (techno e rave). Ma è la tematica sessuale in senso lato – l'identità di genere, il femminismo e il cyberfemminismo – a costituire una delle aree più interessanti della rivista, sebbene non fosse l'argomento principale di "Decoder". Gli articoli attingevano dai vari studi di genere di matrice americana che si diffusero in Europa negli anni ottanta.

Sempre perseguendo una visione globale e transnazionale delle controculture, i redattori di "Decoder" cercavano di tradurre, in termini linguistici ma soprattutto culturali, il linguaggio del cyberpunk, il quale riusciva a trovare una sintesi tra le controculture storiche internazionali (beat, autonomi, hippy, punk) e la moderna attività degli hacker e dei *computerfreak*, oscillando continuamente tra una visione il più possibile aperta, connessa, globale, e un'attenzione per le situazioni più piccole, magari sconosciute, underground, che viaggiavano sottoterra, appunto. E in questo "sottoterra" agivano anche gli hacker, diventati i paladini dell'informazione libera (detta "Information Technology"), che cercavano di scardinare il controllo mediatico che esercitavano gli strumenti di comunicazione tradizionali come la televisione. Un significato politico del cyberpunk che non si manifestava però in "Decoder" come espressione di un movimento politico in particolare, ma raccoglieva i vari punti di vista libertari, antagonisti e di matrice situazionista in maniera eclettica, avendo attirato a sé numerose personalità che provenivano da tradizioni politiche molto diverse tra loro. L'atteggiamento, più che dogmatico attivismo politico legato a un solo partito (gruppo, frangia politica), assumeva più i contorni del situazionismo – non a caso negli articoli appare chiara la lezione di Guy Debord – visto l'atteggiamento da *engagement*, la volontà di cambiare la politica e la società attraverso l'arte che, in "Decoder", si traduceva nella volontà in cambiare la politica attraverso la cultura underground e la tecnologia.

La rete, quindi, per i cyberpunk, divenne un pretesto per lo sviluppo di un nuovo linguaggio, un linguaggio che riuscisse a

raccontare la contemporaneità e l'umanità di allora, la modernità, il futuro, cambiamento sociale e mutazione dei sistemi sociali conosciuti. Per questo potremmo dire che il cyberpunk, e per riflesso "Decoder", sia stato espressione di un movimento anarchico più in senso concettuale perché ha ricercato una libertà interpretativa ed espressiva portando alle estreme conseguenze quella rivoluzione di linguaggio che avevano sviluppato le controculture precedenti (beat, punk...). Ripercorrendo le fasi della rivista, riusciamo a creare una linea del tempo del cyberpunk milanese, che ha vissuto, tra alti e bassi, tra tradizione italiana e spinte straniere, momenti di forte accelerazione (termine non casuale) polarizzati a momenti di grande contraddizione, soprattutto sul terreno del rapporto tra politica e cultura, divenendo soggetto del cambiamento storico delle aree urbane milanesi, e in particolare dei centri sociali, spazi in cui il cyberpunk italiano ha saputo attraversare la crisi della militanza e ibridarla con una moderna visione dell'azione politica.

A subire un cambiamento in quegli anni non era solo l'editoria di movimento, ma anche l'urbanistica di Milano: le industrie, cuore pulsante della città negli anni cinquanta e sessanta, nel corso del decennio precedente avevano iniziato ad abbandonare i confini cittadini per trasferirsi in periferia, mentre nel centro della città il settore terziario (design, moda, aziende informatiche) si espandeva sempre di più. Con il decentramento dell'attività produttiva industriale si liberava una grande quantità di spazi che necessitavano di una ri-assegnazione, tanto che gli spazi occupati dalla periferia si spostarono sempre più verso il centro, mentre alcune zone subivano un processo di gentrificazione e trasformazione, come per esempio il quartiere del Ticinese. Un tessuto urbano in profondo cambiamento e riqualificazione, che vedeva i centri sociali come soggetto urbano più palpitante e desideroso si ricalibrare gli spazi cittadini secondo forze sociali nuove e giovani, tra cui Conchetta 18 (Cox18) che nel 1988 si ampliò occupando la palazzina accanto e accolse nuovi gruppi

antagonisti all'interno del collettivo. Proprio Conchetta 18 sarebbe rimasto legato indissolubilmente alla storia di "Decoder", di Shake e di Primo Moroni poiché divenne il punto nevralgico del cyberpunk italiano e sede della Calusca dal 1992 – che cambiò nome in Calusca City Lights, in onore dello scrittore beat Lawrence Ferlinghetti che era venuto a trovare Moroni in libreria in due occasioni. Al Cox 18 avvennero spesso incontri con personaggi internazionali come Hakim Bey e lo scrittore cyberpunk americano Bruce Sterling. A partire dal giugno 1993 si svolsero i Decoder Media Party, happening annuali sul cyberpunk in cui venivano organizzati riunioni, incontri, concerti e promozioni editoriali di Shake e di altre case editrici indipendenti.

Dando agio a questo fermento, sempre nell'intenzione di produrre informazione alternativa e libera, dal nucleo di "Decoder" nel 1988 nacque la cooperativa editoriale Shake – da Paola Mezza (Paola Nevrosi), Rosanna Ficocelli (Rosie Pianeta), Claire Peltier, Marina Evangelista, Fabrizio Longo (Joykix), Marco Philopat, Raf Valvola Scelsi ed Ermanno Gomma Guarneri – che ereditava la linea editoriale e tematica già consolidata con la rivista. Shake, però, iniziò ufficialmente le attività nel 1990, ovvero da quando uscì il primo volume a cura di Raf Valvola Scelsi intitolato *Cyberpunk. Antologia di scritti politici* diventato rapidamente il testo di riferimento del cyberpunk italiano.

La casa editrice, inoltre, grazie alla buona riuscita delle pubblicazioni, dal 1993, ufficialmente, riuscì a trovare una sede fissa nello stabile di via Bligny 42 nel leggendario condominio-mondo di Milano, dove poté crescere e diventare una delle più importanti case editrici cyberpunk d'Italia dal taglio militante e controculturale di quegli anni: tra l'inizio nel 1992 e la fine del 1998 si calcolano quarantanove titoli, suddivisi per le diverse collane che nel tempo sarebbero aumentate: Cyberpunkline (1990), Black Prometheus (1992), Underground (1992), Ri/Cerca-Re/Search (1992), VHS (1992), Piratini (1993), Corpiradicali (1996),

Riviste (escludendo “Decoder”, dal 1997), Universale (1998), I libri di Ácoma (2003), Torrent Dvd/Cd (2006), Tascabili (2007), Fiction (2008), Nnoir Sélavy (2009), Fuori collana (2010).

La fase di cambiamento a cavallo del 1990 – quella che condusse al cyberpunk post-1991 – coinvolgeva non solo la rivista, ma il movimento cyberpunk italiano tutto, essendoci in quegli anni una presa di coscienza solida di quello che era diventato il movimento e le applicazioni politiche degli strumenti tecnologici. “Decoder”, infatti, aveva definitivamente recepito l’immaginario estetico/narrativo del cyberpunk e lo aveva accostato alle ideologie libertarie e alle pratiche degli attivisti della rete, detti hacktivist, un movimento anarchico che giocava la propria partita esclusivamente in rete, senza nome, senza volto, nascondendosi dietro a nickname e professando una libertà di comunicazione senza eguali nella storia del Novecento, innovazioni tecnologiche che hanno reso la comunicazione sempre meno fruizione e sempre più esperienza favorendo su nuovi terreni l’incontro tra persone e diffusione dei saperi.

A cambiare sensibilmente, nella rivista, era anche l’aspetto grafico: se i primi numeri rispondevano a un’estetica tipicamente punk (collage e fotocopia), dal quinto numero il taglio estetico principale è ad opera dei grafici di “Decoder” (Joykix e Rosie Pianeta) con l’ausilio del visionario Prof. Bad Trip, che realizzava copertine colorate, psichedeliche, disegni dal tratto spesso, dall’effetto tridimensionale e con soggetti allucinati metà uomini metà computer. I contenuti, inoltre, dal quinto numero (1990) diventano sempre più tecnici e specifici: i redattori di “Decoder” sembravano aver acquisito maggiori sicurezze e competenze soprattutto sul tema delle nuove tecnologie, di cui Uvlsi (Gianni Mezza) era il maggior esperto in redazione. Per questo motivo la rivista divenne ancora più linkata, come se fosse stata un ipertesto di internet.

Trattando la vicenda di “Decoder” risaliamo a un momento di transizione nella storia dell’underground e dei media digitali,

in cui si passa da una democratizzazione a una mercificazione della tecnologia, in un momento in cui si condensavano diverse visioni della rete, visioni contrastanti, che poi si sono dovute misurare con la storia reale di internet, e che si sono tutte in vario modo integrate nel divenire contraddittorio della rete. In questa fase, la distanza tra l'utopia libertaria della rete e la distopia del controllo si assottigliava, rendendo sempre più complesso comprendere quali aree del cyberspazio erano ancora libere dalla logica capitalistica e quali ne erano state ormai colonizzate. Del resto dal 1995 si era ormai affermato il web (di cui "Decoder" iniziò a parlare nel 1992) come luogo virtuale più agevole e semplice rispetto alle BBS. Il web nacque proprio come spazio libero, ma venne poi preso d'assalto da una logica di tipo capitalistico, "questo perché i 'padri fondatori' di internet erano ex hippie degli anni sessanta e inevitabilmente il loro progetto risultò intriso delle loro convinzioni e dei loro contenuti. Certo non considerarono mai un eventuale sfruttamento commerciale della rete nella convinzione, purtroppo dimostrata dai fatti, che questo avrebbe inevitabilmente portato alla regolamentazione degli accessi, alle pastoie burocratiche, ai vincoli amministrativi, ma soprattutto ai 'pedaggi'", come si notava sulla numero 10 della rivista.

L'approccio tecno-utopistico di "Decoder", caratterizzato dall'idea di un uso orizzontale e democratico dello strumento tecnologico, seguì una parabola crescente fino a quando, negli ultimi numeri della rivista, tese a ridimensionarsi stemperando la visione mistica del discorso tecnologico. Soprattutto negli ultimi numeri, tra il 1996 e il 1998, si avverte un aspetto di forte ambiguità nel discorso sulle nuove tecnologie e anche nel modo di viverle, che sottilmente spoglia le tecnologie delle utopie iniziali, osservandone anche le criticità: "Talvolta anche noi abbiamo tracciato scenari improntati a un eccessivo ottimismo riguardo alle autostrade dell'informazione", come notava la stessa redazione nel numero 11. Questo non era stato comunque motivo

per tirarsi indietro: anche “Decoder”, nel 1995, diede vita al suo primo sito internet, www4.iol.it/decoder, poi www.decoder.it, abbellito dalle grafiche del Prof. Bad Trip, che conteneva i link per consultare il catalogo di Shake Edizioni e alcuni estratti dei libri, per collegarsi agli amici della Shake Crew e per leggere alcuni articoli della rivista, talvolta tradotti in inglese nell’intento di creare un circuito internazionale. E se andava ad acuirsi la crisi degli intenti tecno-anarchici che avevano alimentato “Decoder” fin dagli inizi, parallelamente anche la redazione della Shake viveva un momento di crisi interna. Il 1998, in particolare, fu un anno difficile per la redazione, in primo luogo perché nel marzo di quell’anno morì Primo Moroni.

Con la sua morte venne a mancare il collante che teneva insieme le diverse anime dell’impresa. Per questo motivo, Primo Moroni fu definito “il nonno del cyberpunk”, epiteto che sottolinea, ancora una volta, il ruolo propulsore che Moroni ebbe nella vita professionale e umana dei componenti di Shake.

In secondo luogo, sempre nel 1998, “Decoder” arrivava alla famigerata pagina mille, l’obiettivo che era stato prefissato inizialmente per arrivare a costituirsi come “Enciclopedia per l’anno 2000”. L’intenzione, dopo la millesima pagina, disegnata dallo psichedelico Pete Loveday, era quella di continuare con una rivista “normale”: “Toccata pagina 1000, il *next step* sarà una rivista più agile, di 64 pagine, che cercheremo di fare uscire più spesso, almeno due volte all’anno”. Così non fu, in effetti, perché “Decoder” si fermò, ma Shake continuò a dedicarsi all’edizione di altre riviste tra la fine degli anni novanta e i due-mila, come “Fikafutura” sul cyberfemminismo, “Psychoattiva” sul mondo delle droghe, “Ácoma” dedicata agli Stati Uniti, e “Conflitti globali”, poi passata ad Agenzia X.

La vicenda di “Decoder” e del cyberpunk milanese rappresenta un momento delicato della storia di fine Novecento, quello che riguarda il passaggio da un mondo analogico a un mondo digitale, connesso all’utopia scaturita dagli strumenti

tecnologici, dai computer e dalle reti virtuali. Milano è stata culla di questo passaggio e di quella che Bifo Berardi definisce “l’ultima utopia”, il cyberpunk, la cui parabola nella fase discendente sembra coincidere proprio con la fine di “Decoder”. Una tecno-utopia libertaria che, con senso critico, dovette fare i conti con la trasformazione della rete, dalla sua democratizzazione alla sua mercificazione.

In questa sede abbiamo affrontato la storia di un ambiente contro culturale che si avvicinò alla luccicante tecno-utopia del cyberpunk poiché questo forniva i dispositivi necessari per considerare un’ipotesi di cambiamento: l’antagonismo dei punx anarchici milanesi, attivi sul fronte ideologico del rifiuto del futuro, della struttura dei partiti e del funzionamento capitalistico della società, scoprì nelle prime forme di comunicazione tecnologica – le Bbs, l’infinità dello spazio virtuale e la struttura priva di centro e di verticalità delle reti telematiche – validi strumenti di lotta, che avrebbero concesso una libertà che i punk avevano ricercato precedentemente nella musica, nell’arte e nella letteratura. Il passaggio generazionale dei movimenti giovanili anarchici e della sinistra extra-parlamentare milanesi si consumò nel mondo digitale, laddove sembrava possibile concepire un nuovo terreno di lotta, anticipando le modalità e i *pattern* del mondo tecnologico già alla fine degli anni ottanta e campionando cyberpunk, cultura industriale, mail art, situazionismo, anarchia di strada, magia del Caos, con particolare attenzione al plagio e al *détournement*. I cyberpunk hanno in qualche modo immaginato, nella loro radicalità, di spezzare i circuiti di comunicazione tradizionali con la più nuova e lucente macchina dell’informatica, non senza rendersi conto a un certo punto che anche quella, con il tempo, era arrivata a farsi mangiare da meccanismi di normalizzazione. Il rumore di “Decoder”, però, è ancora adesso il rumore degli esclusi, dei visionari, e così tutto il movimento cyberpunk italiano; perché se la rivista è in qualche modo riuscita a salvarsi dal farsi divorare

dal processo di normalizzazione è perché, fondamentale, ha chiuso i battenti prima che fosse troppo tardi. Come ha puntualizzato Edmund Berger “con le sue doppie radici nelle avanguardie storiche e nella postmoderna magia del Caos”, “Decoder” è riuscita a mantenere intatta ideologicamente la sua storia, costituendosi come enciclopedia del cyberpunk italiano, da cui possiamo ancora recuperare storie e analisi all’origine dell’era in cui viviamo adesso, quella del digitale.



Un muro di Milano a cura di Zibe

Rap e writer a Smogville

Andrea Cegna

L'hip hop nasce dall'incrocio di quattro discipline. Mi concentrerò su due: writing e rap.

Negli ultimi dieci/quindici anni alcune cose sono cambiate, ma la più grossa diversità con gli inizi è il successo che alcuni artisti hanno avuto. Essendoci persone che hanno fatto successo con il rap e con il writing in molte e molti vogliono emularli, come chi inizia a giocare a basket perché vuole essere LeBron James, non possiamo però dimenticare le migliaia e migliaia di ragazzini e ragazzine che si avvicinano a queste due forme d'arte di strada per passione e soprattutto per un bisogno urgente di comunicare la propria esistenza. La differenza tra gli approcci si esprime in molti modi, probabilmente si è più competitivi e solitari se si vuole trasformare la propria passione in lavoro, si è più attenti allo stare bene con gli amici e con le amiche se non si vuole per forza emergere. Ma certo non è una legge universale e nel mondo dell'hip hop tutto può succedere, per esempio la capacità di affascinare le fasce più povere della nostra società

globalizzata, nonostante la sua esplosione nel mainstream. Oppure per il fatto che a differenza di altri movimenti controculturali abbia saputo resistere per oltre quarantanni e nel tempo è riuscito a contaminare molte altre discipline artistiche generando alcuni sottogeneri musicali, una specie di grande albero con decine di fiori diversi che ha sempre tenuto ben salde le sue radici nelle periferie.

I luoghi del writing non sono elencabili, o meglio il writing che non si fa normare e vive dell'estemporaneità, dell'inventiva e dell'illegalità ha bisogno della segretezza dei luoghi d'incontro per evitare di essere colpiti dalla repressione, o in tempi più recenti dall'assurdo articolo di legge 639. Il disegno o la scritta, quando si materializza, dimostra la presenza umana e allora quel luogo si potrà segnare sulla mappa e poi potrà scomparire quando i "grigioni" dell'Amsa correranno a mettere una mano di bianco sulla vitalità delle persone. Il graffitismo e il writing nelle metropoli compaiono per criticare la città e il classismo escludente, in pochissime parole la sua origine la si può segnare tra gli anni sessanta e settanta nelle periferie americane devastate dalla crisi del modello industriale.

A Milano i primi graffiti a spray appaiono all'inizio degli anni ottanta a Gratosoglio nell'estrema periferia sud e sui navigli, precisamente sul muro della storica fabbrica Richard Ginori a opera dei pionieri milanesi Atomo e Swarz. Nel 1983 il professore di architettura Corrado Levi invitò Rammellzee, storico writer di New York, per una conferenza molto partecipata all'università in Città studi.

Dal 1984 in molte zone della città vengono disegnati muri con quello stile, da largo Corsia dei Servi vicino a piazza del Duomo, dove si ritrovavano i precursori della futura scena hip hop, a piazza De Angeli, al cavalcavia Bussa all'Isola e qualche treno nel deposito in zona Greco. Nel 1986 viene dipinta la saracinesca della libreria Calusca di Primo Moroni, sempre da Atomo e Swarz, con la scritta "Sado Maso". In breve tempo

questa arte di strada si diffonde a macchia d'olio e con l'arrivo di un altro writer americano, Sharp, inizieranno ad apparire anche dei lavori legali pagati dal comune o da qualche gallerista privato. Da ricordare che lo stesso Sharp fece un pezzo sul muro a fianco del palco dell'Helter Skelter, uno scantinato all'interno del centro sociale Leoncavallo gestito dalle Creature simili e dai redattori della rivista "Decoder" che sarà la prima pubblicazione in italiano ad approfondire le tematiche della cultura hip hop. Da notare che all'ingresso dell'Helter Skelter i soliti Atomo e Swarz avevano disegnato una pantera nera con le fauci aperte, e due anni dopo con lo sgombero di tutta l'ex area industriale del Leoncavallo, quel graffito immerso tra le macerie verrà fotografato e pubblicato su molti giornali e riviste.

Negli anni novanta nascono molte crew di writer ovunque a Milano: i PWD in zona Loreto con Spyder 7 e FlyCat, i TDK a Lambrate, Kay One in Giambellino e molti altri. Si riempiono muri e anche alcuni vagoni della metropolitana. Dopo tangenti ha inizio la lunga battaglia che continua oggi tra tutori dell'ordine e del "decoro" e le nuove generazioni di writer. Ci sono diversi muri che diventano una sorta di palestra a cielo aperto, oppure altri che sono stati realizzati così bene che nessuno ha più il coraggio di toccare, per esempio quelli intorno alla nuova sede del Leoncavallo o la facciata di Cox 18 a opera di Blue, si riempiono sottopassi (Bovisa e Crescenzago), si coprono obbrobri architettonici con colori e inventiva. Ora graffitari e writer girano la città. I muri segnano il loro passaggio. A volte, assoggettati dal termine di comodo street art, finiscono nei musei. Street art è una parola inventata ad arte per mettere a valore le parti "spendibili" del mondo del graffitismo, nel tentativo di edulcorare la critica radicale e l'illegalità del gesto.

Per il rap dell'origine qui a Milano bisogna andare al muretto in Corsia dei Servi, nelle strade e piazze di periferia e nei centri sociali, soprattutto al Leoncavallo, con i Lion Horse Posse che furono tra i protagonisti della scena delle posse insieme ai

bolognesi, romani e napoletani durante la protesta universitaria della Pantera. Per tutti gli anni novanta, come nel resto delle città e della provincia italiana il rap è diventato molto popolare tra le fasce più disagiate delle città e anche a Milano sono nati alcuni esperimenti originali di band e crew musicali. In questa fase saranno i centri sociali ad accogliere i primi rapper milanesi, il Leoncavallo con diversi contest, Pergola Tribe con la dance hall più famosa del periodo e Cox 18 con presentazioni di libri, show case e proiezioni di filmati dedicati all'hip hop. Dall'altra parte il rap è diventato come una volta era il giocare a pallone per le strade. In ogni angolo delle periferie ci sono centinaia di gruppetti che rappano le loro rime per ore e ore al giorno, intervallandosi a recitare testi che si sono preparati, studiando e provando nella propria cameretta. Un fenomeno che si è amplificato contaminandosi con culture diverse da quella italiana, attraverso i figli di genitori che provengono dall'Africa, dall'Asia e dal Sudamerica.

A questo proposito vorrei ricordare Hafiz che ci ha lasciato qualche mese fa per una brutta malattia. Hafiz era un ventenne di padre egiziano e madre marocchina, viveva al Giambellino ma era presente in ogni iniziativa di rap militante e meticcio in città, lo si vedeva spesso attorniato da ragazzini mentre insegnava in maniera contagiosa l'etica hip hop, oltre a far imparare l'italiano con le rime del rap. La sua è stata una scomparsa molto sentita nelle periferie di questa città.

Oggi a Milano ci sono i locali che propongono grandi artisti, i festival che richiamano quelli più grandi ancora e via a crescere. Ci sono i megaconcerti in area expo o all'ippodromo, così come all'Alcatraz. Ma ci sono i concerti più piccoli ma altrettanto importanti anche in altri spazi della città: Cox 18, Circolo Magnolia, Leoncavallo e il Cantiere con il collettivo No Mama Project, un laboratorio di rap meticcio aperto a tutti. Ma è anche una città dove ci sono spazi autogestiti, contest di free style, piccoli premi organizzati da etichette indipendenti

e tanto altro. Per esempio il Barrios Caffè in Barona, un luogo che fa rimare gli artisti emergenti in appuntamenti settimanali organizzati da Honiro. Sì, il Barrios è uno dei luoghi più attivi del rap meneghino. Poi ci sono le comunità migranti che usano il rap come forma di narrazione e di aggregazione informale. I parchi e le piazze di Milano sono piene di ragazzi di ogni colore che dal telefonino mandano le basi di famosi brani rap e ci cantano sopra, in ogni lingua possibile. Piazze e parchi sono ovunque, multiformi, incontrollabili. E lì si forma il rap del futuro. Come pensate che sia cresciuto artisticamente Ghali?

E poi esiste una terza tendenza, quella dell'elaborazione collettiva riconosciuta. Dei gruppi. Dei collettivi. Delle posse 2018. È il mondo dei laboratori rap dei centri sociali (Zam e Cantiere su tutti), delle cooperative che chiamano rapper intelligenti come quello di Mastino a Niguarda e il suo Street Art Academy. Questo mondo è potente perché è capace di rompere con la lenta normalizzazione dell'individualismo legato al successo o all'autorappresentazione di sé. Questi luoghi sono spazi di formazione politica, culturale e sociale indispensabili. E pensate che Fedez nasce proprio da uno di questi luoghi.

I centri sociali restano il cuore pulsante d'incubazione dell'incrocio tra diverse arti, anche perché nel tempo le quattro discipline dell'hip hop hanno giocato a staccarsi l'una dall'altra e prendere strade diverse, una separazione che solo nei centri sociali si tenta di colmare.

**ILLEGAL FREE
PARTY**



1997

23H

**FACOM
UNIT**

**OUTLAW
SYSTEM**

MILANO

**CASHINA | VIA VAIANO
VALLE**



La scena rave

Pablito el Dritto

Questo breve scritto è dedicato ad alcuni early raver milanesi che balleranno sempre nel mio cuore: Diego, Michel, Betty, Cristina, Zanna, Jacopo e Tein

Una piccola premessa: il rave non è altro che l'ultima incarnazione del free party.

Il free party, inteso come festa libera (accessibile a chiunque, senza dress code o invito) e gratuita (o a piccola offerta) non è nato con il rave: le feste di strada ci sono sempre state, per esempio il carnevale in maschera o alcuni festival rock del passato. Il rave però ha sue caratteristiche peculiari: si svolge senza chiedere permesso all'autorità, è completamente autogestito, privo di sponsor e "libera temporaneamente una zona" per una notte, una settimana o anche due. È una pratica relativamente giovane. Nato negli anni ottanta nel Regno Unito, il rave ha rapidamente coinvolto decine di migliaia di giovani dapprima nella terra di Albione, per poi diffondersi a macchia d'olio nel resto del mondo.

Un rave può avere come teatro un'area industriale abbandonata, ma anche uno spazio aperto. Le prime memorabili feste in Inghilterra si svolgevano non tanto in centro città, quanto nelle

campagne. Gli organizzatori affittavano un terreno, montavano un palco, allestivano impianto audio, luci e scenografia e davano il via a una festa che durava tutta la notte.

Un altro elemento caratterizzante il rave è la musica che si suona e balla. La tipica colonna sonora è l'elettronica strumentale, caratterizzata da ritmi incalzanti e ripetuti.

Negli anni ottanta, agli albori della scena, si ballava house music dai riff particolarmente acidi, che infatti era chiamata acid house. Questo particolare stile musicale ha visto la luce negli Stati Uniti, ma ha trovato il giusto contesto per proliferare nell'Inghilterra dell'era thatcheriana.

I partecipanti ai primi raduni furono subito stigmatizzati dai tabloid, come avvenne dieci anni prima quando esplose il fenomeno punk. Esuberanti come i "fratelli maggiori" con moicano e chiodo, alla ricerca di un'utopia possibile come gli ipotetici "genitori" hippie, in perenne movimento per sfuggire al lavoro e all'alienazione della grigia società di quegli anni, i primi raver facevano indubbiamente parte della controcultura. Non a caso l'esplosione di musica e creatività innescata dai party acid house fu chiamata la seconda *summer of love* (la prima e originale risale al 1967 ed ebbe come epicentro San Francisco, la città simbolo della controcultura a stelle e strisce).

Un altro elemento di novità rispetto alle controculture precedenti è la sostanza simbolo di quest'epoca, cioè l'extasy. Le pasticche colorate, marchiate con cuori, simboli della pace o del tao, erano il carburante che permetteva ai giovani di ballare tutta la notte senza sentire stanchezza e in preda a un senso di comunione universale.

L'extasy è per i raver quello che per i fan del rock psichedelico è stato l'acido lisergico o per i punk l'amfetamina: una droga, ma anche un mezzo per poter fondere meglio corpi e menti in un unico organismo che pulsa a tempo. L'extasy, che ancora oggi, viene definita "nuova droga", non è certo una novità: fu sintetizzata per la prima volta nel 1912. Si diffuse molto rapidamente

negli anni ottanta e divenne illegale nel 1985. Fece furore non solo nel circuito rave, ma anche in quello club.

Le pasticche non erano una cosa nuova nel mondo giovanile britannico: i mod, una subcultura esplosa nella prima metà degli anni sessanta, ne consumavano a sacchettate. Ma loro “calavano” amfetamine, non extasy. Sostanze dall’effetto più stimolante e molto meno empatogeno.

I raver però non disdegnavano le sostanze degli “antenati” punk e hippie: lsd, speed e marijuana. Invece tendevano a snobbare l’alcol perché faceva scendere l’effetto delle pasticche.

La musica dance elettronica spopolò anche in alcuni luoghi che erano stati già tradizionali mete degli hippie: si pensi a Ibiza, isola balearica, o a Goa, in India, ex colonia portoghese. Qui si declinò in forme originali: la stampa specializzata coniò i termini balearic beat e Goa trance.

La techno nacque invece a Detroit a metà anni ottanta. Era musica strumentale concepita per essere “suonata” in forma continua miscelando i suoni di due giradischi. Fu sintetizzata da un gruppo di dj afroamericani fondendo il calore del soul e funk, di cui Detroit fu capitale (si pensi alla Motown e alla miriade di etichette black sorte in città negli anni cinquanta, sessanta e settanta) e l’algida elettronica europea (Kraftwerk in primis). Una musica a cavallo tra passato (tradizione nera) e il futurismo ispirato dal suono fantascientifico dei sintetizzatori, nata non a caso nella città più industrializzata della nazione più tecnologica al mondo. Rispetto alla house, inventata a Chicago nello stesso periodo, aveva un “tiro” diverso, più di rottura: più veloce, più “dritto”, più destrutturato, più incazzato.

La techno è il vero atomo della cultura rave anni novanta: dopo la fase acid house anche in Inghilterra la fece da padrona. E si diffuse in tutto il continente europeo. Con la caduta della cortina di ferro nella Berlino riunificata, siamo nel 1990, il nuovo suono elettronico trovò un luogo in cui insediarsi. La città era spopolata, aveva a disposizione ampi spazi e divenne

simbolo di una nuova era per i giovani della ex Germania est e non solo. Molti ex punk si convertirono al nuovo suono, che intanto andava accelerando, con il diffondersi di amfetamine e derivati.

Chi ha squatato in quegli anni a Berlino usciva di casa il venerdì sera e vi ritornava la domenica (se non il lunedì), ingerendo un mix di speed e metamfetamine che in buona parte provenivano dall'Europa dell'est. In preda a una traumatica transizione dall'economia socialista all'economia di mercato, infatti, molti chimici che vivevano nei paesi dell'ex cortina di ferro si dedicarono alla produzione di sostanze illegali, altro che *Breaking Bad*! Il rapporto qualità prezzo era eccezionale. Nei primi anni novanta la scena esplose anche in Belgio e Olanda. Lo stesso avvenne a Roma, l'unica città italiana in cui si creò una scena autoctona grazie a una rete di radio, negozi di dischi e club underground in cui i pischelli non ne potevano più della disco, dell'afro e della wave.

È importante ricordare come nei primi anni novanta l'edonismo rave si fuse spesso con le istanze sociali radicali. In Gran Bretagna un collettivo di attivisti chiamato Reclaim the Streets si batteva contro la civiltà dell'automobile e rivendicava l'idea che lo spazio pubblico fosse proprietà collettiva. Per questo organizzava campagne contro la costruzione di nuove strade, che vide la convergenza di soggetti molto diversi tra loro: ecologisti, animalisti, gypsie, traveller e raver colpiti dalla repressione dopo l'approvazione del Criminal Justice Act, rimasugli di ex nuova (!) sinistra, anarchici, femministe, attivisti per i diritti gay, minoranze varie. Sotto molti punti di vista Reclaim the Streets anticipò i temi del movimento no global: anticapitalismo, opposizione al potere delle multinazionali, pacifismo, ecologismo radicale, antiproibizionismo.

Ma portava questi temi in piazza in un modo completamente diverso dal classico corteo "incazzato" all'italiana: l'idea del collettivo era quella di fare una protesta radicale sì, ma creativa,

irriverente, mettendo in scena una specie di carnevale di protesta, colorato, festoso e soprattutto rumoroso. Il Dna del movimento? Azione diretta, occupazioni, performance, boicottaggi, linguaggio chiaro senza “pipponi” classici da politicanti di professione! Negli anni novanta la colonna sonora di questo movimento non poteva essere che techno (e derivati).

E in Italia? Di Roma abbiamo già accennato qualcosa: lì nacque una scena autoctona, che si mosse in un contesto legale, da club. La città eterna fece da culla ad alcuni talenti dell’elettronica: si pensi a Lory D, ai gemelli D’Arcangelo, a Max Durante, Leo Anibaldi e Marco Passarani, grandi sperimentatori e manipolatori di suoni, ancora attivi sulla scena internazionale.

E a Milano? A livello di elettronica da ballo, perlomeno nel mondo alternativo, eravamo messi davvero male. La scena sotterranea era dominata da rock, punk e post-punk. Poi c’erano le posse, ma il livello del primo hip hop milanese era in genere abbastanza basso... In quel periodo facevo il fonico al centro sociale Garibaldi, vicino a Brera, ma la musica che girava non mi faceva impazzire. Per me era un dovere politico, lo facevo in cambio di un pasto caldo e un paio di birre.

Il pubblico dei centri sociali disprezzava la dance elettronica, la si riteneva un qualcosa di alieno, da discotecari. Si era ancora immersi sul piano musicale (e anche politico, da certi punti di vista) negli anni settanta-ottanta: si ascoltavano punk, rock e derivati, le canzoni di lotta anni sessanta tipo *Contessa*, e se andava bene musica italiana anni settanta: Fabrizio De André, Stormy Six, Area. Al massimo Rino Gaetano, Gianfranco Manfredi, qualcosa di Camerini.

Il primo contatto con la dance elettronica la gente del mio giro l’ha avuta tramite i dischi dei Prodigy. Delle bombe, ce ne rendemmo conto subito.

Experience è una miscela di techno pesante, breakbeat e riff acid house. Un suono nuovo, incazzato, che ascoltavamo fino a consumare i nastri. Il secondo lp *Music for the Jilted Generation*

era pura epica rave: la musica parlava da sola. L'immagine del doppio vinile era più che eloquente: un raver con il dito medio contro le guardie schierate in tenuta antisommossa mentre tagliava la corda di un ponte, "salvando" un rave dall'intervento poliziesco.

Ma fu nel 1995, quando vidi per la prima volta un concerto degli Zion Train al Leoncavallo che ebbi un'illuminazione: il collettivo di Oxford mescolava sonorità roots e elettronica dub. Radici e tecnologia digitale. Il suono era potente, i bassi profondi e la voce di Melara sensuale.

Qualche mese dopo si esibirono gli Orb, che mescolavano sonorità dub, ambient e techno. Fu una performance straordinaria, che mi fulminò sulla via della techno, e con me tutti i presenti.

Quando assistevamo a un concerto figo compravamo il vinile (o il cd, che allora era più caro) direttamente sul posto se possibile. Altrimenti andavamo in un negozietto in corso di Porta Ticinese di nome Ice Age. Un corridoio lungo sette o otto metri e largo due. Era impaccato di vinili. La gente stava all'esterno a bere e fumare: se entravano più di cinque persone non ci si riusciva a muovere. Sul Technics 1200 girava sempre roba buona. Nino il proprietario era disponibilissimo.

"Nino, hai i dischi di quei due inglesi che hanno suonato sabato al Leoncavallo?"

Se non aveva quello che cercavi, comunque lui ti rifilava qualcosa di simile, a un prezzo ragionevole: era un ex punk, diffondeva cultura, conosceva tutto quello che aveva nella sua micro-bottega. Bisogna tenere conto che negli anni novanta per ascoltare la musica te la dovevi comprare o copiare su nastro da qualcuno che aveva un vinile o un cd. Non è come ora che su internet c'è tutto (o quasi) quel che cerchi. La radio l'elettronica la mandava, ma poca roba, spesso commercialissima: niente a che vedere con quello che volevamo. Anche copiare i cd era quasi impossibile: il masterizzatore costava un milione di lire, l'avevano solo negli studi di registrazione o quasi.

Pure il cellulare non era diffuso: era carissimo, costava mezzo stipendio di un impiegato, e in più le chiamate erano proibitive per il portafoglio. L'avevano solo i manager e gli spacciatori di coca. I pochi che telefonavano per le strade se la tiravano una cifra, come a dire: io ce l'ho e tu no. Inutile dire che lo avremmo voluto tutti quanti, il telefono portatile: era un simbolo di emancipazione e progresso che si coniugava con il nostro desiderio di randagiare la metropoli, ma rimanendo comunque reperibili. Un paio d'anni dopo mia zia, per cui lavoravo part time, me lo regalò e cambiai presto idea: con l'Eriksson in tasca mi rompeva i coglioni ventiquattr'ore al giorno.

In Ticinese, a cento metri da Ice Age, davanti alla basilica di Sant'Eustorgio, bivaccavano i punkabbestia. Alcuni chiedevano monete per comprarsi le birre. Altri facevano business: fumo, speed, pasticche o ketamina.

La musica elettronica si andava diffondendo anche negli spazi che frequentavo: in Conchetta, club occupato sempre in zona Ticinese, la rivista cyberpunk "Decoder", una vera bibbia per noi raver, organizzava i "Decoder media party", la cui colonna sonora era quasi solo fatta da musica di sintesi.

Sempre al Ticinese, vicino alla darsena, c'era (e c'è ancora!) una casa completamente graffitata all'incrocio tra via Vigevano e via Gorizia: lì aprirono uno spazio sociale sulla via, una sorta di birreria alternativa. Si chiamava Adrenaline, la colonna sonora era acid jazz, nuova elettronica e hip hop, ma anche techno.

In Garigliano, un ex cinema occupato in zona Isola dove per un periodo abitò il mio amico Stecco insieme ai Casino Royale, organizzavano dei party che iniziavano all'aperitivo e finivano a tarda notte. La musica era piuttosto tranquilla, ambient techno in stile Sandoz o Orbital, in compenso l'atmosfera era fantastica: la gente beveva, fumava e chiacchierava, muovendo il culo a ritmo di musica. Venivano proiettati video psichedelici, che noi chiamavamo "video trip", si fumavano un sacco di cilum.

Garigliano stava a due passi dalla casa occupata di via della

Pergola, nel cui scantinato c'era un mini club che spingeva soprattutto reggae e roots, ma in cui per la prima volta mi capitò di sentire l'amen break, un beat di batteria veloce, spaccato, al limite dell'epilettico. *Junglist* era un pezzo seminale della scena jungle realizzato dal toaster General Levy. La jungle è un genere di dance elettronica che riprende le ritmiche spaccate del jazz. Più veloce della techno di Detroit (viaggia sui 160 battiti al minuto), mi ha subito impressionato per l'energia che scatenava nelle danze.

In quel periodo giravo un sacco con Stecco, che abitava un po' nella casa occupata di via Garigliano e un po' con i suoi in un paesino sulla Milano-Bergamo. Ogni sabato ci vedevamo in Darsena, alla fiera di Senigallia. Lui aveva un banco in condivisione con un tipo arrogante che smazzava fumetti e libri. Stecco smerciava dischi e vhs. Aveva un furgoncino Vanette sempre carico di vinili e tape. Era appena tornato da Londra, dove era entrato in contatto con la scena free party, e si era convertito dal post rock all'elettronica.

Nelle casse di cartone aveva chicche viniliche pazzesche: dodici pollici Warp e Rephlex, il cui suono era avanti mille anni luce, vinili di Aphex Twin, il giovane genio che stava rivoluzionando l'elettronica mondiale, i primi singoli degli Orbital su FFRR, il sound post-disco di Francoforte.

Mi fece scoprire l'house di Chicago, ma anche l'elettronica anni settanta. Con lui cominciai a frequentare le fiere del disco come espositore. Entravo gratis e avevo il viaggio speso, in più avevo modo di ascoltare e comprare e scambiare vinili che altrimenti non avrei mai conosciuto. È stato lui a farmi diventare "discomane".

La mia mania per il djing invece fu causata dall'incontro con Pier, un tipo solitario e tenebroso con cui mi capitò di fumare un joint all'università. Nel walkman aveva un nastro strepitoso, mi disse che l'aveva mixato lui. Mi invitò nella sua cantina dove aveva mucchi di vinili e una consolle. I dischi li metteva già da

quasi dieci anni, aveva cominciato in prima superiore ascoltando i nastri che duplicava da altri e provando a rifare ciò che sentiva. Mixava da paura, suonava quasi sempre due dischi sovrapposti, spingendo l'arte del djing al limite. La sua cantina era in piazzale Loreto, io abitavo in via Padova, a due passi da lì. Ci vedevamo ogni sera. Mi insegnò tutti i trucchi del mestiere. Avevo trovato non solo un maestro, ma pure un amico.

Pier mi mostrò un altro negozio di dischi che stava sotto la metropolitana, all'imbocco della linea rossa. Per entrare si doveva passare il tornello, ma convincendo il controllore che dovevi andare a prendere i dischi non pagavi nulla. Oppure approfittavi della sua disattenzione e entravi accodandoti a un altro passeggero che obliterava. Il negozio trattava solo dance, anche molto dura. C'era tanta merda, ma se cercavi roba sperimentale a volte uscivi soddisfatto. Lì comprai chicche come la prima incredibile minimal techno di Plastikman, la roba industrial di Speedy J e i primi dischi di bassline techno di Chris Liberator e soci. Dopo un anno di frequentazione quotidiana di Pier avevo imparato bene le basi del djing. Cominciammo a organizzare feste in cantina e poi a esibirci nei centri sociali e nei locali.

I "centrosocialisti" non ci accolsero troppo bene. Ci malsopportavano. Alcuni vecchi militanti sostenevano che la techno era musica di consumo, da drogati, addirittura di destra. Noi ribattevamo che invece era un genere underground emergente, che esisteva un circuito di autoproduzione come nel punk, e che i loro erano solo pregiudizi. Dopo qualche tentativo accadde l'inevitabile: una parte dei giovani frequentatori e militanti, innamorati del nuovo suono, decise di creare i propri spazi. Per esempio, al centro autogestito Garibaldi organizzammo due feste per autofinanziare una nuova occupazione. Le due feste, firmate "Antimuzak front" (citazione dal film *Decoder* di Klaus Maeck) e "Technocasa cerca casa" (in cui il logo dell'immobiliare Tecnocasa venne piratato) servirono per occupare il 17 maggio 1997 uno spazio in via Breda 33-37.

Breda 3337 era il primo techno squat milanese, posizionato a due passi dalla nuova sede del centro sociale Leoncavallo.

La Breda era una ex acciaieria storica, un luogo simbolo del lavoro, situata in una zona operaia strapiena di spazi dismessi che confinava con Sesto San Giovanni, la “Stalingrado d’Italia”. Lo squat comprendeva un edificio non troppo malmesso e alcuni capannoni. Dopo qualche mese i ragazzi invitarono me e Pier a suonare nelle cantine. Noi scherzammo dicendo che con la techno avremmo fatto la derattizzazione. L’esperienza di Breda 3337 durò due anni e qualcosa, fu sgomberata il 27 agosto 1999. Ma non era l’unico squat ad avere delle cantine in cui si suonava techno e elettronica.

In piazza Aspromonte, zona Loreto, c’era un’altra palazzina occupata, chiamata Mandragora. Ci abitavano alcuni miei amici arabi, era frequentata da graffitari e da cilumari. Mi ricordo che una volta là sotto si esibì una star dell’epoca, Leo Mas, un dj che aveva vissuto a Ibiza e suonato all’Amnesia, il club più leggendario dell’isola. Al bar dello squat, dove servivano birra e cocktail, potevi comprare anche il fumo, come nei coffee shop di Amsterdam. Sul muro dietro il bancone c’era una stella a cinque punte con la scritta Br, ma credo che fosse rosa!

In quello spazio viveva anche Lele Prox, dj e fondatore di due rap band al tempo conosciute, Lion Horse Posse e Piombo a Tempo. Lui con i piatti ci sapeva fare: era l’unico del giro “politico” ad avere dimestichezza con i Technics 1200. Da lì a breve dall’hip hop si sarebbe spostato su sonorità jungle e drum’n’bass.

Dopo qualche tempo anche io andai a suonare a Mandragora: lo feci per piacere, non certo per denaro. In Mandragora non si pagava alcuna entrata. La logica era quella del rave: entrata libera, birra a prezzi popolarissimi, fumo libero. Era proprio dietro casa mia, ci arrivavo in cinque minuti.

Sempre in quel periodo mi capitava di frequentare uno squat situato al primo piano di una palazzina in viale Bligny 22, che

fu occupata nel 1994. Si chiamava SQUOTTiti e ci andavo per le “cene colorate”.

Erano happening a tema. Alla “cena gialla” si mangiava solo roba di quel colore, tipo risotto allo zafferano, lenticchie gialle e crème caramel. Non poteva non seguire una proiezione di un film a tema, ovviamente giallo. Era uno spazio interessante, un ex appartamento di più di duecento metri quadri con ampi finestroni, a due passi dall’Università Bocconi, la fabbrica di yuppie e manager della città. A gestire lo SQUOTTiti c’era gente della scena post-punk, che distribuiva fanzine come “Amen” e “Thx 1138”. Dal mio punto di vista erano dei darkettoni fuori tempo massimo.

Dopo poco tempo un parte di loro se ne andò, mentre “la zia” Betty, che era stata punk negli anni ottanta e aveva fatto pure parte di una gang di motociclisti, rimase, aggregando anche dei giovani suburbani. Dopo il cambio di guardia, SQUOTTiti divenne il fulcro della controcultura techno in città, insieme alla Breda. Il bar sembrava quello di *Guerre stellari*. C’era gente con venti piercing in faccia, tatuaggi in testa, creste che sfidavano la gravità, vestiti come in Akira o anche tutti di nero, tipo black bloc. Tana, che frequentava lo spazio, portava le sue prime sculture realizzate saldando rottami: i suoi insettoni meccanici incombevano dalle pareti. Erano oggetti meravigliosi.

Si ascoltava musica durissima. Girava non solo techno, ma anche elettronica industriale, hardcore, gabber, il primo breackcore e anche roba noise. Betty e soci organizzavano non solo dj set e live set, ma anche mostre (mitiche quelle sulla svastica, sul 23 e su Charles Manson, per cui i vecchi compagni ci accusarono di essere dei nazisti...). Nei giorni infrasettimanali c’era roba più tranquilla: cineforum, mercatini di roba Diy, conferenze/performance su temi bizzarri, concerti.

SQUOTTiti era in pieno centro città, tra la Bocconi e la Darsena, in una zona fighetta in piena gentrificazione. Uscivi e c’erano gli aperitivi del centro tiratissimi, le tipe parrucchierate

con la puzza sotto il naso, frotte di spandimerda vestiti all'ultima moda. Noi li odiavamo e li prendevamo per il culo.

A SQUOTTiti vidi anche delle performance di body art molto estreme. Una volta un tipo in mutande fu scarnificato, cioè la sua pelle venne incisa con un bisturi, mentre lui era ammanettato su una sedia di ferro dietro cui troneggiava un simbolo esoterico. C'era un forte odore di disinfettante: uscii e vomitai sulle scale!

Parlando di rave veri e propri i primi ricordi che ho risalgono al 1995.

In città ci fu una doppia data (venerdì 30 giugno e sabato 1° luglio) al Leoncavallo della crew inglese Mutoid Waste Company, che si era stabilita a Santarcangelo di Romagna qualche anno prima.

Lo spettacolo si chiamava *Eurocarcass* ed era un mix di arti diverse. Si svolgeva su più palchi che venivano illuminati, e diverse performance venivano musicate sia dal vivo che dal dj, in un crescendo psichedelico e postatomico allo stesso tempo. La crew metteva in scena una specie di circo cyberpunk in cui ti ritrovavi immerso completamente, tra sculture meccaniche, acrobazie circensi, sport estremi alla *Rollerball*, sfilate di auto che ricordavano quelle di *Mad Max* e musica sia techno sia grindcore. Furono loro, con la loro estetica dirompente, a dare la giusta scossa che tutti aspettavamo da tempo. Dopo il doppio spettacolo (io lo vidi due volte ovviamente) la crew rimase in città.

Un paio di settimane dopo Mutoid e amici organizzarono una festa illegale, la prima che io ricordi, nei pressi di Milano, zona ovest, in una ex raffineria tra Rho e Pero. Il puntello – bisogna ricordarsi che nel 1996 quasi nessuno aveva un cellulare e che quindi non c'era altro modo di organizzarsi in sicurezza – era nel parcheggio di un grande supermercato in zona. Centinaia di persone in auto, moto e motorini si radunarono alla mezzanotte. Poi Betty, in moto, guidò la carovana

di early raver alla fabbrica, che distava qualche chilometro dal punto di incontro.

La fabbrica era enorme, il salone da cui si entrava illuminato da due scanner che tagliavano l'aria. Sulla sinistra c'era una piccola sala, bisognava salire delle scale anguste, dove la crew inglese Spiral Tribe suonava della crusty techno veramente rabbiosa e acida. Roba troppo veloce per i miei gusti del tempo. Io preferivo il sound della New England techno, alla Chris Liberator, che pompava in un'altra sala, immensa, nella quale c'era anche un carroponte funzionante! Mi ricordo che i giovinastri accorsi impazzirono quando si resero conto che potevano pilotare quel gigantesco macchinario con un telecomando pieno di bottoni! La sala era enorme, ma il pubblico abbastanza esiguo: qualche centinaio di persone.

A un certo punto, a festa già iniziata, arrivarono i carabinieri. Entrarono nel primo salone, quello vuoto, guardinghi, snobando la saletta degli Spiral Tribe. Qualcuno avisò il dj della sala grande dell'arrivo delle guardie e lui abbassò il volume. Un carabiniere graduato entrò con un sottoposto nel dancefloor urlando "Che cazzo succede qui?!". A quel punto il dj alzò il volume a chiodo, tutti ripresero a ballare e una centra colpì il cappello del graduato, che volò in aria roteando, come un ufo. Le guardie se la diedero a gambe, ma chiamarono rinforzi. Anche qualche ingenuo ballerino scappò, ma il grosso dei raver rimase a ballare fino al giorno dopo.

A luglio 1996 ci fu il Teknival in Italia. Non fu a Milano, ma se ne sentì l'eco.

Qualche tempo dopo, ad Halloween, ci fu un party alla Cascina di Vaiano Valle, in zona Ripamonti. Suonavano gli Outlaw sound, che erano attivi dal 1995. (Successivamente, nel 1997, si fusero con un gruppo chiamato TAD e crearono gli OLSTAD). La festa era all'aperto, e come in un rito pagano una catasta di legno bruciava nel piazzale. Ballammo intorno al fuoco fino all'alba, in un rito di purificazione totale.

Sempre in quel periodo due ex hippie sulla quarantina ebbero l'idea di occupare una fabbrica dalle parti di Segrate, le ex Lavanderie. Non era una zona temporaneamente autonoma, quanto piuttosto una zona autonoma tout court. Lo spazio fu ribattezzato Area 51, e fu teatro di numerose feste, alcune riuscite, altre meno. Mi ricordo uno dei primi flyer, che riportava la semplice scritta "techno no stop 24 ore", senza specificare chi suonasse. Questa era una caratteristica di alcuni primi raduni: erano completamente anonimi, come nel caso dei benefit di "Antimuzak front", in cui i nomi dei dj non venivano riportati. E la festa era gratuita, o a piccola offerta.

L'Area 51 accolse molti traveller di passaggio: tra questi Oqp, Lego, Mononom e Spiral Tribe. Fu sgomberata a fine 1999.

Ma fu nel capodanno a cavallo tra 1997 e 1998 che in città si ebbe il primo grande rave, organizzato da quattro tribe anglofrancesi. Oqp, Facom, Total Resistance e Sound Conspiracy occuparono un'area dalle parti di Redeciesio, l'ex Innocenti. La festa durò circa quindici giorni, faceva un freddo porco e c'era una nebbia che si tagliava con le dita. La gente ballava sotto due diversi muri di casse. Questa volta l'affluenza fu ben diversa: i partecipanti furono migliaia, venivano da ogni dove, anche dall'estero.

Anche la goa trance aveva attecchito in città: grazie alla determinazione di alcuni dj come Face, attivista del centro sociale Leoncavallo, e di altri più legati alle controculture, come Marco Bogani, la trance psichedelica prese piede sia negli spazi sociali, sia in alcune Taz, sia in alcuni clubbetti.

Molti club aprirono alla musica elettronica: io suonavo in pieno centro al Cafè Tabac, insieme a dj Pier. Free entry con bevuta a 5 sacchi. Suonavamo anche al Morphosi, l'ex ristorante Tribasei, in zona Ortica. Anche qui, entrata libera e cinque per una consumazione. Poco lontano da lì aprirono anche un club, il Container, dove fecero delle serate, a pagamento però, con grossi nomi della scena hardcore e gabber. Il Tunnel, un club

che stava non lontano dal centro sociale Leoncavallo, sotto la ferrovia, si convertì al nuovo suono, e ci pagò lautamente per organizzare la festa di carnevale del 1997. Ma c'erano anche il Merlino Magò, vicino a via Argelati, un covo di aristofreak amanti della techno, il Bataclan, un locale gestito da africani in zona Moscova che cominciò a spingere techno e trance, e il Quadrotto, vicino a piazza Udine.

La scena era esplosa e i party si moltiplicavano, soprattutto fuori città, perché il numero dei partecipanti ora era consistente.

Il 12 dicembre 1998, una data emblematica per Milano (è l'anniversario della strage fascista di piazza Fontana), raver e centri sociali provarono per la prima volta a fare un grosso evento insieme, in zona Famagosta. La festa, quattro sale, si chiamava "Eccesso di energia". Durò solo dodici ore, ma si svolse in centro città. Si mescolarono diversi sound: techno, trance, drum'n'bass e hardcore. Fu un primo tentativo di pacificazione tra "centrosocialismo reale" e l'ala più politicizzata del movimento rave.

Nel 1999 al Deposito Bulk, occupazione studentesca in zona Isola, si tenne "Hackit99", il secondo raduno nazionale degli hacker. Il primo si era svolto a Firenze l'anno precedente. La colonna sonora, come accadde al primo raduno, non poteva che essere elettronica. In una saletta ascoltai il live di a034, che si faceva chiamare ancora Ameba. Poi mi ritrovai a fare una jam con Stek, torinese amico della crew Acid Drops, e dei geniacci che "suonavano" alcune radio a onde corte. Blicero, uno degli organizzatori del raduno, si incazzò di brutto perché con gli amici raver di fatto occupammo una sala del centro sociale senza chiedere permesso.

Superfluo dire che dopo il primo Teknival in Italia del 1996 ne seguirono altri con cadenza annuale e che sempre più spesso le tribe, soprattutto inglesi e francesi, passavano dal nord Italia – se non a Milano città, nei dintorni.

Nel frattempo alla fiera di Senigallia, Davidone del giro di

SQUOTTiti cominciò a fare i banchetti dei dischi: ordinava casse di vinili e li rivendeva a prezzi abbordabili, direttamente dal furgone. Senza chiedere permesso, in pieno stile rave. La sua distribuzione, Blackqirex (1998), sarebbe diventata un punto di ritrovo fisso. Il sabato sapevi che lì c'era gente che condivideva la passione per l'elettronica radicale. Questo giro di persone prese a organizzare anche un party nella zona di Monza il giorno del Gran premio di Formula uno. Poco dopo, nel 2001, Blackqirex divenne anche un'etichetta discografica, ancora molto attiva.

Anche Shake edizioni underground si occupò di techno e rave, non solo sulle pagine della rivista "Decoder", ma anche nella zine "Fikafutura" (1998-99), e traducendo opere come *T.A.Z. Zone temporaneamente autonome* di Hakim Bey, *Traveller e raver* di Richard Lowe e William Shaw, *Atti insensati di bellezza* di George McKay.

Gli anni zerozero sono stati gli anni della techno, la scena si è ampliata ulteriormente. I luoghi sono stati molti, in genere sempre più esterni alla città: la scena era troppo grossa per gli spazi sempre più controllati e recintati del centro.

Ci sono state alcune eccezioni: per esempio l'Approdo Caronte, occupato a cavallo del millennio, e poi ribattezzato Kas8, una baracca con tetto di lamiera di non più di venticinque metri quadrati sulla riva della Darsena, in pieno centro. Un posto leggendario: vi si accedeva scendendo una scala a pioli, le feste duravano fino alle 7.00-8.00 del mattino e quando risalivi alla mattina incontravi i cumenda. Non si pagava ingresso e le birre le vendevano a prezzo di costo: la location ideale per mini-rave tra amici.

Da piazza XXIV maggio, non lontano dall'Approdo Caronte, il 1° maggio 2001 fu organizzata la prima MayDay Parade (ne sono state poi organizzate altre sedici!), una marcia di protesta con carri musicali in cui si rivendicavano nuovi diritti nell'epoca del precariato. Una cosa del tutto diversa dalla pallosissima

sfilata dei sindacati tradizionali, non solo nei contenuti. Nella forma e nelle modalità organizzative la MayDay Parade ricordava le manifestazioni di Reclaim the Streets di metà anni novanta: una festa rumorosa più che un serio corteo di militanti. L'emblema di quella prima MayDay fu il camioncino dei Sigma Tibet, camuffato da astronave, da cui il duo di producer suonava dal vivo con campionatori e mixer. Il messaggio era chiaro: la “futura umanità” non voleva più assaltare il cielo, ma addirittura conquistare lo spazio (al ritmo di batterie futuriste, riff sintetici e cori africani). Che cambio di stile rispetto a solo cinque anni prima!

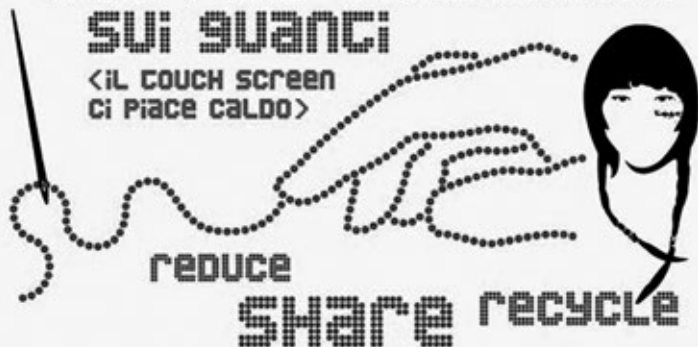
Anno dopo anno la parata è cresciuta fino a raggiungere numeri da record: decine di migliaia di partecipanti e trenta carri musicali, di cui una buona metà techno. Per questo mi viene da sorridere quando ripenso che alcuni compagni e amici ci dicevano che la techno era musica “di destra”.



Serpica Naro

ricamo
CON FILO CONDUTTIVO
SUI GUANTI

<IL TOUCH SCREEN
CI PIACE CALDO>



Metabrand

Serpica Naro

Ci sono due ragioni fondamentali che legano la storia di Serpica Naro all'università della strada se, con Primo Moroni, intendiamo per “università della strada” quel fermento intellettuale, sociale e politico costruito dal basso, che si fonda su un'alternativa critica e autodeterminata ai sistemi produttivi, creativi e formativi imposti dall'alto. Uno di questi è il sistema-moda, e lo sappiamo bene noi abitanti del paese che si vanta di esportare in tutto il mondo il tanto acclamato made in Italy, ma soprattutto noi che viviamo a Milano, una delle capitali indiscusse del fashion.

Non è un caso che Serpica Naro nasca proprio a Milano durante la settimana della moda, uno dei momenti che danno il ritmo al sistema, trasformando più volte l'anno, l'intera città in una passerella frenetica e grottesca, resa possibile dall'impiego di centinaia di lavoratori sfruttati, e producendo fatturato per pochi eletti. Siamo nel febbraio 2005 (la parole d'ordine è *flessibilità*, sinonimo che sta per “smantellamento dei diritti dei lavoratori

in seguito alla rivoluzione digitale e a una nuova organizzazione del lavoro”) e la kermesse che fa di Milano la vetrina del mondo della moda è un’occasione troppo ghiotta da lasciarsi sfuggire. È il momento perfetto per inserirsi negli ingranaggi del sistema per smascherarlo e sabotarlo. E con questi intenti nasce Serpica Naro. Come una forma di contest-azione, di sovvertimento e di ribellione rispetto al sistema-moda impiegando i suoi stessi strumenti per la creazione di una iperrealtà baudrillardiana: immagine, branding, simulazione e comunicazione. Serpica Naro non contesta la moda di per sé, l’abito le piace, eccome. Le piace, però, una concezione del vestire non uniformato o codificato secondo taglie standard in cui dover inserirsi e che atomizza le personalità per approfittare della loro solitudine, che schiaccia la creatività e l’individualità. Le piace l’abito pensato come una forma di contrapposizione rispetto a un immaginario precostituito. Vestirsi, d’altronde, è una forma di comunicazione identitaria importante. Le controculture stesse da sempre si riconoscono simbolicamente in determinati “stili” che hanno la funzione di esprimere un’appartenenza, un’identità collettiva e soprattutto un distanziamento rispetto alla cultura mainstream (hippy, punk, hip hop solo per citarne alcuni).

La cospir-azione di Serpica Naro non è, quindi, contro la moda, è piuttosto contro il sistema-moda, che non si limita al comparto industriale legato alla filiera del tessile, ma a tutto quel mondo che si appropria, ingloba, confeziona e vende relazioni e stili di vita basati sul consumo futile e reiterato, sull’annullamento delle identità e della creatività individuale in nome della *griffe*, dell’etichetta e del superfluo.

L’esperienza di Serpica Naro si collega alle diverse manifestazioni controculturali che hanno infiammato Milano tra passato e presente, rappresentando di fatto una specie di controcultura del sistema-moda, anche perché la maggior parte delle persone coinvolte lavora in quel settore e ne conosce i meccanismi.

Serpica Naro è inoltre legata all’università della strada in

quanto la sua attività nasce e si sviluppa grazie a quella di altre sorelle e fratelli dell'underground milanese che prima di lei o insieme a lei hanno contribuito a fecondare il terreno sociale, intellettuale e politico da cui si sviluppa il germe serpico nei primi anni 2000.

Nell'immaginario collettivo Serpica Naro ha inizio con la famosa sfilata *fake* sul cavalcavia Bussa il giorno in cui la sua vera identità non si palesa nelle sembianze di una misteriosa stilista di origine nipponica accettata dalla Camera della moda nel calendario ufficiale della Fashion week 2015, ma nella beffa tramata e ordita dalle centinaia di precari e precarie del mondo della moda, dello spettacolo e della comunicazione. È in quell'occasione che l'esotico nome della stilista rivela, in realtà, l'anagramma di San Precario, il santo protettore ribelle a cui hanno dovuto appellarsi le migliaia di lavoratrici e lavoratori rimasti orfani da partiti e sindacati ingessati, incapaci di cogliere i cambiamenti in atto nel sistema economico e produttivo nel passaggio dall'analogico al digitale, dal lavoro salariato a quello on demand.

Sebbene il cavalcavia Bussa sia uno degli spazi più rappresentativi dell'esperienza di Serpica Naro nella geografia milanese, la sua esistenza non sarebbe stata possibile senza il contesto e le persone che hanno animato Chainworkers, gruppo milanese nato all'interno del Deposito Bulk (uno dei centri sociali in zona Garibaldi che più hanno ravvivato la scena culturale milanese degli anni novanta), e che ha iniziato a usare la parola precarietà per descrivere la situazione di lavoratori e lavoratrici temporanee o flessibili, dai supermercati e altre grandi catene commerciali agli operatori nei call center fino ai freelancer del settore creativo dei servizi. Questa forma di occupazione flessibile, allora percepita dai più come eccezione, oggi è diventata la più diffusa e sta trovando il suo più importante sviluppo della gig economy contemporanea, portando importanti effetti collaterali sulle condizioni di vita

delle persone che devono accontentarsi di modelli di lavoro molto instabili e risorse economiche limitate.

I Chainworkers decisero di recuperare il significato politico ormai dimenticato delle celebrazioni della festa dei lavoratori e iniziarono a organizzare la street parade MayDay durante il pomeriggio del 1° maggio del 2001. La MayDay nasce come ricordo e celebrazione del sacrificio compiuto dagli attivisti sindacali di Chicago che hanno combattuto e sono stati uccisi nel 1886, in seguito agli scioperi generali per rivendicare il giorno lavorativo di otto ore negli Stati Uniti. Un anno dopo la prima edizione, l'iniziativa si diffuse in Spagna e crebbe da 5000 persone nel 2001 a 100.000 nel 2004 con Barcellona e Milano insieme nel condividere le medesime condizioni, e trasformandosi in un EuroMayDay network che ha visto la partecipazione contemporanea di diciassette città europee nel 2005. La MayDay fino al 2010 ha rappresentato un altro modo di rendere visibili nuove modalità di protesta, riunendo gruppi diversi attraverso forme di autorganizzazione politica orizzontali, e la rivendicazione della storia della lotta connettendosi con le sue tradizioni di resistenza attingendo e sviluppando un'ampia gamma di tattiche e strategie per ampliare la portata della loro protesta. Oltre a picchetti e alle dimostrazioni che recuperano l'idea tradizionale della lotta dei lavoratori, la resistenza è resa più intelligibile attraverso giochi collettivi, sfilate con musica e danza, video attivismo e strategie di comunicazione e hacking mediatico. Uno degli strumenti di diffusione della soggettività precaria è stata la creazione di San Precario, avvenuta nel percorso collettivo di costruzione della MayDay del 2004.

San Precario è apparso per la prima volta a Milano, il 29 febbraio 2004, un anno bisestile scelto simbolicamente per segnalare l'intermittenza: la sua statua fu portata in processione, guidata da una finta monaca, accompagnata da un prete e un cardinale, che guidò l'emergente culto in una catena di supermercati dove i devoti distribuivano i santini, recitavano la

famosa preghiera e chiedevano miracoli sui prezzi dei beni di consumo. Le successive apparizioni hanno visto il santo aprire la MayDay Parade, palesarsi in catene commerciali e persino alla cerimonia di premiazione del Festival del cinema di Venezia con una processione che ha messo di fronte ai frequentatori del festival la realtà dell'industria cinematografica e delle precarie condizioni di lavoro delle sue maestranze.

Accanto all'immagine dei classici lavoratori precari all'interno dei call center, nei centri commerciali, nelle catene di negozi e in generale nei servizi, l'esigenza di Serpica Naro è stata proprio quella di mettere in evidenza come la precarietà toccasse anche il settore creativo, i cui lavoratori, solitamente freelance, fossero sfruttati allo stesso modo, nonostante non ce ne fosse la percezione.

Dopo la sfilata del 2005 sul cavalcavia Bussa Serpica Naro non si è fermata e ha continuato il suo percorso. Il primo passo è stata la liberazione del marchio che era stato registrato per poter partecipare alla settimana della moda. Liberare il marchio ha significato attivare in termini pratici l'applicazione del concetto di meta-brand, un processo di apertura e di condivisione dei codici, dei saperi e delle esperienze, ispirato all'etica hacker del free software, a sua volta ereditato dall'insegnamento di Primo Moroni di "condividere saperi senza fondare poteri", che ha fatto scuola per tutti quelli che sono cresciuti nell'università della strada milanese. Il marchio registrato di Serpica Naro è stato il primo marchio a essere liberato attraverso una licenza, come il copyright è stato liberato dalle licenze Creative Commons.

Da quel momento, l'anima piratesca di Serpica Naro l'ha portata a essere libera e vagabonda per la città, a muoversi e ad attraversare diversi spazi della geografia milanese, italiana, europea e anche mondiale, continuando a ordire trame e cospirazioni, intessendo reti, organizzando laboratori incentrati sul tema delle autoproduzioni.

A Milano le geografie del cuore di Serpica Naro sono state

sicuramente quelle legate a molti spazi sociali, che l'hanno spesso accolta e ospitata in svariate occasioni. Oltre ai primi luoghi in zona Isola da cui ha iniziato a muovere i primi passi (Bulk, Pergola), nella fase di nomadismo più spinto la casa occupata di via Gorizia ha custodito le macchine da cucire, stencil, rulli e tutti i materiali e gli strumenti dell'attivismo serpico. Il cortile fricchettone della cascina Torchiera ha fatto da cornice a sabbah e feste esoteriche. Con i sorelli di Conchetta ha festeggiato compleanni futuristi. Il Piano Terra ha ospitato svariati laboratori, mentre Macao ha accolto in uno dei suoi locali una parte dell'equipaggio serpico dedito alla sperimentazione e alla produzione di maglieria.

Il suo istinto corsaro l'ha spinto un po' ovunque. Alcuni angoli di Milano le sono rimasti impressi nel cuore. Sicuramente le periferie. Nella Casetta Verde dello storico quartiere del Giambellino e nei centri di aggregazione giovanile di Lambrate ha fatto avvicinare molti adolescenti alla macchina da cucire, al concetto di restyling e all'idea che è possibile crearsi uno stile proprio spendendo poco. Nelle periferie e in tanti altri luoghi Serpica Naro ha insegnato e ha anche imparato molto, cucendo con tante persone, attivando esperienze e connessioni incentrate non solo sul Diy, ma anche sul fare collaborativo, sul "do it together".

Passano gli anni e dopo tanto girovagare, alla vigilia di quasi un decennio di vita, Serpica decide di mettere la testa a posto e piantare radici. Nel 2013 vince un bando che le assegna una casa tutta sua nel quartiere Stadera, periferia sud di Milano, ai margini del naviglio Pavese. Lo Stadera è il prolungamento di quello che è stato un tempo il Ticinese, un porto di mare, un crocevia di culture e umanità che poco a poco ha dovuto spostarsi verso sud per fare fronte all'ondata gentrificatrice dell'happy hour e della speculazione edilizia. Lo Stadera potrebbe essere definito un Ticinese 2.0. Quello che un tempo era l'approdo delle migrazioni dal sud Italia è ora il punto di

attracco delle diaspore globali. Un crogiuolo di competenze, voci e intelligenze spesso sottovalutate e poco rappresentate nella vetrina trendy di Milano.

In tale caleidoscopio sociale il Serpicalab rappresenta uno spazio aperto alla sperimentazione di nuove tecnologie e vecchi saperi artigiani, ormai divorati dalla città che avanza mangiandosi tutto. In questo piccolo angolo di Ticinese 2.0 negli ultimi anni Serpica Naro ha organizzato corsi di cucito creativo e per “uomini che non devono chiedere mai”, maglieria hackerata, ricami esoterici e molto altro, continuando a ragionare sul concetto di abito, di autoproduzione, di processi creativi e proprietà intellettuale.

Con il Serpicalab la crew serpica negli anni si è infoltita, e ai precari della moda e dello spettacolo di inizio millennio si sono aggiunti i nuovi precari del capitalismo globale, migranti e rifugiati da diversi parti del mondo, conoscitori di saperi sartoriali messi a disposizione della collettività, che invece nella città della moda sono ormai diventati una prerogativa di pochi eletti. A Milano farsi fare un abito su misura è roba da *sciuri*, mentre in parecchi paesi del mondo è la normalità. L'abito è un bene primario, trasversale, come il cibo; è il sistema-moda occidentale che lo ha trasformato in uno strumento di stratificazione sociale.

Avrà qualche annetto in più l'amata Serpica, ma non ha ancora attaccato la calzettina dell'utopia al chiodo.

Nonostante il panorama intorno è cambiato dal 2005, Serpica Naro è sempre in azione, sempre intenta a ordire trame e cospirazioni, a riflettere sulle nuove forme di organizzazione del lavoro e ad autoprodurre in sinergia, a volte spostandosi dove è chiamata in causa, altre volte spalancando le porte del Serpicalab.

6,7,8 GIUGNO 2014 > ZAM
LA LADYFEST SI DICE E SI FA
DALLE 18 DI VENERDÌ 6 GIUGNO
 » VIA SANTA CROCE 19, MILANO
 ZONA TICINENSE
 ..NEW ORLEANS UTRECHT ROMA MADRID BERLINO SEATTLE MILANO

LADY FEST

MILANO

Teatro Drag King Pratiche r/esistenti BDSM
 Concerti Pornocoreography Laboratori
 Squirting Dj set Sex toys
 Presentazione libri Autoproduzione Performances
 Proiezioni Post porno Non Maternità

LADYFEST è un festival queer-trans-femminista
 autogestito e autoprodotta

miladyfest.noblogs.org - FB Ladyfest Milano - [@miladyfest](https://twitter.com/miladyfest)

Manifesto del festival
 internazionale trans
 queer femminista al
 centro sociale Zam,
 giugno 2014

"Fikafutura" n. 1
 (1997) e "Fikafutura"
 n. 2 (1999)



La Ladyfest del nuovo millennio

Carlotta Cossutta

L'università della strada, parlando da un punto di vista di genere, è un titolo faticoso nel senso che spesso la strada, per donne e persone Lgbtqia+, significa attraversare dei luoghi che possono essere molto ostili: chiunque abbia l'esperienza di avere un corpo di donna o comunque un corpo non conforme alle norme di genere, quando attraversa gli spazi pubblici sa che non sempre si tratta un'esperienza confortevole. L'università della strada, quindi, insegna sicuramente la resistenza, ma è molto diverso attraversare le strade con un corpo bianco e maschile e con un atteggiamento etero o attraversarla con un corpo femminile, non bianco, non etero.

Nella giornata del convegno anche dietro la scrivania di corpi femminili se ne sono visti pochi. Questa, più che una critica agli organizzatori, è il riconoscere un dato di fatto, poiché spesso le esperienze di controcultura di genere nascono come una forma di rottura ai tavoli bianchi e maschili e questo è un dato significativo che proverò a mettere in luce come un *trait*

d'union tra esperienze del femminismo degli anni settanta di cui parla Lea Melandri a quelle del nuovo millennio. Un tratto che lega le riflessioni di genere è la nascita come critica anche a quelle stesse controculture che pongono una critica sociale.

Ultima premessa: è difficile identificare dei luoghi di queste controculture perché non è semplice trovare dei luoghi specifici e, allo stesso tempo, identificare dei luoghi significa per forza di cose escluderne altri, soprattutto in poche pagine. Il criterio che ho scelto, che è per forza di cose un criterio parziale e un po' arbitrario, è di partire da me, proprio perché parlo da una postura femminista, e quindi di provare a raccontare le esperienze che per me sono state significative sperando che in qualche modo questo possa essere da stimolo per andare a scoprirne altre.

Per iniziare vorrei partire dal fatto che, se parliamo del nuovo millennio, parliamo di un tempo politico e collettivo molto diverso dalla maggior parte di quelli che di cui di solito si parla affrontando il tema delle controculture. Per esempio si racconta il dark come di un'esperienza di sconfitta, le esperienze di genere del nuovo millennio a Milano appartengono a un'epoca di post sconfitta, nel senso che la sconfitta è stata in qualche modo rielaborata e rianalizzata non tanto dai movimenti, quanto attraverso quella lente deformante che è la sussunzione del mercato. Per questo motivo le esperienze sovversive che hanno attraversato gli anni settanta e ottanta vengono rimodellate e rimodulate attraverso una logica di mercato e, pensando alle questioni di genere, questo è abbastanza evidente.

Al fermento degli anni settanta, segue una sorta di riflusso degli anni ottanta. Nel femminismo questo significa una trasformazione in una pratica di studio, ricerca e dibattito più che di militanza. Negli anni novanta c'è stato l'incontro delle controculture con le tecnologie, come accaduto nel punk, ma l'altra esperienza fondamentale da ricordare è "Fikafutura". Una rivista graficamente bellissima e che traduce in Italia tutto

quel movimento di cyber femminismo che attraversava le prime chat, le prime esperienze di condivisione sulla rete e lo faceva immaginando le potenzialità sovversive della rete stessa, non solo dal punto di vista della comunicazione, ma anche dal punto di vista della possibilità di scorporizzazione totale. In quel periodo si formano le Vns Matrix che si inseriscono proprio nelle chat proponendo identità fittizie e facendo un'esperienza che nella realtà è molto difficile sperimentare: quella di presentarsi con un genere diverso da quello assegnato alla nascita o con una "razza" diversa da quella in cui si viene ricompresi. Chi ha avuto l'occasione di fare laboratori per esempio di drag king o drag queen, oltre a tutte le persone transgender, sa che trasformare il proprio corpo per cambiare identità di genere è una pratica lunga e faticosa, mentre online è/era più facile e quindi si poteva fare esperienza di una scomposizione dei generi che ha aperto a differenti prospettive. Anche per questo gli anni novanta rappresentano, soprattutto fuori dall'Italia, il momento di esplosione del queer, inteso come la possibilità del portare all'estremo l'idea che il genere sia una costruzione sociale e che come tale venga performata da tutte e tutti noi ogni giorno in maniera diversa, ma che come tale possa essere appunto sovvertita contro ogni essenzialismo della relazione tra genitali e psiche, tra cromosomi e comportamento o tra ormoni e ruolo sociale. Dal 2004-2005 tutto questo fermento inizia ad arrivare anche in Italia ed è questo forse che segna un passaggio di discontinuità rispetto alle epoche precedenti.

Le esperienze che mettono al centro il genere come lente critica nascono come delle rotture: la prima degli anni duemila, qui a Milano, è SheSquat, un'occupazione totalmente al femminile che nasce in maniera rivendicativa come un'occupazione di donne che sentono il bisogno di uno spazio separato, perché vivono troppo strette le forme della politica, anche quella contro culturale. SheSquat afferma la necessità di uno spazio proprio e le donne che la compongono lo immaginano

e lo costruiscono in una villetta sfitta da anni nei pressi del Parco Solari. Purtroppo questa esperienza dura poco perché si conclude nel 2002, ma dà vita a nuovi rivoli: alcune donne si ritrovano a Niguarda, in via Graziano Imperatore, grazie a un accordo con la proprietà e danno vita a un collettivo che si chiama XXY che fa propria la capacità di ragionare su tecnologie e genere in maniera combinata, utilizzando gli strumenti della rete, in particolar modo per mettere in discussione l'esperienza di genere. Ed è significativo che in via Graziano Imperatore ci sia anche una ciclofficina che si chiama Unza, che adesso è una ciclofficina mista, ma che nasce come progetto con una grandissima partecipazione femminile, e la cito soprattutto perché durante la mia esperienza all'università della strada a Milano, in quanto femminista, la bici è stata un elemento fondamentale, in grado di unire praticità e autonomia.

Uno dei momenti più significativi di questo percorso avviene nel 2009 quando Conchetta ospita un'iniziativa che si chiama Femministe contro queer, anticipando il dibattito contemporaneo. Sono recentissimi, infatti, i conflitti sulla maternità surrogata ma anche su una serie di altre esperienze che contrappongono il femminismo e il queer, poiché quest'ultimo viene interpretato da alcune come un pensiero che auspicherebbe la dissoluzione del genere e quindi la scomparsa delle donne. In realtà il pensiero queer è un pensiero complesso, attraversato da correnti differenti, ma che non aspira mai a farsi identità, scegliendo di rimanere una postura con cui guardare alla formazione delle soggettività. In questo contesto, però, è soprattutto significativo che prima ancora di qualsiasi dibattito accademico o pubblico, a mettere al centro questo tema sia stato un incontro in Conchetta, organizzato da diversi gruppi e collettivi, che sul volantino dell'evento contrappone Godzilla a Mazinga come se fossero femministe contro queer. In questo senso è importante che, a partire dagli spazi occupati, ci si interroghi, e che siano le femministe per prime a farlo, su come immaginare un

dialogo tra chi ha passato anni a rivendicare una differenza sessuale (come le femministe della differenza o una parte del movimento gay e lesbico) e chi la mette in discussione (come l'allora nascente movimento queer): di volta in volta sono nate delle alleanze o dei contrasti, che andrebbero ripercorsi per leggere anche il presente.

Tra le organizzatrici dell'incontro in Conchetta troviamo Queer contro il razzismo, un'esperienza importante per Milano perché è stata una delle primissime a unire questioni di genere e migrazioni per mettere in contatto persone che si occupavano dei due temi. Soprattutto Queer contro il razzismo nasceva per trovare spazi di espressione per quei/quelle migranti, e sono molt*, che hanno un'identità di genere o un orientamento sessuale che non rientrano nella norma e che nel sistema di "accoglienza" ufficiale si trovano invisibilizzati o obbligati a rientrare in categorie prestabilite.

Un'altra tappa importante è il secondo Zam in via Olgiati, in zona Barona, dove nel 2010 avviene un altro incontro dal titolo Manovre ingen(d)erose. Si è trattato di una riflessione sulla crisi dal punto di vista di genere, che ha messo in luce contraddizioni e opportunità, per inaugurare poi, non soltanto una serie di dibattiti, ma anche un movimento a livello nazionale che si chiama SomMovimento NazioAnale, una rete che si occupa di questioni di genere. Nel 2010 sottolineavamo come fosse proprio il mercato a mettere a valore le differenze e gli stereotipi di genere. Per fare qualche esempio pensiamo ai gay che lavorano nella moda perché hanno più buon gusto, le donne che sono più brave a fare lavori di relazione perché sono più capaci di cura, le donne che sono multitasking perché spesso devono gestire la casa, il lavoro e figli, quindi hanno maggiori competenze e così via. Il mercato, in sintesi, è in grado di trasformare le differenze in target commerciali e in valore da estrarre, ma allo stesso tempo fissa queste differenze in ruoli stereotipici tutt'altro che liberanti. Questo momento è stato fondamentale per ribadire un tema

cardine: le questioni di genere non sono una controcultura in sé, ma lo diventano quando essere incarnati in corpi di donne o Lgbtqia+ diventa una griglia per interpretare la realtà da un punto di vista critico, utilizzando il genere come una possibilità trasformativa, in grado di sovvertire quei processi di potere che lo riproducono. L'università della strada ci insegna che, da donna, lo spazio pubblico è anche uno spazio di molestie, in cui puoi incontrare qualcuno che si sente in diritto di dirti “bella fammi un pompino”: questa è un’oppressione immediata, legata al genere, che non ha bisogno di grandi spiegazioni, ma che può diventare una griglia di lettura per immaginarne altre, per comprendere come queste forme di violenza siano il risultato di una struttura sociale. È in questo caso che una riflessione sul genere può diventare una controcultura, mettendo in questione l’ordine patriarcale dato per scontato.

Nel 2013 a Milano ci sono le prime mobilitazioni intersex in Italia. In questo anno, infatti, si tiene un convegno di endocrinologia pediatrica in cui si discute di rettificazione neonatale dei genitali di persone intersex. Tra l’1 e il 4% della popolazione nasce con organi genitali o caratteristiche sessuali ambigue: le più visibili sono quelle che riguardano gli organi genitali esterni, in cui nasci con un clitoride molto lungo o un pene molto piccolo oppure una vagina che non finisce in un utero, oppure dei testicoli un po’ dentro un po’ fuori, insomma con delle condizioni che non permettono di identificare chiaramente un sesso alla nascita. Poi ci sono altre condizioni meno visibili, per esempio persone con cromosomi XXY, persone che hanno insensibilità agli androgeni o agli estrogeni e quindi non sviluppano caratteristiche secondarie in maniera perfettamente conforme. A partire da questi casi la biologa Anne Fausto-Sterling critica l’idea che esistano solo due sessi, maschile o femminile, proponendo invece la teoria che il sesso sia uno spettro, un *continuum* di differenze. Ma al di là di questo, che cosa succede a quest* neonat*? Dagli anni cinquanta la prassi è quella di identificare il prima possibile

il sesso biologico del* neonat* e quindi vengono eseguite delle operazioni chirurgiche di rettificazione degli organi genitali sulla base di tabelle in cui una serie di misurazioni stabiliscono quando un organo è un pene e quanto è una vagina. Durante il convegno di endocrinologia pediatrica a Milano per la prima volta in Italia ci sono delle persone intersex che manifestano contro i pediatri, per chiedere la fine di queste operazioni, comparate alle mutilazioni genitali. Si tratta di un passaggio molto importante dopo il quale alcune delle persone scese in piazza in quella occasione hanno dato vita a un collettivo che si chiama Intersexioni che agisce su tutto il territorio nazionale per rivendicare i diritti delle persone intersex.

Un'altra tappa che riguarda Zam in via Santa Croce è stata la tre giorni nel giugno del 2014 chiamata Ladyfest. La Ladyfest è un format, un'idea che si basa sulla cultura *do it yourself* e sulla riappropriazione di spazi, in chiave femminista e di genere. In Italia questo format era già stato proposto a Roma e a L'Aquila prima di arrivare a Milano.

Durante la preparazione della Ladyfest, e poi nei tre giorni dell'iniziativa, si è riunito un gruppo di donne provenienti da esperienze e percorsi diversi. Questo è un dato interessante perché una delle caratteristiche dell'attivismo milanese è la forte frammentazione di ogni tipo di movimento. Nella preparazione del festival, al contrario, queste diverse donne hanno dato vita a un percorso di avvicinamento con alcune tappe meravigliose come la *soft room*, un'esperienza sensoriale che ricorda quella delle *dark room*, per mettere al centro della nostra riflessione politica i corpi. Il corpo, infatti, troppo spesso diventa il fulcro della riflessione politica soltanto nello scontro fisico con la polizia o con gli avversari, e mai nella parte di piacere e di godimento che invece è stata al centro della Ladyfest. Proprio per questo i tre giorni della Ladyfest culminano il sabato sera con uno spettacolo di Zarra Bonheur (un collettivo formato da due persone: Slavina che è un'attivista post porno e non solo e

Rachele Borghi che nella vita è una professoressa di geografia alla Sorbonne): una performance in cui parlano dello spazio pubblico e mentre discutono si spogliano e invitano il pubblico a imitarle. Nel contesto di centro sociale molto classico come Zam durante questa performance accade che tante persone si spogliano e si mettono a ballare, e decidono infine di uscire in strada per continuare le danze fuori dalla chiesa di Sant'Eustorgio, in un momento che sembra quasi un baccanale, sicuramente catartico e che ha segnato in maniera profonda l'immaginario di quel posto. Durante l'organizzazione della Ladyfest ci si è a lungo interrogate se realizzarla a Zam perché era un'esperienza costruita fuori da quel centro sociale e che andava a intromettersi in uno spazio che non ne aveva manifestato il bisogno e non abituato a quel tipo di esperienza. Il risultato al contrario è che tutt* quelle che l'hanno attraversata e le persone dello spazio stesso hanno esperito una dimensione politica che può essere anche una dimensione di piacere e di gioco senza per questo perdere radicalità. Andare nud* fuori dalla chiesa è stato sicuramente un atto radicale e sperimentare in maniera collettiva la potenza del proprio corpo, pur in un'estrema vulnerabilità, è stata un'azione che ha fatto riflettere sia chi la agiva, sia chi la vedeva.

Un ultimo esempio controculturale recente è stata la manifestazione del NoExpo Pride del 2015, ancora una volta un'esperienza che ha attraversato la città in maniera multiforme. Il NoExpo Pride prende vita dentro alla più grande rete delle mobilitazioni no Expo, sottolineando la specificità di genere dentro la protesta al grande evento. Expo nasceva per affrontare il tema "nutrire il pianeta" e aveva prodotto un video terrificante che lo presentava come un compito eminentemente femminile utilizzando come motivazione il fatto che le donne sono capaci di dare vita alla cura e di condividere il cibo. In questo senso la specificità di una questione di genere è stata importante, e per questo è nato un percorso culminato in una

parata partita dalla Stazione Centrale che ha comportato un lavoro di messa in relazione tra noi e le persone migranti che abitano quotidianamente quel posto. Una parata multiforme e coloratissima che ha attraversato via Padova con degli incontri bellissimi e con tutta l'ostentazione possibile delle diversità dei corpi. Poche settimane prima, al corteo del 1° maggio, lo stesso giorno dell'inaugurazione di Expo, abbiamo organizzato, tra il situazionismo e l'assurdo, uno spezzone con una vulva gigante di cartapesta che schizzava (come squirtando) del liquido sulle chiese, un liquido che faceva crescere del muschio. Bisogna immaginare il delirio del 1° maggio con gli scontri, il fumo e la polizia e delle ragazze sotto la pioggia con una vagina di carta in testa che corrono per scappare dal fumo dei lacrimogeni: interessanti commistioni.

Proprio in questi mesi i commercianti di Porta Venezia, che è notoriamente il quartiere gay della città, hanno dato vita a un accordo con il comune di Milano per realizzare un rainbow district in cui assoldano degli steward privati, così li hanno chiamati, per vigilare sulla movida e garantire la sicurezza. Ecco, durante il NoExpo Pride era stato lanciato uno slogan, che criticava la creazione di una gay street per attrarre turisti omosessuali durante l'Expo: "Vogliamo una città frocia non una vetrina gay per Expo". In fondo credo che questo sia forse l'elemento più contro culturale che lo sguardo di genere può portare nell'università della strada, cioè la capacità di ridefinire lo spazio pubblico e di ripensarlo a partire dai corpi in tutte le loro forme possibili e immaginabili. Vogliamo sovvertire le relazioni all'interno dello spazio pubblico e non chiedere delle forme di sicurezza che riproducano norme che ci stanno molto strette.



Casa occupata di via Gorizia, davanti alla Darsena nel quartiere Ticinese



Alcuni occupanti del residence sociale Aldo dice 26x1

Controculture, resistenza e capacità abitative informali

Andrea Staid

Abitare è una delle principali caratteristiche dell'essere umano. La casa è il luogo umano per eccellenza. In molte lingue vivere e abitare sono sinonimi. Domandare a qualcuno "dove vivi?" vuol dire chiedere notizie sul posto dove si svolge la sua attività quotidiana, che dà forma al mondo. Come esseri umani abitiamo costruendoci quel luogo che chiamiamo casa. Facciamo attenzione: la casa non è solo un oggetto, un insieme di colonne, assi, travi, argilla, cemento, tela e tanti altri diversi e possibili materiali. La casa è anzitutto luogo antropologico, uno spazio abitato dall'uomo che non è solo uno stare, ma anzitutto un esserci. L'abitare scrive Francesco Remotti è un faticoso compromesso tra l'esigenza di intimità e di condivisione e quella dell'aprirsi al mondo che sta fuori; un punto di precario equilibrio tra la chiusura e l'apertura, tra il raccoglimento nell'intimità di un "noi" o di un "io" e l'aprirsi alla relazione sociale. Per Lévinas il ruolo privilegiato della casa non consiste nell'essere il fine dell'attività umana, ma nell'esserne la condizione e, in questo

senso, l'inizio. Il raccoglimento necessario perché la natura possa essere rappresentata e lavorata, perché essa si delinei come mondo, si attua nella casa. L'uomo si situa nel mondo come se fosse venuto verso di esso partendo da una sua proprietà, da una casa sua nella quale può, in ogni istante, ritirarsi. Non viene da uno spazio intersiderale nel quale sarebbe già padrone di sé e a partire dal quale dovrebbe, in ogni istante, ricominciare un pericoloso atterraggio. Ma non è brutalmente gettato e abbandonato nel mondo. Contemporaneamente fuori e dentro, si pone all'esterno partendo da un'intimità. L'abitare è la dimensione diacronica della presenza, una presenza allungata nel tempo che si guarda indietro per trovare i propri punti di riferimento non solo nello spazio circostante, ma nello spazio vissuto.

Nell'ultimo secolo la casa è diventata un vero e proprio prodotto che molto spesso viene solo usato, attraversato e che inizia a deperire proprio quando è pronto per essere usato. Un privilegio per chi ha il denaro per affittarla o comprarla, la casa non è un diritto per tutti.

Una palafitta sul lago Inle in Birmania si regge su travi di bamboo che vanno controllate e cambiate, le travi del pavimento di una casa nelle montagne del Laos invecchiano, respirano e vanno costantemente revisionate, una tenda mongola va rammentata giorno per giorno e può essere montata e smontata. Sul lago Titicaca gli uros hanno costruito un arcipelago con canne di totora e lo hanno ancorato al fondo del lago. Vivono sulle delle isole "fluttuanti" che salgono e scendono seguendo il livello del lago e le case che vengono autocostruite si rinnovano frequentemente, sempre tutto in equilibrio con l'ambiente. Queste non sono solamente storie dell'abitare degli altri perché anche in Europa la costruzione della propria casa procedeva di generazione in generazione e i passaggi fondamentali erano contraddistinti da importanti rituali. La perdita di contatto tra abitare e costruito ha reso difficile quel processo culturale che consisteva nel rapporto reciproco tra identità e luoghi. I luoghi

sono diventati “alienati” proprio come gli abitanti. Ed è nato il senso desolato delle periferie, l’omologazione delle prospettive, il somigliarsi di tutti i quartieri suburbani del mondo e con essi il senso di anonimia. Ma anche in Occidente si muovono pratiche di resistenza e resilienza nel campo dell’abitare soprattutto negli spazi marginali. La cultura dominante prescrive determinate forme architettoniche: la casa o l’appartamento, per la singola famiglia; l’ufficio alveare (sistemazione di lusso per le api regine, celle standard per le api operaie); l’enorme complesso industriale (entrate, mense e gabinetti differenziati per ogni diverso livello di gerarchia); l’immensa istituzione educativa; l’agroindustria su vasta scala e così via. La controcultura postula dei tipi edilizi piuttosto diversi: la casa multifamiliare, o comune; la reintegrazione di agricoltura e industria, e di lavoro intellettuale e lavoro manuale; o la libera scuola, che può essere totalmente deistituzionalizzata, usando l’intero ambiente come risorsa educativa. Non solo la cultura alternativa può implicare modi di costruire diversi, ma li può combinare in forme del tutto diverse: la scuola che è anche un’officina, l’orto che è anche una scuola di musica.

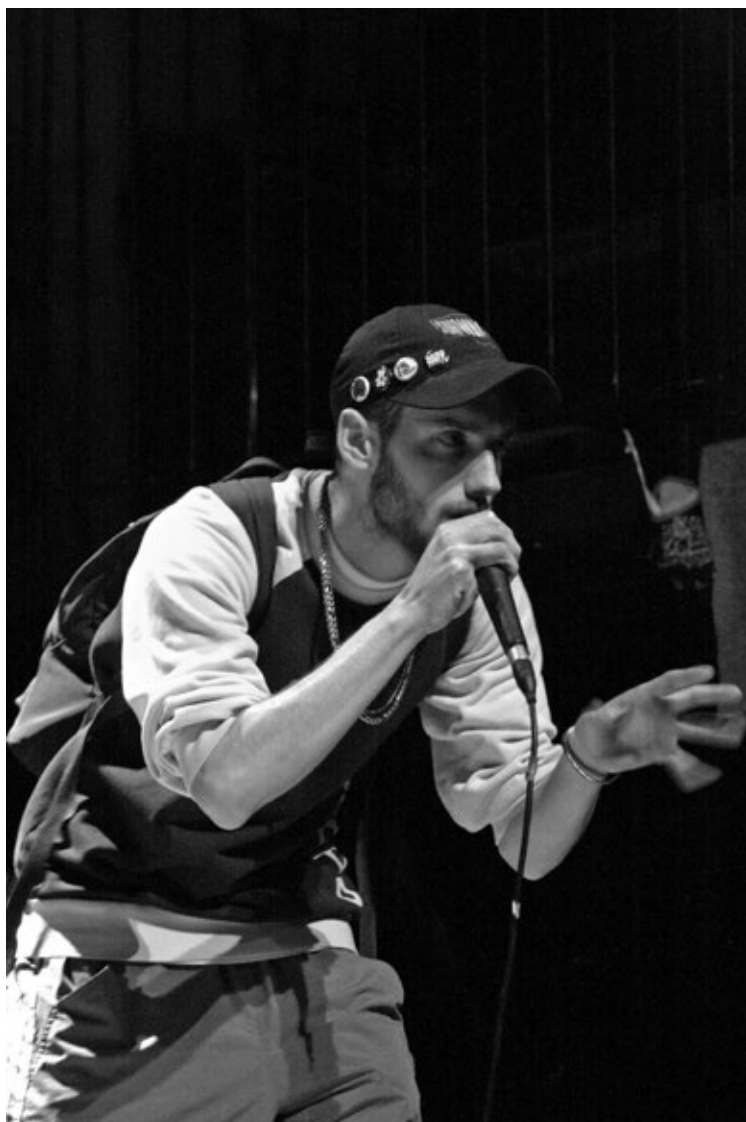
In molte se non in tutte le metropoli Occidentali ci sono case occupate e tanti sono i movimenti di lotta che si muovono per trovare soluzioni concrete per chi la casa non se la può permettere, questo fenomeno però non è solamente una soluzione a un problema grave come l’assenza del tetto, ma è anche una forma di liberazione sociale e di creazione di “welfare autogestito”, una produzione controculturale. Quindi non solo un gesto contro, ma anche un gesto produttivo e di carattere comunitario, solidale. Parlo di “welfare autogestito” perché i movimenti di occupazione delle case non si limitano, appunto, a occupare case o aprire appartamenti con porte lamierate. Questi movimenti non pensano all’abitare come ormai viene concepito in Occidente: stai nel tuo appartamento, lo compri, lo affitti e stop. Gli abitanti (non tutti) delle case occupate abitano nel senso profondo di questo

termine, condividono delle pratiche di “cittadinanza” attiva, occupare significa dover gestire una forma di convivenza e relazione con l’altro, significa educazione all’illegalità, produzione di possibilità ed emancipazione sociale; e questo “abitare agito” crea un welfare dal basso quasi in automatico. Non abbiamo i soldi per comprare i prodotti bio? Organizziamo un mercato autogestito con i produttori e facciamo arrivare cibi buoni e a prezzi popolari. Non possiamo andare a teatro? Portiamo gli attori sensibili negli spazi collettivi dei quartieri. Non possiamo permetterci il cinema? Cineforum all’aperto con film proiettati sui palazzi. Non abbiamo spazi di condivisione? Si rioccupano le strade: mettiamo tavoli fuori e si chiacchiera. Queste sono solo una piccola parte delle esperienze che ho raccolto nel mio lavoro etnografico su l’abitare ai margini in Occidente. Milano è una città ricca di queste esperienze, in tutti i quartieri ci sono comitati di lotta per la casa o gruppi informali che occupano spazi lasciati vuoti dalla speculazione abitativa per creare dei veri e propri cantieri a cielo aperto: dalla Barona, passando per il Giambellino, Ticinese, Loreto, Corvetto e San Siro. Questi sono solo degli esempi dei quartieri dove questa lotta è attiva e risignifica nel profondo il senso di vivere la città di Milano.

Questi movimenti di lotta modificano la città vetrina con dei processi di mutazione culturale, portano a una revisione molto interessante dell’abitare urbano: quasi una forma di eterotopia, non un’utopia inarrivabile, ma realtà diverse create e custodite ogni giorno. È importante non smettere di pensare all’avvenire ma è altrettanto importante darsi da fare nel qui ed ora, creare degli esempi e sperimentare come vivere in un modo diverso, dove l’abitare smetta di essere qualcosa che ha a che fare con la merce, la solitudine, la chiusura e la proprietà privata.

Nella mia ricerca sull’abitare informale e illegale non racconto solo di occupazioni, sono tante altre le esperienze dell’abitare marginale, creativo e contro culturale anche nel “ricco” Occidente. Soluzioni interessanti sono sicuramente quelle basate

sull'autocostruzione di riciclo, ancora meglio se ecocompatibile, possibilità importanti per il nostro futuro e quello del pianeta. Comuni, Wagenplatz, ecovillaggi, case sugli alberi, tendopoli e veri e propri slum, nei margini c'è chi ci si ritrova e chi ci finisce per ridefinirsi e risignificare la propria esistenza partendo dal cambiamento proprio nello spazio abitativo. Sono certo che "La casa è oggi uno dei luoghi universali da cui ripensare noi stessi e il mondo che abitiamo: è diventata di fatto, un reale laboratorio di comprensione e trasformazione del mondo".



Davide ScartyDoc Passoni

Basta solo un panino con il prosciutto per scoprire il poetry slam

Davide ScartyDoc Passoni

Mi chiamo Davide, in arte ScartyDoc. Da molti anni mi occupo di poetry slam, in tutti i suoi aspetti. In realtà, sulla carta sono un fashion designer, ma lavoro come grafico e animatore sociale esperto in musicoterapia; ex bagnino. Molti mi chiedono come mai ho conseguito la laurea in Fashion design del Politecnico di Milano, un corso di studi apparentemente non adatto a quanto faccio nella mia vita, oggi. A lungo ho riflettuto sulle possibili ragioni di questa scelta, senza trovarne un senso specifico e logico, fino a ora. Probabilmente è stato il caso, e come in tutte le storie interessanti, è stato proprio il caso a dare fuoco alla miccia.

Nel corso del 2005 alcuni ex compagni di liceo, il Banfi, situato all'estremità periferica di Vimercate, in un complesso scolastico chiamato Omnicomprensivo, avviarono un'associazione culturale che si occupava di animare la movida del territorio, all'interno di una scuola di musica. Serviva per mantenere viva una scena musicale decisamente attiva, ma con pochi spazi per suonare, ma soprattutto per non perdere i contatti con una

generazione di studenti maturati, ormai dispersi nei labirinti universitari: erano i reduci di quelle ultime lotte studentesche che non hanno poi trovato successori, se non in quella che sembrava essere la classica omologazione periferica del tamarro con motorino impennato. L'autogestione scolastica era ormai diventata un miraggio, trasformata in cogestione, utile soltanto per chi voleva semplicemente fare la discoteca pacco nelle classi più ampie, e tentare così di limonare con la fighetta o il fighetto di turno. Succedeva, quindi, che ogni domenica, un manipolo di neo universitari, si riunivano per allestire il bancone improvvisato del bar dove solitamente sorgeva la segreteria, montare un piccolo palco raffazzonato, invitare band di ogni sorta (anche di un certo prestigio) e iniettare finalmente la dose di musica e cultura settimanale per via endospillatrice a tutti gli avventori dello Sbaraglio Jammin'.

Fui contattato per suonare durante una di quelle domeniche indimenticabili: in quel periodo cercavo di mischiare il rap con strumentali preregistrate e oggetti che potevano produrre suoni. Oggetti di ogni tipo e rumori di ogni tipo. L'idea del progetto Eell Shous era quella di distruggere il concetto classico di rap, introducendo elementi raccolti dai miei ascolti preferiti come Tom Waits, Björk, The Prodigy, Beastie Boys, Aphex Twin, The Knife e come spesso accade, moltissime altre influenze non consapevoli. Uno dei fondatori di Sbaraglio Jammin' era Fabio Deotto (oggi romanziere), con cui realizzai un brano del progetto Eell Shous. Sul palco portavo dei tubi di plastica, dei pezzi di metallo, tastiere improbabili, sacchetti di plastica, una banana, e una serie di ammennicoli che aiutavano a creare quella che poi realizzai essere solo della gran bella confusione, ma questa è tutt'altra storia. Fu però in quella occasione che azzardai il mio primo brano di spoken music, accompagnato da una strumentale di elettronica ambientale e un'armonica a bocca raffazzonata. L'esibizione fu apprezzata da Eugenio Canton, attore dall'energia inesauribile, che tra le sue innumerevoli

attività, arbitrava le serate di Pugilato letterario del territorio. Grazie a lui fui invitato come esponente locale a una serata diversa dal solito confronto letterario.

Il primo dicembre 2005 partecipai al mio primo poetry slam, presentato da Lello Voce presso la biblioteca di Vimercate. Il primo poetry slam in Brianza. Arrivai ultimo, anzi, ultimissimo: ricordo di essermi seduto insieme a tutti gli altri poeti nella sala regia dell'auditorium, in attesa del momento in cui avrei dovuto esibirmi. Ero agitatissimo, gli altri no, o forse molto meno, ma non ero molto lucido per notarlo. Mi sembravano assolutamente pronti e sicuri di quanto avrebbero eseguito sul palco. Ricordo di aver chiesto ingenuamente a Luigi Nacci chi fosse il fonico della serata perché con me avevo un cd con le strumentali su cui leggere le poesie. La risposta fu un grandissimo sorriso, o forse una risatina. Inutile dire che non avevo capito niente di quello stava per accadere, e dopo un brevissimo ripasso delle regole, la pacca sulla spalla del Nacci mi scaraventò impaurito davanti a una sala gremita di gente, attenta, silenziosa e soprattutto pronta ad ascoltare ogni singola parola fosse uscita dalla mia bocca: io che fino ad allora avevo solamente fatto esibizioni rap, mi trovai come perso, come un bambino nel cuore della notte in mezzo a un campo di granturco.

Al tempo, il poetry slam prevedeva una selezione tra i poeti a ogni round: dopo il primo giro di letture, solo la metà dei poeti avrebbe potuto continuare a rincorrere il primo posto. Una ghigliottina. Ho dei ricordi vaghi, frastornato da quel nuovo modo di sfruttare l'impeto della parola, nuda e cruda, senza nient'altro che l'accompagnasse. Era qualcosa che non capivo, che non riuscivo a spiegarmi. Rimane tutt'ora impresso il *sacrifice* di Lello Voce, così si chiama la prima poesia fuori gara che legge il maestro di cerimonia per dare il via alla sfida; un testo efficace, recitato a memoria brandendo un preservativo davanti alle *sciure* brianzole presenti in sala, incredule di fronte a tanta sfrontatezza, che suonava come una piece teatrale in un

limbo tra la poesia e la protesta. Indimenticabile la performance di Stefano Raspini che, sdraiato a terra, imprecava il nome di Silvio, scatenando la furia di tutti gli dèi esistenti in terra, tra le facce divertite ed estasiolate della giuria popolare (nel 2017 sono riuscito a portarlo come ospite al poetry slam dell'Arci Blob di Arcore, nessuna location è stata più azzeccata di quella per leggere la stessa poesia di allora). Impossibile scordare il flow dell'immortale Simone Savogin, che trasformò, e trasforma tutt'ora, la poesia in un affascinante flusso ritmico di parole, tanto da aggiudicarsi la vittoria, come negli ultimi tre campionati nazionali di poetry slam.

Quello fu il mio primo incontro, ma come quando ci si innamora di una splendida ragazza tedesca a 13 anni durante le vacanze estive nei primi anni novanta, senza cellulare, con il telefono fisso pressoché vietato, le speranze di avere una seconda occasione per partecipare a uno slam erano tendenti allo zero. Invece, non fu così, quantomeno in riferimento al poetry slam: durante il secondo anno di università, nel 2006, aprì il nuovo Arci La Scighera, in una delle vie che collega la stazione del passante ferroviario di Bovisa alla sede del Politecnico di Milano Bovisa. In quel tratto di cemento che percorrevo tutti i giorni anche durante la pausa pranzo in cerca di qualcosa di sano da mangiare, finalmente trovai la mia Eldorado: c'erano le spume e i panini con gli affettati buoni, quelli tagliati al momento, freschi. Un luogo accogliente con i suoi tavoloni di legno e le sedie comode. Inizialmente poco frequentato a mezzogiorno, ma soprattutto bello fresco d'estate, e caldo e accogliente d'inverno: l'ideale per la pausa pranzo di chi, come me, amava starsene per i cazzi suoi di tanto in tanto. Ci andavo da solo, anche perché erano pochi a possedere la tessera Arci, tra i compagni di università. Fu proprio durante una delle mie solitarie e tranquille pause pranzo che notai tra le tante, la locandina del poetry slam della Scighera: scoprii così che dietro la tenda in fianco al bancone non c'era il retrobottega come

mi ero immaginato, ma un enorme salone con un palcoscenico spettacolare, tavolini, divanetti, ping-pong, calcetto, soppalco per attività di vario tipo; insomma uno spazio fantastico e gigante. Fu una luce rivelatrice e, come i Blues Brothers, ricevetti l'incarico, la missione: la seconda occasione era lì, pronta per essere afferrata, da stupidi farsela scappare. Scrissi una mail allegando alcuni dei miei testi, e dopo qualche giorno ricevetti la conferma. Fu allora che conobbi Paolo Agrati (ormai immancabile compagno di avventure), Davide Skrim, Guido Catalano e anche Marco Borroni, l'autore delle prime antologie dedicate al rap e al poetry slam in Italia. Alla regia c'era la voce fuoricampo di Giucas, e a coordinare il tutto Laura Iotti. La Scighera era riuscita ad accendere una scintilla a Milano: per tre stagioni il poetry slam di quel circolo, con una forza attrattiva paragonabile a quella di un magnete al neodimio, era riuscito a intercettare e stabilire contatti con quelli che oggi sono i maggiori esponenti della poesia performativa e orale associata allo slam lombardo e in generale in tutta Italia. Salivo sul palco armato di memoria, rime e concetti, con la voglia di comunicare la mia visione delle cose attraverso i miei versi; pantaloni larghi, cappellino da baseball e zainetto in spalla. Ero codificato, ero "il poeta con lo zainetto", ed essere riconosciuti, vedere la propria identità inserita all'interno di questa nuova realtà, mi dava l'energia di sperimentare, di trovare nuovi modi di agire sul palco. Le regole erano le stesse del poetry slam americano, anche se qualcuno si presentava travestito, altri con delle maschere o del trucco: nelle regole dello slam non sono infatti ammessi costumi di scena, oggetti di scena, strumenti musicali; ogni testo deve essere originale, scritto dal poeta stesso, e deve essere presentato con il proprio corpo e la propria voce; per ogni round il poeta può leggere un numero indefinito di testi a patto che non superi il tempo massimo di tre minuti. Per me, quei tre minuti sono sempre stati una liberazione, un momento di totale espressione senza freni. I poetry slam della Scighera

erano una festa, come dovrebbero essere tutte le feste. C'era la condivisione, la voglia di imparare e di confrontarsi con gli altri. Ogni emozione poteva trovare il suo momento.

Con l'energia necessaria fornita dalla ricchezza umana che abitava quelle serate, non ci volle molto a riportare nuovamente lo slam in Brianza, e per alcuni anni la scena rimbalzò tra Milano e Seregno, dove l'Arci Tambourine sarebbe stato l'epicentro di una squadra di poeti pronta a ribaltare tutti i preconcezioni legati alla poesia stessa, al rap e alla poesia orale. Il maestro di cerimonia era Paolo Ornaghi, ma il vero condottiero, o meglio colonnello come poi fu realmente soprannominato, è stato Marco Borroni con la sua antologica *incastRIMEtrici vol.1* sotto braccio, e *Rime di sfida* (la tesi universitaria che scrisse allo Iulm). Non erano rari i weekend durante i quali si partiva, alla volta di varie località del nord Italia, accompagnati da Mc (rapper) del calibro di Gome Zeta o beatboxer come Rise, per raccontare quanto la metrica del rap fosse simile al concetto di metrica nella poesia. Periodo talmente ricco e carico da fornire materiale sufficiente per produrre *incastRIMEtrici vol.2* e mordere sempre più autostrade alla ricerca di nuove voci. Mi trovavo frequentemente a citare una frase del film dedicato ad Allen Ginsberg, *Howl* di Rob Epstein e Jeffrey Friedman, interpretato da un eccellente James Franco: spiegavo come la poesia fosse un'estensione ritmica dei sentimenti e che il rap non fosse altro che poesia cantata o recitata seguendo il ritmo e il tempo di un tappeto musicale. A conferma di tutto ciò, nel 2017 esce *Love Beats Rhymes*, l'ultimo film di RZA (producer del Wu-Tang Clan e produttore della colonna sonora di *Kill Bill* di Tarantino): durante la trascurabile storia d'amore che scorre come filo rosso della pellicola, la giovane protagonista, rapper alle prese con un corso di studi presieduto da una docente poetessa, chiude il film dicendo che analizzando approfonditamente il diametro del gergo e della grammatica del rap si scopre essere molto simile al pentametro giambico della poesia americana, il

problema sono gli accademici che probabilmente non hanno il coraggio di ammetterlo.

Questa la nostra piccola rivoluzione: portare il rap a scrollarsi di dosso la zavorra di argomenti sterili e salire sul palco dello slam; dall'altra parte portare la poesia dello slam in mezzo alle persone, dare una carica di energia e rivitalizzare quello che ormai stava da troppo tempo adagiato sulla carta o nei salotti dedicati alla semplice e piatta lettura. La poesia è di tutti, è un dono, un presente da godere nel qui e ora. E proprio con l'idea di poesia come regalo conobbi Dome Bulfaro, condottiero di Poesia Presente, associazione culturale di Monza, militante nel campo della poesia performativa e orale.

Nel 2010 partecipai a uno slam di confronto tra poesia orale e rap, organizzato da Poesia Presente, durante il quale fu proprio Dome Bulfaro a fare da Mc. A calcare il palco del Teatro Binario7 di Monza, oltre agli slammer, furono invitati due ospiti eccezionali: l'americano Regie Gibson, campione del poetry slam Usa, e uno dei pionieri italiani dell'hip hop, Kaos One. L'evento fece coincidere due realtà che fino ad allora viaggiavano su binari paralleli, e in pochi, quanto meno in Italia, avevano accostato. Il rap senza la struttura musicale si libera, lascia spazio all'interpretazione e diventa qualcosa di diverso, di nuovo. Nello stesso modo la poesia si libera della carta, l'inchiostro si tramuta in voce e diventa anch'essa qualcosa di diverso e di nuovo. Ma l'Italia è diffidente, fatica ad accogliere le novità come se cercasse sempre una prova del 9 definitiva, che tarda spesso ad arrivare. Il poetry slam lombardo torna a zoppicare, mentre alcune scene fuori regione continuano a intercettare poeti, come Poeti in Lizza di Torino, prima formazione di quello che oggi è Atti Impuri. Ma non è sufficiente affinché in Italia ci sia una vera e propria solidità attorno a questo movimento culturale, mentre nel resto del mondo il poetry slam inizia a essere trasmesso in televisione, a conquistare palazzetti e teatri sempre più grandi, a entrare a far parte dei programmi delle università americane, a

trovare anche uno sfogo comico e parodico in alcune esibizioni di attori come Samuel L. Jackson e Tom Hanks al *Late Night Show* di Jimmy Fallon. Come cantava Fabri Fibra “nulla si fa in un giorno, nemmeno un film porno” e non siamo mai stati intenzionati a demordere.

Il 2013 divenne l'anno della svolta. In seguito a quello che pare essere stato il primo campionato italiano di poetry slam, quantomeno a livello embrionale, e gestito da un solo MC, Lupo Angel, nacque la Lips (Lega italiana poetry slam), il primo vero e unico coordinamento nazionale mai esistito. Le difficoltà di gestire un campionato su scala nazionale erano evidenti, e dopo una finale con più di ottanta poeti a concorrere per il titolo italiano e poter accedere alla Coppa del mondo di Parigi, era giunto il momento di creare un impianto organizzativo pronto a raccogliere un così elevato numero di poeti. Oggi solo in Lombardia partecipano più di cento poeti al campionato, e il numero è in continuo aumento, non solo nella regione della rosa camuna, ma lungo tutto lo stivale. Il 2013 porta alla luce il capitolo conclusivo della trilogia antologica di Marco Borroni, *incastRIMEtrici vol.3* che oltre alle voci del rap e della poesia, raccoglie un capitolo dedicato alla poesia ad alta voce, quella performativa e movimentata. L'antologia (Arcipelago Edizioni) si apre con un testo di Alberto Dubito, in sua memoria: è l'anno della prima edizione del Premio di poesia e poesia con musica dedicata a questo giovanissimo poeta e rapper. Il premio Dubito sarà negli anni a seguire, fino a oggi, uno dei punti di riferimento e di contatto tra poesia e rap, oltre al poetry slam.

Nel 2014 si svolge il primo campionato italiano ufficiale di poetry slam Lips a Monza: è di nuovo l'anno zero, ma questa volta l'Italia è pronta. Le generazioni dell'hip hop vecchia scuola iniziano ad avvertire la stanchezza del genere musicale, cercano più contenuti e meno forma: nel poetry slam è il testo che conta, la sua resa performativa associata al suo significato. Diventa il momento ideale per nutrirsi di parole elettrificate,

cariche, dense. Le parole del poetry slam diventano sostanza e azione. In questo scenario la poesia sgomita e si fa largo tra le nuove generazioni assetate di contenuti, che come spugne hanno voglia di ascoltare, capire, imparare per poi, a loro volta, rielaborare e tradurre il concetto di poesia e performance attraverso nuovi linguaggi, nuove intuizioni e soluzioni innovative da portare sul palcoscenico. Progressivamente il poetry slam approda nuovamente a Milano: sarà il MACAOpoetrySLAM, nel centro sociale Macao di via Molise, sancirne il ritorno definitivo. Un torneo che negli ultimi due anni ha accolto poeti da tutta Italia, i migliori, con un pubblico vastissimo. Torneo sostenuto dal microfono aperto de La Santeria Paladini 8. Il punto di partenza per quello che è il vero scopo del poetry slam: Marc Kelly Smith, nel lontano 1986, al Green Mill di Chicago, aveva ideato questo nuovo modo di fare poesia in contrapposizione con quanto insegnato nelle scuole, fino ad allontanare le persone dalla poesia stessa. Gli slam restituiscono la poesia alle persone, perché la poesia è la traduzione di noi stessi, della nostra vita, di tutto quello che ci accade, e l'uomo ha bisogno di condividere le proprie esperienze, riportandone la forza vitale. La competizione del poetry slam è un inganno, una truffa: tiene incollato il pubblico alle poltrone, e in un battito di ciglia sono passate due ore ad ascoltare poesie. Il vero significato dello slam si manifesta nel momento in cui l'Mc, in qualità di conduttore elettrico, favorisce lo scambio di energia tra pubblico e slammer. È questa la rivoluzione dello slam. In un'epoca in cui non ci si parla, se non attraverso le chat, i like, i selfie, le stories, la poesia arriva viva, in faccia. E non è univoca la comunicazione, perché il pubblico può dire la sua, votando, applaudendo, acclamando le performance e i testi più convincenti e appassionanti. La poesia si trova ovunque e appartiene a tutti.

Sono passati più di dieci anni dal mio primo poetry slam. Oggi organizzo laboratori nelle scuole, presento le sfide nei locali, nei centri sociali, nei teatri, per strada. Oggi non tengo più

lo zainetto sulle spalle, ma presento un numero consistente di poetry slam, tanto da essere l'Mc più attivo sul piano nazionale insieme a Sergio Garau (attuale presidente Lips): alla continua ricerca di nuove voci, di nuove poesie, di nuove persone. E salire sul palco diventa solo una convenzione da rompere ogni volta per poi avvinghiarsi al pubblico, arrampicarsi sul pubblico, abbracciare il pubblico e rompere il muro tra performer e spettatore. Diventare un tutt'uno, elementi della stessa azione. Gli stessi poeti diventano un insieme. Poeti. Amici. Amici con i quali avventurarsi in ogni remota regione latina e dare voce alla nostra poesia, darle vita.

Oggi, quando mi chiedono “perché cazzo hai studiato fashion design?” posso rispondere con tutta certezza che non conosco ancora il motivo di quella scelta, ma sono certo che sia grazie a una pausa pranzo dietro al Politecnico di Milano se ho trovato la mia strada.

Pugni alla città

Fabio Pennetta

Abbiamo sempre saputo di essere belli, ma non abbiamo mai voluto metterci in mostra. Il limite è sempre stato questo, chi voleva vederci doveva farsi coraggio ed entrare in una delle nostre palestre autogestite oppure avere fortuna e trovarci in giro per i parchi ai nostri allenamenti collettivi. Ora siamo consapevoli della nostra forza e vogliamo che la città ci veda, vogliamo andare noi verso chi non ci conosce e non ha un'esperienza di militanza alle spalle. Scegliamo Macao in viale Molise perché la prima volta deve essere fatta con un certo stile. Stile liberty per la precisione. Ci mettiamo in vetrina al centro del salone già dalla mattina montando il nostro ring e diamo la possibilità a tutti i presenti di guardare le nostre crape spesso rasate dalle balconate che circondano la palazzina. Il ring lo ha comprato la palestra di via Torricelli grazie a un benefit organizzato a febbraio dai compagni del Baraonda di Segrate. Altre due luoghi importanti per il nostro movimento.

Per organizzare l'evento di Pugni e Libertà del 2015 ci

incontriamo da giugno a novembre al Boccaccio di Monza, al Lambretta che è ancora in via Fara e al Piano Terra in via Confalonieri. Siamo tanti, tantissimi, sembra di essere nel film *Fight Club*. No, no, non quando Jared Leto viene massacrato nello scantinato da Edward Norton. Le scene seguenti, quando si organizzano per l'attentato. Attentato culturale e sportivo nel nostro caso. Cerchi un saldatore? Con un giro di chiamate lo hai in venti minuti. Serve un elettricista? Un addetto luci professionista? Avvocato, architetto o ingegnere aerospaziale? C'è di tutto e tutto sembra assolutamente facile nel pieno rispetto dell'autogestione. Quando tutte e tutti hanno bene focalizzato dove si vuole arrivare, è un attimo. Siamo forti e pompiamo l'evento alla grande per convogliare facilmente in un unico posto curiosi, appassionati della boxe, militanti o semplici perditempo che pensano di entrare a Macao per vedere l'ennesima retrospettiva d'autore in lingua originale di un qualche regista kazako. Scegliamo Macao anche perché dista cinquanta metri in linea d'aria dalla sede regionale della Federazione pugilistica italiana (Fpi) di via Piranesi.

Siamo belli ma non vogliamo piacere.

Una settimana prima dei nostri eventi, la Fpi ci scrive lettere minatorie in cui asserisce che le sue divisioni provinciali patrocinate dal Coni sono le uniche in Italia a poter autorizzare eventi di pugilato. Come se la nobile arte fosse roba loro... Poi però, chiosando la Fpi ti dice pure che sono pronti a dialogare con noi del Cappa (Coordinamento antifascista delle palestre popolari autogestite). Certo, prima ti ricordano che sei perseguibile penalmente perché educi alla violenza e organizzi eventi assimilabili alle risse da bar, poi però si rendono disponibili a incassare. Quello sempre, soprattutto quando già prima di noi, negli eventi passati, le palestre popolari di Bologna, Genova o Firenze hanno richiamato in un centro sociale il triplo delle persone dei loro famosi eventi per il titolo nazionale da cinquanta spettatori al Principe di viale Bligny.

Questa volta però è diverso: al primo Pugni e Libertà del



2015, il nostro primo evento a Milano, portiamo dentro la palazzina un migliaio di persone paganti e un altro centinaio di persone tra atlete e atleti delle palestre popolari di tutta Europa, maestri, membri dello staff e scrocconi che non hanno voluto scucire neanche i tre euro all'ingresso. Proponiamo un incontro misto tra un'atleta del Piano Terra e uno del Lambretta, ridefiniamo i parametri con i quali la giuria deve valutare l'esito dell'incontro e ricordiamo sempre che chi sale sul ring ha già vinto a prescindere dall'esito della gara. Spieghiamo visivamente cosa è lo sport dal basso, che lotta non vuol dire violenza, giustizia non vuol dire per forza legalità. Una bomba sia a livello sportivo sia politico.

Nel 2016, sempre a Macao, tra un incontro e l'altro decidiamo di chiudere il bar e il giardino per proiettare un filmato interamente autoprodotta dal Cappa sul reato di devastazione e saccheggio che ci coinvolge da vicino anche dopo i fatti del 1° maggio 2015 al corteo tra via Magenta e Pagano. L'interesse di alcuni presenti è appagante quanto lo sgomento di tutti gli altri.

Siamo belli e vogliamo sconvolgere.

Negli anni ci consolidiamo anche grazie alla partecipazione

in massa alle giornate del Mediterraneo antirazzista che si tiene al Parco di Trenno tra il 23-25 aprile. Partecipiamo simultaneamente a tornei misti di calcio, rugby, pallavolo, impariamo altre arti marziali e facciamo dimostrazioni di pugilato all'aperto. La settimana seguente l'affluenza nelle nostre palestre è decimata per riprendersi dalla sbornia fisica e alcolica avuta sotto il primo sole di primavera inoltrata.

Nel Pugno e Libertà 2017 decidiamo di cambiare location e facciamo l'evento nel nuovo Lambretta dietro a piazzale Insubria bersagliato proprio in quei giorni dall'ennesima campagna elettorale da brividi del leghista Fontana che tira fuori dal cilindro pure la razza bianca. Arrivano quattrocento persone che guardano entusiasti le atlete di Vallekas e il nostro nuovo filmato informativo su che cosa hanno avuto il coraggio di fare Minniti e Orlando con i migranti. Poi blocchiamo per una sera via Val Bogna e allestiamo una struttura alta sette metri per permettere alle compagne di acrobatica di esibirsi in mezzo alla strada. Finiamo ancora una volta sui giornali.

A luglio del 2017 presento il libro *Boxe populaire. Pugni rosso sangue* al Conchetta e l'affluenza è alta, altissima. Non c'è solo voglia di sudare e rimettersi in forma per l'estate pagando poco, no, è chiaro che chi gravita intorno al nostro circuito vuole abbracciare un percorso sportivo, intellettuale e politico tutto tondo per riconsegnare lo sport al popolo. Sport dal basso per il basso appunto.

Nel 2018, a febbraio, proiettiamo il nuovo film di Mariella Bussolati *Punching the City* al Circolo anarchico dei Malfattori e c'è gente che non riesce neanche a stare dentro tanta è l'affluenza.

Poi è chiaro che questi sono gli eventi più partecipati che ci hanno aperto alla città e che hanno dato forza al nostro coordinamento di palestre milanesi. È certo anche che non siamo un'organizzazione di eventi e il nostro impegno è quotidiano negli spazi che occupiamo e dell'atleta di cui ci prendiamo cura. È difficile pensare alla tua storia quando la stai vivendo

ed è difficile pensare a un domani in cui scemerà l'entusiasmo per quello che stiamo portando avanti. Proprio in questi giorni altre nuove palestre popolari hanno aperto a Milano e fino a quando ci sarà questa voglia di riconsegnare alla collettività degli spazi in disuso per portare avanti un progetto sportivo e politico, noi saremo vivi.

Le palestre popolari aprono e rimangono aperte nei luoghi dove c'è bisogno, si conformano allo spazio che hanno a disposizione e al territorio dove stanziavano. Chi entra per la prima volta in una palestra popolare può essere curioso, magari ci rientra pure una seconda o una terza perché lo trova stimolante ma poi come ogni infatuazione, la passione tende a spegnersi oppure a evolvere. Ecco, se si evolve, cioè se cominci ad allenarti tre volte a settimana, essere responsabile di una copia delle chiavi e aprire un posto occupato per prendere e dare pugni pesanti senza altra assicurazione che non sia l'intelligenza del tuo compagno davanti, allora non torni facilmente indietro.

Sfatiamo un mito: il fatto che a Milano spuntino come funghi anche palestre federate con utenti con aquilotti, otto otto e tricolori sulle braccia che vogliono metterti ko a ogni sparring non è mai stato il motivo per il quale nascono le palestre popolari antifasciste. I fascisti che stanziavano nelle palestre sono spesso un sintomo del deserto umano e morale che li circondano e che provano ad annaffiare con il sangue del più debole. Noi non siamo nati in contrasto con quella merda, non ce ne è mai fregato. Abbiamo bisogno di posti di lotta in cui condividere i nostri valori di antisessismo, anticapitalismo, antimilitarismo e diniego assoluto nel permettere azioni di prevaricazione sul più debole o sull'emarginato. Lo facciamo tra amiche, amici, compagne e compagni nel pieno rispetto dell'autodisciplina per riconsegnare alla collettività spazi in cui coltivare il diritto al benessere psicofisico in un ambiente non verticistico e collettivo. Quando poi si diventa belli tutti insieme, così belli da fare paura, allora ci si può anche mettere un po' in mostra, no?



Uno striscione appeso nella vecchia sede di LUMe in un palazzo adiacente all'Università Statale



Interno dell'attuale sede di LUMe in viale Vittorio Veneto

Un mercoledì tra tanti altri

LUMe

Appena superata la maestosità silenziosa dell'Università Statale di Milano in largo Richini – punto di riferimento storico per giovani universitari milanesi e non – l'aria di primavera si gonfia del brusio proveniente da vicolo Santa Caterina. La voce di LUMe risuona chiara e limpida: è un eterogeneo assembramento di umanità che si raccoglie spensierata al calare della notte. Non vi sono distinzioni nella diversità entusiasta e chiacchierona che si appoggia ai muri di LUMe, che siede tra i suoi divani e si raccoglie davanti alle sue porte.

Leggenda vuole che questo sia il luogo che ispirò Manzoni nella composizione del suo quindicesimo canto, ambientato nell'Osteria della Luna Piena, poi diventata Osteria della Pergola.

La serata scorre fluida tra un reading di poesia nella sala divani e un salto al terzo piano, dove è allestita una mostra fotografica. Nella cripta le note jazz di giovani musicisti si srotolano al tempo dei piatti e il cuore del palazzo storico pulsa

nella notte, trasportando lontano i suoi inquilini. Lontano dalla città e dai suoi guai.

Più tardi, dopo il concerto, l'improvvisazione strappa la scena a tutto il resto, coinvolgendo musicisti silenziosi nascosti nel pubblico. Gli strumenti invadono lo spazio, tempi e armonie nuove tessono intese tra sconosciuti.

È un canto di resistenza e di lotta, di amore e speranza, di passione ed ebbrezza, di gioia, entusiasmo e libertà; un canto che squarcia il grigiore della città e dona colore alle luci urbane, travolgendo i passanti indifferenti.

Poi, quando il suono si spegne e calano le luci, il ritorno alla realtà è un brusco atterraggio: la folla, come stordita, fatica a lasciare i suoi posti e si trascina lentamente verso l'uscita. Nella piazza di San Nazaro qualcuno continua a strimpellare in mezzo il vociare di chi non è disposto ad andarsene subito. I tram continuano serissimi a scandire il ritmo della vita urbana. La piazza si svuota pian piano, ritrovando la sua quiete. Qualcuno armato di scopa spazza via svogliatamente le impronte della serata.

L'8 aprile del 2015 un gruppo di giovani universitari occupa quella che per diversi anni era stata l'Osteria della Pergola, un immobile del 1500 abbandonato da dieci anni a pochi passi dall'Università Statale. L'intenzione politica è evidente: restituire uno slancio alle iniziative artistiche dal basso e alla creatività militante della generazione studentesca. Quella stessa generazione soffocata da tentativi di dominio biopolitico del capitale e ripercussioni della crisi finanziaria del 2008. A pochi mesi dall'occupazione di LUMe si sarebbero cerimoniosamente tagliati i nastri alle porte di Expo.

Il progetto nasce in seno alle occupazioni e alle agitazioni studentesche degli anni precedenti, tra la prima Zona Autonoma Milano (Zam) in via Olgiati e la seconda in via Santa Croce. Le prime assemblee – organizzate dal collettivo studentesco Dillinger – catturano l'attenzione di molti universitari che studiano e stazionano in zona. La mancanza di luoghi aggregativi,

di occasioni culturali e di opportunità politiche, frutto di anni di desertificazione sociale e giovanile, si fa forza motrice per la costruzione di legami nuovi. Nei primi mesi trova casa tra le mura di LUMe il blog Altrementi, viene creato un piccolo palco per gli studenti di jazz al Conservatorio e alla Scuola civica e si avviano le prime assemblee di gestione. La scelta di puntare sul jazz, orfano di un vero e proprio contesto musicale giovanile, proietta LUMe sulla scena culturale dell'autoproduzione. I mercoledì jazz e le jam autogestite hanno inizio, diventando un riferimento per i vicini universitari. Il collettivo si ingrandisce, arricchendosi di nuovi progetti e tavoli di lavoro: prendono vita un tavolo di scrittura e uno di teatro, a cui partecipano gli studenti e le studentesse dell'Accademia dei Filodrammatici, della Paolo Grassi e del Piccolo Teatro e un tavolo di cinema, Lumeteca, che raccoglie giovani videomaker, cinefili e studenti della Scuola civica di cinema.

La mobilitazione per il No al referendum costituzionale segna l'inizio dell'attività politica di LUMe, insieme alle riflessioni su Creative Commons e Copyleft e all'interesse crescente per la questione dei Beni comuni, orizzonte politico e giuridico di una nuova idea di rigenerazione urbana. La necessità di ragionare sulla propria identità politica, unita all'impegno sul fronte culturale, spinge il collettivo a darsi una struttura più organica, nell'intento ultimo di coordinare le due istanze. Il lavoro sulla prassi porta alla realizzazione di un organismo dotato di un'assemblea plenaria e di una gestionale settimanale. Nel corso del primo anno, mentre il processo di strutturazione entra nella sua fase finale, lo spazio inizia a essere vissuto quotidianamente: il programma si fa intenso, riempiendosi di attività e serate fedeli all'iniziale impronta culturale del luogo. Il jazz, il cinema, il teatro e la scrittura diventano le assi portanti del lavoro che viene svolto sui linguaggi e sulle sperimentazioni, lasciando libertà di ricerca ai suoi protagonisti.

L'estate 2016 avanza, si dà avvio a un nuovo ciclo di lavori

con l'obiettivo di costruire una biblioteca e uno spazio studi per rispondere alle necessità degli studenti e delle studentesse che sempre in maggior numero gravitano intorno allo spazio. La crescita del collettivo e dei suoi progetti si lega ormai in maniera indissolubile allo sviluppo dei suoi ambienti, al lavoro fisico e alla gestione delle serate. In breve tempo LUMe diventa un punto di riferimento per la vasta componente universitaria milanese. A metà tra una residenza artistica occupata e un centro sociale autogestito, LUMe si conquista l'interesse e l'amicizia di musicisti stranieri, del mondo del teatro, del cinema e della cultura milanese.

L'adesione alle prime iniziative politiche si muove nel solco dei diversi aggiustamenti interni, attraverso la costruzione di un'impalcatura decisionale orizzontale che rende la plenaria il centro gravitazionale delle riflessioni e delle programmazioni future. I ragazzi e le ragazze di LUMe iniziano a esporsi sulla scena meneghina, incontrando la curiosità e l'affetto del mondo culturale e movimentista di cui si fanno intercapedine e scivolando oltre le facili stigmatizzazioni delle istituzioni e dei soliti detrattori. La qualità della programmazione culturale, l'impegno politico, le capacità organizzative e l'atmosfera ospitale creano un forte seguito tra gli universitari e le universitarie abituati ad attraversare la città senza potersi concedere pause. Nell'anno della sua maturità, a poca distanza dall'imminente sgombero, LUMe pulsa nel cuore di Milano e riempie di informalità e convivialità, di musica, cinema e arte un quartiere densamente gentrificato.

Sgombero

La mattina di martedì 25 luglio 2017 i cellulari iniziano a squillare molto presto. Sono più o meno le 7.30 di mattina. Molti di noi ancora dormono quando la voce dello sgombero si sparge. La

Digos è già nel vicolo da ore con i celerini, le camionette schiere tutt'intorno e il ronzio fastidioso delle radiotrasmittenti. Mentre la città si stiracchia, tra Festa del Perdono e piazza San Nazaro i rumori si fanno insistenti: le porte di LUMe vengono divelte e gli operai si affrettano con i lavori di muratura per sigillare il posto.

Nel vicolo si accumulano i ricordi di più di due anni di vita insieme, di progetti, di musica, di cinema e di teatro. La celere ci osserva, immobile, mentre portiamo fuori scatole di libri, strumentazione audio e mobili. Un'ora dopo chi è in città si è raccolto in largo Richini. Ma i celerini non fanno passare nessuno. Solo più tardi l'incredulità lascia spazio alla determinazione e la frustrazione alla necessità di fare. Quando il furgone del Lambretta lascia il vicolo con tutto il nostro mondo, lo sguardo di chi rimane non è più lo stesso. Ora c'è qualcosa, dentro, che fa paura.

Il collettivo LUMe si ritrova senza spazio, ma continua a innervare l'afa milanese con le sue attività nomadi: musicisti suonano sulla Darsena, cinema open air e teatri itineranti hanno luogo su base settimanale in una piazza San Nazaro che non era mai stata così gremita. La volontà di non arrendersi e di conquistare nuovi spazi rende la città il palcoscenico, luogo della condivisione dei propri talenti, dell'accesso libero alle arti e alla politica. È un periodo di riunioni convulse in luoghi improbabili, momenti in cui si lavora sulla propria identità e sulla propria condizione, in cui si uniscono le forze e si programma l'avvenire.

Si decide di non mollare il colpo ma di rilanciare, sfidando il silenzio delle istituzioni, del comune e degli assessorati alle politiche sociali e alla cultura, spettatori silenti della rovina di un progetto autentico di diffusione culturale, autoproduzione e partecipazione.

Il 23 settembre si organizza in fretta e furia l'Assedio culturale, chiamando sotto Palazzo Marino tutte le realtà culturali

e di movimento solidali, singoli artisti o interi gruppi musicali, personaggi più e meno noti, scorci di esistenze belle e ribelli. Si vuole squarciare il muro dell'indifferenza con i colori, la festa, la musica, il teatro e le testimonianze di chi ha visto LUMe crescere e costruire legami. Vengono in tanti quel giorno, tra amici di vecchia data e conoscenze fresche guadagnate gironzolando per l'Italia alla ricerca di esperienze da cui imparare. Compagni e compagne con cui parlare di un presente difficile e di un futuro per cui lottare, con cui scambiarsi idee e prospettive. Si fa casino e ci si abbraccia, ci si commuove e si guarda indietro con orgoglio e amore, avanti con determinazione.

Quando per una settimana abbiamo dormito in un cinema abbandonato

Dopo l'Assedio e con l'autunno in arrivo si raccolgono le forze. La stanchezza di mesi itineranti, di bruschi atterraggi e rapide involate inizia a farsi sentire. Ma ardiamo, vogliamo – prima che arrivi il freddo – essere ancora più scomodi; conquistarci qualcosa che le istituzioni non potranno ignorare. Vogliamo restituire la bellezza a Milano.

Così a ottobre decidiamo di riaprire le porte del Nuovo Cinema Orchidea vicino alla centralissimo corso Magenta, un cinema d'essai storicamente di quartiere, pubblico, su cui stazionava annoiato un progetto di restauro mai compiuto, lasciato cadere nell'oblio della burocrazia milanese dopo dichiarazioni di facciata e possibilità paventate. In una settimana ci organizziamo di tutto, dal cinema per i bambini di giorno alle serate di musica la sera, conferenze e tavole rotonde sui Beni comuni. Si recupera la storia di quel luogo e la si racconta al vicinato che ci osserva incredulo, ma coinvolto.

Al comune e alla Digos stiamo sulle palle fin da subito, l'effetto desiderato è stato raggiunto: li stiamo finalmente infastidendo

e non ci possono più ignorare. Noi del resto gli indifferenti li odiamo, come Antonio Gramsci. Il primo giorno si fanno trovare numerosissimi fuori dalle porte a vetri. Ci sono praticamente tutti. Per tutta la settimana in via Terraggio 3 la tensione rimane alta. Per molti del collettivo è la prima occupazione, con noi ci sono attori, musicisti, artisti, registi, un nuovo agglomerato di militanza artistica, spaesante anche per le forze repressive. È la prima volta in cui ci troviamo a dormire in un cinema occupato, a viverci dentro, a farci l'amore e farci venire il sangue amaro in assemblee interminabili.

Si tiene duro fino a quando il comune non cede, dichiarando di impegnarsi per restituire il Nuovo Orchidea alla cittadinanza. Otteniamo un documento che li impegna a dare inizio ai lavori di ristrutturazione che hanno promesso. E allora si fa ancora festa prima di andarsene, con la Banda degli ottoni che fa ballare tutti e LUMe teatro che legge in cima a una scala il nostro arrivederci, la musica e le torce rosse alle finestre. La mattina seguente il cinema torna silenzioso, la porta blindata con lastre spesse di metallo e la caricatura dell'assessore alla Cultura, a testimoniare ironicamente come la politica militante percorra più velocemente la città, attivando processi di riappropriazione e restituzione popolare efficaci e coinvolgenti.

A noi piacciono gli spazi umidi e oscuri

A questo punto LUMe aveva di nuovo bisogno di una casa. Perciò, il 2 novembre 2017 apriamo e occupiamo l'ex magazzino del verde pubblico, un lungo tunnel di proprietà del comune di Milano incastonato nei bastioni di porta Venezia. Scegliamo con consapevolezza uno spazio in condizioni di abbandono, degrado e rovina; ci sentiamo ormai maturi abbastanza per potercene prendere cura e vogliamo che la riappropriazione virtuosa sia lampante a tutti, alla società civile come alle istituzioni, nella

speranza di avere la legittimità necessaria per tenerlo il più possibile. Inoltre il posto è davvero affascinante e ci permette di continuare il percorso artistico di vicolo Santa Caterina in un quartiere più vivo e accogliente.

Quello che non sapevamo è che sarebbe stato davvero difficile.

Al nostro ingresso il pavimento era ricoperto da uno strato di cinquanta centimetri di terra e rifiuti di ogni genere. Scavando alla ricerca del cemento abbiamo rinvenuto centinaia di siringhe, a testimonianza delle frequentazioni del luogo durante gli anni in cui è rimasto sprangato. Il tunnel era chiuso da oltre cinquant'anni e aveva riaperto una sola volta per qualche giorno nel 2017 – in occasione del Fuorisalone, durante Porta Venezia in Design. Non è dato sapere come una così enorme quantità di spazzatura e detriti risalente evidentemente a un periodo posteriore alla prima metà del Novecento sia finita all'interno del magazzino. Non è soprattutto chiaro come sia potuta avvenire una riapertura straordinaria senza nemmeno una riqualifica parziale del luogo.

Dal 2 novembre 2017, insieme alla nostra programmazione musicale, cinematografica e teatrale, abbiamo iniziato i lavori di bonifica. Abbiamo stimato di aver rimosso circa dieci tonnellate di terra, macerie, rifiuti, vecchie attrezzature lasciate ad arrugginire. Abbiamo costruito un pavimento nuovo, e tutto ciò che quel tunnel, un tempo vuoto, ora contiene. Il palco è stato costruito saldando vecchie strutture di metallo rinvenute nello spazio alla sua apertura, così come il bancone del bar, i tavoli, le quinte teatrali. Solo i famosi divani di pelle rossa di Santa Caterina sono rimasti gli stessi, a testimonianza di tutta la strada fatta.

Come in ogni rioccupazione, il collettivo si è nuovamente allargato, attirando artisti, attori e musicisti che ancora non ci conoscevano. Il quartiere, decisamente più critico del precedente, ci offre la possibilità di intraprendere nuove strade e percorsi.

Ci mettiamo da subito al servizio del quartiere, avvicinandoci il più possibile ai ragazzi che sono costretti a dormire sui bastioni durante l'inverno, cercando di essere utili e a capirci di più sulle emergenze migratorie di cui non possiamo essere indifferenti. Proponiamo al vicinato la costruzione di un giardino condiviso perché siamo fermamente convinti che le condizioni di degrado cittadino non si combattano con retate, Daspo urbano o "più sicurezza", ma si affrontino con un'azione costante e collettiva nei territori, occupandosene e riconnettendo il tessuto sociale urbano.

Per tutto il 2018 prendiamo parte attiva a tutti i cortei cittadini che si sono mossi per la città. Dalle mobilitazioni antifasciste e antirazziste in risposta a fattacci di attualità, culminate con l'opposizione al sabato nero di Milano, in cui opponiamo i nostri corpi alla presenza di Salvini e Casapound in città, nell'ultimo week end di campagna elettorale (e che ci costa plurime denunce, sic!). Poi 25 aprile, 1° maggio, il 2 giugno, in cui lavoriamo fianco a fianco con il Teatro Atir Ringhiera, ormai senza una casa, per costruire una festa della Repubblica alternativa. Insomma, ogni volta che può LUMe scende in piazza. Abbiamo imparato cosa significa non avere uno spazio fisico e abbiamo profondamente compreso che obiettivi e pratiche come il nostro non vivono soltanto nei luoghi che occupiamo, ma nelle reti che costruiamo e siamo capaci di attraversare.

Le problematiche dello spazio sono ancora tante, la precarietà e la carenza di mezzi materiali ci impedisce di agire come vorremmo, ma LUMe è ormai oltre le sue mura. E poi diciamo, a noi un po' ci piace l'umidità.

Finito di stampare nel mese di settembre 2018
presso Digital Team, Fano (PU)