



In Italia non sono certo mancati approfondimenti sui movimenti underground e contro-culturali 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, Joykix, Ignazio Maria Gallino, Matteo Guarnaccia, Gianfranco Manfredi, Sergio Maramotti, Ilaria Nacci, Robertino Peterpunk, Marco Philopat, Massimo Pirota, Andrea Staid, Simone Tosoni, Angela Valcavi, Vandalò, Giorgio Zanchetti.



2020, Agenzia X

### **Progetto grafico**

Antonio Boni

### **Illustrazione di copertina**

Davide Baroni

### **Contatti**

Agenzia X, via Giuseppe Ripamonti 13, 20136 Milano

tel. 02/89401966

[www.agenziax.it](http://www.agenziax.it) – [info@agenziax.it](mailto:info@agenziax.it)

[facebook.com/agenziax](https://facebook.com/agenziax) – [twitter.com/agenziax](https://twitter.com/agenziax)

### **Stampa**

Digital Team, Fano (PU)

ISBN 978-88-31268-31-8

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 e Nicola Del Corno – direzione editoriale

Paoletta “Nevrosi” Mezza – coordinamento editoriale

Massimo Pirotta e Massimo “Bunny” Berni - redazione

Moicana

# **l'edicola** che non c'è

la stampa underground a Milano

|   |    |
|---|----|
| <b>Prefazione</b>                                     | xx |
| <i>Nicola Del Corno, Marco Philopat</i>               |    |
| <b>La galassia beat</b>                               | xx |
| <i>Alessandro Manca</i>                               |    |
| <b>Le riviste femministe</b>                          | xx |
| Da "L'erba voglio" a "Fikafutura"                     |    |
| <i>Chiara Ballesi</i>                                 |    |
| <b>Gli anni di "Re Nudo"</b>                          | xx |
| "Siamo tutti in movimento, siamo tutti fuori classe"  |    |
| <i>Chiara Musati</i>                                  |    |
| <b>"Rosso" e le riviste degli anni settanta</b>       | xx |
| <i>Laura Minerva</i>                                  |    |
| <b>Punk in bianco e nero,<br/>più nero che bianco</b> | xx |
| <i>Andrea Capriolo</i>                                |    |
| <b>Corpi tecnologie e reti</b>                        | xx |
| Il cyberpunk di "Decoder"                             |    |
| <i>Sara Molho</i>                                     |    |
| <b>Street art su carta</b>                            | xx |
| I graffiti di "Tribe"                                 |    |
| <i>Sergio Maramotti</i>                               |    |
| <b>La crisi degli anni zero zero</b>                  | xx |
| <i>Peter Joseph Kleckner</i>                          |    |
| <b>La rinascita degli anni dieci</b>                  | xx |
| <i>Valentina Savino</i>                               |    |
| <b>Taz zines and punks</b>                            | xx |
| Squarcio sulla fanzineria milanese 2020               |    |
| <i>Holly Heuser</i>                                   |    |
| <b>Schede</b>   | xx |

# La galassia beat

*Alessandro Manca*

Per scelta dell'editore queste pagine sono prive di note, potrebbero appesantire un discorso che si fa racconto. La strategia che dunque ho di fronte è quella di ripercorrere questa storia attraverso una proposta di lavoro di matrice situazionista, il *détournement*.

Il *détournement* può essere visto come una deriva che procede, da un'idea di critica politica o culturale finendo con il modificare oggetti estetici già dati (testi, immagini, suoni ecc.).

Nel mio caso si è trattato di non effettuare delle citazioni vere e proprie (tranne alcuni casi), ma semmai manipolare, ove l'ho ritenuto necessario, i materiali delle fonti storiche e saggistiche, attraverso delle variazioni che sono portatrici di uno scarto di senso. Oppure di inserire citazioni fuori contesto, rifunzionalizzandole.

La parola d'ordine dal 1964 al 1966 fu 'Non contate su di noi'.

Gianni Milano

Non esistono “geni misconosciuti”, innovatori naturalmente mal conosciuti. Esistono solo coloro che rifiutano di essere persone conosciute a condizione di sottoporsi al trucco, in potente disaccordo con ciò che sono in verità. Coloro che non vogliono lasciarsi manipolare per apparire in pubblico del tutto irriconoscibili, e per ciò stesso alienati, ridotti allo stato di strumenti ostili alla propria causa, o impotenti, nella grande commedia umana.

Questa introduzione tenterà di raffigurare come, dalla seconda metà degli anni sessanta, nel nostro paese agì un movimento radicale, numericamente minoritario, che contestò forme di vita, divisione dei generi, morale, sessualità, moda. Detto in poche parole, alterò rapporti di potere. In profondità. Ciò fu possibile anche grazie a strumenti, come i primi esempi di stampa underground. Questo fu per molto tempo minimizzato, se non trascurato dalla saggistica e da una riflessione critica puntuale.

La maggior parte dei coinvolti in prima persona furono dei veri e propri marginali. Derisi e ostracizzati allora, poi dimenticati o mal rilette, o meglio, depotenziati nella loro opera di contestazione dell'impostazione autoritaria del sistema. Quest'ultimo rispose solo in forma punitiva alle istanze di emancipazione, di matrice esistenziale e trasgressiva.

In pochi anni, dal 1965 alle soglie del '68 (ma alcune scie brillarono anche negli anni seguenti) alcuni giovani portarono avanti con coraggio e determinazione un drastico rifiuto della società dei consumi autogestendo fonti altre, radicalmente underground, di informazione e approcci alla vita. Anche grazie a queste fonti, oggi possiamo portare alla luce la voce e l'esperienza dei diretti interessati.

Non spiegarono le loro parole e le loro vite agli intellettuali bravi solo a parlare. Al contrario cercarono di vivere accanto e dentro la tribù dei potenziali fratelli e sorelle ricreando un'unità

che potesse andare oltre il mondo parcellizzato. Idearono decine di fogli e riviste autoprodotte, rigorosamente autogestite. In alcuni casi si ritirarono in posti vissuti e creati come nuove potenziali case, cercati, voluti, alle volte provocatoriamente, e infine sentiti come propri. Scesero anche nelle piazze, si fecero vedere, senza per forza pretendere di volersi sentire contati. Si costruirono un posto al di fuori della “società dello spettacolo”.

Coloro che furono in grado di comprenderne l'azione furono considerati dal resto della società come dei prigionieri e furono marchiati da una separazione netta.

Dominava nel nostro paese la cultura del buonsenso, il totem della famiglia, i meccanismi repressivi dell'istruzione (si veda il caso de “la zanzara”). Paternalismo e autoritarismo da parte dei dirigenti politici e aziendali, scimmiettatura dei grandi, parlamentino fra le varie federazioni politiche giovanili, erano le cappe di piombo che soffocavano tutti i tentativi di costruire qualcosa di altro.

Un importante innesco fu legato al disgusto per la guerra in Vietnam. Tutto ciò portò all'elaborazione anche di riflessioni sociali e socio-politiche ante litteram.

La loro fu in buona sostanza una cultura marchiata a fuoco dalla strada, dove gli spazi per costruire un idillio erano davvero esigui, se non impraticabili.

Una accensione fu anche il coltivare alcune letture provenienti da oltre oceano. In Italia *Jukebox all'idrogeno* di Allen Ginsberg uscì il 27 dicembre 1965, l'anno prima l'antologia curata da Fernanda Pivano *Poesia degli ultimi americani*, che fu accusata di “corrompere la gioventù” con quegli “esempi di drogati”.

Per alcuni leggere questi libri e partire fu un tutt'uno. Fu come avere una mappa di territori sconosciuti. Nei racconti di Kerouac, nelle poesie di Ginsberg, appariva una nuova vitalità che produsse una forte identificazione con quei modelli di vita, o meglio, un tentativo di sperimentazione su se stessi, provando fisicamente e psichicamente ogni giorno a confrontarsi con quelle

esperienze rapportandole alla società che in quel momento li circondava (dalla famiglia allo stato, dal camionista di passaggio alla polizia armata).

Ma a differenza del movimento americano, le radici dell'underground in Italia (termine più corretto) nascono attorno e nel proletariato. La povertà fu successivamente, a livello storiografico e giornalistico, un elemento trascurato e spesso rimosso. Questa mise alla prova i neofiti. In realtà fu un moto volontario legato alla perdita di costumi da palcoscenico di una recita, che altri avevano deciso (e prevedevano) si dovesse agire.

Non si può però parlare di un vero movimento, sia perché non vi era un'unica rete codificata di riferimento e sia perché non vi erano dei leader e nemmeno un filo rosso che potesse richiamare i metodi tradizionali della lotta di classe. Fu semmai un moto per cercarsi e cercare un'altra strada possibile per potersi muovere, cambiare, essere. Questa dimensione si accompagnò a una scoperta di un nuovo tipo di individualità e creatività calata nel piccolo gruppo, la tribù, come modello parallelo di una nuova microsocietà, basata sui valori di solidarietà ed egualitarismo.

La risposta fu porre la vita quotidiana al centro di tutto. Qualunque progetto partì di lì e qualunque realizzazione vi ritornò per assumervi il suo vero significato.

Quegli anni furono un vero laboratorio di cui nessuno ha richiesto poi paternità ed eredità. Il drammatico lirismo poetico di alcuni di quei ragazzi si oppone radicalmente alla monotonia dei tradizionali slogan politici. Ciò divenne gesto artistico, esistenziale, culturale e politico (lontano però dalla politica delegata).

Il tentativo antiburocratico fu più drammatico che ludico. Il loro desiderio di non dirigere nessuna lotta li condanna – secondo alcuni – a giocare un ruolo essenzialmente culturale. Questa sorta di miopia non aiuta a comprendere la potenza esistenziale, passionale e anche politica di queste esperienze.

\*\*\*

Il caso de “la zanzara”, secondo alcuni osservatori rappresenta il primo caso di incontro delle sottoculture con gli studenti. “La zanzara” è il giornale scolastico dell'elitario liceo Parini di Milano, dove appare un approfondimento che provocò l'incriminazione e il processo dei tre redattori. Nel febbraio del '66 viene pubblicata un'inchiesta intitolata “Che cosa pensano le ragazze d'oggi” sui temi quali l'insegnamento della religione, l'educazione sessuale, i rapporti prematrimoniali e il rapporto amore-religione. La “gravità dell'offesa recata alla sensibilità e al costume morale comune” (da un volantino di GS – Gioventù Studentesca, diretto da don Giussani), amplificata dalla stampa fa sì che lo scandalo abbia risonanza nazionale tanto che il ministro della pubblica istruzione Luigi Gui, conclusa la fase giudiziaria, non esita a criticare il preside perché non era riuscito a risolvere la questione nell'ambito della scuola.

Gli autori vengono denunciati da un gruppo di genitori e rinviati a giudizio dalla Procura della Repubblica con l'accusa di “oscenità a mezzo stampa e pubblicazione clandestina”. Il processo è seguito da quattrocento giornalisti di tutte le principali testate, a partire da “Le Monde” e “New York Times” e gli imputati sono difesi da un collegio composto da alcuni tra i più importanti penalisti d'Italia: dopo tre giorni di dibattimento si conclude con l'assoluzione piena degli imputati.

Il caso della “zanzara” segna simbolicamente l'inizio di una nuova epoca della società italiana.

Nell'agosto del 1965 compaiono a Roma i primi capelloni. Sono giovani inglesi, francesi, tedeschi che, dopo aver vagabondato per l'Europa, si fermano nella capitale italiana per qualche giorno. Si ritrovano sulla scalinata di piazza di Spagna.

Per tre mesi nessuno ci fa caso. Ma, quasi all'improvviso, l'opinione pubblica, istigata dai custodi ufficiali della morale, incomincia a reagire. I ragazzi diventano oggetto dell'ironia

grossolana della gente. Poi, il primo incidente: dopo una violenta discussione, un capellone e un militare vengono alle mani. È la scintilla per una rissa generale. Interviene la polizia: quasi tutti vengono rispediti nei paesi d'origine con il foglio di via.

L'episodio è registrato da tutta la stampa italiana. I capelloni ricevono così il loro battesimo ufficiale in Italia.

Dal gennaio 1966, il fenomeno si va facendo sempre più italiano. Nei mesi seguenti i quotidiani registrano un fatto destinato ben presto ad attirare nuovamente l'attenzione del paese: le fughe da casa dei teenager. Gli incontri, quando avvenivano, erano occasioni di intenso piacere. Ognuno diveniva specchio all'altro.

Non si sa davvero precisamente come ciò avvenne, non è facile ricostruire quali fossero le origini comuni, quasi improvvisamente un po' dappertutto vennero allo scoperto molte persone che stavano facendo la stessa scelta esistenziale. Stava nascendo un'aggregazione.

Questi ragazzi non erano nemmeno dei contestatori per come potremmo intenderlo oggi. Semmai fu un moto a togliere, un tirarsi fuori dalla della società basata sulla proprietà privata. Non volevano in primo luogo combatterla in senso tradizionale, bensì smettere di darle un loro appoggio.

Si distinguevano per il modo beffardo di vedere il mondo, di guardarlo come un oggetto estraneo. Il motto era "non contate su di noi". La grande prima battaglia si giocava dentro di loro, fra gli stereotipi invalsi e le abitudini mentali. In primo luogo sul fronte della struttura produttiva (no al lavoro salariato), a cui si collegò quello legato alla micro-struttura familiare (no alla coppia, no alla famiglia e no all'identità sessuale).

Scelsero l'avventura dell'esistenza come ricerca del sé.

Dalla fine del 1966 comincia ad affiancarsi alla fase di effervescenza quella organizzativa, soprattutto nelle città più importanti e, tra queste, Milano. Si cercano cantine, appartamenti (l'affitto è pagato dai beat più ricchi o da quelli che

lavorano) o luoghi in cui poter tenere raduni e dove poter stampare fogli e giornali.

Uno dei punti di aggregazione e riconoscimento cittadino si trovava sotto la stazione della metropolitana Cordusio. Lì stazionavano Vittorio Di Russo, Melchiorre "Paolo" Gerbino (reduce dalla Stoccolma esistenzialista delle caves), un manipolo di giovani disadattati e alcuni ragazzi che vivevano in una comune a Cinisello e molti scappati di casa. Si ritrovavano attorno ad alcune idee dirompenti e già sfidavano la città produttiva che passava loro davanti e sopra: vivere la sessualità in modo liberatorio, rifiutare la catena di montaggio della cosiddetta maggioranza silenziosa, scavalcare una realtà retta da private solitudini e ipocrisie grazie a una condivisione che potesse tendere alla gioia e alla gratuità, platealmente negando l'utilitarismo e il consumismo dilagante su cui reggevano quegli anni ruggenti.

È il primo esempio di occupazione semi-stabile di spazi urbani da parte di una subcultura giovanile, sicuramente a Milano. Di Russo parlava della fine del concetto di nazione, dei confini, dei visti e di tutte le burocrazie poliziesche. A Milano strappò il passaporto davanti ai giornalisti dichiarandosi "cittadino del mondo". Successivamente tutto questo prese la forma di slogan su cartelli sempre più espliciti. Una cosa mai vista prima in quelle forme. Di Russo, anche grazie a quel gesto fu considerato dai ragazzi della metro come il loro portavoce naturale, sia per la gente sia per la stampa.

Quello era il nucleo da cui si sarebbe formata la redazione di "Mondo Beat". E quello fu il nucleo che inizialmente si rese visibile.

Fu, per certi versi, naturale (benché coraggioso) per loro criticare la società, poiché era interpretata come un'immagine ingrandita della propria famiglia, una famiglia repressiva, dove i genitori erano stati educati dal fascismo. Il resto venne di conseguenza. Molti capelloni confluiscono a Milano dalla provincia

e si arrangiarono a vivere vendendo collanine e altro, un modo del resto per sfuggire a un lavoro sotto padrone.

Le tre “sirene incantatrici del consumismo” da evitare furono riassunte nelle tre M: il Mestiere, la Macchina e il Matrimonio. Occorreva stare lontani dal potere seduttivo per non venirne risucchiati. Ciò avvenne per via diretta e intuitiva, drammatica e sarcastica (quest’ultima ripresa dalla metodologia provo). Le tradizionali forme di contestazione condotte ai fini di una rivoluzione politica furono ritenute infatti del tutto equiparabili a un oggetto di consumo. Per loro il metodo della contestazione tradizionale era divenuto uguale al metodo di dominio, in quanto entrambi si basavano sulla riproposizione del rapporto di inferiorità tra un’avanguardia elitaria e una “massa” proletaria.

Se vi fu un quartiere di riferimento quello fu Brera (il quartiere degli artisti), ma ben presto la necessità di qualcosa di più genuino e comunitario mutò strategicamente la base geografica di riferimento dei beat.

Nel novembre 1966 esce “Mondo Beat”, il primo giornale underground italiano, che diventa rapidamente il foglio di collegamento e comunicazione dei vari gruppi operanti in Italia, fra cui – preminente per spessore culturale e progettualità – è senza dubbio “Onda Verde”. Il giornale, riferimento principale della prima fase dell’underground italiano, probabilmente chiamato così anche in ricordo della beat generation americana fu il primo in Italia a esprimere il desiderio e il tentativo di cambiare l’impostazione della vita al di fuori della logica dei partiti, attraverso l’azione diretta e l’autogestione.

Sensibili all’aria del tempo, nel novembre del 1966 Sigiani e Sanguinetti fondarono dopo lunghe riflessioni “Onda Verde”, insieme ad Antonio Pilati, Andrea Valcarengi, Marco Daniele, Felice Accame e altri lettori di Kerouac (che aveva visitato Milano il mese precedente). Si trattava di un gruppo aperto di giovani che volevano farsi carico dei “problemi che riguardavano

direttamente la nuova generazione”, usando il metodo dei Provos: “Giocare e dissacrare, provocare e proporre”.

Di Russo e Gerbino individuarono una strategia, doveva essere un movimento pacifista nonviolento come quello di Lord Russell e decisero anche la tattica, quella dei Provos. Con loro Umberto Tiboni, chiamato “il ragioniere dell’underground” e finanziatore iniziale.

Dalla veste spartana con grafica minimalista, tra i temi di “Mondo Beat” v’erano l’obiezione di coscienza, gli anticoncezionali, la commercializzazione del mondo giovanile e la disinformazione borghese.

Nel primo numero (n. 00, dicembre 1966) si dà la notizia della fusione operativa dei gruppi beat, provos e Onda Verde operanti soprattutto a Milano.

Da questo momento “Mondo Beat” si pone come la voce dei capelloni in Italia, estende e generalizza le loro manifestazioni quasi quotidiane, i loro scioperi della fame, indice agitazioni a livello nazionale (contro il colpo di stato in Grecia, contro il razzismo, la guerra del Vietnam, la violenza poliziesca ecc.).

Da una posizione di protesta l’azione diventa opposizione più strutturata e organizzata. E “Mondo Beat” rappresenta il foglio più politico di quegli anni. Le filosofie orientali hanno un posto di scarso rilievo, mentre appaiono preminenti i temi legati alla libertà dei costumi e ai diritti civili; si contano diversi interventi sulla libertà sessuale, ma appare prevalente la focalizzazione sulle istituzioni familiari e scolastiche e sul condizionamento da esse esercitato. Si rivendica soprattutto la libertà di seguire le proprie inclinazioni personali nelle scelte di vita e nella formazione culturale, il diritto, in sostanza, a svincolarsi dai padri, a cui si affianca la lucida consapevolezza che la possibilità della libera scelta è in realtà eterodiretta dal sistema consumistico e influenzata dai linguaggi mediatici, che vanificano nella sostanza le differenze tra le alternative possibili.

Anche attraverso testi letterari, in prosa e in poesia, viene

rivendicato il diritto di ribellione a una vita standardizzata, votata al lavoro e al consumismo, così come viene orgogliosamente ribadita una diversità irriducibile rispetto ai modelli comportamentali dominanti. Molti di questi testi sono dedicati al tema dell'identità beat e rispondono primariamente a una esigenza di autorappresentazione personale e collettiva.

Tutto il mese di novembre fu denso di proteste.

Nel frattempo i primi due numeri – il n. 0 e il n. 00 – vengono stampati in ciclostile e presentano in copertina la dicitura “numero unico”, solitamente utilizzata dalle riviste underground per aggirare la legge sull'autorizzazione alla stampa. Anche se il primo numero viene stampato grazie all'aiuto di Giuseppe Pinelli nella sezione anarchica Sacco e Vanzetti di Milano, a conferma della vicinanza tra i movimenti anarchici e gli ambienti beat, le tematiche propriamente politiche non sono ancora trattate.

Il numero 0, uscito il 15 novembre del 1966, viene ciclostilato in 860 copie in bianco e nero (e la prima pagina formata da un foglio di carta celeste) con in copertina un disegno di Enea, il sottotitolo è un annuncio che incarna il principio egualitario del movimento: “collaborazione aperta a tutti a eccezione degli onanisti mentali”.

Direttore Di Russo, affiancato da Gennaro De Miranda, Tiboni, Gunilla Unger, Tella, Gerbino.

Fin da subito si procede con uno svecchiamento del linguaggio letterario e verso una maggiore adesione alla realtà presente.

I ragazzi cominciano a vendere “Mondo Beat” facendo gli strilloni per le strade imparando anche l'arte di essere comunicatori alternativi, in grado di parlare in modo convincente a tutti quelli che si fermavano per ascoltarli (vengono gridati i temi del numero per spiegarne i contenuti).

Si nutrono di inventiva e spontaneità non tanto data da una cultura libresca, bensì ispirata dalla loro vita sulla strada. Alcune idee nacquero proprio in quei piccoli comizi improvvisati.

Il numero 00 (30 dicembre 1966) “Mondo Beat/Onda verde”

e indicato come numero unico, ciclostilato (5200 copie); in copertina la foto di Di Russo, fondatore della rivista, incarcerato a San Vittore pochi giorni prima per non aver obbedito all'ingiunzione del foglio di via. La direzione passa nelle mani di Gerbino.

“Onda verde” si unisce a “Mondo Beat” e compare il comunicato di fusione. Inizia l'impegno comune per i diritti civili. Il consolato americano di piazza della Repubblica diventa una meta dei cortei. E nel frattempo le reazioni poliziesche verso i reati di opinione si fanno più intense.

All'inizio del 1967 Gerbino ottiene l'autorizzazione dal tribunale e diventa direttore responsabile della testata. La fase successiva, vissuta con naturalezza e spontaneità, fu quella di trovare una cava (dal francese cave, di esistenzialista memoria), in cui tutti i ragazzi avrebbero potuto trovare un porto sicuro. Tiboni affitta un fondo in via Vicenza, angolo via Montenero, come sede ufficiale di “Mondo Beat”. Questa diventa immediatamente meta e rifugio di un numero sempre crescente di adolescenti scappati di casa, di globetrotter di varia provenienza, ma anche di sottoproletari immigrati dal Sud e in generale di persone che vivono ai margini della società.

Esponde nelle due vetrine che danno sulla strada manifesti con slogan provocatori e notizie di controinformazione. Al piano terra una dimessa galleria d'arte, la sala riunioni e la redazione; nel seminterrato, cucce e dormitorio.

Quegli spazi però si rivelano insufficienti a contenere il numero dei frequentatori, così che i redattori si decidono ad affittare un terreno (grande come un campo di calcio) nei pressi di via Ripamonti che diventa la sede di un grande campeggio noto alle cronache con il soprannome dato dalla stampa borghese di Barbonia City, luogo simbolo del movimento beat italiano, dove per pochi mesi lavorerà la stessa redazione, fino allo sgombero forzato del 12 giugno 1967.

Tiboni trova il posto e paga la caparra. Quell'esperienza segna

una vera demarcazione fra il prima e il poi, come vedremo, e una demarcazione spaziale fra un essere dentro la città – e contemporaneamente – fuori, ma molto più visibili. Piantare delle tende mentre tutt’attorno gli uomini con la giacca e cravatta ridisegnavano il volto di Milano.

Nel frattempo Di Russo, scontato il mese di arresto a San Vittore, scelse di tornare nel suo paese nativo in Lazio.

Il numero 1 (1° marzo 1967) è il primo numero autorizzato; 4.000 copie stampato in tipografia; in copertina un collage di fogli di via obbligatori composto da Gerbino. Da questo momento i numeri della rivista saranno composti in modo più accurato, sia nella grafica che nella scelta delle immagini. Viene pubblicato un manifesto programmatico intitolato *Metodologia provocatoria*, nel quale il metodo della provocazione non violenta, ripreso dai Provo olandesi, viene dichiaratamente adottato assieme alla pratica dei “Piani bianchi” dedicati ai diritti civili, e indicato come elemento unificatore tra le varie anime del movimento.

Nella *Metodologia provocatoria* l’arte e la letteratura diventano parte integrante delle pratiche di opposizione culturale e politica, ma anche, propriamente, della vita quotidiana dei beat. Questo documento programmatico è influenzato dai Suggerimenti per la Dimostrazione o spettacolo come esempio, di Allen Ginsberg (poi pubblicati in “Pianeta Fresco”).

Il numero viene immediatamente sequestrato dalla questura a causa delle parole, ritenute oscene, dell’articolo di uno studente liceale, Renzo Freschi, intitolato *La squola la squola la squola*; in seguito verranno arrestati i ragazzi che distribuivano il giornale per le strade per la mancanza di autorizzazione alla vendita.

L’episodio rappresenta uno dei tanti momenti di scontro con polizia e magistratura che finiscono per occupare le pagine della rivista, impegnata a difendersi e a difendere il movimento da accuse mendaci e da una violenta campagna denigratoria messa in moto dai quotidiani, in primo luogo dal “Corriere della Sera”.

Gli spazi liberati che i beat e gli hippie cercano di organizzare

sono ovunque duramente osteggiati dalla stampa borghese, guardati con diffidenza e intolleranza dai benpensanti, duramente repressi dalla polizia (attraverso frequenti pestaggi, emissioni di centinaia di fogli di via, pernottamenti in camere di sicurezza e in carcere).

I beat reagiscono con metodi non violenti: offrono fiori ai poliziotti, si incatenano nelle piazze, cominciano a scrivere sui giubbotti e le magliette frasi legate alla propria protesta.

Il numero 2 (15 marzo 1967) 7000 copie a stampa; copertina su carta colorata con composizione di immagini e un disegno di Giò Tavaglione intitolato *L’Italia dei nostri padri se ne va. Italia addio!*

Scorrendo le pagine è facile constatare il venir meno della fiducia nell’ideologia comunista e in una pratica rivoluzionaria che appare fallimentare, ma anche una equiparazione dell’ideologia comunista allo spirito del consumismo.

Il giornale però vuole essere anche un luogo di discussione aperta e franca, e lo prova ospitando una lunga lettera aperta di Monica Maimone, membro della Gioventù Marxista Italiana (che critica come velleitaria la posizione sulla “pace generica” di Valcarenghi).

Il numero 3 (30 aprile 1967) 8000 copie a stampa; in copertina la dichiarazione “Il ‘Corriere della Sera’ e i Beats” e la foto di una manifestazione nonviolenta. Il numero termina con la copia dell’esposto di “Mondo Beat” alla questura di Milano contro le violenze della polizia, datato 3 aprile 1967.

Arriva in città Gianni De Martino che diventa capo redattore a partire dal numero 3, il quinto della rivista. L’organigramma di “Mondo Beat”, stante una divisione dei ruoli molto fluida e una collaborazione aperta a tutti, vede la partecipazione costante di molti autori – che di fatto compongono la redazione assieme ai direttori – e dei membri di “Onda verde”, oltre che un gruppo nutrito di collaboratori irregolari; buona parte delle firme comparse in rivista rimane sostanzialmente anonima per

i lettori, indicate unicamente dal nome o dal soprannome, ma spesso le loro identità rimangono sconosciute agli stessi membri del gruppo.

A conferma della funzione di raccordo tra le varie voci del movimento che la rivista si prefigge di svolgere compaiono anche interventi, documenti e testi letterari di beat di tutta Italia tra i quali Gianni Milano, che a Torino cura le edizioni di poesia Pitecantropus, Carlo Silvestro, poeta romano membro di Provo Roma Uno, e il Beatnik's clan di Monza. Accanto alle esperienze italiane vi sono diversi resoconti e testimonianze della situazione internazionale provenienti in particolare dal movimento pacifista.

Si afferma, all'interno del movimento, una coincidenza tra la sfera estetica, quella politica e quella personale. In quest'ottica la poesia finisce per occupare molte delle pagine della rivista nonché un ruolo primario all'interno della strategia politica, presentandosi come mezzo d'espressione privilegiato. La linea di "Mondo Beat" fatta di provocazioni permanenti ottiene dei risultati significativi a livello comunicativo, per le copie vendute e per il numero di nuovi giovani che si aggiungono al gruppo. Ma aumenta anche la quantità e qualità degli attacchi da parte di giornali tradizionali e polizia.

Il numero 4 (31 maggio 1967) 12.000 copie a stampa, in copertina slogan del movimento; il numero presenta una particolare tecnica di stampa, per leggerlo bisogna aprire le pagine e ruotare di 90 gradi; un grande manifesto di Tavaglione costituisce l'inserito, metà delle copie contengono una metà del disegno, le altre 6000 l'altra metà.

Il dramma che catalizza le attenzioni di quelle settimane è la vicenda della Tendopoli e la sua distruzione avvenuta il 13 giugno all'alba: pochi mesi di esperienza autonoma rappresenta un'altra forma per vivere insieme fisicamente le proprie idee e la propria identità collettiva solidale; ciò scatena la stampa in proporzioni paranoiche, finché questo tentativo

anticonformista e liberatorio viene stroncato e valutato come sovversivo.

Il "Corriere della Sera" avrebbe scritto soltanto il 17 maggio 1967 che era nato un villaggio di capelloni (presto chiamati "zizzeruti"); ma in realtà la tendopoli andava avanti da un paio di mesi. Questo articolo rappresenta l'inizio di una campagna di stampa mirata a condurre l'opinione pubblica ad approvarne la distruzione con il pretesto di una disinfezione.

Il mondo borghese non accettava né tollerava quella perdita di identità tradizionale rappresentata da quei ragazzi. Per loro il mondo al di fuori sembrava lontano anni luce. I sensi di colpa dati dall'educazione cattolica erano superati del tutto e furono bypassati anche i rapporti con la cultura dei movimenti politici. In realtà i giovani sottoproletari non davano fastidio a nessuno: era il loro anticonformismo a infastidire gli abitanti del quartiere.

Dopo il 13 giugno i ragazzi di "Mondo Beat" organizzano una marcia per cercare di riconquistare il terreno che dopo tutto era stato regolarmente affittato. L'unico risultato è quello di subire la dispersione attraverso un buon numero di fogli di via (circa duecento) e di arresti per i recidivi (settantanove) o di ricoveri all'Istituto Pini.

L'esperienza di via Ripamonti rappresenta la realizzazione di una microsocietà provvisoria, un tentativo di zona liberata caratterizzata da un essere dentro la città, ma anche in un altrove, fatta da senza casa e senza famiglia. Esseri umani che hanno voluto scegliere un limite, piuttosto che farselo imporre, dividerlo invece che consumarlo. Continuare a vivere per la strada era diventato un modo di essere che si era incarnato in loro e le idee si stavano trasformando in loro stessi, portando avanti anche una critica pratica dell'architettura urbana. Ciò era considerato un atto di guerra, una provocazione di stampo situazionista e un happening inaccettabile. Con lo sgombero l'idea di una società parallela, costituita da realtà autogestite, vacilla. Ciò segnò anche la fine di "Onda Verde" (18 luglio 1967).

Il numero 5 (31 luglio 1967) stampato e distribuito da Feltrinelli, numero delle copie non determinato. Dopo lo sgombero, De Martino accoglie l'invito di Giangiacomo Feltrinelli a ospitare un ultimo numero in segno di solidarietà; questo viene distribuito nelle librerie della casa editrice e si apre con un editoriale dello stesso Feltrinelli che, con lo pseudonimo di Gigi Effe, inquadra il fenomeno beat nella prospettiva politica di uno sciopero permanente dal lavoro. Compare nella rivista anche un appello a favore dei beat contro la repressione della polizia firmato da molti intellettuali, tra cui alcuni membri del Gruppo 63 con i quali "Mondo Beat" aveva intrattenuto rapporti di scambio e di confronto, senza tuttavia trovare reali punti d'incontro dal punto di vista politico.

Il numero è quasi interamente dedicato allo sgombero e alla fine del movimento che, a questo punto, diventa programmata, seguendo la pratica situazionista dell'autodissoluzione. Da una parte l'apertura di processi a carico di vari attivisti, gli articoli denigratori del "Corriere della Sera" e la distruzione poliziesca del campeggio libero dimostravano chiaramente l'impossibilità di una contestazione tranquilla e di una via pacifica per l'immaginazione. Dall'altra si verifica una spaccatura causata dalla decisione di alcuni redattori di far editare il giornale dalla casa editrice Feltrinelli.

In realtà nessuno, nemmeno gli osservatori più illuminati, erano pronti a raccogliere, a capire, cosa stava succedendo nel movimento beat milanese. Persino Fernanda Pivano parve comprendere in modo limitato, o meglio, si accorse che dove vi era la speranza di trovare una controcultura letteraria vi era – dal suo punto di vista – una sottocultura di matrice proletaria. E forse anche la distanza politica era troppa.

Nel frattempo un altro gruppo di ragazzi (animati da una parte dell'ala continuista dei collaboratori esterni) stampava "Urlo Beat" per indipendenza e protesta (in rapporto alla connivenza con l'industria culturale), e con i soldi (pochi) ricavati

aveva iniziato "l'Operazione Abbaini": otto abbaini in via San Maurilio 10, con quindici ragazzi ammassati in quei pochi metri, ma con la nuova ansia di una comunità che fosse protetta dalle retate. Dalla dissoluzione di "Mondo Beat" nasceranno in successione tre numeri unici: "Urlo beat", "Grido Beat" e "Urlo e Grido Beat" (cambia solo il titolo per aggirare le leggi sull'editoria).

"Urlo Beat" (numero unico – 20 luglio 1967). Direttore responsabile: Silla Ferradini. Redazione: Giorgio Tavaglione, Umberto Tiboni. Il fascicolo, ciclostilato, fu edito da Gian Luigi Castelli è dedicato quasi interamente all'episodio accaduto poco prima, quello della tendopoli.

"Grido Beat" (numero unico – 30 settembre 1967). Direttore responsabile: Silla Ferradini. Offre una pagina collage di Tavaglione come inserto da staccare e applicare direttamente sullo schermo del proprio televisore per esorcizzare gli effetti funesti dell'overdose da TV.

"Urlo e Grido Beat" (numero unico – dicembre 1967). Curato da Tito Livio Ricci e Giuseppe "Pino" Franzosi.

Un altro foglio uscito in questa fase fu "Parentesi Beat" (numero unico – dicembre 1967) diretto da Tito Livio Ricci. Fascicolo formato da immagini e pagine bianche, in cui alcune scritte invitano il lettore a riempire gli spazi liberi: "Sfogliando queste pagine bianche, rilassati, pensa, scrivici sopra il tuo nome, quello vero, non il numero che ti hanno dato".

Un'altra esperienza da ricordare fu quella di "PROVO – Milano". Svareti numeri (numero esatto difficile da quantificare) a partire dal 1966. Ciclostilato presso il Circolo Anarchico Sacco e Vanzetti. Voce del movimento Provo italiano. I membri furono: Giuliano Modesti, Sanguinetti, Ombra, Marco Maria Sigiani, Valcarengi, Aligi Taschera. Alcuni di loro avevano già fatto parte dell'esperienza di "Onda Verde". Il foglio si presenta povero ed essenziale e i contenuti spaziano dai temi sulla scuola e sulla falsa istruzione ai principi libertari, alla lotta sessuale dei

giovani riproponendo scritti di Wilhelm Reich, dalla famiglia al Vietnam, dalla chiesa all'appello al provotariato internazionale. La parentela con "Mondo Beat" era chiara, ma gli stessi temi venivano ripresi con maggior impeto e provocazione.

Nel frattempo Gerbino, sin dall'inizio contrario all'uscita con Feltrinelli e convinto che l'esperienza di "Mondo Beat" fosse terminata già con lo sgombero, vende la testata (e si trasferisce in Marocco).

Questa fu la fase della diaspora. Resisteva, come ricordato, una piccola scena negli abbaini di via San Maurilio. Tra gli inquilini Giò Tavaglione e lo scrittore Andrea D'Anna, autore del romanzo psichedelico *Il Paradiso delle Uri*.

Gli altri erano rimasti un po' come orfani. Il gruppo cominciò a prendere altre strade (come quella delle comunità agricole) e disgregarsi. Alcuni fecero la scelta di partire per l'Oriente. Nomadi fin dall'inizio, i beat tornarono al nomadismo e si dislocarono in un altrove che non era sintomo di disimpegno o indifferenza, ma autonomia e libertà di giudizio.

Nel settembre del 1967, anche grazie a un'intuizione di Allen Ginsberg, che aveva consultato gli oracoli, nella cerchia di Fernanda Pivano si decise di pubblicare una rivista fatta "in famiglia", con l'appoggio culturale e morale di Ginsberg stesso, definito "direttore irresponsabile", Sottsass "direttore dei giardini" e Pivano "direttore responsabile" (anche perché per legge ci voleva qualcuno iscritto all'ordine dei giornalisti). Ginsberg si era consigliato con Gary Snyder e quest'ultimo aveva suggerito il titolo: "Pianeta Fresco".

"Pianeta Fresco" è un caso eccezionale, in quanto rivista vicinissima all'underground milanese (e non solo) che però si dà nella forma calata dall'alto, colta (e che si riconosce nella cultura di poeti ormai consacrati) e protetta, pur se alternativa. Si distingueva per l'alta professionalità, ma anche per la solitudine rispetto a un dibattito aperto e pubblico legato a ciò che stava accadendo nel nostro paese. Viene stampato da Giovanni Lana

e distribuito da Angelo Pezzana (della libreria Hellas di Torino) che fa parte del circuito Underground Press Syndicate (Ups).

Sottsass era il responsabile curatore della grafica, alquanto innovativa per i canoni nazionali di allora. Si rifaceva a immagini eclettiche di civiltà figurative antiche e recenti legate ad avventure dello spirito (come quella indiana) o del preraffaellitismo, della magia, della favola, del sogno. Tutto veniva mescolato senza quelle strutture portanti che nella stampa tradizionale erano determinate dalle esigenze della composizione tipografica per linotype o dal taglio dei blocchi dei clichés: le nuove possibilità dello offset aprivano anche nuove possibilità alla creazione delle immagini, legate a uno stile liberty-psichedelico.

Sparivano però quei concreti problemi esistenziali presenti invece in "Mondo Beat", quali la fuga da casa, la repressione da parte del sistema, il bisogno di socializzazioni alternative, mentre si parlava in termini teorici di decondizionamento culturale, di nuove visioni apprese tramite viaggi allucinogeni. Si abbandonava la materialità della strada dove si era formato il movimento beat, per concentrarsi su happening e reading dove si venne a creare, sia pure in forma elitaria, una originale intellettualità underground legata a tematiche come la nonviolenza, il disarmo nucleare e i diritti civili, le ricerche che riguardano le strutture psichiche e spirituali dell'individuo.

Difficile immaginare questa proposta senza il riferimento al mondo delle riviste contemporanee inglesi o americane. Fu infatti il primo giornale underground a porsi anche il problema della composizione grafica.

275 copie, il primo numero inverno 1967. Di sicuro non ne comprano i diretti interessati, visto il prezzo proibitivo. La copertina era realizzata con fondo bianco, fiori rossi, arancioni e verdi. Senza logo del titolo, né frontespizio, rilegato in carta rossa lucida e muta.

La rivista rappresentava uno shock grafico, ma anche il contenuto era innovativo e di alta qualità. C'era la poesia *Whom to*

*be Kind* di Ginsberg, il *Prajna Paramita Heart Sutra* in edizione giapponese, inglese e italiana, c'erano alcune pagine di Giordano Falzoni, alcune pagine dell'Archizoom, una serie di disegni con titoli dissacratori di Sottsass e c'era il famoso *Dialogo di Sausalito* tra Alan Watts, Timothy Leary, Allen Ginsberg e Gary Snyder ricavato dal numero 7 del "San Francisco Oracle". Questo scritto chiariva le posizioni ideologico-esistenziali dei quattro.

La penultima pagina portava i nomi dei collaboratori (tra i quali Di Russo, Poppi Ranchetti, Andrea D'Anna, Pino Franzosi, Renzo Freschi, Aldo Piromalli) e l'annuncio degli autofunerali degli hippies. Nell'ultima pagina, per commemorare ciò scelsero un'immagine di Botticelli; Sottsass la inserì, attraverso un montaggio, in un annuncio funebre bianco e nero.

Il numero seguente (fascicolo 2-3) esce nell'equinozio invernale 1968, quando si era già alla frutta con le varie componenti del giornale. Pivano continuò a dare poco peso al movimento italiano e, nella difficile condizione di dover fare la cerniera tra la "plebe scalpitante" e il mondo "ufficiale", un po' angosciata dalla consapevolezza che quella in atto era una vera rivoluzione e che mantenerla nell'ambito salottiero sarebbe stato sempre più duro. Sottsass e la sua compagna avevano comunque avuto un fondamentale ruolo di proselitismo (grazie a loro si conobbe cosa accadeva dall'altro lato dell'oceano). L'ultima pagina andava dall'azzurro al rosso passando attraverso il verde e il giallo e il fondo era la prima fotografia del pianeta terra, presa dalla luna. Vi compariva una scritta in bianco (*Faites vos jeux – Les jeux sont faits*) ed era stampata in due diverse direzioni perché tutta la rivista era composta a fascicoli alterni in tutte le direzioni.

Le poche pubblicazioni che escono dopo la fine del 1967 hanno un carattere, per alcuni aspetti, residuale, e sono come la scia di una cometa che si sta per spegnere.

"I lunghi piedi dell'uomo" (Milano 1968), due numeri ciclostilati. Raccolta di poesie beat fondata da Poppi Ranchetti con un amico, Renzo Angolani, dedicata ad Allen Ginsberg.

In un fascicolo compaiono testi di Ivana Malpede, Renzo Angolani, Poppi Ranchetti, nell'altro poemi di Pierfranco Marcenaro, Marcello Garofoli, Gianni Milano, Maurizio Orioli, Poppi Ranchetti e disegni di Angolani.

"Mai" (Milano, 19 luglio 1968), di Tito Livio Ricci e copertina di Tavaglione. Dedicato agli elettori che il mese prima hanno votato scheda bianca. Nella quarta di copertina di leggeva: "Al sistema, alla partitocrazia, alla violenza della polizia diciamo MAI".

"L'uccellino impiccato" (Milano 1969), due numeri. Animato da Silla Ferradini, Pino Franzosi, Poppi Ranchetti, Primo Moroni, Ivo Gigli, Carlo Oliva.

A ottobre 1967 il provo Sanguinetti, insieme ad Accame e Sigiani, Claudio Pavan e Paolo Salvadori, parteciparono alla creazione di un nuovo progetto diretto dal professor Carlo Oliva, un intellettuale modernista dell'area milanese: quello della rivista "S" (S è un metodo; il situazionismo non è una ideologia; elabora metodi e la loro consapevolezza, lo scopo si determina di situazione in situazione). Il tentativo fu quello di far fare un salto di qualità da un punto di vista culturale al movimento underground, non solo milanese, visto che fu diffusa anche in altre città italiane. Nelle sue pagine, ricercate anche da un punto di vista grafico, vi era sì una ripresa di alcune tematiche protestatarie già comparse su "Mondo Beat", ma ora presentate secondo una prospettiva sicuramente meno elementarmente schematica.

Numero 1 (23 ottobre 1967) distribuito nei licei milanesi ma anche a Firenze e Roma. Sin da principio i redattori criticano lo spettacolo offerto dai partiti.

Numero 2 (dicembre 1967) distribuito non solo nelle scuole, ma anche nelle università di Milano, Torino, Firenze, Roma. Caratterizzato dalla grafica neodada, stampato in seppia e con un passaggio di viola in copertina, tra i titoli ottenuti con collage di lettere, détournement d'immagini e fotografie, false pubblicità,

alternanza di testo stampato in linotype, dattiloscritto o riportato direttamente con il pennarello. Anticipa l'impatto visivo di alcuni fogli degli indiani metropolitani, come "A/traverso" e "Wow". Sulle sue pagine di parlava di una "decultura per i giovani", dell'uso delle divise tra i liceali, del modo d'uso della famiglia o del linguaggio mistificatorio dei dirigenti.

Numero 3 (gennaio 1968), uscirà come inserto a "Quindici", la rivista del Gruppo 63. Nell'editoriale del terzo numero, si precisava che "lo 'essismo' o 'situazionismo', che dir si voglia, non è l'avanguardia del proletariato giovanile ma l'insieme di tutti i giovani che decidono di operare nei confronti dei meccanismi sociali in base a un programma comune e specifico". Il suo programma di guerriglia, tuttavia, si riduceva al controllo del sistema dell'insegnamento da parte degli studenti, alla creazione di un "cartello" di giovani per intervenire in campo politico, alla formazione di organismi operai e studenteschi, nonché a qualche altra riforma dello stesso tenore.

A questo punto, la redazione, i cui membri si erano triplicati, decise di sciogliersi. Il successo aveva approfondito le divergenze all'interno del gruppo, e la coerenza richiesta dalla teoria situazionista gli diede il colpo di grazia.

Si decise per lo scioglimento, "secondo una tipica tattica situazionista, per dare luogo a un decentramento programmato delle attività. Rimarrà solo un Comitato di Collegamento".

Nel frattempo, il movimento puramente giovanile si era dissolto in un movimento più vasto, nato dalle occupazioni.

Se si commisura la conoscenza assai relativa delle analisi situazioniste all'impatto che esercitarono in quel momento, si constaterà che la resa in termini di sovversione dell'Internazionale Situazionista fu straordinaria. L'I.S. delegava ai tre milanesi (Salvadori, Sanguinetti, Pavan) la responsabilità di tutti i contatti in Italia e, a fine luglio del 1969 la sezione italiana pubblicò il primo (e unico) numero della rivista "Internazionale Situazionista" che superò ampiamente le aspettative. Il livello teorico

delle analisi, contenute in 144 pagine, era alto e il trattamento della crisi italiana, esaustivo e lucido. Il concetto di totalità, tanto caro alla critica situazionista, era applicato con pertinenza.

Numero 1 (luglio 1969, 144 pagine). Direttore Salvadori. Gli articoli non sono firmati (salvo quelli di Debord e Vaneigem) e l'edizione si presenta in veste austera (con le stesse caratteristiche del bollettino internazionale) senza particolari ricerche grafiche. Il fascicolo, assai documentato sulle recenti lotte studentesche e operaie in Italia e sul maggio francese, si apre con un editoriale che prende le distanze non solo dai paesi del cosiddetto socialismo reale e dalla sinistra classica, ma anche dalla "resurrezione dei morti" attuata in seno allo stesso movimento studentesco, che in definitiva serviva solo a "parodiare le antiche rivoluzioni".

Questa è una cronaca di una "rivoluzione persa". Il tentativo fu quello di evitare la separazione fra dentro e fuori avendo come palcoscenico privilegiato la strada, che significò in primo luogo un confronto duro con la realtà oggettiva italiana (e meno quella simbolica).

Come abbiamo visto l'underground degli anni sessanta fu sconfitto, represso. Quei ragazzi pagarono di persona tutto, o quasi, molto duramente. In epoca pre postmoderno le nuove idee e le nuove pratiche erano apertamente combattute non appena acquistavano un certo seguito e una certa influenza. L'eredità di questo momento storico e umano riafferma che "certe verità hanno un potere esplosivo" e la sua eccellenza consiste nell'aver potuto – esistenzialmente – attenersi a ciò, non diventare autorità, sottrarsi radicalmente rinunciando alla scena della società dello spettacolo. Queste esperienze non furono sterilizzate, come in un vaccino, da ogni contenuto eversivo, destabilizzante, bensì cancellate, rimosse.

Quei giovani parevano alieni, erano visti come matti, derisi, perseguitati, processati, rinchiusi nelle galere. Tentarono di possedere la loro vita, cercarono di essere e non di avere, fecero scelte, a volte ingenue e pericolose, di rifiuto dell'allora

nascente villaggio globale, miravano a divenire persone integrali, non ingranaggi integrati. La loro fu una proposta totale di demistificazione, di semplicità e immediatezza, di attenzione al corpo, lettura estatica del mondo, rifiuto della violenza, militare, economica, culturale, religiosa. In molti casi l'impegno fu totale, radicale, soggettivo e irreversibile.

Se quell'underground non è morto del tutto è perché era ricerca. Per chi volesse leggerla (scavando oltre e al di là del caos comunicativo contemporaneo) è lì, intatta.

### Sitografia

[www.culturedeldissenso.com/mondo-beat](http://www.culturedeldissenso.com/mondo-beat)

[https://rivista.clionet.it/vol1/dossier/beat\\_punk\\_underground/del-corno-dai-beat-ai-punk-dieci-anni-di-controcultura-a-milano](https://rivista.clionet.it/vol1/dossier/beat_punk_underground/del-corno-dai-beat-ai-punk-dieci-anni-di-controcultura-a-milano)

## Le riviste femministe

Da "L'erba voglio" a "Fikafutura"

*Chiara Ballesi*

Oltre a dirigere i suoi studi verso la decostruzione del setting clinico, Elvio Fachinelli individua la seconda traiettoria della sua ricerca, sin dagli inizi della sua professione, nell'analisi dei fenomeni politico-sociali, spinto da una curiosità costante per i "nuovi paesaggi" che dalla metà degli anni sessanta sono aperti dalla dissidenza giovanile. La sua vicenda intellettuale e professionale si intreccia non solo con il movimento studentesco, ma anche con il movimento non autoritario degli insegnanti, che diventa un riferimento importante a livello nazionale dopo i convegni tenuti a Milano, presso l'Umanitaria, nel giugno e nel settembre 1970. Dedicati a presentare delle esperienze di pratiche educative non autoritarie, i convegni vedono, tra i partecipanti, insegnanti, psicologi, studenti e assistenti sociali; ci sono anche i promotori di un asilo autogestito in corso di Porta Ticinese 86, nato nel gennaio dello stesso anno su iniziativa dello psicoanalista trentino e di alcuni organizzatori di un

controcorso di pedagogia tenuto all'Università degli Studi di Milano nell'autunno-inverno 1968-1969.

Le relazioni dei convegni vengono raccolte nel libro *L'erba voglio. Pratica non autoritaria nella scuola*, edito da Einaudi all'inizio del 1971 e curato dallo stesso Fachinelli insieme a Luisa Muraro Vaiani e a Giuseppe Sartori. L'intento dell'opera non è di escogitare nuove pedagogie, ma di stabilire "rapporti liberanti", senza riguardo per le funzioni e le competenze pre-costituite, e di far uscire la scuola dai suoi recinti, di sottrarla ai suoi tutori, nella consapevolezza che "l'autoritarismo comincia nell'infanzia, attraverso la famiglia, da cui escono caratteri adattati e sfiduciati". Il libro, che tira oltre trentamila copie in cinque ristampe, è destinato ad allargare il ventaglio dei suoi lettori grazie alla "strategia del cartoncino": al suo interno, infatti, è stata inserita una cartolina, in cui si invita tutti coloro che sono interessati alle tematiche affrontate, a spedirla all'indirizzo indicato. Giungono tremila risposte in pochi mesi e si decide di dar seguito a un interessamento così ampio fondando la rivista "L'erba voglio".

Nonostante veda la luce nel 1971, quando il movimento rivoluzionario è andato già frantumandosi in nuclei chiusi e settari, del tutto simili, per struttura gerarchica, ai partiti tradizionali, il giornale può essere considerato un prolungamento della lezione del Sessantotto. Nell'evoluzione dal libro al periodico è cambiato il sottotitolo: non più "pratica non autoritaria nella scuola", ma "servitù e liberazione di massa". Il proposito è di allargare la tematica antiautoritaria "a tutti i momenti della vita sociale in cui si riproducono i meccanismi di soggezione al potere". La rivista, bimestrale ma irregolare, nel corso degli anni vede avvicinarsi molteplici collaboratori, sui quali spiccano Elvio Fachinelli, Lea Melandri e Luisa Muraro; per la parte grafica, invece, vanta la partecipazione di Tullio Pericoli, Alfredo Chiappori e Albe Steiner. La sede legale si trova in via Lanzzone da Corte 7, presso l'abitazione di Fachinelli, mentre le riunioni si

tengono al Bar Magenta e la preparazione materiale dei singoli numeri avviene in via Eustachi 35, nel piccolo appartamento di Lea Melandri.

Leggendo i fascicoli de "L'erba voglio", ritroviamo alcuni temi portanti del periodo, quali l'antiautoritarismo, l'antimilitarismo, il femminismo, le lotte operaie, l'opposizione alla società borghese articolata nella critica alla famiglia, all'educazione, al diktat della buona norma e all'istituzione psicoanalitica, la rivendicazione dei diritti civili, della vita comunitaria e delle pratiche assembleari. Ne derivano trenta numeri, nei quali traspare l'ambizione di essere come "antenne rotanti in ogni direzione" e di attenersi alla logica del desiderio e dell'accomunamento, rendendo il gruppo milanese un punto di riferimento per la creazione di altrettanti nuclei sparsi nella penisola, con i quali intrecciare rapporti di totale parità.

È nell'altalena di tensioni espansive e ripiegamenti critici – fenomeni che attraversano la società italiana e che, dall'esterno, incidono pure sulla vicenda complessiva della rivista – che si esaurisce progressivamente la forza de "L'erba voglio", fino al momento in cui, nell'estate del 1977, ridotta notevolmente la quantità dei contributi e mutata la composizione dei collaboratori, la redazione dichiara concluso il proprio lavoro. Saranno le Edizioni Erba Voglio a mantenere in vita l'idea di un ripensamento radicale della politica; il senso di questo ulteriore progetto editoriale è indicato dal giornale stesso, che dichiara di voler "portare anche nella produzione di libri il gusto della franchezza, della ricerca autonoma, dell'imprevisto e 'sotterraneo', del 'rimosso', che tanto fastidio danno alle grandi istituzioni culturali-editoriali dominanti".

Una delle ragioni che determina la chiusura del periodico consiste sicuramente nell'allontanamento di Luisa Muraro e di Lea Melandri, che ne abbandonano la redazione a metà degli anni settanta. La passione per il femminismo e la pratica del separatismo hanno infatti alimentato una conflittualità che Fachinelli

stesso intuisce; entrambe hanno sviluppato progressivamente e in modo determinante l'esigenza di pensare e concretizzare nuovi percorsi ancora più aderenti alle riflessioni e ai bisogni maturati stando tra donne. In quegli anni il femminismo milanese ha trovato nel collettivo di via Cherubini 8 una delle sue sedi storiche in cui diffondere la pratica dell'autocoscienza. Qui si incontrano donne che si avvicinano al movimento per la prima volta, ma anche collettivi come Lotta Femminista e gruppi consolidati che maturano progetti differenti; uno di questi prende avvio il 15 ottobre 1975, quando al numero 2 di via Dogana è inaugurata la Libreria delle donne, uno dei principali laboratori di pratica politica e culturale del femminismo. Aperta a pochi passi dal Duomo, in un negozio preso in affitto dal comune con una colletta di alcune donne riunite nella cooperativa femminile Sibilla Aleramo, la libreria intende concretizzare quella "pratica del fare", di cui si avverte sempre più la necessità dopo la diffusione della pratica dell'autocoscienza, raccogliendo l'idea delle femministe francesi che nel 1974 hanno aperto a Parigi la *Librerie des femmes*. Come si legge in un'autopresentazione dei primi anni ottanta, il progetto trae la sua linfa vitale dal desiderio di creare uno spazio fisico e simbolico in cui sperimentare una pratica politica femminile, impegnando energie, denaro e tempo delle donne in modo differente rispetto al regolare uso sociale cui sono storicamente destinati.

Trasferitasi nel 2001 nella sua attuale sede di via Pietro Calvi 29, la Libreria delle donne, da oltre quarant'anni, è impegnata a valorizzare il sapere femminile, vantando la diffusione di diecimila titoli di oltre tremila autrici italiane e straniere. In questo luogo creativo di elaborazione politica e di pratica della relazione, ma anche di progettazione editoriale, raccolta di materiali prodotti da altri collettivi femministi, produzione e proiezione di film per e sulle donne, si è alzata la voce autorevole del pensiero della differenza. Quel che interessa non è solo porre l'attenzione sulla scrittura femminile,

ma anche uscire dalla dicotomia tra la pura parola e il fare, ossia affrancarsi tanto dalle iniziative del movimento classico – assemblee, manifestazioni, comunicati stampa – quanto dall'impegno intellettuale tout court, favorendo, invece, una pratica modificante della relazione fra donne. Altrettanto importante, dunque, è che questo luogo sia ben visibile, aperto sulla strada: le donne entrano per acquistare un libro e poi magari tornano per partecipare a un incontro o addirittura si offrono di fare un turno, intrecciando così un rapporto sempre più stretto con la libreria.

Tra le pubblicazioni che hanno contribuito maggiormente alla divulgazione di questa corrente femminista, la libreria annovera le riviste "Sottosopra", uscita senza cadenza regolare a partire dal 1983 per un totale di 6 numeri, "Aspirina", periodico satirico femminista pubblicato dal 1987 al 2018, e "Via Dogana" che conta una prima serie di soli cinque numeri, pubblicata negli anni ottanta, e una seconda serie di 111 numeri, attiva dal 1991 al 2014. Come spiegato dalla stessa Muraro, "la rivista nasce con il fondamentale contributo economico di Rosetta Stella, intellettuale romana di adozione e figura cardine del movimento femminista italiano. È lei a donare 20 milioni di lire per avviare un'impresa politica fondata sulla pratica dell'affidamento, che supera l'idea della sorellanza, sulla riscoperta della relazione con le madri biologiche e sull'esplorazione del passato e delle grandi madri simboliche, scrittrici e mistiche".

La scommessa del primo numero della rivista è tuttora aperta e consiste nel pensare una politica delle donne che includa gli uomini: in gioco è la possibilità di sperimentare in prima persona un'esistenza libera, cioè una vita concretamente vissuta e agita liberamente nella convivenza. Di qui il celebre titolo che apre il numero 1 della seconda serie: *La politica è la politica delle donne*. Sin da subito, la libreria ha assunto posizioni radicalmente eterodosse in nome della libera espressione della differenza sessuale, dalla depenalizzazione dell'aborto alla polemica contro

le quote rosa fino alla critica della legge per la comparizione d'ufficio delle vittime di violenza sessuale.

Come affermato anche nel famoso “Sottosopra” verde pubblicato nel 1983 e intitolato *Più donne che uomini*, si tratta di far luce sulle modalità con cui tradurre nei rapporti sociali il sapere e l'esperienza di essere donne, a partire dalle acquisizioni che più apertamente appartengono all'ala movimentista e protestataria del femminismo. In questa ottica, la diffusa esperienza femminile di inadeguatezza e di mediocrità nelle prestazioni della vita sociale non viene considerata imputabile a una discriminazione che accomunerebbe le donne alle altre minoranze che abitano la nostra società; esisterebbe all'origine di questo disagio, invece, una forma di resistenza più profonda e senza nome che si incarna nella corporeità femminile: “l'essere donna, con la sua esperienza e i suoi desideri, non ha luogo in questa società, modellata dal desiderio maschile e dall'essere corpo di uomo”. Perciò, una volta rifiutati gli unici ruoli storicamente attribuiti alla donna – quelli di moglie e di madre – e presentati come naturale conseguenza dell'anatomia femminile, la via da perseguire per emergere nel contesto sociale consisterebbe nell'omologazione al solo modello vincente, ossia quello maschile. L'essere donna diventerebbe allora un elemento da modificare e da neutralizzare nell'agone lavorativo e sociale, mentre l'unica alternativa possibile a questo modello di emancipazione sembra essere il puro separatismo, adottato nel tentativo di difendere la propria specificità.

La riflessione politica maturata all'interno della Libreria delle donne ruota intorno alla possibilità di trovare nuovi percorsi di affermazione sociale propriamente femminili che, a dispetto della logica emancipatoria dominante, permettano la libera espressione della differenza sessuale in qualsiasi contesto. Occorre sessualizzare i rapporti sociali, privarli definitivamente della loro presunta neutralità per mostrare in quale misura, nei modi socialmente correnti di rapportarsi ai propri simili e nella società,

una donna abbia dovuto inserirsi finora rinunciando all'ipotesi di una piena affermazione di sé. Il pensiero della differenza sessuale, intrinsecamente politico, nasce pertanto in un mondo in evoluzione e cambia questo stesso cammino per iscriverci la libertà femminile; ciò implica la trasformazione di un ordine e il ribaltamento degli attuali rapporti di forza uomo-donna, rifiutando al contempo il separatismo dei gruppi femministi che rincorrono la chimera di un'autenticità di sole donne.

A porre sotto attacco il binarismo di genere ribadito dal pensiero della differenza e a portare in primo piano l'infinita possibilità di in/definizione della propria identità e della propria preferenza sessuale è “Fikafutura”, una rivista militante cyberfemminista. Così tanto militante da essere durata tre numeri usciti tra il 1997 e il 1999 e poi stop. Tre sono anche le redattrici della rivista, WonderWoman, Rosie Pianeta e DeadRed; il loro approccio, dal tono esistenziale e volutamente anti-intellettuale, è esplicitamente influenzato dalle correnti più innovative del postfemminismo statunitense, con particolare attenzione a Donna Haraway, Kathy Acker, Annie Sprinkle e Sandy Stone. Pubblicata da ShaKe Edizioni, casa editrice che ha fatto del cyberpunk il suo pane quotidiano, costruisce il proprio progetto su orizzonti di pensiero inesplorati: con il tono incazzato di quegli anni, parla di indistinzione dei sessi nell'era del post-genere, cyberfemminismo, arte radicale, musica techno e punk, uso virale del linguaggio, in un continuo confronto con la complessità di un cybermondo dove la tecnologia, pensata dal patriarcato per opprimere il corpo femminile, può capovolgere in uno strumento inesorabile di liberazione.

Il sottotitolo è esplicito: “Secrezioni acide cyberfemministe & queer” con accanto l'icona di una bad grrrl. Il primo numero esordisce con una citazione tratta dal testo *A Cyber Manifesto for the 21st Century* di VNS Matrix curato da un gruppo di sorelle australiane: “Noi siamo la fika moderna l'antiragione positiva [...] noi siamo il virus del nuovo disordine mondiale

che distrugge il simbolico dall'interno [...] la clitoride è una linea diretta con la matrice VNS MATRIX annienteremo il codice morale [...] noi siamo la fika futura". È una dichiarazione d'intenti che spiega il senso del titolo, ma anche il primo sfregio al femminismo dominante in casa nostra: "Fikafutura", infatti, propone di superare le questioni storicamente poste in primo piano dal movimento delle donne e di ripensare sia la soggettività in termini di processo sia il corpo in termini di incrocio di linguaggi. Il femminismo di questa rivista logora il concetto stesso di unità femminile, spezza i recinti ideologici e culturali che hanno finora definito il ruolo della donna nella società e immagina uno spazio umano postmoderno senza confini sessuali ed esistenziali. "Fika" incorpora un trasferimento di linguaggio: si dirige verso il gender e non verso il sesso, è corpo-cyborg e – citando Sandy Stone – implica "una riscrittura radicale del concetto di individuo delimitato".

Il primo numero contiene anche un fumetto di Cromosoma Alfa e Cromosoma X intitolato *Feti in faccia*: si tratta della prima puntata delle avventure delle Sbarbies adventures, dove le protagoniste della storia, inserite su uno sfondo rosso fuoco, discutono di bioetica e infibulazione. La serie prosegue con la puntata intitolata *Il Mammone*, in cui compare una cyber-Medusa che, dinanzi all'arrivo del mammone italiano primatista Eurostat in fatto di convivenza con i genitori, si rivolge alle bad grrrl e afferma: "Benvenute nell'incubo". Ovviamente il fumetto culmina con l'inevitabile e liberatorio "mammonicidio".

Sempre all'interno della fanzine troviamo articoli dedicati ad artiste come Linda Dement, Sandy O. Williams e Pat Cadigan, oltre ad agguerritissime indicazioni di autodifesa personale indirizzate alle donne desiderose di superare la drammatica impreparazione che generalmente le connota, quando è a rischio la loro incolumità fisica; non mancano nemmeno dettagliati suggerimenti di chirurgia plastica, estatico rifugio della tecnoscienza per femmine bianche e ricche, ma anche per le loro

sorelle transessuali biologicamente maschie, le une e le altre soggiogate dal magnetismo dell'intramontabile Barbie, l'unica e originale.

Altrettanto presente è la dicotomia fra erotismo e pornografia, vedendo nella ribellione alle costrizioni convenzionali, che connota la seconda, l'opportunità di rifondare su basi paritarie la relazione con gli uomini e di impostare una convivenza finalmente pacificata con il proprio corpo, come sostiene la stessa Nina Hartley, diva del cinema hard e protagonista di una lunga relazione sentimentale a tre (due donne + un uomo).

Il soggetto della rivista cyberfemminista è dunque il queer, categoria che "sottende l'idea di un io non più vissuto come stabile, immobile, ma di un io come processo"; infatti il soggetto queer non si identifica più solo nel maschio o nella femmina, ma nella dicotomia stessa che è alla base di questo dualismo. In realtà, nonostante l'innegabile novità dei suoi argomenti, tutti variamente collocati nella direzione dello sconfinamento, e al netto sia della grafica aggressiva sia del linguaggio desiderante e disinibito, sembra mancare una chiave di accesso concreta al mondo reale, che comunque esiste, al di là di qualsiasi non-prontuario per l'alba di un giorno nuovo in cui il genere sarà finalmente indistinto e fluttuante. Forse non è sufficiente preoccuparsi di prender le distanze dal femminismo egemone e vagheggiare il tempo dell'indeterminazione e dell'anti/identità, in cui tutte le categorie con cui pensiamo e agiamo nel mondo saranno sovvertite; occorre anche assumersi la responsabilità di indicare una proposta praticabile per le donne comuni, non soltanto per le ragazze stravaganti appassionate di internet o per le intellettuali che ostentano un ribellismo tutto costruito sui libri.

D'altra parte la forte opposizione che "Fikafutura" dichiara nei confronti del pensiero della differenza viene mossa, negli stessi anni e forse a sua insaputa, pure da "Lapis", un altro periodico che rientra a pieno titolo nel panorama del femminismo

milanese. Constatate quanto tali riviste – che intercettano un pubblico numericamente inferiore di lettrici rispetto a “Via Dogana” – si siano preoccupate di modellare la propria identità, anche marcando il confine che le separa dalle riflessioni maturate all’interno della libreria delle donne, è indicativo non solo della misura egemonica di quest’ultima, ma pure dell’estrema frammentazione che continua a mortificare il movimento delle donne. Evidentemente gli sforzi finalizzati ad accrescere la possibilità di confronto e l’impegno politico nei diversi gruppi, figli delle passioni maturate negli anni settanta, non riescono a colmare quello scarto generazionale che opera una cesura tra la seconda ondata del femminismo e il postfemminismo. In “Fikafutura”, infatti, tira l’aria di una generazione che ha fatto propria la retorica della scelta e che considera verità ormai indiscutibili le eguali opportunità e la libertà sessuale; proprio queste acquisizioni consentono di immaginare una nuova soggettività femminile, liberata sia dal dominio maschile sia dalle derive moralistiche o ideologiche di un femminismo ormai giudicato inattuale a causa della sua insistenza sul dualismo sessuale.

Se “Fikafutura” è il nuovo che avanza, mediante categorie di pensiero che le autrici stesse presumono più aderenti al presente, “Lapis” costituisce l’altro polo di questo processo di distacco dal femminismo della Libreria delle donne. Fondata da Lea Melandri, esce a partire dal novembre 1987 per le Edizioni Caposile di Milano; dopo una prima stretta editoriale, che ne causa nel marzo 1989 il passaggio alla Faenza Editrice, è pubblicata infine da La Tartaruga Edizioni dal 1993 al 1996. La rivista ha rappresentato – soprattutto se pensiamo al vissuto esperienziale delle quattrocento scrittrici da tutta Italia e dall’estero che vi hanno collaborato – un anello di congiunzione tra gli anni settanta e lo sviluppo successivo del femminismo, permettendo di dare continuità alle sue intuizioni più originali e di progredire nella costruzione di un pensiero autonomo delle donne che parta dal ripensamento della vita pubblica, delle sue

istituzioni, dei poteri e dei saperi ereditati e introiettati spesso inconsapevolmente. “Lapis” intende essere un lavoro critico, volto a ribadire la necessità di riattraversare quella visione del mondo maschile costruita in assenza delle donne, ma introiettata dalle donne stesse. E la presa di coscienza deve partire sempre dalla vita personale, per scavare fino alle radici più profonde di quelle rappresentazioni interiorizzate.

La rivista trimestrale si presenta ai suoi lettori affidandosi a metafore e immagini che disegnano una sorta di spazio simbolico: dal sottotitolo, “percorsi della riflessione femminile”, alla didascalia di copertina, una geografia non una genealogia, paesaggi inquinati ma dove può nascere movimento e libertà, fino all’editoriale, dove “Lapis” è proposta come “spazio di scrittura da cui tornare a interrogare le esperienze delle donne”. Al suo interno contiene rubriche che riguardano argomenti più strettamente disciplinari, tematiche di letteratura, arte, mondo del lavoro, ma anche esperienze sulla gravidanza e sulla maternità. Il periodico nasce dal desiderio di mantenere viva quella relazione che intreccia la modificazione di sé e la modificazione del mondo, partendo dall’idea che la vita personale sia il punto d’origine essenziale per ricostruire gli sviluppi di una civiltà; da qui prende consistenza il bisogno di una lingua nuova, che marchi la distanza sia dai linguaggi ideologici sia da quelli più tradizionalmente politici sia, infine, dai linguaggi accademici, dove non c’è spazio per una parola essenzialmente parlata, cioè per una parola prossima alla vita, alle relazioni e al corpo concepito come luogo fisico – e non simbolico – dentro cui poter tornare.

La rivista vede la luce nella piena consapevolezza del fatto che negli anni ottanta è avvenuto il passaggio dal movimento femminista al femminismo diffuso, ossia penetrato negli ambienti istituzionali; d’altronde gli stessi riferimenti culturali di “Fikafutura” sono una ulteriore conferma dell’introduzione delle tematiche del femminismo in luoghi in cui fino a quel

momento non era stato convocato. Inevitabilmente, l'avanzata della componente accademica nel movimento delle donne ha comportato la messa in ombra di alcuni dei tratti più incisivi e originali del femminismo, in particolare la pratica dell'auto-coscienza.

Non volendo essere però la celebrazione dei saperi femminili e femministi, "Lapis" nasce in polemica anche con il pensiero della differenza, nel convincimento che il percorso da compiere per un'autonomia di pensiero delle donne sia ancora agli inizi; ciononostante, la sofferta marginalità patita a causa di un dibattito attento quasi unicamente al pensiero della differenza ha lentamente spento la pratica discorsiva della rivista, che ha interrotto definitivamente il proprio percorso una volta raggiunto il primo decennio di vita.

Al netto della continua frammentazione del movimento stesso e della scarsa capacità dialogica fra le sue correnti, di cui queste riviste sono testimonianza, ognuna di esse tuttavia ha incarnato lo slancio del femminismo verso lo sconfinamento e la fuoriuscita da abitudini e norme consolidate, nella misura in cui le loro riflessioni e le loro pratiche si muovono nella storia che non fa rumore come in una terra di nessuno, dove quasi tutto è da scoprire e da nominare.

## **Gli anni di "Re Nudo"**

Siamo tutti movimento, siamo tutti fuoriclasse

*Chiara Musati*

In un'intervista del 1996 Primo Moroni, parlando della rivista meneghina nata da un'idea di Andrea Valcarenghi, disse che "la sua ripubblicazione, oggi, non può che appartenere ai pruriti dell'arte di arrangiarsi di qualche specialista delle clonature simulacrali". E di fatto – con i suoi dieci anni di vita, migliaia di copie a numero e una massiccia diffusione in tutta Italia – "Re Nudo" si presentò come la più significativa esperienza editoriale del caleidoscopico arcipelago underground delle prime riviste anni sessanta e di quelle più mature della controcultura di fine anni settanta, ma la sua ripubblicazione nei tardi anni novanta suscitò molti dubbi.

Il numero 0 della rivista fece il suo esordio nel novembre del 1970 ed ebbe una tiratura di diecimila copie, quasi tutte esaurite. Un lancio con il botto, dovuto sicuramente anche alla singolare campagna pubblicitaria fatta in precedenza: i muri di Milano tappezzati dal nome della testata seguito da un punto di domanda. Stampato in offset, "Re Nudo" sfoggiava

una grafica psichedelica multicolore degna degli esperimenti underground americani e inglesi e a quelli beat-hippie degli anni ribelli italiani, che certo contribuirono a preparare il terreno alle contestazioni sessantottine.

D'altronde lo stesso ideatore della rivista, Andrea Valcarenghi, si era già distinto per il suo rifiuto al servizio di leva pagato al carcere di Gaeta, nonché per la sua militanza nel gruppo Onda Verde che, sul modello del movimento Provo olandese, era conosciuto per le manifestazioni dissacranti contro il militarismo e l'autoritarismo. Alcuni articoli del futuro fondatore di "Re Nudo" si trovano anche sul padre di tutte le produzioni italiane beat "Mondo Beat", nato nel tunnel della metropolitana di Cordusio nel 1966 per mano dei capelloni Vittorio Di Russo, Melchiorre Gerbino e Umberto Tiboni.

Arrivati anche in Italia gli echi della beat generation americana e lo spirito provo-situazionista nord-europeo, quei giovani con la barba incolta e le camicie a fiori "volevano solo far capire alla gente", si leggeva su "Mondo Beat", "che la società può essere concepita anche in un altro modo, quello per esempio, della donna non necessariamente vergine al matrimonio, della bicicletta come alternativa dell'automobile, delle scarpe anche un po' sporche e non lucide, della reciproca fiducia, le case aperte senza preoccupazioni". E mentre il make love not war si diffondeva in tutto il mondo occidentale, agli happening non-violenti si esibivano gli slogan più originali: "La mamma è buona, mangiala prima che si raffreddi", "Sorpresa americana: nell'uovo di Pasqua un piccolo napalmizzato", "Correte a casa, c'è Carosello".

"Mondo Beat" fu solo la prima pubblicazione di un eclettico universo psichedelico che esplose a seguire, come "Pianeta Fresco" (1967) di Fernanda Pivano e del marito Ettore Sottass, un foglio underground degno delle gallerie d'arte contemporanea; o i fogli situazionisti "S" (1967) creati da alcuni studenti del Liceo Berchet; o ancora "Insekten Sekte" (1969) di Matteo

Guarnaccia, uscito fino al 1975 e diffuso da Londra a Goa grazie al suo metro e mezzo di altezza che ben si prestava ai muri delle città.

Nei primi anni settanta nacquero, oltre a "Re Nudo", altre fanzine beat-hippie con l'intento di proseguire la contestazione con uno spirito più creativo e underground, in opposizione a una sempre maggiore politicizzazione del movimento rivoluzionario. "Nascono muoiono rinascono, con un ritmo impressionante" dice Valcarenghi nella sua opera autobiografica *Underground: a pugno chiuso!* (1973). "Fallo!" (1971), per esempio, nacque dalle idee del romano Angelo Quattrocchi e si ispirò al libro americano *Do it!* di Jerry Rubin e alle esperienze del provotariato olandese. Uscito in soli sette numeri, la fanzine voleva essere una guida alternativa di Roma e si presentava come un organo di stampa underground che facesse controinformazione approfondendo tematiche come la musica, le droghe, l'abolizione del servizio militare. Pur presentando molti punti di contatto con i primi numeri di "Re Nudo", fu Valcarenghi a definirlo un giornale che "pur collocandosi all'interno del movimento ha tutte le caratteristiche di chi ne è fuori" addirittura con "una linea politica di destra". "Puzz" (1971), invece, venne creato dal disegnatore milanese Max Capa e il sottotitolo recitava "controgiornale di sballofumetti". Di durata significativa – 21 numeri usciti fino al 1976 – "Puzz" si circondò di numerosi artisti e fumettisti come Matteo Guarnaccia, Graziano Origa e Claudio Mellana, e lasciò alle forme espressive più che ai testi il compito di dissacrare la cultura e criticare radicalmente la società. Degno di nota anche "Get Ready" (1971) di Marcello Baraghini, rivolto in particolare a musica e droga, alla "rivoluzione della coscienza, la rivoluzione psichedelica". Vantava fumettisti come Crepax e Crumb e con soli cinque numeri di vita viene ricordato subito per i primi due a forma di spinello.

"Re Nudo" si distingueva, tuttavia, da tutte le pubblicazioni underground parallele. Nasceva, prima di tutto, come un giornale

di controinformazione con il chiaro obiettivo di diffondersi il più possibile in tutto il territorio nazionale. Riuscì non solo a circolare in numerose edicole di tutta Italia – una rete di vendita molto diversa dalla più comune distribuzione a mano – ma decise anche di ricorrere alla pubblicità per coprire i costi, scelta sui generis per i “compagni” anti-conformisti del tempo.

Ma soprattutto “Re Nudo” fu fondato con la necessità di dotarsi di un programma teorico-politico più consapevole rispetto al panorama underground, puntando a recuperare l’istanza contro culturale in un’ottica contestativa di massa, come era accaduto con le manifestazioni del Sessantotto. La non-violenza e lo spontaneismo della contestazione universitaria, caratterizzata da un’azione politica più dissacrante e ludica, erano andati perduti di fronte al drastico inasprirsi della repressione istituzionale e poliziesca. “Re Nudo” nasceva dopo un anno da quella oggi riconosciuta dai più come “strage di stato”, nel pieno degli anni “della tensione”, e lo stesso Valcarengi in quegli ultimi mesi del 1969 osservava dal carcere di San Vittore l’estremizzarsi dello scontro. Sullo sfondo di queste gravi tensioni politiche e sociali, il Movimento studentesco e i gruppi della nuova sinistra, nati nel 1969 con l’Autunno caldo con la necessità di unirsi contro una violenta controparte istituzionale, si dotarono di una rigida organizzazione gerarchica sul modello dei partiti canonici, e si definirono con un iper ideologismo di matrice operaista e marxista. Questa galassia di neoformazioni extraparlamentari, che imposero con intransigenza una dura militanza, non erano in grado di dare una risposta al problema del superamento della scissione tra attività politica e vita privata. La mancanza di un discorso sulla “condizione esistenziale” dei giovani rivoluzionari, ovvero sulla gestione dell’esistente in tutti i momenti quotidiani del tempo libero dall’attività militante, era considerata da “Re Nudo” una grave lacuna politica che generava non poche contraddizioni nel movimento, come quella di “avere l’operaio d’avanguardia

che in fabbrica tira la lotta e che quando torna a casa picchia la moglie e proibisce alla figlia di uscire”.

“Re Nudo” proponeva dunque “un modo nuovo di fare politica” con l’obiettivo di occuparsi del problema esistenziale dei giovani militanti, considerato invece dalla nuova sinistra una sorta di “problematicismo piccolo-borghese”. Proponendo un discorso molto lontano dalle posizioni di stampo più ideologico ricorrenti in quel periodo, la redazione renudista di stampo beat-hippie-underground era convinta che non potesse realizzarsi nessuna liberazione collettiva senza un parallelo percorso di liberazione personale. Il “sol dell’avvenire” non sarebbe mai sorto se la gestione del privato non veniva valutata come una questione politica di uguale importanza. Il tempo libero doveva diventare “tempo liberato” da tutta una serie di inibizioni e condizionamenti che la contemporanea organizzazione sociale a capitalismo avanzato esercitava fin dalla nascita sulla vita individuale di ognuno – attraverso la scuola, la famiglia, l’informazione – allontanandolo dalla prospettiva di creare una società migliore di quella “dei padri”, più giusta e più libera.

Il maggiore modello teorico-pratico della lettura renudista era il Movement rivoluzionario d’oltreoceano. Nei primi numeri si trovano i programmi politici dei principali gruppi militanti americani: il White Panther Party di John Sinclair, il Black Panther Party, il gruppo clandestino dei Weathermen Underground, quello dei portoricani newyorkesi degli Young Lords, nonché il manifesto femminista di Angela Davis. Quelle tematiche che la beat generation e la contestazione americana avevano diffuso in tutto il mondo, ora fortemente criticate dai militanti italiani, vennero approfondite e promosse da “Re Nudo”.

La droga fu una tematica centrale tra le pagine della rivista, che si arricchì spesso con interventi di Timothy Leary, Allen Ginsberg o William Burroughs. L’Lsd e la marijuana erano le “droghe della gioia e della socialità”, un viaggio esperienziale dentro sé stessi per vedere più consapevolmente i limiti subiti

dalle regole e dagli influssi sociali. In una prima fase venivano descritte come un vero e proprio strumento antiautoritario, “un’opposizione a un modello di società e tipo di vita che usa il materialismo e la pseudo-scientificità per rendere l’uomo simile a una merce, un oggetto”. Tuttavia, “Re Nudo” distinse fin dal principio le droghe leggere da quelle pesanti come eroina, alcol e barbiturici, collaborando inizialmente con il servizio SIMA, creato da Guido Blumir e Ignazio Maria Gallino, che si impegnava a risolvere i possibili problemi medico-legali derivati dall’uso di stupefacenti.

Oltre all’esperienza lisergica, nel programma politico renudista ebbero uno spazio rilevante anche altre tematiche underground: la musica e soprattutto il rock – considerati uno strumento rivoluzionario in sé in grado di aggregare i giovani di tutto il mondo – la libertà sessuale e un modo di sperimentare il corpo, una nuova dimensione sociale ed esperienziale che iniziava a essere collaudata nelle comuni, sorte soprattutto in America e nel nord Europa. Allo stesso tempo, nel tentativo di porsi come un valido soggetto alternativo nel movimento di contestazione, emergeva in “Re Nudo” la necessità di far coesistere questa attitudine hippie e anti-istituzionale a una costante attività di controinformazione in merito alle vicende politiche italiane. Nel suo disegno editoriale la rivista doveva essere un importante organo di “denuncia organica delle istituzioni repressive dello stato: fabbrica, scuola, istituti psichiatrici e carcere”. Sono numerose le rubriche di racconti e testimonianze dirette da parte di detenuti dalle carceri e dai manicomi, femministe, omosessuali, giovani renitenti alla leva e nuove formazioni politiche più o meno sovversive, dichiarando così di non voler rinunciare ad altre forme di lotta rivoluzionaria oltre a quella operaia. Basti citare le poesie del bandito Sante Notarnicola, le lettere da San Vittore degli anarchici Paolo Faccioli e Paolo Braschi, e anche i primi cinque comunicati delle neonate Brigate Rosse, impegnate in quella

prima fase in una serie di attentati dimostrativi ai danni dei dirigenti d’azienda.

Attraverso una capillare attività contro-informativa, “Re Nudo” puntava fin dal principio a radicarsi sul territorio nel tentativo di aggregare intorno alla rivista un movimento d’opinione di massa, per diffondere la contestazione agli strati più emarginati della società e poco presi in considerazione dalle altre forze politiche in campo. Rimasto su carta per quasi un anno, la rivista si preparava a mettere in pratica questo progetto politico, nel tentativo di dare vita a spazi autogestiti alternativi a quelli esistenti così da abolire le distinzioni delle numerose fazioni militanti.

Divenne quindi centrale il concetto di “struttura alternativa”, sempre mutuato dal Movement americano. Per “distruggere la città” e realizzare nel concreto la “rivoluzione culturale” tutti avrebbero dovuto “porsi l’obiettivo della costruzione di sedi, centri alternativi, free clinic, trattorie rosse, cooperative alternative, comuni nei quartieri”.

“Re Nudo” diede vita al primo centro di controcultura in via Maroncelli 14 e iniziò a impegnarsi nell’organizzazione dei pop festival sull’esempio di Woodstock. Il primo venne organizzato a Ballabio nell’estate del 1971 e vide la presenza di diecimila “compagni per un modo diverso di vivere la musica”, uniti per la prima volta in una nuova esperienza di incontro sociale e nel “rifiuto di essere ammassati negli stadi per consumare un prodotto che arricchisce i soliti padroni”. Seguirono il festival di Zerbo nell’estate del 1972 e quello di Alpe del Vicerè in quella del 1973, prima di abbandonare – a partire dal 1974 – località amene a favore di spazi interni ai confini cittadini.

Il massiccio consenso ricevuto da queste iniziative fece emergere con maggiore urgenza l’intenzione di “Re Nudo” di partecipare più concretamente al cambiamento politico a fianco delle altre formazioni. Nel gennaio del 1972 la rivista lanciò la politica “del fucile e dello spinello incrociati” – simbolo dei

Weathermen Underground – e fondò il gruppo militante delle Pantere Bianche, con nome e programma uguali all’omonima formazione di Sinclair.

Le vibrazioni psichedeliche si allontanarono, la conquista del tempo libero venne giudicata un mero punto di partenza: “Re Nudo”, realtà editoriale ormai consolidata, si organizzava per diventare un soggetto politico determinante non solo per gli operai ma soprattutto per quei cani sciolti ai margini delle più rigide organizzazioni della nuova sinistra. Sullo sfondo di una società in burrascoso cambiamento, le istanze underground che ben si coniugavano a una rivolta di vita e di costume andavano integrate a una forma di lotta politica di massa, che partiva dalle periferie e si muoveva verso l’auspicata demolizione dell’ordine sociale.

Oltre a essere una formazione politica, “Pantere Bianche” era anche un periodico allegato alla rivista e si occupava esclusivamente della “pratica sociale alternativa”, in grado di far coesistere la lotta armata con la lotta nello spazio collettivo e personale: unica sintesi possibile per sovvertire gli equilibri socioculturali esistenti, o – con le parole delle Pantere – per “costruire il comunismo”. Alle lotte per la riduzione dei biglietti per i concerti seguivano un articolo sul caso della morte di Giangiacomo Feltrinelli, nonché un contributo delle Brigate Rosse relativo al sequestro Macchiarini. Venne mantenuta una grafica psichedelica nonostante i toni fossero ben distanti da quelli nonviolenti promossi dalla pratica beat e underground. “All’escalation di violenza da parte dello stato”, si legge in un articolo, “è giusto che si risponda con un salto qualitativo della violenza proletaria”; mentre per la morte del commissario Luigi Calabresi si diceva che “quando un nemico del popolo rivoluzionario viene ucciso non piangiamo”.

Coniugando forme espressive dissacranti a un linguaggio fatto di slogan – “Lotta totale contro il capitale”, “In piazza, a letto: la stessa lotta”, “Sotto i tralici metteteci Almirante”,

per citarne alcuni – le Pantere Bianche auspicavano l’unione di tutte le forze politiche in campo all’interno di una prospettiva unitaria che rinunciava alle “masturbazioni intellettuali” per rivolgersi a una contestazione di massa il cui unico soggetto politico fosse il proletariato unito e non solo la classe operaia.

Eppure, nonostante tutte le buone intenzioni, nel settembre 1972 dopo sei mesi di attività le Pantere Bianche provvedevano a fare “due passi indietro per andare avanti”. Nell’editoriale di Valcarengi si ammetteva che “una yip-pantera che non graffia è solo un gatto randagio”. Abbandonata la piazza dell’aperto scontro politico, “Re Nudo” preparava l’azione sulla piazza della controcultura.

Nel settembre del 1973 comparve su “Re Nudo” la relazione del primo congresso di controcultura significativamente intitolato *Oltre l’underground*. Le istanze underground avevano ricoperto un ruolo fondamentale nello scenario politico italiano per aver posto l’accento sulla gestione politica della dimensione personale dell’individuo e della sua liberazione da regole sociali già alterate dalle trasformazioni dei tempi. Eppure il movimento underground aveva esaurito, si riconosceva nel manifesto programmatico del congresso, la sua funzione di stimolo verso il movimento. Anzi, con i suoi ingredienti psichedelici rischiava di chiudersi su se stesso diventando un fenomeno di moda, un’avanguardia culturale e politica minoritaria. Il contesto politico e sociale imponeva, invece, che venisse alzato il “livello di politicizzazione” per riuscire a integrare le “tematiche del movement con la lotta di classe sviluppata dalla nuova sinistra e con le battaglie per i diritti civili”.

Nel corso del 1973, segnato rigidamente dalle politiche di austerità, il Pci entrava a far parte delle cosiddette forze borghesi preparando l’accordo del “compromesso storico”, mentre dall’altro lato le lotte in fabbrica e nei quartieri andavano radicalizzandosi, culminando con l’occupazione della Fiat Mirafiori da parte di un proletariato giovanile molto più specializzato e

consapevole. Anche per “Re Nudo” fu necessario schierarsi a favore di una “svolta radicale”, editoriale ma non solo. Una vocazione comunitaria e antiautoritaria – eredità dell’underground – unita a una pratica militante quotidiana andavano sperimentate su un nuovo terreno di lotta: quello della controcultura, della costruzione di una rete adatta a superare le molteplici frammentazioni partitiche che componevano il movimento di contestazione per costituire un “fronte unito” all’interno di un movimento più ampio. Simbolo di questo “sogno comunista” era Mao Tse-tung capellone.

L’esempio americano veniva superato e rivisto anche l’atteggiamento nei confronti della marijuana, soprattutto alla luce di chi considerava il trip come un mezzo sufficiente per trasformare la realtà. Una considerazione fatta anche per la rilevante presenza dell’eroina sul mercato degli stupefacenti, una droga ambita proprio da quel sottoproletariato giovanile delle periferie su cui “Re Nudo” poneva le basi per il suo progetto di cambiamento culturale e sociale.

Di questo ampio pubblico di riferimento, furono nello specifico i Circoli del proletariato giovanile a calamitare le intenzioni organizzative di “Re Nudo”. Nati nell’hinterland milanese sull’onda di un disagio giovanile sempre più esasperato, i giovani proletari vertevano le loro discussioni sul problema del lavoro, del tempo libero, sulla lotta all’eroina, sulla disarmante disoccupazione, sull’alienazione causata dalla vita in periferia che rendeva ancora più drammatica la mancanza di prospettive e di punti di riferimento. Il rifiuto di una società modellata su valori capitalistici si estendeva anche al rigetto dell’ideologia, nonché di qualsiasi organizzazione partitica compresa quella extraparlamentare. Il rapporto personale-politico venne fatto proprio dai Circoli del proletariato giovanile, che sentivano la necessità di ricominciare a gestire la contestazione in un modo diverso, più vicino a quella immediatezza d’azione e di linguaggio che aveva caratterizzato il ’68. “Re Nudo” vide

nella nascita di questo nuovo attore politico la realizzazione del proprio impegno editoriale e controculturale. Eleggendolo a nuovo soggetto politico rivoluzionario, il quarto festival pop organizzato a parco Lambro nel 1974 prese il nome di Festival del proletariato giovanile.

Collaborarono all’organizzazione molte delle realtà che avevano partecipato al congresso di controcultura, come i Circoli ottobre, Lotta Continua e Autonomia Operaia, nata nel 1973 dallo scioglimento di Potere Operaio. Parzialmente trascurata l’impronta hippie-psichedelica, l’organizzazione del nuovo festival pop separava un palco destinato alla musica da uno dedicato a iniziative culturali, dibattiti, spettacoli, audiovisivi e performance di femministe e omosessuali del FUORI. Il successivo festival del 1975 venne riconosciuto come un successo internazionale, sia da un punto di vista organizzativo che musicale con artisti come Edoardo Bennato, Giorgio Gaber, gli Stormy Six, De Gregori, Finardi e la PFM.

La storia del sesto festival pop di “Re Nudo” del 1976 è invece tristemente nota ai più. La direzione data dagli organizzatori con la suddivisione di due differenti palchi, un prezzo d’acquisto del biglietto, di cibi e bevande sopra la media, e una gestione più mediocre e consumistica dell’evento furono tutti fattori che influirono a creare un alto livello di insoddisfazione. Gli episodi di violenza sono il tratto distintivo del Lambro ‘76. I giovani proletari, che sentirono il peso delle ingiustizie sociali riprodotte all’interno dei confini del parco, intrapresero gli espropri come quello a un supermercato nei dintorni del parco o quello famoso del camion frigorifero di carne e polli, usati poi come una palla da calcio. Gli spazi riservati ai comizi degli omosessuali vennero devastati, vennero saccheggiate piccole supermercati e lanciate bottigliette molotov contro la polizia. L’eroina fu una coprotagonista significativa e mostrò in maniera esplicita la sua capillare presenza all’interno dei gruppi della nuova generazione giovanile. Fu anzi un elemento che contribuì

a spaccare il movimento nato nel '68, generazionalmente distante dai giovani proletari animati da bisogni reali e sociali ben lontani da una semplice rappresentanza politica. Era l'inizio di quello conosciuto oggi come il movimento del '77 e "Re Nudo", la cui pubblicazione proseguì fino agli inizi degli anni ottanta, virò completamente il suo progetto editoriale verso contenuti spirituali, dedicati alla meditazione, alla macrobiotica, allo yoga e ai precetti del nuovo guru di Valcarengi, Osho Rajneesh: la rivista si era ripiegata tutta sul personale.

A testimoniare di un'era irripetibile non rimanevano che un parco di terra, devastato dalle siringhe, dalle collanine hippie, dai manifesti delle femministe; rimanevano il famoso striscione del "Re Nudo freefolkpopfestival" e le note di Gianfranco Manfredi, "il parco è ormai nascosto, è tutto una lattina / abbiamo fatto il punto e niente è come prima". Rimangono oggi le pagine archiviate di una rivista incredibile.

## **"Rosso" e le riviste degli anni settanta**

*Laura Minerva*

Se Gesù avesse dovuto rinascere un'altra volta probabilmente avrebbe scelto una fabbrica occupata. Così predicava Don Luigi Oggioni mentre celebrava la natalizia messa di mezzanotte nei reparti occupati della Superbox di Lesmo nell'inverno 1972-1973.

Scadeva in quei giorni il contratto dei metalmeccanici, ma la grande ripresa dell'attività sindacale nei mesi a seguire garantiva la firma di accordi favorevoli alla classe operaia: si ottenevano l'inquadramento unico per operai e impiegati, una sostanziale riduzione delle differenze salariali e le 150 ore di congedo annuo retribuito per frequentare corsi di studio. Nonostante il successo delle negoziazioni, avvenute all'interno degli ambienti istituzionali, restava lontana l'ipotesi di una imminente rivoluzione culturale, mentre cominciavano a radicarsi nel tessuto sociale i valori del capitalismo, del consumismo e dell'individualismo. Eppure coloro che in quegli anni agitavano la vita milanese con

atteggiamenti volutamente sfrontati e provocatori, proponevano nuovi linguaggi culturali e suggerivano sperimentazioni in tutte le diverse forme di espressione artistica. Riformulavano inoltre il concetto stesso di avanguardia, privandone il significato di quella peculiare caratteristica che ne definisce il carattere elitario ed estendendolo, così, a movimento di massa. La pretesa di sottrarre alle istituzioni accademiche il privilegio del gesto artistico, di negare alla consolidata industria culturale dominante l'esclusività nel dettare mode e stili di vita, si fondeva con la ricerca di un nuovo modo di pensare la politica e di fare politica.

Gli autonomi attraverso la rivista "Rosso" e i giovani dei Circoli del proletariato sulle pagine di "Viola" e "WOW", nel febbrile e concitato decennio degli anni settanta, tentarono l'esproprio del bene più immateriale di sempre ai danni della classe borghese: la cultura. Queste originali pubblicazioni rappresentarono un efficace strumento di espressione e di confronto per una gran parte del complesso universo giovanile, veicolandone illusioni, speranze e rivendicazioni. Negli articoli, spesso a firma collettiva, i ragazzi discutevano con toni forti delle contraddizioni della società all'interno della quale si sentivano costretti a vivere e accusavano direttamente i processi di produzione articolati sul modello fordista. Criticavano polemicamente le logiche politiche del Partito comunista, rispondendo non tanto a un proprio dogmatismo militante quanto alla necessità, forse più privata che pubblica, di affermare la possibilità di una società diversa e migliore per tutti.

"Rosso" ha conosciuto diverse edizioni, a cominciare da quella del 19 marzo 1973 come "quindicinale politico culturale del Gruppo Gramsci". La sede del giornale era ubicata a Milano in corso di Porta Nuova 10 e la direzione affidata a Francesco Madera. Nel primo numero, con "quattro parole di presentazione", la redazione spiegava la nascita della testata con la necessità di mettere nero su bianco il progetto politico del gruppo, un progetto che non riguardava più le semplici

conquiste salariali ma mirava al superamento dell'intero sistema economico sociale. "La proposta riformista non è più, oggi, l'unica a esistere: in modo limitato e contraddittorio oggi esiste qualcos'altro", scrivevano, e questo qualcos'altro si traduceva in "una proposta rivoluzionaria realistica" che la classe operaia avrebbe dovuto realizzare coinvolgendo non solo gli studenti, ma anche quella varia umanità che per ragioni economiche, condizioni fisiche, inclinazioni personali, si trovava relegata ai margini della società e che maggiormente subiva l'oppressione del potere: i disoccupati, le donne, gli omosessuali. Il gruppo associava le richieste operaie di un sovvertimento dei processi di produzione alle rivendicazioni studentesche di una riforma del sistema scolastico incentrata sulle esigenze degli studenti, solidarizzava con le battaglie femministe per il riscatto del ruolo della donna e si scagliava contro ogni forma di discriminazione sostenendo le istanze del mondo omosessuale. Nella visione politica del collettivo redazionale questo processo di ricomposizione di classe, con il recupero del movimento giovanile d'espressa indole libertaria, si rendeva possibile in quanto tutti i soggetti in questione erano uniti da comuni denominatori.

Il primo elemento di convergenza riguardava la condizione di "estraneità". Gli operai faticavano a identificarsi nel proprio ruolo all'interno delle fabbriche, perché con il progresso tecnologico le mansioni lavorative si riducevano a "una monotona, ripetitiva e noiosa catena di montaggio". Si sentivano privati di qualsiasi gratificazione personale, svuotati delle loro capacità artigiane e intellettive e, in definitiva, estranei al processo di produzione. Analoga era la situazione degli studenti all'interno delle istituzioni scolastiche. Ai loro occhi la funzione sociale dell'istruzione secondaria si esauriva nella preparazione di una forza lavoro poco qualificata e quella degli studi universitari in una temporanea area di parcheggio equivalente a una "sacca di disoccupazione". In generale poi, anche al di fuori degli ambienti di lavoro, tutti coloro che in qualche modo si riconoscevano

nel movimento di ribellione percepivano la propria estraneità all'organizzazione capitalistica del tempo libero legata ai valori tradizionali della società borghese.

Il secondo motivo che accomunava tra loro i diversi attori della protesta riguardava, invece, il concetto di "autonomia". Tra coloro che erano impegnati a sovvertire lo status quo, questa era da intendersi come organizzazione autonoma delle forme di lotte e gestione arbitraria dei propri bisogni. Ogni nucleo, all'interno della propria realtà, individuava tempi, modi, obiettivi delle azioni da compiere (scioperi, occupazioni, sabotaggi, espropri) seguendo una propria strategia di lotta. Le varie componenti che costituivano il movimento di protesta rifuggivano qualsiasi impostazione verticistica, preferendo forme di organizzazione di base che portassero a una libera partecipazione. Nei diversi collettivi era possibile trovare spazi di confronto dove l'aggregazione non implicava la negazione delle singole individualità. Il mito della delega popolare al politico di Stato o al rivoluzionario di professione veniva abbattuto e sostituito con l'idea della più efficace auto rappresentazione.

Oltre alla consueta trattazione dei problemi legati al lavoro, e in particolare alla fabbrica, "Rosso" esprimeva già nei primi numeri la volontà di "parlare della cultura, della droga, del sesso e di tutto quello che ci riguarda ogni giorno". Attraverso il nuovo periodico si tentava di intraprendere una strada differente, un percorso che tenesse conto di tutte quante le esigenze, personali e collettive, ma anche delle contraddizioni di una società che la recente industrializzazione aveva trasformato troppo rapidamente. Infatti nell'ottica politica della rivista lo scontro rivoluzionario, in un paese a capitalismo avanzato come l'Italia, per condurre a un cambiamento integrale del modo di vivere e di fare politica, doveva avvenire anche nell'ambito culturale.

Questa scelta allontanava gli attivisti di "Rosso" dalle altre formazioni della sinistra extraparlamentare che concentravano il loro impegno principalmente sui destini della classe operaia

ed erano restie a inserire tematiche giovanili e aspetti della sfera privata nei loro giornali e, più in generale, nei loro programmi di lotta politica. Dal contenuto degli articoli pubblicati emergeva chiaramente anche una certa distanza dall'atteggiamento della sinistra istituzionale. Il partito comunista e i sindacati venivano descritti come pilastri "dell'ordine e della produttività capitalistica dentro il movimento operaio, regolatori delle richieste salariali e del diritto di sciopero", in sostanza forze socialdemocratiche colpevoli di svilire il fermento dell'insubordinazione operaia con la "monetizzazione delle lotte".

Terminata la prima edizione nel giugno del 1973 "Rosso" tornava ai propri lettori con un numero doppio nel mese di dicembre e, non accontentandosi di essere un semplice megafono delle idee del gruppo Gramsci, si definiva "giornale dentro il movimento". Alcuni dei rappresentanti del Gramsci, ormai disciolto, si univano a quella parte di ex esponenti di Potere Operaio fedeli a Toni Negri e inizialmente stabilivano la redazione in via Conca del Naviglio, trasferendosi poi, nell'ottobre 1974, in quella che sarebbe diventata la storica sede di via Disciplini 2. Il direttivo decise di confermare la periodicità quindicinale della rivista ma non sempre venne rispettata, in quanto la preparazione delle copie era soggetta ai tempi necessari per raccogliere e impaginare il materiale proveniente dai diversi gruppi di fabbrica, dai collettivi studenteschi, dai movimenti di autoriduzione e ai tempi tecnici per la stampa e la definitiva distribuzione. La nuova edizione diventava l'anello di congiunzione dei vari organismi dell'area dell'Autonomia Operaia presenti nel territorio nazionale e strumento di confronto tra questi e altri gruppi della multiforme realtà underground.

La struttura del giornale si caratterizzava per una ripartizione degli spazi secondo distinti nuclei tematici, pur mantenendo una certa flessibilità che consentisse, a seconda delle circostanze legate all'attualità degli eventi, di ampliare quelli di una determinata rubrica a scapito di un'altra. Alla prima

pagina, che riportava un curioso sommario spesso affiancato da divertenti vignette esplicative e nella quale veniva ricordata ai lettori la procedura per sottoscrivere l'abbonamento o spedire un contributo a beneficio del giornale stesso, seguiva la sezione intitolata Rosso Fabbrica. In questo spazio, dedicato esclusivamente ai problemi degli operai, attraverso le lenti dell'operaismo gli articoli analizzavano lo scontro sulle piattaforme aziendali, il ruolo dei sindacati, l'azione dei Consigli di fabbrica e le iniziative dei Collettivi politici operai. Rosso Scuola si occupava delle lotte del movimento studentesco. La cronaca delle occupazioni dei licei milanesi e la dettagliata contestazione dei progetti di riforma si alternavano a riflessioni, critiche e proposte sul ruolo e le finalità dell'istruzione scolastica in Italia. Le vicende della politica estera e le problematiche economiche venivano esaminate in Rosso Internazionale dove, nella convinzione che ciò fosse utile a consolidare una coscienza collettiva globale fra tutti coloro che si sentivano oppressi dal sistema capitalistico o erano governati da regimi autoritari, si dava voce a questioni politiche come il colpo di stato in Cile o la grave crisi petrolifera determinata dal conflitto arabo israeliano. Infine Tutto il Resto Rosso, "un pezzo di giornale duro da mandare giù", che rappresentava sicuramente la parte più originale e interessante dell'intera rivista e nella quale si ribadiva che lo scontro, ormai esteso ben al di là dei cancelli di Mirafiori, non puntava più a "sostituire Agnelli con Brèžnev o Mao", ma a minare l'intero sistema Paese. In questa sezione del giornale che proponeva l'apertura di un dibattito su tutti quegli aspetti che le sinistre (tanto quella ortodossa che quella extraparlamentare) ritenevano di secondaria importanza, emergeva chiaramente il recupero delle sensibilità e delle intuizioni del primo "Rosso" del gruppo Gramsci. I temi ricorrenti riguardavano il mondo femminile, le libertà sessuali, la situazione nelle carceri, la liceità delle sostanze stupefacenti, il fenomeno dell'occupazione (di case o stabili

da adibire a centri sociali) e i discorsi sul teatro, il cinema, la musica e tutto ciò che riguardava la produzione artistica.

A sostegno del diritto di autodeterminazione ed emancipazione della donna si sollecitava l'introduzione di strumenti normativi che consentissero la "libera e gratuita" interruzione della gravidanza, oppure si chiedeva un riconoscimento anche di carattere economico per il ruolo svolto dalle donne all'interno del proprio nucleo familiare. Come casalinghe, infatti, non percepivano nessun salario per il lavoro domestico ed erano costrette, di conseguenza, a una poco gratificante subalternità coniugale. Per i detenuti il giornale rappresentava un importante veicolo di comunicazione, perché attraverso le colonne del periodico avevano la possibilità di denunciare le condizioni a cui erano sottoposti all'interno degli istituti penitenziari. Molte delle lettere che arrivavano in redazione provenienti dalle carceri erano siglate collettivamente da "movimenti rivoluzionari", altre erano firmate con nome e cognome. Tra le tante che vennero pubblicate quella di Angelo Bognanni era un'esplicita condanna del sistema carcerario italiano. Recluso nel carcere dell'Asinara, trovava sfogo alla sua disperazione scrivendo "come potevano farmi soffrire in quel modo disumano". Si lamentava del sovraffollamento, dei limitati spazi di movimento, delle precarie misure igienico sanitarie e, soprattutto, riferiva di "trattamenti rieducativi" a base di offese personali, pestaggi e periodi di prolungato isolamento. Nel dibattito sulla piaga delle tossicodipendenze emergeva una certa contraddizione tra la richiesta di depenalizzazione dell'uso della cannabis e l'assoluta condanna dell'eroina. Se il rito dello spinello veniva accettato e giustificato come momento creativo e perfino terapeutico, la progressiva diffusione dell'eroina tra i giovani che erano cresciuti nei fragili tessuti sociali delle periferie urbane destava notevole preoccupazione nella componente più matura e consapevole del movimento.

Attraverso le pagine di Tutto il Resto Rosso la rivista

contribuiva alla formazione di una nuova cultura militante, i cui effetti non tardarono a manifestarsi nella realtà quotidiana. Teorizzando l'esproprio proletario, gli autonomi proponevano l'autoriduzione delle bollette e prendevano d'assalto i supermercati, i cinema, le sale da ballo, gli spazi per i concerti, dei quali contestavano duramente il prezzo del biglietto e spesso anche il contenuto degli spettacoli proposti. Snobbavano il Festival di Sanremo che consideravano il prodotto di un'industria musicale superata e non sopportavano più l'ennesimo film di Visconti, De Sica o Rossellini "pieno di personaggi popolari, con abiti stracciati e occhi buoni, pieni di volontà e di speranza". Ma si erano stancati anche di ascoltare la musica militante dell'etichetta discografica Dischi del Sole, degli spettacoli di Dario Fo, di dover leggere solo i fumetti di Chiappori "perché ha un discorso politico chiarissimo: tutti uniti contro la Dc", dei libri della Morante pieni di "tanti valori, tanti straccioni, tanta gente povera e felice" e non erano più così entusiasti di partecipare "alle feste popolari con salsicce, palo della cuccagna e falci e martello". Nell'iconico articolo *A Lenin non piaceva Frank Zappa* si leggeva che "ai cascami della cultura riformista" preferivano "i film western, quelli della 'crisi', il teatro provocazione (quando lo è veramente), il rock, i fumetti più illogici possibile, i libri senza martiri ed eroi, la riscoperta del proprio corpo, della immaginazione e della fantasia" e ritenevano lecito che a chiunque potesse piacere "il whisky, lo champagne, magari il caviale e le ostriche". Tutto questo, scrivevano, perché "il comunismo lo intendiamo come una cosa molto lussuosa, dove nessuno starà a piedi nudi su una zolla di terra a sudare piscia e sangue".

Il collettivo della rivista, però, capiva che tutto ciò non poteva essere sufficiente per raggiungere l'ambizioso obiettivo dell'auspicato sovvertimento socioculturale. Il quadro politico nazionale che andava mutando con l'imminente formalizzazione del "compromesso storico" e la recrudescenza dei mezzi

repressivi messi in campo dallo Stato per arginare la protesta, richiedevano un cambio di strategia e sollecitavano la necessità di una diversa strutturazione dell'Autonomia Operaia. Si segnava, allora, una netta cesura fra il "processo spontaneo di cumulazione di momenti diversi di organizzazione", che aveva determinato l'esistenza di una area corale all'interno della quale si identificavano i vari progetti autonomi, e ciò che si voleva realizzare: "costruire un'organizzazione insieme centralizzata ed espansiva", che disciplinasse l'esperienza e l'azione dell'Autonomia. La rinuncia all'attitudine spontaneista e il rifiuto di elementi indipendenti e imprevedibili venivano considerati sacrifici necessari per un migliore coordinamento e una maggiore efficacia. Per il giornale questa virata accentratrice determinò un cambiamento all'interno della redazione. Veniva introdotta la figura del "redattore professionista" al fine di permetterne la regolare uscita e garantire la continuità nell'azione di proselitismo.

Una simile impostazione generava però forti polemiche nel gruppo dell'Autonomia. Per alcuni dei compagni la nuova serie di "Rosso, giornale dentro il movimento" (inaugurata nell'ottobre 1975) non rispondeva più alle aspettative della base. Non si riconoscevano nello stile della rinnovata veste editoriale e chiedevano apertamente l'abolizione di redazioni che, ai loro occhi, andavano assumendo la fisionomia di veri e propri comitati tecnici. Le decisioni maturate all'interno dell'Autonomia Operaia, inoltre, finirono per allontanare quella parte del movimento che proveniva dai quartieri dormitorio della periferia o dai ghetti dell'hinterland milanese e che si riassumeva nei Circoli del proletariato giovanile. Operai e impiegati, disoccupati, studenti, giovani delusi da esperienze di militanza extraparlamentare e altri disamorati della politica si ritrovavano nei Circoli accomunati dalla mancanza di memoria storica, di radicamento socio territoriale e di senso di appartenenza. Caratterizzati, comunque, da una fantasiosa creatività e

animati da una caparbia volontà di contestazione, criticavano sistematicamente ogni forma di potere e innalzavano le occasioni di divertimento e di festa a momento rivoluzionario. Questo nucleo, che si distingueva per una autonomia “diffusa”, decideva di dar vita ad altre iniziative editoriali con la pubblicazione di “Viola” e, in un secondo momento, di “WOW”. La diffusione di “Viola”, nel biennio 1976-1977, rappresentò un importante strumento di collegamento e coesione fra i Circoli milanesi, mentre “WOW”, edito per un breve periodo (marzo-aprile 1977) grazie all'intraprendenza di Dario Fiori, fu l'ultima espressione dei Circoli ormai in “de/composizione”.

L'allestimento di queste nuove riviste si distingueva per una indubbia originalità. La scrittura, con una collocazione dinamica e un po' bizzarra delle parole, si articolava in maniera disordinata, forzando in alcuni casi l'attenzione del lettore che, per leggere gli articoli, era costretto a ruotare ripetutamente il foglio o la propria testa. Il linguaggio, attraverso espressioni e immagini evocative sapeva essere suggestivo e, a tratti, anche poetico. In genere era però semplice, diretto e spesso corredato da aforismi, motti e slogan tipici della controcultura giovanile. Il lessico gergale e i costrutti morfosintattici del parlato facilitavano la ricezione dei contenuti, mentre le figure retoriche dell'ironia e del paradosso venivano utilizzate con l'intento di smascherare e condannare l'ipocrisia e le falsità di una società in cui non si riconoscevano. Con la tecnica del *détournement*, inoltre, si “riappropriavano” delle opere d'arte snaturandone il significato originale. Per esempio sulle pagine di “WOW” nel marzo del 1977, il pannello centrale del famoso trittico Il Giardino delle delizie di Bosch, da molti studiosi interpretato come una condanna dei vizi e delle tentazioni umane, veniva riproposto come celebrazione degli istinti carnali ed esaltazione dei piaceri terreni. La periodicità irregolare, probabilmente dovuta anche a difficoltà organizzative ma sfacciatamente ostentata da entrambi i giornali (“Viola” “esce quando lo

comprate” e “WOW” “quando, dove e come vuole”) confermava la volontà di stravolgere ogni tradizionale regola della stampa canonica.

Attraverso “Viola” e “WOW” i giovani proletari raccontavano la frustrazione del lavoro durante i turni alla catena di montaggio, dove “per non morire d'inedia mentale devi creare, fantasticare, giocare” e la desolazione che giungeva alla fine della giornata lavorativa, “quando spero sempre in qualcosa di meglio. Ma che cazzo esci a fare la sera quando sei inchiodato e recintato nell'hinterland milanese, con il freddo, la nebbia, due chilometri per l'unico bar aperto della zona”. Scrivere sulla rivista significava soprattutto rivendicare e sollecitare un ruolo da diretti protagonisti, affermando che “ognuno di noi deve solo decidere se farsi travolgere dalla storia e fuggire invano come topi da una nave che affonda o costruire, invece, e vivere nella realtà, una storia collettiva, fatta di tanti piccoli e ignoti protagonisti, fatta di necessità e di libertà, di durezza e di dolcezza, di realismo e di poesia”. Chi scriveva non aveva alcuna pretesa pedagogica, né voleva trasmettere verità assolute o dogmi ideologici. I giornali pubblicati nei quartieri delle periferie non erano più così immediatamente politici perché i giovani dei Circoli giudicavano superflua ogni teoria politica e liquidavano beffardamente la discussione interna alla sinistra con tre parole: “dopo Marx, Aprile”. Secondo loro, i congressi e i dibattiti sulle diverse forme di organizzazione politica (sia dei partiti tradizionali che di quelli extraparlamentari) erano vuote assemblee le cui procedure burocratiche servivano soltanto a stabilire ruoli e gerarchie. Tali convegni erano considerati del tutto inutili e la loro funzione ridicolizzata con l'affermazione che per tutto ciò bastava “scegliere una data a caso 21 brodosso per esempio del 77 poi mettere tre punti (fermi) dopo ogni lettera di W.O.W. e fa subito partito”. Le riflessioni e le teorie sulla storica contrapposizione tra le necessità imprenditoriali della grande industria e le rivendicazioni operaie che riguardavano

aumenti salariali, riduzioni orarie, tutele e garanzie non riscuotevano in loro alcun interesse.

Se in via Disciplini, per quanto rivoluzionata nel metodo e negli obiettivi, la politica continuava comunque a rappresentare il diritto-dovere di amministrare la cosa pubblica, sugli organi d'espressione dei Circoli la capacità di governare si trasformava nell'utopica arte di rendere possibile, e quindi reale, qualsiasi aspirazione. Con lo slogan "riprendiamoci la vita" veniva ribaltata la teoria dei bisogni, sostenendo in maniera provocatoriamente paradossale che non sempre quelli primari dovessero necessariamente venire prima di quelli voluttuari. La rivoluzione, allora, doveva permettere a tutti di "mangiare bene, viaggiare, fare meglio l'amore, bere del buon vino, avere molte relazioni umane, pescare, pitturare e altri vizi simili". L'obiettivo era il benessere collettivo, legato anche ai dettami del consumismo ma che fosse realmente per tutti, in opposizione alla logica del sacrificio di molti per il privilegio di pochi. Si delineava così la rivolta esistenziale, concentrata su quel tempo libero che non doveva più esser inteso come avanzo residuale delle ore lavorative da impiegare come riposo preparatorio al ritorno in fabbrica del giorno dopo, ma come "tempo liberato" da impiegare per esprimersi, socializzare, divertirsi. Il rifiuto della classe borghese, punto fisso della contestazione giovanile, arrivava in questa fase a trasformarsi in desiderio di emulazione e di condivisione degli stessi bisogni materiali. In questo i giovani trovavano un'identità collettiva, un modo per affermare la loro esistenza e, nella realizzazione di quei bisogni, "buone ragioni per sopravvivere".

Il deliberato rifiuto di una concreta progettualità politica da parte dei giovani proletari si spiegava, almeno in parte, con la rassegnazione a "vivere il presente con tutte le contraddizioni della realtà [...] misurandosi quotidianamente con la miseria del lavoro salariato" e con la mancanza di fiducia nell'immediato futuro. Pieni di entusiasmo, ma privi di esperienza, forse ingenui

e poco preparati, soffrivano il disagio esistenziale della loro condizione sociale, e a chi li costringeva "a rapporti personali alienati sul lavoro, alla desolazione dei quartieri e delle case, alla miseria materiale del caro-vita e della disoccupazione, alla droga televisiva-sportiva-clericale" rispondevano con una serie di manifestazioni tra la primavera del '76 e quella del '77. Tali iniziative, che per loro equivalevano alla "lotta generale" da combattere con "un esercito di soldati del regno delle libertà e delle rose", si svolsero dapprima nelle aule dell'Università Statale di Milano, dove radunarono "tutta la gioventù creativa" per un happening di "due giorni per stare insieme, discutere e organizzarsi, per conquistare la gioia a viva forza", poi nei giardini di Parco Sempione, dove venne organizzata una caccia al tesoro con in palio mezzo etto d'erba "per promuovere la lotta all'eroina, per l'abolizione di ogni norma punitiva contro chi fa uso di hashish e marijuana, per stare insieme una giornata e divertirsi". Altri teatri della battaglia contro "questa società dei consumi" e contro i padroni (perché "se non ci fossero i padroni si risolverebbero tutti i problemi") furono le vie antistanti il Teatro alla Scala durante la sera della prima, dove contestarono così duramente "chi ci nega il diritto alla vita" da rendere necessario l'intervento delle forze dell'ordine, e poi le piazze di tante città, nelle quali diedero vita, con più leggerezza, a diverse manifestazioni "fini a se stesse", allestendo pièce teatrali spesso improvvisate o esibendosi in liberatorie danze tribali.

Le esperienze di contestazione dei Circoli milanesi furono a tratti anche violente ma, sostanzialmente, restarono nei limiti di una gioiosa esuberanza giovanile all'insegna dell'anticonformismo creativo e provocatorio. Furono però anche il prologo dei drammatici eventi del '77 bolognese o poi milanese, con i quali tramontava definitivamente il sogno di un possibile "assalto al cielo". Lo scenario politico mutava rapidamente e a Milano, di queste pubblicazioni controculturali, restava soltanto quella di "Rosso". Dalle pagine del giornale di via Disciplini, tuttavia,

risultava evidente il fallimento del tentativo di unificare le diverse anime del movimento, ormai frantumato nelle sigle delle bande armate o rifluito in coda davanti alle farmacie per comperare siringhe da insulina. In quell'ultima stagione, quella di "Rosso, per l'organizzazione operaia", sotto la guida di Emilio Vesce, la redazione riteneva opportuno comunicare che "ci interessano molto meno tutti i discorsi sugli emarginati" e decideva di dedicarsi, per lo più, alle problematiche della classe operaia. Adottando uno stile più vicino a quello della stampa tradizionale, il giornale assumeva un'impostazione simile a quella di qualsiasi altro quotidiano politico. Sparivano gli articoli sugli aspetti privati e personali del vivere quotidiano, le vignette graffianti, i fumetti di denuncia, l'inchiostro colorato e i cruciverba. Spariva, soprattutto, quel linguaggio un po' enfatico, ma schietto, audace e dissacrante capace di innescare prima e infiammare poi la rivolta esistenziale. L'idea del giornale come laboratorio di indagine sulla mutevole realtà sociale, aperto a chiunque volesse rendersi partecipe inviando alla redazione un proprio contributo ("riceviamo e pubblichiamo") veniva abbandonata e il grigiore delle pagine di Rosso sembrava accostarsi, malinconicamente, alla tristezza dei capannoni industriali dove gli operai andavano a lavorare e a quella dei grandi casermoni popolari dei quartieri periferici dove, a fine turno, rientravano a riposare.

## **Punk in bianco e nero, più nero che bianco**

*Andrea Capriolo*

Il 1977 italiano è stato considerato come uno spartiacque decisivo nella società politica e culturale italiana: dopo la breve fase della controcultura "psichedelica" del '68, quella più lunga dichiaratamente politicizzata, e la parentesi ironica degli Indiani Metropolitani, il '77 – recuperando e mischiando al suo interno tutte le precedenti esperienze – vede l'emergere di una nuova generazione molto più disillusa. Quei pochi giovani ribelli di Milano, troppo piccoli per vivere l'esperienza di lotta che li aveva preceduti, e appena capaci di comprendere il movimento del settantasette, iniziano a viaggiare nel continente in autostop o con biglietti del treno falsi, con meta preferita Londra. La Londra delle "decine di teste colorate e crestate che si aggiravano per le vie del centro come felini nella savana", riportano nel capoluogo lombardo le nuove esperienze d'oltre manica. Si formano i primi gruppi punk: i Jumpers, gli X Rated, i Decibel; Rosso Veleno, giovane punk milanese, trasferita a Londra e

invaghita dalla nuova scena, riesce a organizzare il concerto di Adam and the Ants nell'ottobre 1978 all'X-cine, evento fondamentale che spalanca le frontiere, per altro già schiuse dalle prime notizie televisive provenienti dal Regno Unito, alle prime note punk in Milano. Passeranno però altri due anni prima di assistere a un altro concerto del genere. Nel 1980 al Palalido è la volta dei UK Subs come gruppo spalla niente di meno che ai Ramones, allora ai primi passaggi radiofonici italiani, che sdoganano, questa volta di definitivamente, la parola punk. Sempre in quell'anno ci sono importanti concerti al Palalido: Iggy pop, poi Specials, Devo...

In questo clima culturale le apparizioni punk non si fermano solo ai concerti, ma trovarono una forte vivacità anche attraverso la parola scritta. Solo nella città di Milano, in una decina d'anni, dal 1977 al 1987, si contano una ventina di riviste per un totale di circa cinquanta numeri, inerenti alle contro-culture punk, dark e affini. La prima constatazione che salta agli occhi vedendo queste riviste è il colore unicamente bianco e nero dell'impaginato. Oltre al necessario utilizzo delle prime fotocopiatrici, si possono trovare motivi quantomeno filosofici: il nero quale sintesi sottrattiva dello spettro visibile dei colori, un vero e proprio annullamento esistenziale dell'individuo, il nero come elemento di ambiguità e segretezza, del non conosciuto e inconoscibile, nero quale senso di paura e di morte, contrapposto al bianco del visibile e del conoscibile, sommatoria di tutti i colori esistenti. Se gli hippie vedevano con estrema fiducia il futuro prossimo, il futuro per i punk era negato. Nero in contrapposizione al rosso comunista che negli anni settanta dominava nelle riviste antagoniste milanesi. Più che altro, come è testimoniato da Fabione, storico occupante del Virus di via Correggio 18 (e autore delle profanzine "Suicide"), fu la poca disponibilità di soldi dei punk milanesi, quasi tutti provenienti da famiglie operaie e proletarie della cintura urbana, che li portava a comporre le punkzine unicamente tramite i primi

negozi che offrivano il servizio di fotocopia. L'eliminazione del colore, come suggerisce il sociologo inglese Dick Hebdige, avvalorava l'idea d'immediatezza di una pubblicazione concepita con urgenza e con poche risorse economiche a disposizione.

La prima punkzine è "DUDU=dada + punk", foglio "quasi mensile di agit/azione dadaista?", il cui titolo è concluso con punto interrogativo e non esclamativo, a voler sottolineare, dadaisticamente, l'incongruenza del sottotitolo della pubblicazione. I richiami a Dada, del resto, non sono certo nascosti, DUDU "è comunic/AZIONE senza preoccup/AZIONE, DUDU distrugge i cassette del cervello e dell'organizzazione sociale, è potere ai gatti e ai bambini, DUDU dessert velocissimo, DUDU pischia a Zurigo ...?..."

"DUDU" si presenta al lettore come una rivista che, sia per veste grafica sia per interessi letterari, si aggancia alla tradizione delle riviste degli anni settanta. Come non ricordare la grafica della bolognese "A/traverso", impaginata secondo stilemi artistici propri delle avanguardie storiche e con brani richiamanti un comunismo di matrice libertaria, tipico del movimento del '77. Infatti, nelle prime pagine, c'è un articolo intitolato: Che fare? Tentativo di unificazione dell'Iskra con il Raboecie Dielo e DuDù – ovvero siamo tutti prigionieri politici ovvero provocare la repressione per mascherarla. Tuttavia le istanze di un comunismo liberante si accostano a quelle della nuova contro-cultura per esempio nell'impossibilità di poter fruire un prodotto fuori dalle regole del mercato: "Che differenza passa tra Mick Jagger e Donna Summer?", si chiede ancora l'articolo che si interroga sul ruolo del punk, che "non si caratterizza come dottrina politica, bensì in una scena visuale". L'autrice Rosso Veleno, in un secondo articolo intitolato A proposito di musica, dischi e punk, di P U N K sottolinea che non è moda e la provocazione non sta semplicemente nel riempirsi la faccia di orecchini e nel costume del sabato sera, "LA PROVOCAZIONE È BEN ALTRA COSA [...] E CHE L'ATTITUDINE NON

LA COMPRI NÉ DA SEDITIONARIES NÉ DA CARÙ”. Rispettivamente la boutique d’abbigliamento punk di Vivienne Westwood a Londra e il negozio di dischi in Brianza tra i primi a importare i vinili di Sex Pistols e Ramones.

Ben presto, nel gennaio del 1978, “DUDU” cambia nome in “POGO – organo del movimento Duduista”, rivista che uscirà solo per tre numeri. Propone temi legati alla scena d’oltremarina, sia per quanto riguarda la grafica che prende spunto da manifesti e copertine dei dischi dei Sex Pistols ideati da Jamie Reid, sia per quanto riguarda gli argomenti trattati, che già dal titolo – “POGO” – rimandano al mondo contro culturale anglosassone. Al suo interno vi sono consigli “pratici” per dare indicazioni come assemblare un indumento punk senza spendere troppo, su come formare una band senza essere musicisti e altre tematiche legate alle esperienze DiY, senza ovviamente tralasciare le classiche interviste e traduzioni di testi di gruppi inglesi quali Sex Pistols, Clash e Slits.

L’anno 1979 vede altre due pubblicazioni: “Xerox”, con 8 numeri fino al 1981, e “Bootleg”, con un numero unico nel 1979.

Gli otto numeri di “Xerox” perdono ogni riferimento al movimento dadaista e viene dato maggiore interesse alla fotografia, elemento marginale nelle precedenti punkzine. “Xerox” si colloca come un elemento di passaggio dalla dimensione avanguardista a quello delle future riviste che si manifesta nella grafica del titolo assemblata incastrando fra di loro le rette delle coordinate cartesiane. Interessante la seconda pagina della rivista che vede impresso un lavoro di poesia visiva di Glezos, dedicato a una fantomatica “girl musica corporation”, dove la dicitura “Music girl and whips” viene riproposta, senza soluzione di continuità, per tutta la pagina, in cui sulla parte scritta vengono sovrapposti immagini di pin-up.

Dal secondo numero “Xerox” rinnova la grafica ulteriormente, le immagini vengono assemblate come un vero e proprio collage di matrice surrealista. Due i casi da prendere d’esempio;

il primo è fotografico “Gags art set” per il gruppo italiano The Gags, da poco formatosi a Milano, che viene impaginato da Glezos, per altro già voce della band. Fotografie sadomasochiste vengono sovrapposte all’immagine di un bambina che viene guardata da alcune miss di un concorso di bellezza, controllate a vista da un presentatore televisivo che dice letteralmente (in inglese): “Fa quello che vuoi, di quello che vuoi”. Il secondo caso è l’illustrazione visiva della canzone dei Sex Pistols *Belsen Was a Gas*, dove ad accompagnare il testo, scritto su delle strisce accostate in maniera confusionaria, compare un sottofondo di immagini recuperate dal film *The Great Rock’n’Roll Swindle*, al quale è aggiunta la presenza dell’immagine di Hitler a giustificare il testo della canzone che provocatoriamente ricorda il campo di concentramento nazista. In questo secondo numero, inoltre, aumenta il tono ironico; nella seconda c’è presente un concorso per votare la fanzine più punk d’Italia, che oltre a citare “Bootleg”, “Red Ronnie’s Bazar”, “Pogo” e “Xerox”, propone anche “Famiglia Cristiana”, “Ciao 2001”, “Stop” e una fantomatica “Coca Scola”. Per la prima volta si incominciano a recensire gruppi non solo inglesi ma anche italiani. Viene proposta una pagina dedicata ai Chaos, band di Tonito the bandito, che già aveva scritto nel numero precedente di “Xerox”. Un interesse, quello di pubblicare testi e recensioni dei gruppi italiani, che continua anche nei numeri successivi, ma che in ogni caso non fa cessare l’importanza riconosciuta alla scena inglese per lo sviluppo del punk italiano. Nel terzo numero appare infatti un articolo di ben quattro pagine scritto da Glezos dopo il suo viaggio a Londra, mentre nel quarto viene pubblicato un altro articolo sui Lurkers scritto da Paul Haroid (leggi, ironicamente, Polaroid). Il numero sette viene costruito interamente con materiale di scambio proveniente da Londra dai fan del gruppo Adam and the Ants.

Anche la punkzine “Bootleg” prosegue l’impostazione grafica delle precedenti, dando spazio anche alla nuova tendenza

musicale, l'ondata new wave che si sviluppa dopo il periodo del punk 77. In copertina, accanto alle più canoniche immagini di Joe Strummer, John Lydon e Sid Vicious – al quale viene dedicato anche un articolo per la sua morte, avvenuta da poco – vi sono le presenze di Gerald Casale, bassista dei Devo, e di Eugene Reynold, cantante dei The Rezillos. Nella seconda pagina, Massimo Gay, uno dei redattori della rivista, scrive che “Bootleg è chiaramente la prima fanzine PUNK in Italia (paese di me...). Teniamo a chiarire che esso riguarda solo esclusivamente l'informazione visto gli scadenti risultati di “Pogo” e tutto il loro dannatissimo Dada o le menate paurose di Xerox”. Gli attacchi alla società dei consumi, tuttavia, non mancano. In chiusura dell'articolo dedicato alla morte di Sid Vicious viene messo in risalto come il bassista dei Sex Pistols non era nient'altro che vittima di una società impietosa. Lo spazio dedicato alle immagini si amplia, non vengono più circoscritte alla basilare funzione di corredo visuale della parte scritta; la loro importanza si estende, acquistando sempre maggiore autonomia svincolata dal commento testuale. Questo emerge nel caso della pagina dedicata ai Devo dove si vedono i cinque componenti del gruppo in posa, con tuta da operaio e mascherina antipolvere, mentre fanno compere al mercato.

### **Virus di carta**

Le riviste che venivano prodotte nello spazio occupato di via Correggio 18, all'interno del Virus, se a prima vista sembrano ricalcare quelle precedentemente ricordate, soprattutto per l'uso del colore bianco e nero, in realtà se ne distanziano profondamente. Seppur il tema di fondo di queste pubblicazioni era l'ambito musicale punk, incominciarono a presenziare – e ritornare dopo il rilassamento politico post-repressivo 1979/1981 – temi più strettamente di stampo politico e esistenziale: non

sarà banale ricordare che il punk milanese incominciò a definirsi punk anarchico proprio in relazione all'entrata dei giovani antagonisti in Correggio 18. Da ricordare, inoltre, che i segnali provenienti sia dall'Inghilterra, dove i Crass avevano già formato la loro comune a Epping, nelle campagne nei dintorni di Londra, e da oltre oceano, dalla California i Dead Kennedy's e i Minor Threat dalla costa est, contribuirono in maniera determinante a formare il pensiero politico dei giovani attivisti del Virus.

Il 1982 si presenta come un anno fondamentale per la gestione del centro sociale di Correggio 18: i concerti si susseguono con cadenza incessante e le riviste non tardano a essere pubblicate. Merita attenzione il terzo numero di “Nero”, che per l'occasione presentava intere pagine dedicate al movimento punk e all'esperienza del Virus, “un luogo nato dal bisogno di esprimere embrioni di cultura metropolitana e dalla voglia di antagonismo al progetto di cultura istituzionale”. In questo terzo numero di “Nero”, inoltre, vennero presentate traduzioni dei testi di band anarcoidi quali Crass e Poison Girls su elettrizzanti pagine dalla sfondo rosso fuoco.

Nel 1983 l'autogestione dei giovani punk assume una struttura maggiormente articolata: all'interno del Virus venne fondata Antiutopia Edizioni, una casa editrice di materiale punk, che si poneva l'obiettivo di poter divulgare al meglio il movimento e la sua attività non solo su territorio milanese ma in tutta Italia. Per propagandare le idee di autogestione si decise di stampare anche una rivista – dal titolo omonimo – che nell'introduzione redazionale definisce le proprie volontà, sia del nuovo giornale, sia della casa editrice: “Antiutopia nasce dalla nostra esigenza di esprimere a più persone il nostro messaggio libertario. Lo stato favorisce i giornali, i partiti, il potere borghese, informando la gente a seconda dei propri interessi [...] Antiutopia è soprattutto un giornale politico anche se ci saranno interviste o interventi di gruppi musicali [...] Antiutopia è un progetto di cultura autonoma e autogestita da chi vuole partecipare

sia attraverso finanziamenti, sia attraverso interventi. Oltre a questo Antiutopia ha intenzione di autoprodurre cassette di gruppi italiani che cantano in italiano”. La rivista, di per sé poco interessante da un punto di vista grafico e letterario – alcuni scritti riguardano l’antimilitarismo, le rivolte carcerarie, le comuni autogestite, recensioni di concerti e gruppi – divenne di fondamentale importanza per fare da raccoglitore attorno a esperienze di autogestione e produzione in proprio di punkzine. Sempre per poter meglio poter propagandare il materiale punk prodotto al Virus, i giovani occupanti di Correggio 18 ben presto decisero anche di dare avvio alla Virus Diffusioni, una vera e propria impresa di distribuzione di materiale autoprodotta.

Per Antiutopia Edizioni venne stampata “Istinto del vivere”, corposa rivista quasi interamente dattiloscritta, dal contenuto prettamente politico (poco infatti è dedicato al movimento e alla musica punk). In essa troviamo stupendi collage che riflettono i temi al suo interno contenuti: dall’antimilitarismo al vegetarianismo, dall’antipsichiatria all’ecologismo. Tra gli articoli è molto interessante quello inerente la grande manifestazione antimilitarista di Comiso del luglio 1983, dove centinaia di antagonisti, tra cui numerosi punk di tutta Italia, si ritrovarono per manifestare contro l’installazione nella cittadina siciliana di 112 missili Cruise americani. Un invito alla manifestazione che se seppur non trova ampio spazio nella rivista è di certo fondamentale per evidenziare il carattere politico di tutto il resto della pubblicazione; vedi in tal senso gli articoli come *Il mito della tua soddisfazione produce sofferenza, Né Dio né stato o Stati d’oppressione: religione cristiana*. “Istinto del vivere” presentava ai giovani punk italiani anche altri temi sui quali riflettere, come il vegetarianismo e l’antivivisezione, con intere pagine dedicate a denunciare i crimini perpetuati tramite la sperimentazione animale. Un interessante collage è presente in apertura della sezione dedicata a tale tema, costruito tramite una sovrapposizione di foto di scimmie incatenate in attesa dell’operazione che

porterà loro alla morte. Altro elemento di riflessione e di rilievo è l’ecologismo, presentato nei due articoli *La riappropriazione della terra* e *Produrre il progresso*. In quest’ultimo articolo, sotto forma di poesia, vengono presentati i disastri ecologici, come quello dell’ICMESA di Seveso, sintomo predatorio delle volontà del capitale industriale.

Tra le riviste autoprodotte nel fatidico 1984 (nel maggio di quell’anno fu sgomberato il Virus) c’è da ricordare “Risi e sorrisi”, stampata in tipografia per Antiutopia Edizioni, uscita in numero unico. Oltre a ospitare recensioni di dischi e gruppi punk, si occupa del nuovo movimento punk anarchico da un punto di vista più strettamente politico, dando maggior risalto ad aspetti che nelle riviste del primo periodo Virus non venivano messe in risalto. Tra gli argomenti di maggior interesse vi sono la tortura nelle carceri e il movimento femminista (ma narrato con “un po’ di disagio” da un maschio). Interessante anche la recensione alla pellicola di Fellini *E la nave va*; al film si riconosce un “reale valore strettamente cinematografico”, ma muove un attacco al regista accusandolo di aver descritto la classe borghese in decadenza, fatta di capricci e vizi, lui che borghese è. Altro scritto di interesse nella rivista è la lunga citazione presa dal libro *La corsa dei contrari* di Eugenio Barba, fondatore dell’Odin Teatret, dove si discute sulla marginalità del soggetto politico nel contesto della società di massa capitalista. L’aspetto sociale è quello sul quale maggiormente si concentra la pubblicazione, infatti un secondo articolo racconta le proteste dei punk contro il film *Bande giovanili* del regista chiamato “boia” Damiano Tavoliere, che viene presentato nel dicembre 1983 al cineteatro Ciak. Altri articoli raccolgono informazioni sul movimento punk di altre città d’Italia, come quelli del centro sociale Giungla di Bari e sulla situazione napoletana. Meno interessante, invece, la parte grafica, dove il contesto fotografico è lasciato a pochi inserti che raffigurano volti di soldati in marcia (probabilmente soldati della Germania nazista) affiancati da alcune vecchiette

che li guardano da una grata (probabilmente ebrei incarcerati). I disegni, invece, si dipanano in gran quantità nei fogli della pubblicazione: sicuramente il più interessante viene posto in copertina; un cranio visto in sezione vede riportate delle diciture che ne delimitano le aree di funzionalità “sopraffazione, autorità, morale, sessismo”.

Sempre per Antiutopia Edizioni, e in continuità con “Istinto del vivere”, venne pubblicata anche “P.I.S. (Presenze Individuali Sovversive)”, una delle riviste più interessanti del panorama punk anarchico milanese. In questa pubblicazione che oscilla tra atmosfere dark, con il classico sfondo nero e i temi che abbandonano lo sfondo sociale per ritirarsi nell’intimità del proprio io, e temi prettamente punk, dove la critica alle istituzioni si mantiene su posizioni di antagonismo radicale, quel che risalta immediatamente agli occhi è l’elevata mole di fotomontaggi che si dipana per tutte e ventiquattro pagine. Fotomontaggi che presentano temi politici, come si può notare nella pagina dove la faccia di Hitler e il busto di Mussolini e di Margaret Thatcher osservano una bambina imbronciata che cammina con il suo bambolotto nel passeggiare per un cimitero germanico, o quello presente nella pagina successiva, dove soldati che escono da una trincea vengono accostati ad avvoltoi e a linci che si cibano della carcassa di un animale morto.

### **Punkaminazione: contaminare di punk l’Italia**

Il 1982 vede anche la nascita di una esperienza fondamentale per lo sviluppo della cultura punk in Italia: la creazione del circuito di Punkaminazione. Già dal titolo si notano le volontà sottese a questa nuova esperienza: contaminare (da cui la desinenza “aminazione”) ad animare (palese l’assonanza della parola aminazione con animazione) di punk la penisola italiana. Tra la fine di luglio e i primi di agosto di quell’anno, centinaia di

punk provenienti da tutta Italia si riunirono nel centro sociale occupato Cassero di Bologna, per organizzare un bollettino di collegamento, divulgazione, informazione e coordinamento della scena punk italiana. Quale mezzo di diffusione di tali idee, si decise di impaginare una rivista – appunto chiamata “Punkaminazione” – dalla grafica molto semplice e priva di documentazione fotografica che, come ricorda Pankrazio, tra i primi antagonisti punk di Udine, avrebbe dovuto “consentire, per il suo basso costo e le ampie possibilità diffusive, di raggiungere un numero elevatissimo di punk: e l’ambizione è dunque quella di far giungere con questo foglio ai punk italiani notizie di tutto ciò che accade nel punk italiano”. La redazione fu costituita dividendo la penisola italiana in cinque centri di coordinamento, suddivisi per zone geografiche, ognuno dei quali si sarebbe assunto la responsabilità di raccogliere informazioni sul movimento punk della propria area di competenza e di diffonderne le attività. Il bollettino di “Punkaminazione” uscì per un totale di cinque numeri, tra il 1982 e il 1985: al suo interno vi si trovano resoconti delle attività e dei gruppi delle varie realtà, anche le più nascoste, come quella del collettivo libertario di Lecco, di Macerata, quello di Chiavari e di La Spezia, ma, ovviamente, anche delle realtà come il Virus di Milano, il Cassero di Bologna, il Victor Charlie di Pisa e la Giungla di Bari; tutta Italia era ricoperta per fornire al movimento informazione utili. Con “Punkaminazione” avviata, e la rete culturale punk ormai in via stabilizzazione, anche nel circuito antagonista milanese si sentiva la necessità di diffondere l’attività del movimento anche fuori dai circuiti strettamente militanti e culturalmente affini.

### **Teste Vuote Ossa Rotte**

La storia di “Teste Vuote Ossa Rotte” iniziava in parallelo all’esperienza del Virus. Nata in una sorta di negazione delle

riviste che ancora risentivano dell'atmosfera d'avanguardia tipica delle esperienze militanti de '77, "T.V.O.R." si proponeva non solo di parlare di musica e cultura punk, ma di farlo in modo nuovo e originale, dando maggior spazio alla parte fotografica e respingendo in modo netto le esperienze più ludiche di riviste quali "POGO", "DUDU" e "Xerox".

Ideata e impaginata da Stiv "Rottame" Valli, ex membro del gruppo Orda, e dal terzo numero anche da Marco "Maniglia" Medici, membro dei Crash Box, uscì per cinque numeri dal settembre 1981 all'aprile 1985, affrontando tutto il periodo d'oro del punk milanese e italiano, attraversando non solo l'apertura e lo sgombero del Virus, ma affrontando la nascita di nuove scene del movimento, come la corrente dark, quella straight edge, l'ascesa dell'hardcore punk e il filone new wave. Il primo numero venne stampato nel settembre 1981 con il titolo "True Voice Of Rebel", una prima versione fotocopiata su carta semi-lucida, impaginata da Stiv Rottame, da Gianluca e da Marino dei Disper/azione; come ricorda Stiv Rottame, fu Gianluca l'ideatore del nome, che venne recuperato dalla band americana T.S.O.L (True Sound Of Liberty). Nel giro di una manciata di giorni, tuttavia, si decise di farne una versione aggiornata, ampliando le pagine e stampando 500 copie – grazie a Gruger – su carta di qualità migliore rispetto alla versione precedente. Questo primo numero che come tutti gli altri utilizza uno tipo di carta nera e lucida, venne prodotto a Cantù e vedeva come redattori Stiv Rottame e Gianluca Camnasio, ai quali si aggiunse Mario Talon, futuro cantante dei Disper/azione. Per l'occasione si decise di cambiare il nome, mantenendo l'acronimo di "T.V.O.R." ma cambiandone la dicitura in "Teste Vuote Ossa Rotte", che rimase per tutti i restanti quattro numeri. Il primo numero ufficiale della fanzine, invece, uscì nell'ottobre del 1981: Il suo pezzo forte, composto da sole dieci pagine, è la recensione del concerto dei Dead Kennedys a Gorizia, dove si riporta, sotto forma di reportage in prima persona, l'esperienza

vissuta. Le pagine seguenti presentano al loro interno traduzione di testi dei Crass, dei Discharge, dei Black Flag, dei Partisans e dei Flux of Pink Indians, il tutto corredato con fotografie "rubate" da riviste straniere e da disegni grafici prodotti a loro tempo dalle band recensite. In ultima pagina, infine, un primo accenno di quello che è il filo conduttore – oltre all'interesse per la fotografia – di tutti e cinque i numeri: l'ironia sui personaggi politici. Fotografie di Spadolini e di Vittorio Merloni (presidente della Confindustria), sono affiancate da trafiletti dattiloscritti con commenti sarcastici esilaranti.

L'ironia dissacrante sfociava in veri e propri inserti che si potevano trovare sparsi in ogni pagina della rivista e non solo di attitudine strettamente punk. Nel quinto numero è presente una pagina dedicata alla "naia di merda" dove, attraverso ritagli dei quotidiani italiani, viene proposta al lettore la notizia di un soldato che, uscito di senno, ha ucciso in caserma un suo superiore, per poi finire in fin di vita a causa degli spari dei suoi commilitoni. Tra gli inserti sicuramente più interessanti e dal taglio fortemente satirico occorre menzionare quello inerente l'omicidio dell'ingegner Calvi all'interno della rubrica "le inchieste anti-insabbiamento di T.V.O.R.", dove viene stravolta la storia della morte del banchiere, che al posto di uccidersi, secondo i redattori, "è stato assassinato". La fanzine arriva a decretare ciò tramite "un'attenta indagine fotografica e documentaristica condotta attraverso un'enorme mole di materiale e ostacolata dalla false piste che i mass-media e gli organi ufficialmente incaricati delle indagini": Calvi fu ucciso perché "era diventato punk". Le prove a favore della tesi sono una serie di fotografie "del prima e dopo" che raffigurano Calvi con la "consueta pelata e poi con la moicana di capelli veri reimpiantati con un intervento sulla cute", mentre in una seconda foto il banchiere viene ritratto con le dita nelle narici, i redattori dimostrano che Calvi era un punk perché "assume una posa tipica di parecchie foto scattate a chi poga nei concerti", appunto quella di portarsi

le dita al naso. Viene addirittura indagata la sua vita quotidiana: si chiede, ancora, “qualsiasi punk alle prime armi o alle prime conoscenze che voglia trovare o vedere più punk o cose punk... dove credete che intenda andare?”, ovviamente Londra, dove Calvi si recò effettivamente, e i redattori rincarano la dose dicendo che Calvi era lì per vedere “Subhumans e G.B.H., due fra i suoi gruppi inglesi preferiti”. A Londra fu inseguito dagli agenti segreti italiani che lo uccisero simulandone il suicidio. Ma allora come mai “Calvi fu ritrovato impiccato sotto a un ponte con dei sassi in tasca. Dovendosi suicidare non avrebbe potuto buttarsi direttamente nel fiume nel punto più profondo con un peso al collo?”. Ed ecco la prova di Calvi punk: la foto del corpo morto scattata da Scotland Yard dove si intravedono sulla sua cute “rimasugli della moicana che gli assassini provvidero all’ultimo momento a tagliare per nascondere la vera storia al resto del mondo”. Come ultima prova, infine, un foglietto rinvenuto all’interno della sua giacca, dove sono segnati alcuni luoghi di Washington DC “notissimo centro hardcore negli USA, già città di Bad Brains, Minor threat, S.O.A., Scream, Void, Faith e altre band” dove il banchiere avrebbe voluto recarsi per far perdere le proprie tracce e “trovare una scena punk attiva e molto ricca”.

Il personaggio che tuttavia sembrava appassionare maggiormente i redattori dei T.V.O.R. è sicuramente Sandro “ul borchia” Pertini, allora Presidente della Repubblica Italiana, che viene costantemente dileggiato in tutti i numeri della pubblicazione. Nel secondo compare una sua foto “ripresa al Virus”, dove il presidente viene trasfigurato in punk, con tanto di cresta rasata ai lati, occhiali da sole e giubbotto di pelle borchiato, affiancato da una scritta che ricorda una “profonda costernazione in tutti i più alti ambienti dello stato” per “l’adesione di Sandro Pertini alla frangia hardcore più estremista del punx”. Una adesione, quella di Pertini, motivata da una precisa scelta d’amore; infatti viene ancora ricordato come “ul borchia” abbia riempito i muri

del Virus con il nome di Wendy Williams, “voce femminile dei Plasmatics di cui è uno sfegatato fan”. Nel terzo numero “ul borchia”, sempre abbigliato con cresta e giubbotto di pelle borchiato, si intrattiene con Peppino “il lercio” de Filippo, anche lui con moicano in testa, giubbotto in pelle e collare borchiato al collo. Anche Peppino, come il suo amico, ha aderito al punk più estremo (sembra avere una storia d’amore nascosta con Olda de Volga, la bassista dei Lewd), ma al contrario di Pertini non gira con giubbotto di pelle, ma con “vestiti normalissimi, completamente sporchi di farina, polvere e fango”. Nel quarto numero si vede “ul borchia” consegnare una copia di T.V.O.R. al suo “nuovo amico” Nino la Rocca, “ultra fan dei D.R.I.”, per poi affermare compiaciuto ai giornalisti presenti che “poccottio, noi non camperemo mai!” mentre la Rocca “non rispondeva” ma sorrideva beotamente per poi scoprire che questo suo riso era determinato da delle “cuffiette-micro che trasmettevano a 457.000 megaton Violent Pacification dei D.R.I.”.

Come ricordato l’ironia della rivista poggiava fortemente sugli inserti fotografici di alta qualità, basati su un lavoro di cesellatura e di incastro di un materiale al tempo di ancora difficile utilizzo, sempre su fondo nero lucido, con un’apparente e quasi innaturale facilità d’utilizzo. Un continuo cut-up creativo e spregiudicato che divenne elemento di vanto e marchio di fabbrica della pubblicazione, tanto da farla recensire come una delle più belle punkzine del mondo da Jello Biafra, il cantante dei Dead Kennedy’s. I collage caotici che Stiv Rottame presentava sulle pagine delle riviste, come ben ricorda Marco Philopat: “Erano realizzati con fotografie sforbiciate a spigoli, illustrazioni in sovrapposizione al testo rampicante, titoli a pennarellone, loghi dell’assurdo e simboletti inventati, il tutto sistemato su pezzi di carta strappata e poi incollati su un fondo rigorosamente nero come un buco astrale”.

Se nel primo numero le fotografie appaiono ancora nella fase di sperimentazione e di studio, dal secondo numero diventano

elemento centrale del discorso della fanzine: le “foto sono indispensabili per la nostra fanzine in quanto vogliamo pubblicare assolutamente più foto possibili anche dei gruppi italiani, per dare anche a loro la stessa importanza di quelli esteri”. Per il momento (alla data di pubblicazione del secondo numero) all’interno della redazione non esiste una vera e propria rete di fotografi, come sarà dal numero successivo. Per questo in seconda di copertina viene ricordato che “tutte le foto che appaiono su T.V.O.R. sono state vilmente e schifosamente rubate nel più abietto dei modi ad altri giornali (logicamente non italiani che loro se le sognano!) libri, fanzines ecc. con il valido aiuto di numerosi loschi individui ai quali va il nostro più sentito ringraziamento!”. Il terzo numero, invece, cambia tipologia di raccolta delle immagini; infatti non vengono più “rubate” ma, “precisazione: a differenza del numero 2 quasi tutte le foto che appaiono qui sono inedite, e non rubate ad altri giornali e ‘zines, poiché i gruppi ora li abbiamo contattati direttamente.”. Non sarà un caso, in questo contesto, notare come dal terzo numero incominciano a essere poste a corredo delle foto i crediti dei fotografi, due su tutti: Cuso e Fiorella, che in quarta di copertina del terzo numero viene ricordata come “fotografa ufficiale di T.V.O.R.”, tramite un paradossale identikit, dove i componenti della redazione vengono mascherati sotto le spoglie di anonimi vecchietti. Tutto questo, il modo “di contatto differente”, di certo deve essere dovuto all’arrivo nella redazione di Marco Maniglia, che aveva nel suo bagaglio di esperienze personali un taccuino di contatti da poter utilizzare per T.V.O.R. Fu grazie a lui, per esempio, che nel 1984 il duo effettuerà il viaggio in Usa (a supporto del tour americano dei Crash Box) a contatto con la situazione punk hardcore, la quale successivamente verrà analiticamente descritta sul numero cinque. Ed ecco, a tal proposito, l’editoriale del quinto numero, per mano di Stiv Rottame, dove si ricorda di come mentre stavano accasati a San Francisco dagli amici della più importante e famosa punkzine

del mondo “Maximum Rock’n’roll”, Maniglia e Stiv per poco non morivano di crepacuore quando “ad una misera richiesta di foto mi mettono [i redattori di “M.R.R.”], sapendo la foto-mania di TVOR, davanti a uno schedario stile ufficio zeppo di foto allucinanti di ogni ben di dio di gruppo punk-hc-skin sulla terra con il permesso di prendere quasi tutto quello che volevo”.

### **Ancora più nero**

In parallelo all’attività antagonista del Virus, nel 1982 prese forma una nuova controcultura. Dalla natura aliena di alcuni elementi giovanili di Milano, non riducibili strettamente all’ambiente dei punk di via Correggio 18, nacque la prima ondata del movimento dark – o forse sarebbe meglio definirlo delle Creature Simili – in Italia. Roxie, una delle protagoniste, racconta: “Al Virus qualcuno comincia a giocare con i codici del dark ma non a tutti piace: infatti avevo la sensazione di non essere proprio ben vista dagli occupanti.”. Se il rifiuto della radicalità fu elemento di discriminazione tra punk e dark, con quest’ultimi più inclini al rigetto dello scontro frontale con il mondo istituzionale, è nella sfera esistenziale e non prettamente politica che si possono trovare spunti utili per capire la nascita del movimento dark.

La prima rivista del movimento fu “FAME” che così viene definita da una delle redattrici, Angela Valcavi: “Un mix tra una fanzina punk e un giornalino di controinformazione post 77, un ibrido politik dada punk”. “Fame” venne creata da Angela assieme ai suoi amici Atomo (Davide Tinelli) e Vincillo, che come lei abitavano nel quartiere periferico di Baggio e che diventarono, dopo le esperienze punk e dark, tra i promotori della scena underground in Italia. I due numeri di “FAME” presentano temi che spaziano da quelli prettamente punk, come si vede dalla presenza di testi degli Indigesti e dei

Tiratura limitata, e dai disegni di punk crestati ma al tempo stesso “digitalizzati” di Atomo, ad articoli che analizzano in tono ironico il vestiario dei paninari, sempre attraverso disegni di Atomo. Non mancano temi di natura animalisti (con un fumetto di Cleopatra) e antimilitaristi. Il ricorso a fotografie è pressoché nullo nel primo numero, mentre nel secondo c’è un fotoromanzo, “il massimo del nazional popolare! Però lo facciamo da presa per il culo alla stragrande”, dove si paragona l’abuso di alcol all’uso di eroina. Ma non mancano elementi di controinformazione, quali l’antimilitarismo e l’animalismo, accostati a temi più prettamente di strada per non dimenticare le origini proletari e popolari della controcultura italiana. Il secondo elemento da sottolineare è che la rivista non è fotocopiata – “le graffette fanno schifo” ricorda Angela Valcavi – ma veniva prodotta in una tipografia parrocchiale di Baggio. Questo per distanziarsi dalle pubblicazioni punk, più rozze elevandosi su un piano stilistico diverso.

Il ricorso alla fotografia sopraggiunge anche nelle copertine dei due numeri; ancora Angela Valcavi ne parla: “per la copertina avevamo deciso di fotografarci intenti a scalare un muro con una scritta enorme: ‘FAME’. Fame perché avevamo fame di tutto, ma anche perché era uscito da poco il film americano *Saranno famosi (Fame)*, e Atomo continuava a ripetere: ‘Eccheccazzo, voglio diventare famoso anch’io!’”. La scritta per la copertina l’abbiamo tracciata a pennarello su un muro di fianco al supermercato a Baggio e la gente si domandava perché ci fosse quell’enorme ‘FAME’ fuori dal supermercato”. Nel primo numero, infatti, è presente la fotografia citata sotto la quale è posta una seconda immagine raffigurante uno squat di Baggio, quasi a voler denunciare la “fame” di questi giovani ragazzi di occupare uno spazio urbano nel quale poter esprimere le proprie idee. Il secondo numero, al contrario, utilizza sempre la fotografia scattata al supermercato, ma innestata all’interno di un collage dove compaiono gli “attributi” della fame, come

prosciutti, conserve, forme di formaggio, vino e grappoli d’uva, ma tra i quali si scorge anche un bomba a mano.

Dopo il secondo numero, e nella promessa del terzo, per divergenze “politiche” su cosa considerare satira e cosa underground, “FAME” cessò di essere prodotta. La volontà di continuare a produrre fanzine, tuttavia, non venne meno nelle idee di Angela Valcavi, così che, nell’estate del 1983, nei giorni del concerto degli Obscurity Age al Leoncavallo, venne formato il comitato di redazione di una nuova rivista.

“AMEN” con la redazione formata da Angela Valcavi, che mise ancora a disposizione come sede il suo bilocale di via Rismondo, Gianna, cantante degli Obscurity Age e Roberto Marchioro. Uscita in 8 numeri dal 1983 al 1990 ha coinvolto molte persone e storie diverse, producendo anche altri tipi di pubblicazioni come la compilation *La nave dei folli* (tematica sulla legge 180 lp + fanzine) e gli esordi discografici di F.A.R. e Ritmo Tribale. Il primo numero fu stampato nell’autunno del 1983 e presenta una copertina che già visivamente si differenzia dalle produzioni punk, con un “re” del male incappucciato seduto su un trono affiancato da tre croci rovesciate. Se pur è innegabile che la vena anticlericale rimane il filo conduttore di tutte e otto le uscite – il sottotitolo “this is religion” è significativo – è altrettanto vero che tale filone rimane quantomeno sottotraccia nei numeri successivi, tant’è che le prime tre uscite vennero a costituire una sorta di trittico ideale per poter comprenderne le idee di fondo: Dio, Patria, Famiglia, in tale ordine, possono essere considerati i titoli sottaciuti.

All’interno di “AMEN” si alternano articoli dal forte tono esoterista – vedi il racconto *Il cuore rivelatore* di Edgar Allan Poe nel primo numero, o quello sulle Villi (fidanzate morte il giorno prima del matrimonio, secondo una leggenda scandinava) – a testi propri della tradizione filosofica laicista, come estratti da *L’anticristo* di Nietzsche. Numerosi sono i brani che tentano di tracciare una sorta di mappatura dei luoghi della Milano dark.

Importanza non secondaria svolgeva la musica che trovava spazio grazie alle interviste ai Virgins Prunes, agli Obscurity Age e recensioni di alcuni dischi dei Joy Division (dopo il suicidio di Ian Curtis). Un articolo apparso nel terzo numero intitolato *Manifesto di un gruppo dopo il punk* dove si scrive “il punk non l’ho rinnegato, ho le radici in esso / le mie scelte musicali sono un desiderio di evoluzione / non una masturbazione celebrale e intellettuale/una generazione spontanea / non mi interessa il “fast and faster” / non sono nato per essere veloce ma non disprezzo chi lo è / ciò che conta per me è il modo di porsi di fronte alle cose / che è anarchico senza bisogno di avere la A sul giubbotto”, a sancire una differenza non solo estetica ma anche ideologica con il mondo più politicizzato dei punk anarchici di Correggio 18. Un articolo poetico interamente ornato da una accurata scelta di incisioni e disegni derivanti dalla tradizione artistica decadente di fine Ottocento, con celebri esempi del disegnatore inglese Aubrey Vincent Beardsley e dell’incisore francese Gustav Doré, ai quali vengono affiancati elementi artistici provenienti da altri contesti culturali. Un caso esplicito lo si affronta nel numero cinque, dove si vedono frammenti ripresi da *Les Femmes d’Alger* di Picasso, dalla *Veduta di Delft* di Vermeer e da *La persistenza della memoria* “montata” sottosopra da Dalí, e da *Mistero e melanconia in una strada* di De Chirico. Questi sono elementi che, tuttavia, pur appartenendo a una tradizione “estranea” a quella strettamente esoterica e decadente, vengono a trasmettere la medesima percezione delle immagini dei disegnatori di fine ottocento, a causa di un fattore che caratterizza tutti gli otto numeri di “AMEN”, cioè il colore interamente nero della pagina.

Come ultima rivista di cultura dark, pubblicata nel 1984 in numero unico di sedici pagine, vi è “Hydra mentale” per Antiutopia, una pubblicazione che, seppur trovava diffusione dopo lo sgombero del Virus da via Correggio 18, può di certo essere accostata alla produzione dark. “Hydra mentale” fu una rivista

creata, sia per la parte grafica che per quella contenutistica, da una sola persona, Joykix, tra i fondatori delle Creature simili ma al tempo stesso vicino per rapporti di amicizia ai punk del Virus. Una darkzine sicuramente tra le più interessanti del panorama degli anni ottanta, che riesce a trattare la critica d’arte, in particolare molto interessante l’articolo su “DADA” e il Cabaret Voltaire di Zurigo, non semplicemente come slogan di rivolta adolescenziale – come fu per “DUDU” – ma storicizzandola e innestandola su di un terreno di matrice esistenzialista. Importanza non secondaria in “Hydra mentale” è l’apparato grafico e fotografico: accanto a riproduzioni di fotografie di opere d’arte dadaiste, vi sono sparsi per la pagine disegni a china raffiguranti creature primitive che trasmettono nel lettore un profondo senso di angoscia. Singolare anche la copertina, dove due fotografie del medesimo luogo – una periferia urbana, lungo il decorso di una ferrovia, ma riprese in diverse condizioni atmosferiche, vengono elegantemente accostate l’un l’altra.

### Oltre il Virus

Dopo la chiusura del Virus nel maggio 1984 il movimento punk visse una fase di sbandamento; le successive occupazioni non riuscirono più a catalizzare l’attenzione che aveva avuto lo spazio di via Correggio 18, e così anche le iniziative e i concerti incominciarono a diradersi. Quello che non si fermò, tuttavia, fu la produzione cartacea, che continuò imperterrita, con una quantità non indifferente di riviste pubblicate

La prima che venne stampata nell’estate 1984 fu “Disper/azione”, punkzine “autogestita e autonoma di cultura musicale antagonista, visioni, allucinazioni, escrementi e vomiti vari” che tratta quasi esclusivamente di musica, con interviste anche a gruppi stranieri e di cultura skin, come i Nabat, ma che non traslascia, seppur ancora sottotraccia, interessi di matrice politica.

In tal senso la copertina ne diviene emblema; vi è impresso un disegno di un bambino allibito che, mentre si accinge a giocare con un mappamondo, viene circondato da una serie di militari che paiono usciti da Star Wars, sullo sfondo di ciminiere fumanti di una fabbrica nucleare. All'interno della rivista manca quasi del tutto l'apparato fotografico, sostituito da un limitato numero di disegni, tra i quali la vignetta di chiusura in ultima pagina, dove Sandro Pertini sbeffeggia il presidente americano Ronald Regan (da poco eletto), salvo poi autoriconoscersi nelle descrizioni da lui fatte al correlativo d'oltreoceano: "è sordo, ha dei vuoti di memoria, difficoltà a parlare, giramenti di testa, sonnolenza cronica..."

"Lubna", altra rivista del 1984, non è una pubblicazione strettamente punk, anche se ne riflette alcuni contenuti di ribellione giovanile. Stampata poco dopo lo sgombero del centro sociale Fornace di via Tre Castelli contiene essenzialmente interviste ai giovani ex occupanti, i quali ripercorrono le iniziative prodotte all'interno del centro, denunciando la loro rabbia nei confronti delle istituzioni per avergli tolto lo spazio di attività. La parte grafica è ridotta allo stretto necessario e si limita a fornire una visione del cascinale com'era durante l'occupazione e mostrare gli occupanti che partecipano alle interviste riportate sulla pagina.

Sempre nel 1984 c'è "Fuoco punk": "Due numeri comprendenti fotografie e testi che incominciano a interessarsi ad argomenti differenti dal punk anarchico del Virus e dall'hardcore americano di "Teste Vuote Ossa Rotte". L'attenzione viene rivolta verso un nuovo filone musicale, introducendo per la prima volta nel panorama italiano la tendenza crust, sottogenere musicale punk con influenze metal, presentando gruppi come gli Amebix e Sluglords. Una rivista che non rinuncia alla vena ironica e satirica. Esempio ne è la pagina dove si racconta dello scoop giornalistico di Modugno "punk", entrato in un locale per cantare la sua Volare, con tanto di fotografia del crimine.

Interessata ancora all'ambiente crust è "Decontrol", rivista uscita in tre numeri nel 1985. Oltre a recensire concerti e lp punk, è interessante al suo interno la parte grafica con disegni di natura espressionista, vicino all'arte dada berlinese.

Sempre nel 1985, "Cronache ludre", punkzine interessata non solo a indagare la scena punk, ma attenta anche al mondo politico, con uno sguardo particolare alla strategia della tensione (vengono infatti proposti sulla pagina dallo sfondo nero ritagli di giornale inerenti la strage del Rapido 904 e del sequestro brigatista di Ciro Cirillo del 1981). Altri interessi sfociano nel sociale, con articoli che si scagliano contro il "monopolio" dei circoli ARCI e contro la Teologia della liberazione. Interessante, in questa rivista, anche l'apparato fotografico, incentrato su collage irriverenti che il più delle volte tendono a dissacrare i personaggi politici avvicinandoli a figure della tradizione carnevalesca, come Bettino Craxi che viene accostato alla maschera di Pulcinella.

Il 1985 vide anche la pubblicazione del numero unico di "Razzia Pazzia", rivista interamente incentrata sulla critica all'istituzione manicomiale, con articoli che raccontano: "storie vere di persone pazze, del trattamento ricevuto grazie alle strutture di assistenza sociale di questa infame società". Importante soprattutto l'apparato fotografico a corredo dei testi, che recupera immagini dei manicomi italiani scattate da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin e pubblicate nel fondamentale *Morire di classe*, libro del 1969 che per primo tentava di descrivere la reale situazione dei degenti degli ospedali psichiatrici.

Ultima punkzine del 1985 è "Exèresi", "contro l'opera di disinformazione esercitata dalla stampa manipolatrice" impaginata da Marco "Kambo" Pucci. Seppur grande spazio viene lasciato alla discussione attorno al movimento punk italiano ma non solo, ci sono anche recensioni dedicate alla scena jugoslava e nelle trenta facciate della pubblicazione si affrontano anche temi legati alla cronaca cittadina.

“I don’t care”, rivista pubblicata a partire dal 1985 (ma ancora oggi attiva sotto forma di blog online) da Stefano Calori. Un “muro” di foto accompagna il lettore nelle letture delle pagine. Nel terzo numero, un trafiletto a corredo di una foto di John Belushi vestito da aviatore ripresa dal film *1941. Allarme a Hollywood*, ricorda a tutti coloro che volessero pubblicare fanzine di chiedere le immagini fotografiche a Bicio e Beppe, i quali possono essere considerati i fotografi ufficiali della pubblicazione.

“Invasion” stampata nel 1986 nel nuovo Virus di piazza Bonomelli pone maggior interesse al filone punk hardcore americano, dando spazio e recensioni di gruppi come i D.R.I., Black Flag e TSOL, ma anche tematiche di critica sociale. Numerosi sono gli articoli antimilitaristi, contro l’istituzione ecclesiastica, e contro la distorsione della notizia come viene trasmessa dai mass media italiani. Non mancano anche gli spunti ironici.

Emulo di “T.V.O.R.” è “Linea Dritta”, pubblicata nel 1987, corposa rivista fondata da “Vix” Piaggi, che presenta sessantaquattro pagine interamente ricoperta da un muro di fotografie di gruppi punk italiani e stranieri durante i concerti (limitate a pochi cenni sono le interviste ai gruppi e le recensioni di dischi). Quel che mostra di stimolante “Linea Dritta”, è l’interesse per la cultura dello skate alla quale è dedicata un’intera rubrica, “SkateLife”, dove attraverso fotografie in bianco e nero si documentano le prime iniziative della scena, inserendo la pubblicità di un negozio di Agrate Brianza Professional Skateboard Material, tra i primi a fornire materiale e attrezzature agli skater.

“Donald Punk”, rivista di piccolo formato, stampata nel 1987 in tipografia, al cui interno sono presenti due fumetti: il primo che racconta la storia di Donald Punk – chiaro il richiamo al Donald Duck disneyano – e della sua punkband Quack Off, il secondo racconta la storia di Nero, un ragazzo anarchico che non trova il suo posto nel mondo dopo lo scoppio di una bomba

all’idrogeno. Negli inserti di pagine tra un fumetto e l’altro, per la prima volta compaiono fotografie che informano su una nuova arte di strada che a breve si diffonderà velocemente, quella del tatuaggio.

# Corpi tecnologie e reti

## Il cyberpunk di “Decoder”

*Sara Molho*

Il 30 marzo 1998 Primo Moroni muore. Poco dopo esce l'ultimo numero di “Decoder”, con cui la rivista arriva a pagina 1000 (le pagine di “Decoder” si susseguono senza soluzione di continuità fin dal primo numero), e in cui sono le parole dello stesso Moroni a tratteggiare la genesi della rivista che segna il cyberpunk a Milano: “Nel caso di questa libreria che è la Calusca, i punk (nel 1983) vennero da me e mi dissero: ‘Siccome a noi piace questa libreria, vorremmo tenere qua i nostri materiali. Però non possiamo accettare che vengano mercificati. Anche tu sei un libraio compagno, ma non possiamo accettare che diventino merce, perché se li diamo a te da rivendere diventano merce’. ‘E allora come si può fare?’ ‘Tu ci dai una saletta, noi l'autogestiamo e li vendiamo noi.’ E così fu”. Dopo due anni di autogestione, Moroni propone ai punk di creare la “Calusca Newsletter”, che però non vide mai la luce. Al suo posto nasce, nel 1986, grazie a una redazione in cui si intrecciano competenze legate alla tecnologia e alla comunicazione, la rivista “Decoder”.

Si tratta di una rivista autoprodotta milanese, in cui si uniscono fascinazioni passate e tentativi di decodificare un mondo nuovo: principalmente quello dello sviluppo tecnologico e delle reti telematiche. “Decoder”, che è la prima rivista indipendente milanese progettata interamente al computer, nasce da un incontro futuristico in cui un uomo, con in bocca una piccola antenna, “parlava in Megahertz a una donna che non aveva orecchie ma due parabole per captare messaggi televisivi. Non riuscendo a comprendersi i due hanno fatto l'amore, [...] con movimenti ora inceppati ora facilitati dalla lingua di lei, di nastro magnetico lungo 60 minuti, mentre seguivano il ritmo della batteria elettronica che batteva nei loro petti”.

Dalla carne e dal ferro sorgono quelle esperienze in cui corpi e tecnologie sconfinano l'uno nell'altro integrandosi; “Decoder”, e poi “Flesh Art” e “Flesh Out”, cantano la venuta di un mondo in cui la tecnologia non è più protesi: è l'uomo stesso a tendere verso una nuova esistenza chimerica.

“Decoder” esce in dodici numeri, dal 1987 al 1998, a cadenza programmaticamente irregolare; la nascita della ShaKe Edizioni, tra il 1988 e il 1990 (anno in cui diventa effettivamente operativa) segna un cambio di passo nella storia della rivista, ma la continuità è assicurata, anche grazie alle rubriche che si susseguono di numero in numero, come Katodica, sottotitolata “Rassegna di Patologia televisiva”, e “Decoder dei piccoli” che accoglie parecchie pagine di fumetti di autori diversi. Oltre agli articoli che toccano temi relativi ai mezzi di comunicazione e all'hacking, alla cultura musicale, ai festival, a zines e altre pubblicazioni autoprodotte, la rivista accoglie molte interviste di respiro internazionale, che toccano temi diversi, dalla letteratura alle questioni di genere; è forte l'influenza del pensiero cyberfemminista di Donna Haraway che si riflette direttamente sulla rivista “Fikafutura”, edita sempre da ShaKe, che esce in soli due numeri ma segna un panorama del pensiero di genere fortemente ispirato dal pensiero cyber e queer americano.

“Decoder” è omonima della pellicola di Klaus Maeck, uscita in Germania nel 1984, ripubblicata in Italia dalla ShaKe e ispirata ai racconti di Burroughs (in cui lo scrittore tra l’altro recita). La rivista si ispira direttamente all’immaginario burroughsiano e a quello cyberpunk, dichiarando le proprie radici fin dalla scelta del titolo. L’idea di non interrompere tra un numero e l’altro la numerazione delle pagine si lega direttamente all’Encyclopaedia Psychedelica di Fraser Clark, a cui si ispira anche l’idea di accorpare i numeri della rivista a costituire un’“Enciclopedia per l’anno 2000”.

Le nuove tecnologie della comunicazione che porteranno allo sviluppo del World Wide Web, rete concepita con uno sviluppo orizzontale, rizomatico, mostrano fin da subito risvolti legati a un controllo accentratore e problematiche relative alla privacy e ai flussi di informazioni. In “Decoder” si coagulano temi e problemi relativi a un’eventuale fuoriuscita dai canali prestabiliti, anche nell’uso delle nuove tecnologie dell’informazione, insieme alla volontà di riunire la cultura underground internazionale, sviscerando temi letterari, legati alla cultura beat e – ovviamente – cyberpunk, oltre a quelli artistici, performativi e di controinformazione politica. La pratica dell’hacking diventa, nell’ottica della rivista e dei suoi fruitori, pratica di sabotaggio efficace ai fini di una liberazione dei flussi di informazioni e delle competenze relative alla tecnologia. Si ricorda, per esempio, l’intervista a Richard Stallman nel dodicesimo numero; il programmatore, uscito dal Mit per questioni etiche, si è dedicato alla battaglia per la creazione di un software libero, in cui ogni utente ha la possibilità di conoscerlo a fondo e modificarne il funzionamento. Registrata negli studi di Radio Popolare, l’intervista segue un ciclo di conferenze che hanno avuto luogo in varie città italiane, come Roma e Milano, dove le sedi sono state Forte Prenestino e Cox18.

Ma uno degli articoli fondamentali nella definizione di un concetto di rete autonoma e indipendente è “Rete informatica

alternativa”, comparso sul numero 5 di “Decoder”, in cui Raf Valvola fa il punto sulla possibilità dei centri sociali di “fare rete”, adottando strategie comunicative coordinate. Se una linea comune è impossibile per l’eterogeneità dei centri sociali, delle loro premesse e del loro sviluppo, si avverte la necessità di una traiettoria comune sia per quanto riguarda la comunicazione sia per la distribuzione dei materiali autoprodotti che si estenda oltre i confini nazionali. Raf Valvola sottolinea poi la nascita di un fenomeno antagonista del tutto nuovo: quello del cyberpunk che intende in un’accezione ben più estesa di quella originaria, legata alla letteratura fantascientifica americana. Infatti con il termine punk l’autore non designa il fenomeno del decennio precedente, ma nell’articolo indica tutte quelle esperienze che mantengono una loro “componente di alterità sociale” radicale, mentre con cyber indica la componente tecnologica che inevitabilmente è arrivata anche nell’ambito della controcultura. A partire da queste premesse annuncia il progetto di una rete informatica che sia almeno nazionale e colleghi tutte le realtà antagoniste in maniera democratica, decentrata, aperta e priva di struttura verticistica.

Qualche anno più tardi, nel 1993, nasce Decoder BBS, uno dei primi nodi della rete telematica Cybernet, con cui si configura quanto preconizzato nell’articolo del 1990. Nel frattempo, con la curatela di Gomma, nascono le videozine cyberpunk di “Decoder”, in cui si uniscono interviste e spezzoni di video. Nella prima compaiono Fura Dels Baus (in una performance tenutasi nel cortile del Cox18), Survival Research Laboratories e Mutoid Waste Company, oltre alla spiegazione di come entrare a far parte del BBS, proprio in un’ottica di apertura veicolata dalla convinzione dell’orizzontalità delle informazioni che per essere libere non possono rimanere appannaggio dei tecnici. In questo senso rimane forte la percezione del “do it yourself” come strada all’autodeterminazione e all’indipendenza anche in campo tecnologico, laddove era già appannaggio dei punk

e ancora prima, in campo medico, delle femministe. Decoder BBS, di cui si dà riscontro nella rivista cartacea, nasce come “accampamento di guerriglieri ontologici [...] tribù in movimento [...] viaggiatori psichici spinti dal desiderio o dalla curiosità, non legati a nessun particolare tempo o luogo, in cerca di diversità o avventura... Questi nomadi tracciano i loro percorsi con strane stelle, che possono essere luminosi gruppi di dati...”, come scritto, con la firma doppia “Decoder”/Hakim Bey, all’inizio dell’ottavo numero della rivista.

L’internazionalità di “Decoder” è rimarcata nel sottotitolo e nei contenuti e si riflette anche nella sua cultura figurativa, in cui si trovano molteplici suggestioni internazionali. Se la copertina del primo numero richiama immediatamente le xerografie di Bruno Munari, a cui si fa cenno in un articolo dello stesso numero, poco dopo un’intera pagina reca la scritta: “Liberate le vostre lingue / usatele per amare / non per leccare il culo / ai vostri padroni”, il cui stile cita in maniera diretta l’artista fluxus Ben Vautier. Seguono fotografie nel segno delle fascinazioni tecnologiche dei decenni precedenti: come non pensare al Bauhaus, a Moholy-Nagy o a Metropolis, guardando gli ingranaggi e i fotogrammi del primo numero, forse ottenuti tramite l’uso di una fotocopiatrice, ma così simili ai rayogrammes? E ancora, le illustrazioni di Joykix nel primo numero, che accompagnano la rubrica Katodica, sembrano rimandare immediatamente all’immaginario dadaista, tra le pupée disarticolate di Hans Bellmer e il meno diretto riferimento al Rainy Taxi di Salvador Dalí, del 1938.

Tutte le copertine di “Decoder” raccontano scenari cyberpunk in cui si mescolano tensioni meccanicistiche e digitali, realtà virtuali e panorami fantascientifici vicini a Blade Runner, come la copertina di “Decoder” 11, con un’illustrazione di Franco Brambilla che ricorda la metropoli distopica di Ridley Scott. “Decoder” vede l’assoluta preminenza dei fumetti di Gianluca Lerici, meglio conosciuto come Professor Bad Trip,

che illustra pagine selvaggiamente psichedeliche collaborando con la ShaKe edizioni a vari altre iniziative editoriali, tra cui un’edizione interamente illustrata de *Il pasto nudo* di William Burroughs (1992), in cui il testo viene liberamente interpretato secondo una tecnica simile a quella del cut up burroughsiano. Morto nel 2006, a soli 43 anni, Lerici è stato un artista a tutto campo, occupandosi tra l’altro di incisione, fumetto, pittura e partecipando a numerose esperienze nel campo dell’editoria indipendente. Bad Trip disegna varie copertine per “Decoder”: tra le più significative si ricordano quelle dei numeri 7 e 8; nel primo caso un teschio si erge su un corpo scorticato, circondato da un’aureola-casco di ingranaggi, su un fondo di pianeti, incarnando quella continua commistione tra interno ed esterno del corpo, così ricorrente nel cyberpunk (e nata, forse, da *La mostra delle atrocità* di Ballard, del 1970, citata poi innumerevoli volte) mentre nella copertina del secondo numero una figura, in cui gli ingranaggi si impostano su forme antropomorfe, si pronuncia davanti a due microfoni, ma essa ha un terzo occhio a forma di orologi, non ha occhi ma manopole metalliche, e dietro di essa si sviluppa una quinta costituita da una composizione di cinturini metallici; più lontano si vede una metropoli sull’acqua. In copertine di questo tipo sembra concentrarsi tutto l’immaginario cyberpunk di Bad Trip, in cui innesti meccanici si uniscono a brandelli umani, mentre le tinte sono vivaci e le composizioni psichedeliche.

La rivista affronta con attenzione la nascente esperienza di un filone performativo legato all’innesto di macchine sui corpi, al riutilizzo dei rottami, a immaginari postapocalittici di scontri tra macchinari simili ad animali, in cui pelli, sangue e carcasse sono al centro di nuove ritualità, tra il primitivo e l’iper tecnologico; si parla delle esperienze di Mutoid Waste Company, Fura Dels Baus e Survival Research Labs, oltre all’attività legata all’ambito della body art di Stelarc. Tra il quinto e il sesto numero della rivista si trovano tre interviste – ai Mutoid, alla Fura e a Mark

Pauline dei SRL – che tratteggiano un panorama internazionale (vengono rispettivamente da Londra, dalla Catalogna e dalla California) in cui eventi teatrali, parate e feste diventano espressamente luogo di ibridazione tra uomo e macchina e dimostrazione di libertà o nomadismo, quindi azione politica più o meno diretta. Per Pauline l'utilizzo di macchine che derivano dall'industria militare per distruggere, attraverso il fuoco, pile di oggetti, in performance in cui l'interazione con il pubblico si gioca sul reale pericolo di un'ustione (Pauline stesso ha subito un incidente in cui ha perso alcune dita), è influenzato dalle pratiche e dalle proteste contro la politica di Nixon dei Weather Underground e di Bill Ayers, quindi dalla volontà di mettere a ferro e fuoco determinate istituzioni economiche americane.

La Fura unisce all'uso di macchinari istanze primitivistiche, legate a usi tradizionali catalani, a una poetica del corpo sanguigna, catartica, che include l'interazione diretta con il pubblico. I Mutoid incarnano forse più degli altri quel tipo di interazione tra corpi e macchine che "Decoder" fa sua, e la rivista conta numerosi punti di tangenza con le loro vicende; infatti nel 1990 approdano a Sant'Arcangelo di Romagna grazie all'invito al Festival dei Teatri, in cui la redazione di "Decoder" ha un ruolo cruciale: nell'estate del 1989 il gruppo è a Berlino, e alcuni redattori della rivista vedono lì le spettacolari sculture che lo contraddistinguono, in una performance in cui esse tentano di oltrepassare il confine tra Berlino Ovest e Berlino Est, pochi mesi prima del crollo del muro. Quell'estate altri due redattori di "Decoder" lavorano come tecnici per il festival di Sant'Arcangelo, e visto l'entusiasmo per lo spettacolo, è proprio "Decoder" a convincere il direttore artistico del festival a ospitare il gruppo per l'anno successivo. Nel 1990 si riesce quindi a organizzare l'arrivo dei Mutoid in Italia, e grazie alla sindaca di Sant'Arcangelo si individua in una cava di sabbia abbandonata, situata sulle rive del fiume Marecchia, la sede del gruppo per il festival. La cava, lungi dall'essere solo un luogo

di passaggio, è ribattezzata Mutonia, e diventa base operativa del gruppo. I Mutoid, che vedono gli albori nell'ambito della scena raver inglese, spostandosi poi, all'insegna del nomadismo, per l'Europa, raccogliendo nuovi compagni lungo il percorso e creando grandi eventi, performance, feste e sculture, a partire dal riciclo e dall'assemblaggio di rottami, trovano quindi ospitalità in Italia proprio grazie alla mediazione di "Decoder". Se nella loro vicenda si legge una continuità con i grandi festival hippy dei decenni precedenti, d'altra parte nel loro lavoro emerge la ricerca della possibilità di utilizzo al di fuori dei canali consumistici delle tecnologie, oltre alla riappropriazione creativa di materiali e territori in disuso.

Al vertice di quel sentire che vede nella tecnologia la possibilità di uno sviluppo corporeo al di là del confine biologico si situa anche Stelarc, intervistato nell'ottavo numero di "Decoder". Per l'artista australiano il corpo è un oggetto da ricostruire secondo i dettami di una mente capace di vedere molto oltre i confini di una fisicità considerata ormai obsoleta. La sperimentazione di arti tecnologici aggiunti a quelli già presenti, piuttosto che di movimenti imposti al suo corpo da macchinari distanti chilometri e chilometri, rende bene l'idea di quell'integrazione tra naturale e artificiale che la scrittura cyberpunk preconizza. La scultura che entra all'interno del corpo dell'artista, per esplorarne le viscere tramite tecnologie mediche di ultima generazione, altro non è che l'applicazione di quel rovesciamento di interno ed esterno raccontato da Burroughs e utilizzato da Antonio Caronia, tramite fondamentale per la conoscenza della fantascienza internazionale, oltre che del cyberpunk, a Milano e in Italia.

Il numero 12, da cui siamo idealmente partiti, è l'ultimo numero cartaceo della rivista. Venuto a mancare Primo Moroni, "Decoder" perde la spinta iniziale, davanti a un mondo troppo veloce da seguire per una rivista a cadenza semestrale o annuale. In concomitanza con le prime sperimentazioni di Indymedia, nasce il blog di "Decoder" che potendo essere aggiornato

quotidianamente è uno strumento più in linea con una realtà sempre più costellata dalle relazioni virtuali, di una comunicazione che passa dalla rete e non più dai canali tradizionali, come quello cartaceo, oltre che di una moltiplicazione delle voci che solo tramite una rete realmente decentrata possono esprimersi. Il blog procede per sei o sette anni. Di quell'esperienza rimane, in forme diverse, la ShaKe Edizioni.

Va fatto un doveroso passo indietro per rintracciare nel collettivo "Un'Ambigua Utopia" quelle che sono le basi del connubio tra pensiero radicale e fantascienza, a cui guardano le esperienze cyberpunk e l'ufologia radicale degli anni novanta (per quanto riguarda quest'ultima si può citare il collettivo MIR, Men in Red, che insieme all'omonima rivista unisce appunto l'ufologia al pensiero politico segnatamente marxista). "Un'Ambigua Utopia" nasce nel 1977 come collettivo, e pubblica nove numeri di una rivista autoprodotta, oltre ad aprire una libreria, La Porta sull'immaginario, nel 1980, in via Mac Mahon. Il nome si ispira al romanzo di fantascienza politica *The Dispossessed. An Ambiguous Utopia*, di Ursula K. Le Guin, uscito nel 1974 e tradotto in italiano nel 1976 con il titolo *I reietti dell'altro pianeta*. Tra le pubblicazioni che precorrono il connubio di "Un'Ambigua Utopia" tra science fiction e passione politica in Italia, va segnalata "Robot", diretta da Vittorio Curtoni, con cui il collettivo si confronta fin da subito. Il primo numero di "Un'Ambigua Utopia", ciclostilato e rilegato tramite graffette in costa, esce a Milano nel dicembre 1977 in una tiratura di 600 copie. Dal secondo numero in poi ogni uscita è dedicata a un preciso argomento: i bambini e la fantascienza, poi i robot, la festa, i mutanti, l'utopia, Baudrillard e i simulacri, il sogno e infine la simulazione. Nel 1978, poco dopo l'uscita del secondo numero (quello dedicato ai bambini), si presentano due occasioni pubbliche da segnalare: poco dopo l'incontro presso la Fabbrica di Comunicazione, nella chiesa occupata di San Carpofo, a Brera, si tiene la contestazione allo SFIR di Ferrara,

la convention italiana degli appassionati di fantascienza, dopo la quale il gruppo cresce molto. Poco dopo esce il numero sui robot, seguito dall' "Invasione dei marziani", festa organizzata alla cascina occupata La Fornace di Milano, a cui è dedicato il quarto numero, che adotta il sottotitolo "rivista di critica marx/ziana", che ben rappresenta la doppia anima della rivista. L'anno successivo, grazie al lavoro di Goffredo Fofi, il collettivo di UAU pubblica per Feltrinelli *Nei labirinti della fantascienza, guida critica*. Dopo la pubblicazione, Oreste Del Buono concede al collettivo una rubrica fissa su Linus. Nel frattempo, anche grazie alla presenza sempre più centrale di Antonio Caronia, la rivista si avvicina a riflessioni teoriche che nascono dalla fantascienza per giungere ai terreni della sociologia e dell'estetica, con una virata teorica che alcuni ritengono lontana dai temi di partenza. Si susseguono vari altri incontri, l'apertura della libreria, e una mostra, che secondo Caronia è il momento apicale del collettivo e allo stesso tempo ne determina la fine: presso la Società Umanitaria di Milano si tiene nel 1982 Il gatto del Cheshire. Rassegna di teorie e pratiche della simulazione. Come ricorda lo stesso Caronia nel 1999 nel secondo numero di "MIR", nei quattro giorni della manifestazione passano "Umberto Eco, Alberto Abruzzese, Omar Calabrese, Franco Bolelli, Maurizio Ferraris, Gilles Lipovetsky, Paolo Fabbri, Giuseppe Bartolucci, Daniele Brolli, Santagata e Morganti, Tommaso Kemeny, Carlo Formenti, Antonio Attisani, Il marchingegno (che poi sarebbe diventato Krypton), Alik Cavaliere, Emilio Tadini, Michelangelo Pistoletto, Giulio Paolini e tanti altri, in un susseguirsi di interventi, installazioni, videotape, poesie, spettacoli teatrali, ologrammi, giochi di ruolo, videogame, musica". L'evento, troppo oneroso, determina l'effettivo tracollo economico di UAU, poco dopo la pubblicazione del nono e ultimo numero, interamente dedicato alla manifestazione, che non viene praticamente distribuito. Siamo nel 1982, appena cinque anni dopo l'inizio della breve ma intensa parabola di UAU, che a distanza

di decenni è ricordata attraverso le parole di alcuni dei suoi protagonisti. Se la rivista è guardata con sospetto da altri gruppi radicali legati al movimento del 1977, può essere considerata la premessa fondamentale per riviste cyberpunk come “Decoder”, tanto che nel 1999 Caronia ne scrive su “MIR” per fare un bilancio di quell’esperienza, che se non è propriamente in linea di continuità con la fantascienza degli anni novanta, che ha deviato nella direzione dettata dagli scrittori di Mirrorshades, sicuramente è qualcosa con cui essa deve confrontarsi; come scrive Caronia su “MIR”, essa “in qualche modo fa parte della stessa storia”. Poco dopo la testimonianza di Caronia, Piero Fiorili scrive la sua versione dei fatti relativi al collettivo e alla rivista sul blog intercom, suscitando la reazione dello stesso Caronia e di Giuliano Spagnul, l’unico dei tre a far parte del collettivo fin dall’inizio. Quest’ultimo mette ordine tra il ricordo individuale, poco attento ai fatti politici di quegli anni, di Fiorili, e la testimonianza di più ampio respiro di Caronia, inserendo a sua volta la microstoria di “Un’Ambigua Utopia” nelle vicende di quegli anni; se l’esperienza del collettivo si apre in un momento, quello del 1977, di grande fioritura di realtà indipendenti, riviste, fanzine, radio libere, non solo nelle grandi città ma anche in centri periferici, essa si conclude secondo Spagnul con l’apertura della libreria, nel 1980, stesso anno della marcia dei quarantamila alla Fiat di Torino, con cui si apre “il lungo decennio degli ‘anni di merda’ a seguire”.

Nel 2020 esce un nuovo numero della rivista, idealmente il decimo; uno dei suoi principali animatori, Antonio Caronia, presente nel collettivo dal 1978, è morto da qualche anno (nel 2013). Egli è una figura chiave nella definizione di quel panorama di confine in cui la pratica di critica letteraria si unisce al pensiero radicale: prima di entrare a far parte del collettivo, è stato attivista nella Quarta Internazionale, appassionato di fantascienza, studioso di vaste vedute, traduttore e scrittore, si è occupato di discipline eterogenee (tra cui la matematica), oltre

a condurre un’attività di militanza attenta alla teorizzazione; si è dedicato allo studio della comunicazione, delle interazioni tra uomo e macchina, quindi ha scritto sui cyborg e sulle realtà virtuali, rappresentando un punto di riferimento per il cyberpunk a Milano. Sotto la sua egida nasce, nel 1997, “Flesh Art. Corpi e attitudini fuori controllo”, grazie all’impegno di Fabio Malagnini presso un editore che finanzia l’impresa. La rivista esce in sei numeri e viene ribattezzata “Flesh Out” al terzo numero a causa della manifesta contrarietà di Giancarlo Politi, che vede scimmiettato il nome della rivista di arte contemporanea da lui diretta, la famosa (e ben più istituzionalizzata) “Flash Art”. La parabola si conclude nel 2000, dopo aver rinnovato la veste grafica, più che altro per mancanza di fondi e perché, forse in maniera analoga a “Decoder”, ormai il mezzo cartaceo non è più percepito come realmente efficace. Tra le sue pagine “Flesh Art” / “Flesh Out” accoglie punti di vista caleidoscopici intorno agli interrogativi sulla percezione del corpo, in un’epoca che si avvia verso l’assoluta prevalenza di una comunicazione impalpabile, legata alle reti telematiche. Così la testata si districa tra tensioni neoprimitive (un esempio in questa direzione sono i contributi di Betti Marenko, che studia la semiotica dei corpi trasformati attraverso pratiche come quella del tatuaggio, del piercing o della scarificazione), argomenti di rilevanza artistica, piuttosto che legati alla pornografia e articoli di stampo cyberfemminista che toccano temi musicali e di attualità (spesso con la firma di Helena Velená, che scrive anche su “Fikafutura”), in cui si percepisce l’influenza harawayana. La rivista si occupa anche del mondo movie, del teatro d’avanguardia (per esempio dei Motus o di Marcel•lí Antúnez i Roca), di argomenti di rilevanza scientifica con indubbio impatto estetico (nel primo numero, per esempio, si segnala la traduzione di un articolo di Eugene Thacker intitolato *Visible Man*, sulla mappatura ipertestuale del corpo umano attraverso immagini diagnostiche rilevate dal cadavere di un condannato a morte) alle implicazioni politiche

della schedatura genetica, alla pornografia, alla reinvenzione del corpo attraverso il body building, inteso come inedito strumento di empowerment (femminista).

“Flesh Art” / “Flesh Out” è legata agli stessi presupposti che animano riviste come “Virtual”, diretta da Stefania Garassini, e “Virus”, diretta da Francesca Alfano Miglietti, che si situano però entro territori disciplinari abbastanza circostanziati: quello della comunicazione digitale e quello di arti visive e moda. È lo stesso Caronia a scrivere su tutte e tre le riviste, tessendo relazioni di senso e richiami tra gli argomenti trattati: si rincorrono attraverso le pagine di “Virus” e “Flesh Art” / “Flesh Out” articoli e interviste relativi a Stelarc, alla Body Art (vero pilastro attorno a cui ruota l’immaginario di “Virus”), al teatro d’avanguardia dei Motus o della Fura dels Baus, mentre su “Virtual” compaiono temi già al centro delle riflessioni di Caronia, come la nascita e lo sviluppo delle realtà virtuali. Se “Decoder” manteneva, almeno nei primi numeri, un’estetica legata a quella delle fanzine degli anni ottanta, man mano resa più elaborata grazie al lavoro di Bad Trip, Rosie Pianeta, Joykix e altri, “Flesh Art” fin da subito è una rivista patinata, non autoprodotta ma realizzata e distribuita grazie a un editore. I temi che affronta meritano grande interesse: si dà ampio riscontro della body art in mostra a Milano, e alcuni protagonisti della scena internazionale vengono intervistati per esempio da Caronia, Betti Marenko o Teresa Macrì.

Nel terzo numero Malagnini e Caronia scrivono una recensione su Rosso Vivo, la mostra al Padiglione d’arte contemporanea di Milano curata da Francesca Alfano Miglietti, che raccoglie alcuni rappresentanti di una linea della body art internazionale che supera idealmente i confini, fortemente connotati da tensioni psicanalitiche, dell’Azionismo Viennese e di altre esperienze degli anni sessanta e settanta. D’altro canto sono presenti anche pezzi dedicati a Ron Athey, Nicolas Sinclair, Witkin, Stelarc. Se sul versante artistico gli argomenti sono

molto vicini a quelli di “Virus” – sulle due riviste appaiono a distanza di un mese due articoli su Motus, per citare una delle numerose corrispondenze di temi e problemi – essi sono però inseriti nell’ambito più ampio delle espressioni dei corpi. È interessante che la rivista, in un articolo di Alberto Pezzotta, avvicini la pornografia alle espressioni che comunemente rientrano nell’ambito artistico; al di là della stretta relazione tra pornografia e arte contemporanea personificata nella coppia Cicciolina-Jeff Koons, tali scambi avvengono nell’ambito delle protesi, della chirurgia (Orlan), della fotografia di ricerca di Witkin e Serrano (che, fotografando cadaveri, introducono in ambito artistico immagini che rimangono tabù in altri ambiti). Nel sesto numero, sfigurato nella grafica anche se non nei temi, un articolo traccia quelle che sono le radici che ispirano il filone in cui si inserisce la rivista: Caronia scrive di Antonin Artaud e del suo Corpo senza Organi, concetto che trova una sua prima espressione in una trasmissione radiofonica del 1947, chiamata Per farla finita con il giudizio di dio, poi ripreso e trasformato da Deleuze e Guattari.

Il CsO fluttua, senza finalità, e si definisce come campo di forze e a tratti come ambito di confine: quello della pelle come involucro e zona di relazione con il mondo su cui si gioca l’identità. È possibile immaginare un corpo chiuso, ricucito, come quello del duo artistico Aziz + Cucher, proprio a partire dal CsO; è in quella stessa zona liminare, la pelle, che si giocano le sospensioni di Stelarc o le sperimentazioni identitarie di Betti Marenko, ed è forse al CsO che si può ricondurre l’idea di liberare il corpo da quello stato di necessità e presunta naturalità che sembrano delimitarne gli ambiti. Il CsO è forse il punto di partenza per immaginare alterazioni chimeriche, organi aggiuntivi e appendici esterne, ovvero immaginare un corpo che trascenda quello “naturale”, ormai obsoleto. All’affacciarsi del nuovo secolo, l’ultimo numero di “Flesh Out” sembra esplicitare uno dei debiti più importanti per la percezione del

corpo nel corso degli ultimi decenni: quello verso il teatro e il lessico artaudiano. Se è su un piano comunicativo e percettivo diverso che dovrà giocarsi il nuovo millennio, le fanzine e le riviste degli anni novanta devono averlo avvertito, anche se con scarse reazioni: la maggior parte di esse non supera l'inizio degli anni duemila, che vedono l'assoluto diradarsi di iniziative legate alla nascita di fanzine e riviste cartacee indipendenti, a favore dell'immaterialità della comunicazione digitale, per esempio attraverso la nuova vetrina dei blog.

Le riviste citate hanno formato e organizzazione ormai lontani dalle fanzine autoprodotte tramite stampante e rilegate con semplici graffette, ma non significa che queste scompaiano negli anni novanta. A Milano le fanzine fedeli a quell'estetica scarna ma efficace sono diverse: si annoverano tra queste "Klinamen" e "Balak. Al di là del pene e del male". Quest'ultima, uscita nel 1990, fa capo al centro sociale Cox18 di via Conchetta, sgomberato ben due volte nel corso dell'anno precedente. Indica fin dal titolo (che in ebraico significa "distuttore") la volontà di fare informazione cruda e antagonista, a tratti satirica. Raccoglie pagine di fumetti e argomenti eterogenei: dalla vivisezione alle definizioni di hashish e marijuana secondo vari dizionari italiani, fino alla pagina di un quotidiano del 1978 contro il centro sociale Macondo, accusato (letteralmente) di "Drogare i nostri ragazzi", o alle origini storiche (peroniste) della crisi in Argentina, e ancora si schiera esplicitamente contro l'eroina, a partire dalla copertina, in cui le guglie del Duomo di Milano sono diventate siringhe, e poi a più riprese all'interno. La satira religiosa passa dal titolo, la cui ispirazione biblica non può che far sorridere, e dalla chiusura; l'ultima frase della rivista infatti è quella dell'officiante alla fine della funzione religiosa: "ite, missa est".

"Klinamen" è invece una rivista che si autodefinisce universitaria, in cui citazionismo e blasfemia si uniscono all'insegna di suggestioni, anche figurative, internazionali: si ricordano per

esempio la copertina del primo numero, tratta da un disegno per il balletto triadico di Oskar Schlemmer del 1922, e una pagina interna dedicata alla famiglia di contadini arricchiti di George Scholz, del 1920, esponente particolarmente tagliente della Neue Sachlichkeit. La copertina del terzo numero, più strettamente politica, ritrae invece vari politici italiani, tra cui sembra di scorgere Craxi, Cossiga, Berlinguer, Andreotti, Pertini, Prodi e Bossi, che come gli ignudi di michelangiolesca memoria si contorcono tra le nubi, mentre su di loro aleggiano banconote e mazzette varie. La quarta di copertina del primo numero vede immortalato un celerino munito di manganello all'interno della Statale, probabilmente durante un momento dell'occupazione del 1990, legata al movimento studentesco della pantera contro la legge Ruberti. La rivista sviluppa temi legati al materialismo storico e alla lotta di classe, toccando il femminismo e lasciando spazio a poesie dissacratorie, ma riagganciandosi anche a quelli che sono i pilastri della cultura beat, come Allen Ginsberg, o più in generale attingendo a fonti letterarie eterogenee, da Sylvia Plath a Philip Dick, oltre alle numerose fonti filosofiche richiamate esplicitamente.

Tra le riviste di movimento degli anni novanta, si situa in un territorio specificatamente legato alla poesia "La mosca di Milano", pubblicazione autoprodotta sopravvissuta alla fine del millennio (l'ultimo numero è del 2013, ed è pubblicato dalla casa editrice La vita felice) e anzi diventata punto di riferimento fondamentale nel panorama letterario italiano. Il breve testo di Franco Coda nelle prime pagine del numero 4-5, del 1996, affresca un racconto relativo alla mosca e al suo rapporto con ritmi inediti e anarchici, e racconta che "nell'umida sala illuminata da un solo faretto, ebbe origine come per magia un nuovo ritmo, figlio dei maldestri tentativi di un saxofonista di uccidere una mosca oltremodo noiosa; un ritmo sincopato, veloce e poi lento, e poi ancora veloce, un ritmo volante come note d'insetto. Un ritmo imprendibile". Così la rivista sembra

allacciarsi a una avanguardia letteraria rivoluzionaria, e insieme si occupa di promuovere l'opera di scrittori emergenti tessendo relazioni per esempio con Calusca City Lights e Cox18, tramite momenti di incontro e discussione. Interessi letterari legati alla prosa riguardano invece la rivista autoprodotta "Letteratura Underground", che nasce nel 1996 e si occupa di pubblicare racconti inediti. Entrambe le pubblicazioni situano in maniera esplicita l'uomo nel contesto sociale e di classe, ribadendo quindi la necessità di mettere in relazione autore e contesto, e l'impossibilità del primo di liberarsi del secondo.

Negli anni novanta la matrice strettamente politica, che trovava le radici ultime nelle riviste degli anni settanta, annovera tra le riviste "Autonomen", nata a metà degli anni ottanta, che si situa entro un terreno politico più connotato, direttamente legato agli ambienti dell'autonomia operaia del decennio precedente e dichiarandosi, almeno nei primi numeri, "periodico d'informazione comunista", che si occupa di "ricomposizione del proletariato urbano". Appartenendo a una fascia politicizzata e meno legata all'immaginario e all'ambito ludico creativo, "Autonomen" tratteggia una realtà a tinte fosche, ovvero quella dell'abuso di potere da parte delle forze dell'ordine, degli omicidi commessi con la divisa, dei casi di tortura nelle caserme. Appartiene a una storia analoga, ma forse trova radici e sviluppi in direzioni diverse da quelle di "Decoder" e del versante cybepunk della controcultura milanese.

## Street art su carta

I graffiti di "Tribe"

*Sergio Maramotti*

È il 1991, in quella stagione a cavallo tra i fasti della Milano da bere e Tangentopoli prossima a esplodere, che esce il primo numero di "Hip Hop Tribe": venti pagine in bianco e nero e copertina a colori piene di foto di graffiti e altro materiale relativo a una cultura pressoché ancora sconosciuta in Italia.

"Writer rendo e fly cat – double esteri – ghetto blaster rap style – brief news e altro ancora" riporta la copertina subito sotto la testata.

A realizzarla sono tre ragazzi di Milano, innamorati in primo luogo del writing e dell'hip hop in generale, che decidono di mettere insieme una fanzine per contribuire a evolvere una scena ancora ai suoi albori in Italia. Obiettivo principale è cercare di fare girare materiale e informazioni di difficile reperimento nella neonata piazza milanese e italiana, per contribuire alla sua crescita e evoluzione.

A quei tempi la situazione è piuttosto embrionale, nonostante fin dagli anni ottanta un gruppo di autentici pionieri avesse

iniziato a incontrarsi nella galleria tra largo Corsia dei Servi e Vittorio Emanuele, diventato poi con il soprannome “il Muretto” uno degli epicentri della scena hip hop in Italia, bisognerà attendere ancora qualche anno affinché da quel nucleo emerga un fenomeno numerico rilevante.

I graffiti trovano invece le loro prime espressioni principalmente nei centri sociali e nelle aree legate alla sinistra alternativa e ai punk. Numerose sono le testimonianze di come il Leoncavallo nella sua sede storica rappresentò un importante punto di incontro per i primi writer.

Il frequente utilizzo di bombolette di vernice spray per scrivere sui muri infatti, influenza vivamente i più giovani attivisti dei centri sociali, alcuni dei quali trovano una connessione con il fenomeno esplosivo molto più su larga scala negli Stati Uniti.

In questo contesto un manipolo di giovani inizia a sperimentare l'utilizzo della vernice spray sui muri come pura espressione visiva e artistica, ovvero non esclusivamente legata a messaggi sociali o politici. Alcuni tra loro iniziano proprio utilizzando i muri degli spazi occupati, mentre pochi altri fortunati avranno a disposizione muri non autorizzati ma tollerati, come via Pontano a Lambrate e via Rosalba Carriera in Giambellino.

È una stagione di sperimentazione e per quanto molto prolifici, sono poche decine i writer attivi a Milano in quel periodo e sono tantissime le cose da scoprire e imparare per chi si avvicina al neonato movimento. In primo luogo cosa voglia effettivamente dire la cultura hip hop, ovvero le sue quattro discipline, le caratteristiche, i suoi principali esponenti. Inoltre, per quel che riguarda il writing è importante conoscere dove comprare le bombolette di vernice tanto quanto è fondamentale confrontarsi con gli altri, per apprendere tecniche e stili nell'ottica di un continuo miglioramento personale.

Ricorda Air One, uno dei fondatori della rivista: “Nel 1990 a Milano saremo stati in venti a dipingere, quaranta o cinquanta in tutta Italia. A Milano ci si conosceva in manifestazione

[sfruttando la folla per lasciare la propria tag]. Per progredire servivano i modelli, chi dipingeva bene era perché aveva le foto dall'estero, New York, Parigi, Londra, Amsterdam, ma chi aveva quelle foto non te le mollava”.

In questo panorama inizia a circolare qualche fanzine autoprodotta. A Milano oltre a “Tribe” vengono pubblicate “Trap”, “Psycho Vision” e “Impatto Nitro”, più qualche altro foglio creato principalmente dai writer e dalle loro crew.

L'aspetto che emerge fin dalla prima occhiata alle fanzine del periodo è come la pratica dei graffiti sia stata in assoluto l'elemento più rivelante della cultura hip hop a Milano e in Italia, infatti la maggior parte se non la totalità, delle pagine della rivista erano dedicate al writing, dai suoi aspetti più artistici alle sue espressioni più illegali (il “bombing”).

In questo panorama, molte delle riviste che circolavano nei primissimi anni novanta, avevano in comune l'essere principalmente un mezzo per veicolare le opere degli autori stessi. In altre parole, era piuttosto comune che un writer si impegnasse in una rivista per pubblicare quasi esclusivamente i suoi graffiti e quelli della sua crew, di modo da farli circolare il più possibile. Non bisogna infatti dimenticare che uno degli obiettivi primari del writing, una delle ragioni per cui nacque nei quartieri di New York, è sempre stato quella di rendere il più famoso possibile il proprio nome.

Gli intenti di “Tribe” sono diversi. L'obiettivo principale dei tre fondatori è quello di concentrarsi sulla produzione milanese e italiana nella sua interezza. Il progetto editoriale nasce quindi con lo spirito di documentare il più possibile la scena, attraverso la pubblicazione dei contributi inviati dai lettori, la cui selezione si farà presto difficile causa problemi di spazio, accanto ad articoli ed editoriali composti dalla redazione e dai suoi collaboratori.

Proprio l'invio di materiali e foto da parte dei lettori, di cui alcuni di questi diverranno anche distributori, risulterà

fondamentale per la fanzine, in quanto saranno proprio questi contributi che andranno a popolare la maggior parte delle pagine di ogni numero, sempre nell'ottica di mettere in condivisione quello che stava succedendo nella scena cittadina e nazionale.

"Tribe" iniziò come fanzine autoprodotta e rimase fedele a questo assetto per tutta la sua esistenza, continuando le sue pubblicazioni fino al 1999 con un ritmo di circa due numeri all'anno. Nonostante potesse contare su un sempre crescente numero di collaboratori, la redazione fissa era composta da tre persone: Airone, Kayone e AdStar. Quest'ultimo era anche il proprietario di WAG, il negozio hip hop in via De Amicis che divenne nei primi anni novanta un importante punto di aggregazione della scena.

La fanzine si affidava come da prassi a circuiti di distribuzione alternativa, evitando le edicole. Nello specifico giocò un ruolo fondamentale la rete di negozi streetwear, di cui WAG era parte, per far circolare la rivista fuori Milano; in Italia come in Europa. Naturalmente una parte importante veniva giocata anche dai singoli soggetti del movimento impegnati nella vendita nelle strade, oltre agli eventi pubblici come le jam, dei veri e propri raduni. Sempre in un editoriale della fanzine si trova un quanto mai esplicito invito a contribuire alla diffusione: "Tutti voi che credete nell'hip hop e nella sua giusta divulgazione come cultura, avete l'obbligo di diventare distributori. Quindi non solo inviando foto e materiali, ma contribuendo a fare arrivare ovunque la fanzine. [...]"

Un importante aspetto distintivo di "Tribe" era dato dal poter vantare una sede fisica per la redazione, ovvero il negozio WAG. Questa particolarità si dimostrò in seguito molto utile per evitare problemi con le forze dell'ordine. La presenza di una redazione conferiva una certa idea di strutturazione sufficiente a lasciare intendere alle autorità che la fanzine non fosse direttamente collegata agli autori dei graffiti pubblicati,

come quei fogli citati in precedenza, evitando quindi di finire in fastidiose grane legali.

Era infatti piuttosto comune per le fanzine dei tempi riportare disclaimer come "Questa fanza si limita a cronacare questo tipo di arte e non assolutamente a incitarla!". Ciononostante, uno dei primi scrupoli dei redattori era far sì che le foto recapitate in redazione non fossero direttamente riconducibili ai mittenti.

Parallelamente alla diffusione dell'hip hop e del writing, crebbe l'attenzione delle forze dell'ordine per il fenomeno dei graffiti. I writer attivi in quel periodo si dimostrarono molto prolifici, complici anche degli spazi di libertà oggi impensabili.

Proprio in quegli anni, per esempio, prese forma un'autentica peculiarità del movimento milanese rispetto al resto del mondo, ovvero l'assiduo bombing (termine indicato per azioni di writing rapide e illegali) delle stazioni e dei tunnel della metropolitana, sfruttando livelli di sorveglianza ancora piuttosto bassi da parte dell'azienda dei trasporti. Così come sui muri della città in quegli anni fiorirono numerose tag, dando il via a un fenomeno che marcò chiaramente l'aspetto di Milano per tutti gli anni novanta.

L'opinione pubblica iniziò ad accorgersi del movimento, e ciclicamente il fenomeno dei graffiti finì al centro del dibattito, così come di alcune campagne elettorali.

Nel quarto numero di "Tribe", oltre a fare capolino alcune foto di treni della M2 dipinti, vengono riportati alcuni ritagli di quotidiani molto interessati alla scena: "Imbrattata e danneggiata la stazione di Rovereto. I vandali dello spray all'attacco del metrò. L'azione ha il sapore di un vero e proprio raid organizzato". La fanzine inizia a documentare e a farsi gioco della crescente attenzione mediatica verso l'aerosol art.

Si è già detto come l'intento dei tre redattori fosse concentrarsi sulla scena italiana, ma un altro elemento fondamentale della missione di "Tribe" era veicolare questi contenuti all'estero, soprattutto in Europa.

Con questo obiettivo ben chiaro fin dall'inizio, consci che una

fanzine apertamente rivolta all'Italia avrebbe avuto scarsissimo appeal oltreconfine, i numeri di "Tribe" uscirono sempre con una copertina dedicata all'estero. Già dai primi numeri si vedono focus su Monaco, Copenaghen e opere di Phase2. L'escamotage era quello di lasciare intendere attraverso la copertina che la fanzine fosse indirizzata sulla situazione internazionale.

"Se dalla copertina fosse emerso che era una fanzine interamente dedicata all'Italia, nessuno all'estero l'avrebbe comprata", ricorda sempre AirOne. Questa tensione a confrontarsi fuori dal proprio paese, puntando all'Europa, è un filo conduttore importante specialmente nei primi anni di attività.

In un'intervista apparsa su "Tribe" nel 1993, si legge: "Sono Craze dell'MN Posse, un gruppo di writer di Milano che cerca di portare la scena milanese a dei livelli europei. Non so se ci riusciremo, ma spero alla fine di trarre qualcosa da tutto lo sbattimento che ci facciamo, e che la gente di Milano sia come noi disposta [...] a far progredire qualcosa di totale che ci contrapponga all'Europa e non a noi stessi".

L'implicito confronto con l'estero, e l'obiettivo di far crescere l'hip hop in Italia, si ritrovano anche nell'editoriale del primo numero: "'Tribe' è una rivista hip hop nel senso più vasto del termine, ecco perché ospitiamo, attraverso la voce autorevole di XXX una rubrica di skate; e ci interessiamo oltre che al rap alla musica reggae. Chiaramente ci rivolgiamo a tutti: e ciò significa che non dovete essere necessariamente Mode2 per inviarci le foto dei vostri graffiti, e che recensiremo adeguatamente i vostri demo musicali anche se non siete Ice T. Mandateci tutto il vostro materiale! Speriamo infine che quanto stampato incontri la vostra approvazione: noi ci siamo impegnati, ma si può fare ancora di meglio: sosteneteci e vi offriremo sempre più. Dimostriamo a tutti che la comunità hip hop italiana non è fasulla, ma che, sempre più grande e incazzata, presto invaderà ogni strada con la sua musica e i suoi colori".

Da notare che l'editoriale fa luce anche sul coacervo di

contaminazioni e ibridazioni presenti in quegli anni. Da una parte includendo elementi di street culture come lo skate che nulla c'entra con la cultura hip hop nel senso più ortodosso, ma che in Italia risultò essere un elemento molto comune tra i primi writer e b-boy. Dall'altra parte aprendo a più ampi riferimenti alla musica black come il reggae, anche questo non esattamente parte della cultura hip hop ma evidente retaggio dell'influenza dei centri sociali. Questi ultimi due elementi andranno gradualmente a scomparire con il proseguire delle pubblicazioni, portando la rivista verso un approccio più ortodosso, decisamente sbilanciato verso il writing.

A testimonianza della dimensione pionieristica di quegli anni, sfogliando il primo numero si nota la necessità di conoscere meglio anche gli aspetti più estetici dell'hip hop e dei suoi segni distintivi, quanto mai fondamentali per conferire una dimensione identitaria: *Style / training shoes – uno sguardo su uno degli accessori essenziali nel vasto abbigliamento hip hop* è il titolo di un articolo che cerca di fare luce sul ruolo delle scarpe sportive del perfetto b-boy.

Nel 1991 la scena rap italiana era quanto mai ridotta, di conseguenza trovano ancora spazio recensioni e articoli sul rap americano (Shabba Ranks, Public Enemy, Naughty By Nature, Geto Boys, Cypress Hill), ma già dal terzo numero, intorno al 1992, fanno capolino i primi gruppi rap italiani come i Radical Stuff e nell'uscita successiva compare un'intervista dedicata ai neonati Articolo 31. Quest'ultimo articolo viene scritto in italiano con traduzione inglese a fronte, inaugurando una pratica abituale nei numeri successivi, infatti dal quarto numero in poi si troverà in ogni uscita almeno un'intervista a un esponente del movimento italiano, writer, dj, mc, breaker, con traduzione inglese a fronte, proprio nell'ottica di far conoscere all'estero i principali soggetti della scena.

La nascita e l'evoluzione di "Tribe" rispecchiano fedelmente la parabola del fenomeno hip hop in Italia, passato da poche

decine di adepti a un movimento quasi di massa nell'arco di un decennio.

Per carpire la portata è opportuno soffermarsi sulla mutazione della rivista. Il primo numero riporta i classici aspetti delle fanzine autoprodotte, nonostante una comprensibile maggiore attenzione rispetto ad altri per la parte estetica. La fanno da padrone i collage di foto, i testi battuti a macchina e i titoli composti a letraset. L'aspetto più "patinato" è dato giusto dalla copertina a colori. La fanzine aveva un prezzo di copertina volto a coprire le spese, prezzo più volte oggetto di critiche, che permise però già dal terzo numero di uscire interamente a colori.

Riporta l'editoriale del numero 3: "Tribe' esce con un numero economicamente faticoso, a colori, 'osando' il confronto con pubblicazioni straniere con alle spalle un'editoria e reporters. Ma non si tratta di una sfida, Tribe vuole ottenere la migliore visione dei graffiti, perché in bianco e nero sono solo una mortificazione dell'arte!! [...] Questa è una data importante, in Italia l'hip hop ha una vera rivista".

Con il progredire delle pubblicazioni "Tribe" assume un'altra importante peculiarità: spinta dall'ampia pubblicazione di foto di writing, foto dall'andamento esclusivamente orizzontale, passa da un canonico formato verticale a uno orizzontale, per ottimizzare lo spazio dedicato alle immagini. Da sottolineare che il cambio di formato è possibile grazie alla distribuzione non canonica, quella appunto che non passava dalle edicole.

Ricorda sempre AirOne: "Quando entravo in Calusca addocchiavo subito Tribe, perché a causa del suo strano formato orizzontale ovunque la mettersero saltava subito all'occhio".

Il crescente successo e la buona diffusione spingono la rivista anche nella tiratura, di pari passo con una scena sempre in maggiore aumento. Nella seconda metà degli anni novanta "Tribe" arriverà a tirare fino a 15.000 copie a numero, trainata dalla distribuzione estera nei negozi Tower Records. Aumentano di conseguenza in maniera esponenziale i contributi dei lettori,

per cui la redazione si trova nell'arco di pochi anni letteralmente subissata dal massiccio invio di foto e materiali.

A causa di un massiccio invio di fotografie di graffiti, la rivista si ritroverà a cercare soluzioni di impaginazione, arrivando a comporre collage dove a fatica era possibile indovinare la superficie su cui era stato disegnato il pezzo, al netto dell'evidente distinzione tra vagoni e muri.

Partito come movimento underground assolutamente di nicchia, nella seconda metà degli anni verso il 1997 l'hip hop e il writing si trovano a essere un fenomeno molto più vasto, generando quella che da molti viene definita la Golden Age dell'hip hop italiano.

Come spesso accade nella storia dei movimenti, le nuove generazioni irrompono sulla scena creando anche delle cesure importanti con gli esponenti della cosiddetta vecchia scuola. Le pagine di "Tribe" dedicate al writing testimoniano il cambio di rotta delle nuove generazioni. Nello specifico la fanno sempre più da padrone foto di graffiti sui treni, soprattutto Ferrovie Nord, ma anche F.S., mentre scompaiono gradualmente le testimonianze di bombing nei tunnel e nelle banchine della metropolitana, dove la sorveglianza aveva decisamente alzato il livello. Nello stile e nell'approccio dei nuovi writer emergono prepotentemente le nuove tendenze, influenzate dalla scena romana ed europea che puntano essenzialmente al bombing massiccio e a una relativa semplificazione del lettering, abbandonando il classico "bars and arrows" proprio degli anni precedenti.

In questo scenario caratterizzato da nuove generazioni molto determinate e aggressive, da un'opinione pubblica particolarmente attenta e severa a riguardo del fenomeno, "Tribe" assume una posizione piuttosto coraggiosa schierandosi contro una parte del movimento. Nella seconda metà degli anni novanta prese infatti piede la pratica di lasciare la propria tag con una fresa o una pietra pomice sulle vetrine dei negozi e sui vetri dei

vagoni della metropolitana, per evitare che venissero cancellate, causando una comprensibile reazione dell'opinione pubblica.

Accanto a questo, le giovani leve di writer affamati di notorietà conservavano pochi scrupoli a riguardo della superficie su cui esercitarsi, includendo di fatto palazzi storici e monumenti. In un editoriale di quel periodo si legge: “Non sono queste giornate brillanti per il writing a Milano. [...] Non travisate le nostre parole: non condanniamo tags e bombin' sulle case della città, grazie a Dio non partecipiamo a questo facile moralismo estetico. Critichiamo, e qui ci schieriamo apertamente, il bombin' indiscriminato. Non ha alcun senso tollerabile spaccare edifici antichi di secoli [...] così come non approviamo assolutamente chi con una fresa firma su vetrine di comuni negozianti [...] basta cazzate, così ci si tira la zappa sui piedi da soli. Uscite a dipingere i treni e i muri, e tutto quanto ci sia di desolante e grigio in città, siate bombers senza compromessi ma non siate dementi.

Sempre a testimonianza di una scena ormai molto attiva e agguerrita, è un passaggio della primavera del 1997 che descrive la situazione con toni che stanno tra il bollettino di guerra e la classifica sportiva: “Da giugno 1996 la febbre dei treni si è andata ampliando, come del resto risulta evidente fin dalla scorsa edizione. Oltre alle crew per così dire “classiche” sulle Nord (ferrovie N.d.R) [...] altre si sono fatte spazio con decisione, in particolare TAK/GR (ormai parzialmente fusi con RNS nel superclan VDS) [...] Il rigido inverno milanese con le sue temperature sotto 0 ha poi ridotto i bombings eccetto per quanto riguarda gli infaticabili RNS, senza dubbio in posizione a tutt'oggi dominante per quantità di pezzi. Non dissimile la situazione su FS: fortissima la presenza di TAK/GR soprattutto sui regionali [...]. Tutto ciò fino a metà Febbraio quando la situazione ormai paradossale per affollamento e per l'ignoranza di parecchi nuovi bombers è arrivata al punto di rottura: quasi contemporaneamente gruppi di writers venivano legati sia

sulle Nord che in FS [...]. Aprile 97: la scena è in buona parte bloccata, chi può si muove sulle lunghe distanze, per tutti gli altri si verifica un generale ritorno ai muri”.

L'era del pionierismo di soli cinque anni prima sembra lontana anni luce. La rivista è ora interamente composta a computer e ha un approccio ortodosso e nettamente sbilanciato sul writing, raggiungendo i livelli qualitativi e quantitativi degli agognati modelli esteri.

Dalle interviste e dagli editoriali scompare gradualmente quel senso di inferiorità rispetto all'estero che poteva essere percepito nei primi numeri, per lasciare spazio a un movimento ormai molto sicuro di sé e delle sue potenzialità.

Nell'editoriale del numero 10, intitolato *Fedeli alla linea*, la rivista rivendica il suo approccio e risponde in parte alle critiche sulle scelte redazionali: “Guardatevi in giro e dite sinceramente ciò che notate osservando altri giornali, stranieri o italiani. Nomi troppo ricorrenti? Fantomatici writer appaiono veri king ma voi ritenete che nella realtà abbiano prodotto sì e no una decina di pezzi mediocri? [...] State pure tranquilli che con noi certe cose non accadono. Su queste pagine ognuno è presentato per quanto il suo merito oggettivo ve lo ponga e la nostra capacità di raccogliere materiale ce lo permetta [...] Mai abbiamo trasgredito queste regole per pubblicizzare qualcuno gratuitamente. [...] Abbiamo dato un formidabile impulso alla vera scena italiana rendendola conosciuta e apprezzata anche all'estero [...]”.

La quantità di writer in circolazione, il loro operato e il loro livello, così come l'affacciarsi dell'hip hop sulla scena mainstream italiana, potrebbero far pensare che la missione di “Tribe” sia stata effettivamente compiuta, mettendo una base importante nello sviluppo del movimento.

Dal canto suo la fanzine, che coprì almeno due se non tre generazioni, non ebbe il suo ricambio generazionale nella redazione, portando i tre fondatori alla fine degli anni novanta a

ritrovarsi particolarmente esausti e provati dall'impresa. Parallelamente, l'utilizzo di internet per la condivisione di materiali fotografici sembrò lo sbocco naturale per un'esperienza di questo tipo. La rivista cessò quindi le sue pubblicazioni nel 1999, proseguendo online il suo progetto con il sito wildstylers.com, a oggi non più attivo.

## **La crisi degli anni zero zero**

*Peter Joseph Kleckner*

Gli anni zero zero sono cruciali per capire gli sviluppi delle riviste underground milanesi negli anni a seguire, i computer stanno per cambiare il mondo del lavoro e della informazione, mentre i telefoni cellulari diventano sempre più una specie di protesi del corpo umano, e già si vedono i primi devastanti risultati sociali. Il web non è più una novità e ormai anche l'editoria ufficiale usa software di impaginazione. Nonostante siano ancora in molti a credere nella orizzontalità della rete, ci sono in agguato le grandi aziende informatiche che stanno per colonizzare l'infosfera digitale. Si diffondono i blog e i siti commerciali e personali, la stampa su carta comincia a entrare in crisi e anche la rivista più importante degli anni novanta, "Decoder", cessa le pubblicazioni per trasferirsi esclusivamente online con un sito aggiornato ogni ventiquattr'ore. Il movimento underground internazionale tenta di reagire con lo sviluppo di una rete sociale di tutti gli attivisti del mondo: Indymedia

fu creata nel novembre del 1999 per sostenere le proteste del movimento no-global contro la World Trade Organization che si tenne a Seattle nel novembre di quell'anno. Nel 2002, a tre anni dalla fondazione, le redazioni virtuali di Indymedia sparse per il mondo erano ottantanove, localizzate in trentuno stati e sei continenti, in Italia c'era nodi a Roma, Toscana, Torino, Genova, Napoli, Bologna e Milano. Nel 2004, in concomitanza con l'arrivo di Facebook, Indymedia finisce nel dimenticatoio.

In questi anni le politiche della sorveglianza e del controllo polizieschi a danno dei cittadini, la grande diffusione della precarizzazione del lavoro, e contemporaneamente una ristrutturazione tutta aziendalista della società minarono, fino a sgretolarle, le conquiste sindacali ereditate dalle lotte dei lavoratori del vecchio secolo, gettando in pasto ai famelici *Chicago Boys* del neoliberalismo una nuova massa di sfruttati e senza diritti. Già anni prima gli stessi studenti istruiti da Milton Friedman alla scuola di Chicago, e reclutati dalla giunta militare fascista del generale Pinochet, costruiranno il modello neoliberalista in Cile che poi sarà esportato in tutto il mondo. A colpi di *shock economy* (*laissez faire*, privatizzazioni e liberalizzazione del mercato del lavoro) ristrutturano l'economia cancellando le riforme volute dal governo socialista di Salvador Allende.

In principio, i movimenti e le tribù no global guardarono con fiducia agli anni zero zero. Gli scontri di Seattle, che videro 40.000 persone mettere a dura prova i poliziotti schierati a difesa dei delegati partecipanti al summit del Wto, e le giornate del G8 a Genova di luglio 2001, avevano dimostrato la possibilità di fare rete occupando la sfera del dibattito pubblico. Finché l'11 settembre l'attacco alle Torri gemelle stravolse l'ordine mondiale concentrando tutta l'attenzione del dibattito pubblico sulla minaccia del terrorismo e la protezione dei confini nazionali, costringendo gli individui all'accettazione impotente di qualsiasi provvedimento in nome della "guerra santa" al terrorismo di Al Qaeda. Un esempio su tutti, il Patriot Act varato sei settimane

dopo gli attentati negli Stati Uniti approvato in soli tre giorni con il sostegno bipartisan di Repubblicani e Democratici; alcuni articoli del quale sono state dichiarati anticostituzionali dai tribunali federali e contestato dai gruppi per la difesa dei diritti civili a causa della violazione dei diritti costituzionali dei cittadini americani, poiché autorizzava il governo a controllarli, spiarli e intercettarli senza un giusto processo, oltre che di perquisirne case e appartamenti senza mandato.

Se da un lato l'attacco alle Torri gemelle produsse un aumento esponenziale del controllo sulle persone, della limitazione delle libertà individuali e della violazione della privacy, dall'altro rimosse dalla memoria l'assassinio di Carlo Giuliani, avvenuto due mesi prima, e tutte le cariche, i pestaggi, le torture e le sevizie inferte dalla polizia italiana durante il G8 di Genova. In questo modo si cancellarono le rivendicazioni di quel Social Forum che accumulava idee, esperienze, strategie e pratiche di lotta differenti. Vittime *privilegiate* della repressione legittimata e istituzionalizzata dalla minaccia globale del terrorismo, i gruppi della variegata costellazione no-global entrarono in crisi, finché un anno dopo il movimento dei Social Forum finì con l'incontro di Firenze.

In questo clima reazionario e repressivo, di violazione dei diritti e restrizione delle libertà personali, di confinamento e paura, dai sogni infranti, dalle speranze deluse, dallo smarrimento degli attivisti di movimento fiorirono a Milano due riviste autoprodotte: "Project" e "Contest". Due pubblicazioni dal medesimo ed esplicativo sottotitolo: Rete, progetti e territori. Lontane da argomenti e temi propri dell'underground, furono realizzate da collettivi di studenti universitari o già laureati e attivisti del Bulk, centro sociale occupato in zona stazione Garibaldi dalla seconda metà degli anni novanta. In "Project", come poi successivamente in "Contest", non ci sono sperimentazioni grafiche e nemmeno una ricerca di nuove espressioni artistico-culturali: niente articoli musicali come nelle punkzine

degli anni ottanta; zero controcultura come in “Decoder”, niente viaggi esistenziali, esperienze trascendentali e alterazioni degli stati di coscienza tipo in “Re Nudo” negli anni settanta.

L’obiettivo di entrambe è analizzare gli sviluppi delle nuove dinamiche politico-sociali post 11 settembre a Milano, in Italia come in Europa e nel mondo. Piccoli saggi per comprendere le dinamiche del lavoro, il fenomeno dell’immigrazione, l’avanzata delle destre e i rigurgiti fascisti e altri articoli per svelare le realtà sociali di una città, indagarne e documentarne il tessuto e le trasformazioni urbane senza aver inoltre timore di evidenziare le dinamiche e gli aspetti più critici del movimento. Organiche alle istanze e alle rivendicazioni del popolo di Seattle e alla profonda mutazione in atto, “Project” e “Contest” non si rivolgono esclusivamente ai centri sociali, ma a ogni realtà disposta ad appoggiarne e sostenerne il progetto editoriale: articolato, a dimensione territoriale tanto quanto improntato alla descrizione e all’analisi di movimenti politici e realtà culturali del mondo.

Con il web affollato di blog del movimento, dalla grafica accattivante e notizie in tempo reale, tentare di fare rete con la carta stampata nel 2001 pareva anacronistico. La fisicità cartacea di “Project” incarnava il desiderio di lotta fisica dei redattori del Bulk, lottare con la mente e i corpi e allo stesso tempo mettersi al riparo dal vortice caotico del web, per trovare il tempo necessario di riflettere, discutere fuori dall’accelerazione brutale della modernità, per poi sviluppare e realizzare le proprie inchieste. La vendita di una rivista cartacea consentiva inoltre un riscontro più concreto e reale di pubblico, cosa ben diversa da un conteggio degli accessi. Il preferire le vecchie risme di carta all’ipertesto ha consentito alle due fanzine di sopravvivere alla sommaria e inadeguata archiviazione digitale che ha condannato all’oblio diversi blog di movimento degli anni zero zero.

Il numero 0 di “Project” esce a maggio 2001. L’idea è di essere una pubblicazione a forte impatto sociale sul modello, come affermano nell’editoriale, di “Ordine Nuovo” di Gramsci,

“Il Politecnico” di Vittorini e Calvino, i “Quaderni Rossi” del Gruppo 63 di Eco, Arbasino, Balestrini. In copertina, la foto virata in rosso della botola di uno scantinato omaggia la grafica degli anni settanta, definiti nell’editoriale d’apertura i più prolifici nella pubblicazione di fanzine – strumento e veicolo d’informazione prediletto dal movimento – e diffusione delle radio libere. Geometrico e mono-spaziale il font strizza il tratto al cirillico, in un esplicito richiamo all’estetica sovietica. La grafica è lineare, surrogata da foto in bianco e nero dei murales dei centri sociali (niente street artist, nessuna traccia di crew e tag). Il numero apre con un ringraziamento ai collaboratori, ironizzando sulla difficoltà di pubblicare una rivista di cento e passa pagine. Ironia mutuata dalla canzone di Enzo Jannacci *Quelli che*: “Lungo elenco di coloro che hanno luoghi comuni, generalizzazioni, alienazioni, nevrosi, o più semplicemente idiozia come comun denominatore” come il musicista ebbe a definire la propria canzone. “Quelli che dovevano scrivere e hanno fotografato, oh yeah. Quelli che dovevano fotografare e hanno scritto, oh yeah. Quelli che dovevano scrivere, fotografare e hanno cazzeggiato. Oh yeah! Oh yeah!”

Segue Background e hardware, articolo di presentazione in cui la redazione dichiara il suo voler raccontare le diverse esperienze dell’autonomia milanese e italiana allo scopo di creare una rete comune. In seconda pagina appare una poesia di Italo Calvino, *La città e la memoria*. “All’uomo che cavalca lungamente per terreni selvaggi viene il desiderio di una città” recitano i versi iniziali. La città quindi è desiderio. Ma nella città s’invecchia, e i desideri si trasformano presto in ricordi. Una presa di coscienza centrale della città come spazio pubblico di produzione sociale e culturale di cui riappropriarsi, analizzandone e comprendendone le trasformazioni tra passato e presente, memoria e contemporaneità. Coscienza di una Milano “inesauribile divoratrice di se stessa”, come scrive Primo Moroni nel suo prezioso e sempre lucido contributo al tema.

Il numero s'interroga poi sulla reale natura della Fabbrica del Vapore (tra l'altro situata a pochi metri dalla sede del secondo Bulk, quando si dicono le coincidenze...). La Fabbrica del Vapore era un progetto della giunta comunale a conduzione Forza Italia, nato con la precedente amministrazione leghista, per la creazione di uno spazio in cui diverse ed eterogenee piccole realtà culturali avrebbero potuto incontrarsi e sviluppare sinergie comuni, in una Milano dove centri sociali e giunte comunali destrorse confliggevano per le strade quanto intorno ai tavoli degli accordi. L'allora assessore alle politiche giovanili del comune di Milano definì la Fabbrica del Vapore un posto "per giovani normali", e il bando per l'assegnazione degli spazi chiedeva ai partecipanti di rifiutare la violenza come arma politica e di non essere occupanti di altre realtà cittadine. Una volontà di normalizzazione degli spazi di promozione e attività culturale, fino agli anni novanta monopolio dei centri sociali: "L'unica parte sana della città" scriveva sempre Primo Moroni, perché oggetto politico capace di raccogliere le istanze dei precari e romperne il drammatico isolamento per fonderli e organizzarli in una forza d'urto consapevole e capace di sovvertire lo stato di cose imperanti. "Project" si domanda se la Fabbrica del Vapore sia da considerarsi il male assoluto o il riconoscimento da parte dell'amministrazione comunale della pressante esigenza di spazi culturali, da sempre denunciata dai centri sociali milanesi; ovvero, se il progetto evidenzia una crepa nel sistema, offrendo l'opportunità d'accedere a spazi e mezzi fino a quel momento preclusi. È interessante notare come svariate realtà vincitrici del bando e assegnatarie di uno spazio avessero solide radici nei circoli giovanili degli anni settanta, grazie alla militanza nei quali avevano sviluppato comuni competenze in materia di promozione culturale.

La Fabbrica del Vapore tenne a battesimo il nuovo corso degli anni zero zero, aprendo le porte a piccole realtà e grandi gruppi industriali. Nuovo corso che vide a Milano una proliferazione

di spazi culturali, per esempio, Arci Magnolia, Scighera, Carroponte, di natura molto simile ai centri sociali, cui sottrarranno l'egemonia culturale, ma a scopo di lucro. Dalla militanza quindi all'intrattenimento, dalle assemblee fumose ai tavolini dov'è vietato fumare, da militanti a soci il passo fu breve.

Nel numero 0 di "Project" è raccontata la rocambolesca avventura di Mario, membro del coordinamento dei collettivi studenteschi milanesi denunciato dal padre per impedirgli di andare in Chiapas con duecento tute bianche per partecipare alla marcia indetta dal fronte zapatista a sostegno dell'Ezln del subcomandante Marcos. La Digos arriva a casa. Mario si nasconde. Il fratello lo aiuta scappare, ma gli hanno ritirato il passaporto e da Milano non può partire. Va a Madrid, dove gli altri duecento fanno scalo, e all'aeroporto elude i controlli della polizia spagnola mischiandosi a gruppo vacanze Alpitour arrivando poi finalmente in Chiapas. Sembra impossibile leggere di un tempo, neanche troppo lontano, in cui si poteva anche solo pensare di eludere i controlli in aeroporto semplicemente nascondendosi in mezzo a un gruppo di vacanzieri Alpitour. Mario è un rivoluzionario romantico, infatti si chiede se sia possibile una rivoluzione senza passione, sentimento, una rivoluzione senza avventura né fantasia. Poi cita Antonio Gramsci "ogni movimento rivoluzionario è romantico per definizione".

"Project" numero 1 esce nell'estate dell'anno seguente, aprendo con un editoriale della redazione che sottolinea proprio le difficoltà di pubblicare a distanza di un anno, e un anno così duro e drammatico per lo spaesato movimento no-global, che vive una mutazione delle proprie pratiche e dei linguaggi, producendo nei redattori una specie di black out nel vedere le varie realtà di movimento ripiegate su se stesse e gli attivisti concentrati su situazioni di mera vita quotidiana, più che sulla narrazione della realtà. Viene presentato poi Studio Azzurro, un gruppo di artisti votato alla sperimentazione di nuovi linguaggi per nuove poetiche con l'utilizzo d'installazioni, allestimenti e

video-ambientazioni interattive, così come di arti visive tradizionali, film, video, spettacoli. L'aspetto interessante, e positivo, per i redattori di "Project", in una prospettiva di ampliamento della comunicazione, è che una volta aggiudicatosi il bando Studio Azzurro abbia messo a disposizione il proprio spazio all'interno della Fabbrica del Vapore, oltre alle proprie capacità e mezzi, per formare dei giovani ragazzi.

Segue la testimonianza di un gruppo di femministe occupanti una palazzina nei dintorni di piazza Napoli, SheSquot. *La disobbedienza ha le zinne* non è una cronistoria della loro esperienza, ma un reportage che guarda a vicende accadute altrove. Le giovani del collettivo partono dal presupposto che la donna non esiste, esistono le donne, con il loro corpo che vuole esprimersi con un linguaggio diverso e più efficace rispetto a quello dei maschietti che sfilavano con caschi e scudi al G8 di Genova facendo esibizione di quel concetto di forza maschile in cui le SheSquot non si identificano. Nell'articolo raccontano delle *contalighe* (casalinghe-contatine) himalayane che nel 1973 si opposero al governo, che aveva dato il via libera alle multinazionali per sfruttare le risorse di legname del paese. Le donne himalayane usarono la forma di lotta detta del *chipko* (dell'abbraccio degli alberi) e dopo vari scontri con le forze dell'ordine il governo revocò il via libera e iniziò a varare una serie di leggi per limitare lo sfruttamento di legname. In Argentina durante la crisi del 2001, un gruppo di donne avevano riconvertito spazi abbandonati in luoghi di erogazione di servizi sociali, sanitari e alimentari, creando una serie di mense che "non sapranno preparare le ricette miracolose dell'Fmi" ma che sazieranno gli abbandonati della crisi. L'articolo si conclude con uno sguardo a quei gruppi femministi americani ed europei che hanno saputo, con la forza della creatività, con diversi linguaggi dei "nostri amici maschietti tanto simpatici ma spesso monotoni con i loro modelli bellicisti", a un tripudio di corpi che grazie alla nudità militante, lasciva e gioiosa riescono a valicare le zone rosse.

Anche l'articolo successivo è opera del collettivo Shesquot e prende il titolo di *Nell'alveare della precarietà*, la prima forma di precarietà che una donna incontra è quella del rapporto con il proprio corpo che oscilla tra la volontà della libertà individuale e la standardizzazione sociale a cui la donna come oggetto della regolamentazione patriarcale è vittima. SheSquot non si ferma qui e sfodera un terzo articolo che indaga una realtà bolognese: Sexyshock, un progetto che nasce dalla manifestazione a Bologna di 3000 donne che si opposero all'idea del comune di Bologna di far entrare il Movimento della Vita nei consultori.

L'ultimo articolo è un cronaca formidabile, un militante racconta i fatti avvenuti a Genova il 20 giugno quando prima del tentativo di sfondare i cancelli della zona rossa, i manifestanti si danno delle regole: nessuna arma, solo scudi, nessun atto vandalico e nessuna iniziativa personale. Tutti in cordone con scudi e protezioni in polistirolo, bottigliette d'acqua, caschi e musica sparata dai soundsystem, ma in via Tolemaide il corteo viene caricato dalla polizia che manganella e lancia lacrimogeni, si resiste e si riesce ad avanzare, tanti feriti ma si prosegue. I compagni tengono duro sfondano le righe nemiche e proprio quando sembra che la polizia si sia arresa, arrivano gli idranti che sparano acqua mista a una sostanza tanto orticante da far denudare la prima linea che si disperde, ma altri manifestanti arrivano con una sassaiola, assaltano i mezzi che fanno retro-marcia. E infine, da piazza Alimonda si sentono degli spari... Carlo Giuliani è morto: "Noo, cazzo, non può essere vero, cazzo che qualcuno ci faccia sapere, non si può morire così... non si può...". Nella intro di questa cronaca i redattori di "Project" si chiedono se la carta stampata può creare sensazioni più forti di quelle video. Io non posso dire se l'articolo a quei tempi destò più emozioni delle immagini che le televisioni mostrarono: il suono degli spari, le imprecazioni e il corpo di Giuliani riverso sull'asfalto in una pozza di sangue. Forse no, fu troppo scioccante ai tempi, però oggi questo racconto mi ha portato una carica

emotiva e una visuale del tutto nuova, generando in me la stessa rabbia e la stessa paura provata dall'autore di quell'articolo, posso solo dire che per me le immagini video di quell'assassinio, viste e straviste molte volte, non hanno sicuramente avuto la medesima forza di questa cronaca diretta su carta stampata.

Dopo Genova e le Torri gemelle il mondo si fece città, ma in negativo. Controllo, esclusione e precarizzazione crebbero in un'imperante omologazione che sembrava non avere argini né margini. Benvenuti nel mondo preconizzato dai fratelli Wachowski. Citato un dialogo tratto da *Matrix*, l'editoriale conclude confessando un rapporto con la scrittura che si faceva ogni giorno più difficile e complicata, interrogandosi poi su quanto potesse essere possibile parlare del movimento con la stessa cruda verità con la quale immagini fotografiche e video erano riuscite a narrare il G8 di Genova. Troppe cattive abitudini nel movimento: i compagni non leggono e non studiano, fanno interventi che trasudano retorica, fermi al registro linguistico dei gruppi e gruppuscoli della sinistra extra-parlamentare degli anni settanta. Tutti aspetti apertamente in contrasto con i principi di una rivista di critica sociale lucida e capace di non farsi prendere dagli istinti del momento com'era "Contest" uscita nel marzo 2006, riprendendo i temi cari a "Project", fin dall'esordio con una poesia di Calvino, *Alla città*, e uno scritto di Primo Moroni sullo sviluppo di Milano negli anni settanta, per affrontare poi il tema della fine dei grossi comparti industriali a Milano. Il padrone che non c'è più, sostituito dal datore di lavoro, dall'agenzia interinale e dalla cooperativa che ti assume senza tutele. Benvenuti nella giungla della precarietà, dove detta legge e spadroneggia il profitto. Calpestati da ristrutturazioni ed esternalizzazioni, vessati da sindacalisti da banco dei pegni, sfruttati, masticati e sputati da destra come da sinistra, i lavoratori soli si ripiegano sui propri bisogni primari, perdendo quel senso di comunità e di solidarietà che animava la classe operaia negli anni settanta.

"Contest" spazia da un argomento all'altro con molta disinvoltura, per esempio quando spiega il situazionismo francese di Lefebvre del 1974, per l'autore dell'articolo gli spazi urbani non sono neutri, ma luoghi nati da un processo, quello del capitale e del profitto che cellule in quartieri dormitorio ponendo ostacoli alla socialità spontanea la quale per Lefebvre è l'attività migliore se ci si vuole disalienare dal sistema. La città come specchio di pratiche e culture che non si arrende al fatalismo dei piani regolatori, ma s'impadronisce degli spazi e genera emozioni nuove, immagini di ciò che potrebbe essere.

Scritta da Cantieri Isola, *Se la città rovesciasse la città?* è una lettera aperta a Nanni Moretti con il soggetto di un film dove il protagonista è un architetto di sinistra assunto per riqualificare il quartiere Isola attraverso un progetto chiamato La città della Moda. Solo con il suo plastico, l'architetto passa le notti a bere e a cambiare il prospetto, fintanto che non decide di andare a vedere com'è quel quartiere popolare e operaio cresciuto sul confine tra il centro e la periferia lungo la strada che una volta andava a Como. Arrivato, conosce una ragazza militante dei Cantieri Isola che gli fa scoprire un quartiere vecchio di cent'anni, parte integrante e pietra miliare della storia sociale di Milano. Un quartiere pulsante, ad alta densità abitativa, fiorente d'umanità e vita per le strade, rigoglioso di bar, negozi, trattorie, botteghe, osterie e realtà sociali vitali, come La stecca degli Artigiani o Garigliano Social Club. La ragazza gli fa conoscere gente e personaggi curiosi. Lui è felice, si diverte, e alla fine tornano a casa assieme. Innamorato, lui allora straccia il progetto e si batte strenuamente con lei contro la gentrificazione del quartiere. Il finale è dolce-amaro: sconfitti da speculatori e cementificatori, delusi ma innamorati, l'architetto e la ragazza se ne vanno dal quartiere.

Segue un'intervista di Alice Boni a Vittorio, lavoratore dell'Alfa Romeo, che apre il dibattito su cosa fare dell'enorme area dismessa degli stabilimenti di Arese, dove nel 2017 sarebbe

sorto poi l'ennesimo orripilante centro commerciale. Vittorio racconta di una fabbrica con 24.000 operai; una fabbrica città nella città. Racconta dell'automazione, del lavoro parcellizzato e standardizzato: lavoro che aliena! Ma era bello dice andare in mensa tutti insieme. Era bello contestare i borghesi alla Scala, scioperare perché venisse impiegata la vernice ad acqua, mandare un operaio a spese di tutti a vedere come si produceva in Germania. Era bello perché dava un senso di classe e di appartenenza, perché ribaltava i rapporti di forza. Finché ordine e ristrutturazione diventarono le parole d'ordine della riscossa dei padroni che ha portato i lavoratori a rinchiudersi nella propria solitudine sociale. A questo proposito, Manu Chao afferma nell'intervista pubblicata che la sua unica lotta è difendere la propria occupazione. Un'uscita provocatoria, ma che esprime molto bene tutto lo smarrimento, tuttavia già latente nel movimento da prima del Social Forum di Genova.

Potremmo in sintesi definire gli anni zero zero con tre termini: precarietà, repressione, resistenza. Le realtà sociali milanesi resistettero, uscendo dall'isolamento e dal deserto politico-sociale con imponenti iniziative di massa: l'Euro Mayday Parade del 1° maggio, nata dal collettivo Chainworkers/San Precario in opposizione alla manifestazione dei sindacati confederali: street parade di carri allegorici e sound system colorata e multietnica, che unisce rivendicazione politica, musica, arte di strada e desiderio di essere massa critica, partecipata da centri sociali, sindacati di base (Cub, Usb) Fiom milanese, sinistra di Rifondazione Comunista, disobbedienti, movimenti studenteschi e migranti, che al suono di una musica martellante irrompeva nel centro di Milano ballando e stringendosi l'uno all'altro da Porta Ticinese al Castello Sforzesco, per dare corpo e voce a una classe disgregata e difficilmente organizzabile; denunciare la precarietà in quanto condizione generale e strutturale al mercato del lavoro; rivendicare un nuovo modello di stato sociale, che garantisca a tutti i lavoratori, precari e non, accoglienza,

diritti e inclusione per i migranti, un reddito minimo garantito, accesso alla conoscenza e ai servizi per tutti. Per affermare che la vita vale più del profitto e pretendere un lavoro equo e degno, prima che l'unica assunzione possibile sia in cielo. Tutti i temi che si ritrovano nei "Quaderni di San Precario" rivista a uscita annuale che faceva il punto ad ogni Mayday.

# La rinascita degli anni dieci

Valentina Savino

Siamo giovani illuminati da una realtà a risparmio energetico.  
Eugenio in Via di Gioia

Questo dei giovani illuminati da una realtà a risparmio energetico è un resoconto sincero ma parziale: chi si veda escluso per ragioni di spazio o mancanza (ragionevole) d'ubiquità da parte dell'autrice, si inserisca in questa fenditura del possibile, ché ogni storia degli inizi è un ostello dove non si vede l'ora di conoscere il vicino.

“C'è tutta la polvere da sparo sull'enorme tavolo ma manca quella scintilla che fa esplodere tutto”, commenta Nicola di “CTRL magazine” mentre gli racconto come quello tra le riviste e fanzine autoprodotte a Milano sia stato un viaggio graduale e quasi fortuito: nessuno si aspettava che fossimo in tanti, tantissimi. Perlopiù sconosciuti gli uni agli altri, tutti in cerca di una collisione reciproca. Menti galleggianti in un empireo di idee comuni, un'aria di famiglia pronta a esplodere al primo cenno intrecciando vite e percorsi artistici. Scopro con il piacere dell'ironia che la similitudine di Nicola ha un sapore

concreto: “CTRL”, mi racconta, nasce nel 2009 a Bergamo (si sposta presto anche a Milano), attorno a un tavolo rotondo che non può uscire dalla porta della stanza perché troppo grande. Un redattore che fa il falegname ce l'ha costruito dentro così, come per custodirne il segreto. Nata come fanzine di pochi fogli pinzati insieme, distribuita nei locali per informare sugli eventi di Bergamo e provincia, presto subisce una rivoluzione interna e diventa una rivista di reportage narrativi e fotografici online e cartacea, oggi anche casa editrice. Le sue rubriche parlano di persone e luoghi sommersi: “Ci siamo avventurati in viaggi e interviste con persone comuni fuori dai radar, che a nessun altro giornale potevano interessare”, continua Nicola. Come Lalla, prostituta sessantenne che lavora tra Bergamo, Milano e Lecco firmandosi con la bomboletta nei cavalcavia “Lalla, io amo” e un cuoricino, o Carlo Ravasio, uomo ormai anziano che dopo essere andato a vivere a Mosca negli anni ottanta ha deciso di tornare a Valencia a piedi. Ma anche i venditori di rose ai semafori “che tutti conoscevano ma nessuno conosceva”. Storie sottratte all'opacità che emergono dal sottosuolo dei non luoghi frantumando il pavimento del già sentito, già visto, già verificato.

Nel 2008 intanto nasce anche la rivista satirica “L'antitempo”, il cui nome, mi spiega Janjo, evoca uno di questi limbi: “l'antitempo è una dimensione fisica e mentale, è quella situazione in cui a un certo punto della notte – magari quando sei con un amico e hai bevuto un po' di più – cadono tutte le barriere e puoi parlare dei massimi sistemi. In un momento così, con un messaggio a mezzanotte, è nata la rivista”. È una serie di delusioni politiche e di militanza a convincere gli autori a imbarcarsi nell'impresa: l'erosione del mondo della sinistra e le occasioni mancate dopo il G8 di Genova, il qualunquismo dilagante, la mediocrità dei capetti eretta a sistema. Contraddizioni che non trovavano altri sbocchi e che si rispecchiano nella ferocia del bianco e nero della prima veste grafica: “quello che ci interessava era la presa per il culo della politica e della società. Non

da fighetti, da intellettuali che guardano la società dall'alto e puntano il dito, era la presa per il culo anche di noi stessi come facenti parte della società". Continuano a esprimersi con questo stile anche quando, dopo i primi cinque numeri, la rivista si connota di internazionalismo coinvolgendo autori da tutto il mondo e un prisma di differenze invade anche le pagine che diventano a colori. Personaggi e temi prima di allora rimasti intoccati come la Pimpa, Saviano, il primo Grillo, i rigurgiti di un nuovo becero fascismo, il post terremoto e la sua gestione, popolano le pagine de "l'Antitempo". E poi le elezioni americane, le Rivoluzioni arabe; raccontate dettagliatamente da corrispondenti all'estero, ma rapportate anche al proprio vissuto, alla propria percezione di individui iscritti e costretti nei confini di un'altra società. L'esperienza si conclude nel 2013 con la vincita del Premio Satira Forte dei Marmi per la satira politica: non per questo si esaurisce la potenza comunicativa di quell'Amaro Rancore, versione ironica di un digestivo che invade la seconda di copertina di diversi numeri; manifesto della rabbia e del disagio di quegli anni, come di un modo di fuggire dalla risata facile.

Del 2010 è l'esperienza di "MilanoX", giornale gratuito a colori distribuito settimanalmente, il giovedì. Il primo numero esce in corrispondenza di un carnevale di Sabato Grasso e viene distribuito in 5000 copie in occasione di un corteo che quel giorno parte dalla Stazione Centrale e arriva a Loreto. Prodotto prima a casa di un redattore e poi tra i graffiti di uno skatepark, circola per un anno e mezzo raggiungendo progressivamente la tiratura di 20.000 copie per un totale di 35 numeri. Tra i temi caldi sgusciati tra le sue pagine ci sono il precariato (a cura del collettivo nato intorno al giornale con l'idea di un provocatorio San Precario, patrono dei lavoratori precari e sfruttati con tanto di aureola), le lotte studentesche per una scuola pubblica e inclusiva, la difesa dei diritti di ogni tipo di minoranza, la tecnologia e le contraddizioni del nostro

presente, la politica municipale e regionale nel suo farsi. Strumento legato al movimento universitario dell'Onda e influenzato dalle rivoluzioni del 2011 in giro per il mondo, il giornale gira di mano in mano come un amuleto per spingere all'azione i suoi possessori: "MilanoX' era un po' la voce dell'underground milanese, molto schierato politicamente, dava voce agli attivisti, antirazzisti e antimaschilisti; a tutti i movimenti antiautoritari". Si snodano nel progetto grafico di Max Araldi una pagina di cyberlibertarismo, affiancata da una rubrica chiamata Smogville, una di cronaca, una di femminismo, una dedicata alla politica di Milano grazie a un corrispondente a Palazzo Marino, una rubrica "la Semana" con una selezione alternativa degli eventi milanesi al di fuori delle nubi rosa fashion degli apericena, e persino una rubrica di tweet ante litteram in prima di copertina. Un giornale collettore di esperienze e voci diverse, in grado di riflettere sull'uso degli spazi e dei beni comuni, come sulle video connessioni, sulle manifestazioni organizzate dalle donne, sui "negazionisti del clima", come su modalità d'azione inedite, legate a passaggi da spianare in questo tempo di incertezze e squarci. Il giornale conclude il suo ciclo di vita con l'elezione a sindaco di Pisapia – dopo un anno e mezzo di impegno costante sia nella produzione, sia nella distribuzione in grado di soppiantare quella degli altri giornali gratuiti (Metro&co). Oggi continua a resistere e contestare come blog e collettivo, nella città culla dell'EuroMayDay, la grande parata europea dei precari che si è svolta ogni primo maggio a Milano dal 2000 al 2016.

In bianco e nero è "Lucha Libre", rivista di narrativa critica aperiodica nata nel 2011. Il nome si riferisce alla Lucha Libre, tipo di wrestling messicano, una lotta spettacolarizzata, proprio come quella inscenata dalla rivista in un continuo rimando di opposti. Oltre allo scontro tra i due non colori della grafica, è infatti palindroma, due temi contrapposti si dispiegano a ogni numero in due diversi sensi di lettura (uno a lato) tramite articoli di approfondimento, recensioni e interviste che dialogano con

le illustrazioni e si incrociano al centro con peripezie creative (per esempio nel secondo numero il racconto al centro della rivista è scritto metà in un senso di lettura e metà nell'altro). Scrittura e illustrazione che sono anche modi differenti di filtrare il reale messi a confronto: "Una delle cose interessanti è che si è creata una commistione: scrittura e illustrazione erano due mini redazioni a sé ed erano persone con una testa diversa; dove gli scrittori cercavano cose super ricercate, gli illustratori cercavano di portare tutto su un piano di leggibilità. E la risultante creativa è sempre un qualcosa in più", osserva Spugna. La Fine del mondo vs Il Paese delle meraviglie, Corpi vs Spiriti, Italia in vs Italia out: la lotta messa in scena nei numeri è un incontro/scontro, sia fisico che metaforico. E la posta in gioco è forse un tentativo di ricomposizione, o almeno di spiegazione e analisi, come leggiamo nell'editoriale di "Italia out": "E, chissà, forse parlare di Italia ci può ancora servire, perché – chiuse queste pagine – si spalancano davanti a noi un'identità, la nostra, tutta da rivedere, una vitalità di narrazioni e rappresentazioni che lavora in silenzio, e frammenti di rabbia o di desiderio buttati verso l'esterno". Intanto tra un numero e l'altro i ragazzi della redazione fanno sorgere progetti paralleli: come i tarocchi illustrati dedicati a scrittori nel 2014 e la fanzine "Deliziose Carogne" portata al Lucca Comics nel 2016 e ispirata al gioco del cadavere squisito surrealista.

Gioco comune a un'altra fanzine: "Puck!", nata dalla matita di Ivan Hurricane inizialmente con il nome di "The Artist". Lo stile della rivista (che manterrà sempre la stessa struttura nella forma di un'intervista all'autore seguita dai suoi disegni spesso inediti), va infatti dal fumetto underground al pop surrealista, e il numero di cui Ivan va più fiero è proprio il "comic party", che gioca sul concetto del cadavere squisito: è una storia collettiva uscita dalla penna di più di 174 autori che hanno realizzato tre vignette a testa riallacciandosi a quelle precedenti, in un processo artistico libero e fluido. Il riferimento surrealista

acquista in "Puck!" anche nuovi significati: "Quel numero è uscito nel 2011 ed è stato il miglior momento possibile, si era creato il limbo giusto per farlo: c'erano ancora i grandi che sarebbero poi morti, per esempio l'autore di Calimero, i fumettisti underground degli anni sessanta ancora belli vispi, tutta la scena degli autori degli anni novanta al loro meglio e i fumettisti più giovani che stavano iniziando", racconta Ivan. Torna una fenditura, che ha qui carattere temporale, è una finestra aperta su diverse generazioni. Caratteristica che rimarrà sempre fondamentale per la rivista, a partire dalla folgorazione avuta da Ivan leggendo in quarta liceo "Zap Comix", che lo porta a reclutare i fumettisti degli anni sessanta e settanta italiani, europei e americani. Insieme allo spirito ribelle incarnato dai temi – come quello del numero che inscena la finzione di un golpe editoriale dove finalmente le riviste indipendenti conquisteranno il mercato – e dagli autori tassativamente non convenzionali, come il burattinaio trotskista o l'ex rapinatore di banche chiamato a curare la rubrica di economia e a un fare artistico condiviso (che ha portato alla creazione di una nuova rivista anche in quarantena: "Ciapek", nata dalla collaborazione di diversi progetti editoriali indipendenti).

La libertà espressiva rivendicata da queste riviste viene condivisa da tante altre realtà nascenti, per esempio dai ragazzi di "Frankenstein Magazine", fumetto autoprodotta nato nel 2018, che spiegano: "Parlando ci siamo resi conto che ci lega-va l'esigenza di colmare quello che a noi sembrava un vuoto, l'esigenza di dare vita a un immaginario che si allontanasse dal fumetto tradizionale per favorire approcci più liberi e da un certo punto di vista anche 'scorretti'".

Tra le pareti dell'università nascono invece "Strumenti Critici" e qualche anno dopo, "Naven". La prima prende corpo in Statale attorno al 2014, alla fine dell'esperienza della libreria autogestita ex Cuem all'interno della Statale, sgomberata dopo due anni di vita e nata a sua volta dalla vecchia Cooperativa Libreria

studentesca. Si insinua in una crepa sul muro, in un'insenatura che si squarcia man mano, quella lasciata dalla scomparsa di Guccio, giovane compagno morto suicida che avrebbe voluto fondare una rivista, "Risiko". In sua memoria nasce presto una redazione giovane ed eterogenea, composta da liceali e universitari che costituisce il punto di forza: "la rivista creava un ponte tra generazioni che di solito si parlano poco e che raramente hanno la possibilità di elaborare della teoria insieme", commenta Vittorio. Si stampano 1000 copie a numero, distribuite gratuitamente agli studenti sull'esempio celebre delle riviste di istanza di movimento legate alla Calusca di Primo Moroni. L'esperienza dura fino al No Expo del 2015, con un caustico sberleffo a Oscar Farinetti in copertina nella seconda uscita. L'obiettivo è scrivere articoli che offrano spunti di riflessione e critica anche al movimento stesso dall'interno, mostrando le falle di uno stile di militanza a volte contraddittorio, sulla scia della domanda che pone una ragazza che si firma Nadie, alla fine di un articolo: "Ci ritroviamo, quindi, in una società pantofticon, controllati da migliaia di dispositivi di potere che si ripropongono da sé all'interno delle comunità che li rifiutano. Dunque, come creare le condizioni per una comunità altra? Una ferita altra?"

"Naven" nasce nel 2018, da un gruppetto di studenti del corso di antropologia della Bicocca, a cui si uniscono alcuni studenti di filosofia della Statale di Milano e della Statale di Torino. Il suo formato è di impatto: si tratta di un enorme foglio in bianco e nero con brevi saggi antropologici e spunti critici su fronte e retro. Richiama il foglio volante con cui a Milano venivano appiccate sui muri le canzoni di protesta contro il governo tra Ottocento e Novecento, i pezzi sono tutti anonimi come dei manifesti. Il messaggio sotteso è inequivocabile: "L'idea di mettere a fuoco i nostri pezzi in questo modo vistoso è nata dalla necessità di riportare l'accento sul luogo fisico dell'università, che spesso viene soltanto attraversato e non abitato". È la contestazione

di un certo modo di riproduzione del pensiero: quello di pochi soggetti che a precipitato nozionistico forniscono la propria lectio, a cui gli studenti concepiti come meri fruitori passivi devono adeguarsi. Ma è anche la proposta di una costruzione attiva e positiva del pensiero, dove lo studente possa sentirsi finalmente protagonista e produttore di pensiero. Leggiamo nella spiegazione del titolo contenuta nel numero zero: "Il titolo è preso da un complesso rituale collettivo di travestimento diffuso presso gli Iatmul della Nuova Guinea. [...] Si tratta di un modo per evidenziare gli squilibri che esistono nella società, renderli espliciti alle parti coinvolte così da farli emergere. [...] Il ruolo del 'Naven' è profondamente attivo: strumento di reazione e provocazione, mira a sovvertire – seppur in maniera temporanea e limitata – l'ordine stabilito".

Ordine sovvertito anche da altre riviste nate in seno all'università, come nel caso de "La Tigre di Carta": rivista trimestrale di critica filosofica, letteraria e artistica nata da studenti della Statale alla fine del 2014, attiva in formato sia cartaceo sia online, oggi anche casa editrice. L'idea a cui si ispira il nome è legata a un elemento della cultura sino-giapponese, il testo sacro dell'*I Ching*; libro oracolare antico di millenni che veniva consultato per ottenere risposta su alcuni dubbi profondi. Rivista poliedrica, fa dell'incontro tra culture diverse e di uno sguardo attento sia al passato che al presente il suo punto di forza.

Ma le autoproduzioni degli ultimi anni hanno aperto uno spazio condiviso anche per la letteratura: è il caso di *Tempi di Versi*, collettivo nato alla fine del 2013, i cui fondatori sono stati ispirati dalle parole dell'artista morto suicida Alberto Dubito: "Devo scrivere il mio tempo prima che sia lui a scrivere me". I ragazzi del collettivo hanno infatti immortalato il tempo non solo tra le pagine delle quattro raccolte di poesia uscite, nate andando a scovare chi scrivesse tra i ragazzi di Milano (una all'anno, fino al 2017, per un totale di un migliaio di copie) e distribuite durante gli eventi di musica e poesia, ma anche nelle azioni poetiche

in giro per la città. “Attaccavamo le poesie sotto le lancette degli orologi pubblici per dire ai milanesi frettolosi: fermatevi a leggere una poesia! Pensate al tempo in qualità e non solo in quantità... e quell’azione già era un modo senza filtri per farci leggere, pensando di pubblicarci rendendoci pubblici”, spiega Paolo. Così nelle performance “Cabine in via di Estinzione” del 2015 e in “Monumenti” del 2017: la prima una passeggiata tra otto cabine telefoniche che la Telecom stava per rimuovere, dove i ragazzi del collettivo si sono messi a leggere, suonare e dipingere. La seconda un viaggio tra le statue della città: come quella dell’“Omm de preja” o “Sciur Carera” (“l’uomo di pietra”), statua romana appartenente alla tradizione delle “statue parlanti” (monumenti che qualche secolo fa il popolo usava per esprimersi affiggendo messaggi rivolti all’establishment), spostata varie volte nella storia di Milano e oggi nascosta e incassata tra due negozi in corso Vittorio Emanuele II. Azioni chiamate a scuotere le proprie strade: “la storia di Milano è anche questa, è la storia dei suoi luoghi e risignificarli attraversandoli era uno degli obiettivi principali del collettivo”. Un riabitare gli spazi e i tempi trasversale da parte del collettivo, attivo fin dagli inizi nella musica, nel video e nella performance (l’ultimo spettacolo di video poesia, *L’Amaro miele della giovinezza*, nel 2017).

A unire le arti è anche “Traum”, rivista letteraria nata nel 2018 da alcuni amici dell’ex tavolo scrittura del centro sociale Lume. A metà tra libretto d’arte e fanzine, “Traum” si serve di diversi mezzi espressivi: i racconti dialogano con le illustrazioni, le fotografie, la grafica, a cui si affiancano video e performance che snocciolano i temi dei numeri. Il processo creativo è fluido e inverte le gerarchie: il racconto può ispirare il disegno ma anche viceversa, in un gioco di contrasti tra chi scrive e chi illustra. I chiaroscuri sono espressi anche nel nome: “Traum” si rifà al greco “trauma”, “ferita”, ma anche al tedesco “sogno”. Vuole rappresentare una voragine aperta entro cui scavare fino a raccoglierne il terriccio umido, ma anche da cui riemergere

come piccole lucciole assetate. Lo scopo della rivista è provare a indagare la realtà che ci circonda portando a galla ciò che è marginale, invisibile, nascosto sotto l’intonaco di certe mura della nostra città. La veste grafica è a colori ma lo stile è street, le linee sono dure ma delicate, i racconti sono sospesi in un’atmosfera in bilico tra sogno e realtà. Milano, Centro/Periferie, Elio, Gabbia. Una sottile malinconia pervade la scelta dei temi che evocano l’atomismo delle metropoli, ma che contengono anche uno slancio per il suo superamento: “l’atmosfera di sogno su cui è improntata la veste grafica della fanzine vuole indicare un ritorno a un utilizzo libero dell’immaginazione per indagare il nostro mondo e crearne di nuovi, lontano da quel principio auctoritatis sovraperonale e dilagante che aleggia nella nostra società e che vorrebbe inscatolare le nostre menti in logiche di mercato prefabbricate”.

Un’altra rivista che dà grande importanza al potere dell’immaginazione è “Quanto”, rivista letteraria dal taglio fantastico nata nel 2019. Il nome si rifà a quei componenti minimi descritti dalla fisica, i quanti, che abbandonata ogni illusione di solidità del reale ci si presentano davanti come elementi dal comportamento irrazionale e imprevedibile. Simboleggiano il punto di incontro tra scienza e magia e lasciano intravedere tra i loro salti, secondo gli autori, l’obiettivo della rivista: indagare quell’area liminare tra la realtà e tutti i suoi possibili scenari alternativi. Non soltanto per immaginare, ma anche per pensare e creare: l’altra idea ispiratrice è “l’idea-spazio” di Alan Moore che visualizza le idee come entità fisiche esistenti concretamente in una sorta di “piana delle idee”, che contiene quelle già realizzate come quelle ancora inesplorate. “Avventurarsi tra le idee inesplorate è il fine. Niente si può realizzare se prima non lo pensi: per questo nell’editoriale del primo numero abbiamo scritto che volevamo che i lettori accettassero le storie come un bambino accetta la realtà, senza chiedersi se è vera o no”, spiega Giovanni. Si mischiano così l’appiglio al reale, che palpita sotto temi pervasivi

come quelli del rapporto tra uomo e sistema socioeconomico, o tra uomo e tecnologia, e l'appiglio al fantastico. Il primo numero ambientato in un futuro distopico racconta di uno stato dal sapore totalitario chiamato l'Azienda, che guidato da un algoritmo tratta e traccia i propri cittadini come user. Nel secondo numero invece una tesi di dottorato in antropologia fittizia è il pretesto per parlare di una popolazione indigena la cui vita onirica comincia a essere assediata (nell'immagine di un'enorme voragine) dall'arrivo del capitalismo con i suoi dettami. Ma senza che lo sguardo si trasformi in pessimismo o in una risposta netta, in fondo l'algoritmo del primo numero individua nell'essere umano qualcosa di peculiare da difendere e preservare nel cloud, in una rivisitazione fantastica delle contraddizioni del nostro presente. Scrittura, illustrazione, grafica e infografica sono tutti funzionali alla narrazione, in un annullamento delle differenze tra forma e contenuto.

Nel 2014 Margherita Posani, giovane studentessa di design al Politecnico, si trova spesso con amici fuori e dentro la comunità lgbtq+ per raccogliere insieme informazioni sul linguaggio queer, è così che si accorge che il materiale esistente è cospicuo ma è soltanto in inglese e online. In reazione nasce la sua fanzine, la "Queer Culture's guide", come una tra le prime risposte italiane a un modo di fare informazione su tematiche di genere e identità sessuale ancora relegato a un linguaggio stantio e accademico, incapace di divulgare su questi temi con leggerezza ma precisione. Sfida accolta da Margherita, che unendo le descrizioni alle illustrazioni e all'infografica, racconta il linguaggio queer a partire dai cliché e dai nomignoli, per arrivare allo spettro di differenze che riguardano l'identità di genere e l'orientamento sessuale. Distinzioni che ha arricchito anche con inserti, come quello sulle parole della cultura drag ("queen", "king" ecc.) e la "love guide", che parla delle relazioni e del linguaggio delle relazioni. Ogni anno Margherita ristampa la guida e l'arricchisce, restituendoci il codice della comunità lgbtq+ riscritto con ironia

e cura: "La cosa che mi affascinava fin dall'inizio era l'aspetto di sottocultura: persone lgbtq+ marginalizzate in tutto il mondo e in tutte le epoche hanno finito per sviluppare il proprio codice interno, il proprio linguaggio. Questo è tipico di tutte le comunità marginalizzate, anche piccole, ed è una cosa che trovo molto affascinante".

"Il Buco" è una fanzine nata nel 2018. Le reminiscenze punk rivisitate nell'estetica minimale e in bianco e nero si uniscono a una riflessione sul mondo digitale e i nuovi media, portando a una contaminazione reciproca tra analogico e digitale che si esprime anche nei media utilizzati mescolati tra loro, come nel terzo numero (a tema tecnologia), in cui accanto alla fanzine cartacea ognuno ha realizzato video e foto con i propri dispositivi tecnologici, per riflettere su ciò che è diventato il nostro corpo e su quali siano i confini tra le sue funzioni e le nostre estensioni digitalizzate. I contenuti sono elaborazioni teoriche su temi caldi ma con un taglio semplice e divulgativo: "uno degli obiettivi è condividere informazioni rendendole accessibili a tutti e portare temi controversi tra persone giovani che magari non parlano il politichese", spiega Silvio. I numeri ruotano così intorno a concetti aperti, discussi collettivamente, ma che toccano fino a scuoterli argomenti ancora sottoteorizzati o volutamente occultati. La donna e il suo ruolo all'interno della società, il rapporto tra l'uomo e la natura, e tra l'uomo e la tecnologia, il sesso, il corpo, l'identità, le dipendenze, e poi il 1968, il concetto di famiglia, e l'ambiente nel suo rapporto con l'estinzione nell'ultimo numero dal sapore profetico. Nel 2019 nasce anche "Il Cubo", dimensione performativa del collettivo che tenta di riappropriarsi del corpo e della voce come entità concrete, che necessitano di scappare oltre il confinamento virtuale: "Noi occidentali, soprattutto in questi anni, ci comportiamo come un bug. Abbiamo tutta questa conoscenza teorica ma nella pratica mente e corpo restano scissi: per questo abbiamo provato a rispondere a una necessità più fisica e meno logica della parola".

Necessità condivisa anche da “Metabolica”: rivista a uscita mensile nata nel 2019. “Metabolica” viene infatti concepita dall’esigenza di Francesco e Federico di trovare un ulteriore medium creativo per esprimere le riflessioni messe in atto durante le serate drag e nei tavoli dei vari collettivi milanesi; come quello transfemminista di Macao. Il progetto è eterogeneo e coinvolge il disegno, la grafica, il collage, la fotografia, i vestiti autoprodotti e il make-up. Il nome esprime una metodologia di creazione, il “metodo metabolico”: “Il punto di partenza è non aver bisogno di un fondo per riuscire a fare qualcosa con uno spessore di un certo tipo. Il vuoto da cui si attinge è molto più abitato di quello che si potrebbe pensare. Così come è importante per noi non ambire necessariamente a essere di tendenza. Essere un collettore tra le idee e le persone è molto più importante”. La rete, creata anche attraverso una ricerca visiva a 360 gradi, la condivisione di idee ed esperienze, l’idea di un fare artistico condiviso sono fondamentali per la fanzine. Ma “Metabolica” nasce anche dalla disillusione per un mondo underground divenuto inutilmente mainstream: “Quando ci siamo conosciuti io e Francesco l’arte drag non era minimamente conosciuta, nel corso di sei-sette anni è diventata mainstream, e diventando mainstream è diventata una sorta di prigione: non ti libera ma ti incanala in una serie di norme che devi rispettare perché devi essere qualcuno”. I temi non sono dichiarati, sono macrotemi discussi internamente (soltanto nel sesto numero, l’anarchismo verde è il tema preponderante), ciò che è comune a ogni uscita è il processo creativo libero e implicito e la predilezione per tutte quelle forme di creazione artistica ancora poco esplorate.

Infine c’è anche chi per le fanzine e riviste indipendenti ha aperto negli ultimi anni uno spazio fisico, oltre che metaforico: è il caso di Valeria Foschetti con la sua Fanzinoteca. Valeria frequenta il liceo artistico negli anni novanta, crescendo tra le fanzine autoprodotte dei collettivi. Istintivamente, a 15 anni, inizia a impugnarne la macchina fotografica e a raccogliere materiali

che assembla con la tecnica del collage: comincia il viaggio delle sue fanzine fotografiche autoprodotte, che dal 2002 al 2009 si riuniscono in un progetto unitario con “Blemish”, fanzine aperiodica. “Prendevo pezzi di libri e materiale che trovavo in giro, e poi per la gioia della copisteria fotocopiavo questi fogli che pesavano 8 chili perché ci attaccavo gli stecchini del gelato”, racconta Valeria divertita. Intanto viaggia anche lei, esplora, osserva per conoscere. E si imbatte a Boston in una zine library: una libreria con uno spazio dedicato interamente a libri usati e fanzine. Ne rimane folgorata: “A volte l’autoproduzione genera una situazione elitaria, come quando non essendo un addetto ai lavori non ti senti così tanto abbracciato. Lì era diverso, era un posto accogliente”. Tornata a Milano decide di ricreare l’esperienza e non perde un attimo; è così che nel 2014 fonda l’associazione La Pipette Noir (dalle stecche di liquirizia che comprava da bambina con la nonna) e affitta uno spazio che diventa la Fanzinoteca. Ma ci sono costi troppo alti da sostenere e il sogno di Valeria di una diffusione libera, gratuita e condivisa delle riviste e fanzine inizia a sfumare: la Fanzinoteca è costretta a chiudere il suo sipario variopinto. Ma soltanto fino a un incontro fortunato, quello con la referente della Biblioteca Zara, Emma, che si innamora dell’idea e le ricava uno spazio nella biblioteca: “All’inizio ero un po’ la ‘portinaia’, ero all’ingresso dove si accolgono le persone. Ma pian piano mi sono infiltrata e ora la Fanzinoteca ha anche una propria tessera”. Oggi la casa delle fanzine – che rispecchiando le passioni della sua fondatrice ospita soprattutto riviste e fanzine di illustrazione, fotografia e arti visive in genere – apre un sabato al mese e organizza numerosi eventi, presentazioni e laboratori. Alcune fanzine Valeria le compra, altre le riceve in dono: tutte le custodisce, reinventando le regole della fruizione.

Sia che si dispieghi tra i graffiti di uno skatepark, sia che nasca tra le pareti dell’università, in uno scambio di messaggi o sotto la luce al neon di chi ha il tempo di disegnare solo la

notte, la storia di ogni rivista è la storia di tutte le riviste. Le autoproduzioni degli ultimi anni disegnano infatti una linea continua; che è quella di una riappropriazione. Di uno spazio cavo tracciato attorno a sé per l'espressione quando la prova del reale suona come una contraffazione, o nel migliore dei casi, come una banalità. E di orizzonti dischiusi da sotto la scorza ruvida del quotidiano, in attesa di intravederne e accoglierne di nuovi.

# Taz zines and punks

Squarcio sulla fanzineria milanese 2020

*Holly Heuser*

## 1. What is zine

**zine = carta + rabbia + spillata**

una fanzine è fatta di di rabbia, carta e spillatura – niente – uno squarcio nel tempio del commercio – fotocopiato male e spillato – tutto mi fa schifo e quindi vomito questo opuscolo astioso – fanzine – ho bisogno di urlare – ho bisogno di fotocopiare – ho bisogno di spaccare – ho bisogno di spacciare questo odio – te lo tiro dietro senza neanche chiederti 50 centesimi – fanzine – ho bisogno di partecipare – non suono in un gruppo – sono incazzata nera tutto il tempo – voglio bene agli altri – sono un tipo duro



bisogno di vedere materiale xeroxato – ho bisogno di toccare opuscoli fatti da noi altre – oscura decorazione intorno alla rabbia – collage di cut up

### **bisogno di sudicio**

#### **diy or die**

riotgrrrl – Kathleen Hanna – girls to the front – antipsichiatria – AFA fest – Crack Festival – Borda!Fest – il Canapisa – Centro Java Firenze

la zine che ti spiega come fare il nun-te-pago su Trenitalia – la zine che spiega come fare un aborto in casa – la zine che è solo 10 pagine nere isteriche – la zine che spiega come suonare tre accordi e poi fare un gruppo

### **non voglio una cosa fatta bene**

siamo vivi nel 2020 – ogni centimetro è commercio – ogni scambio è monetizzato – la guerra è totale – l’ambizione è palissianamente farlocca – il nichilismo del realismo capitalista suicida ci culla – fare zines senza pensare ai soldi mi fa sentire libera dall’incubo di LinkedIn – ho bisogno di conoscere le altre TAZ – Corvetto Odi – la bolla – La Crepa – TAZ



## **2. Guarda Milano**

vado al festival delle autoproduzioni – non vedo fanzine punk – non vedo fanzine urlanti – vedo opuscoli del nullismo – vedo l’autobrandizzazione della start-up – culture rielaborata dalla scena delle autoproduzioni una volta sporca e urlante e urgente – vedo collezionisti culture-vultures che pensano di poter comprare l’esperienza dell’autogestione – è tutto vago

### **urgenza**

vedo pagine bianche con mini disegni autoreferenziali pseudo-arte-povera “guardami-non-so-disegnare” – una incosciente fotocopia del nientismo dell’arte contemporanea – senza neanche la decenza di essere Art Brut – vedo carte costose stampate in tipografia con grafiche post-punk che si riferiscono a nient’altro che il sito dell’autrice – vedo zine punk stampate in tipografia – vedo una rimasticanza ignara di Blu e del Prof Bad Trip e Kiki Smith proposta a costo alto senza neanche un goccio di urgenza – di odio – di urlo – faccia una fanzine incazzata

### **festival del fumetto no:**

si chiedono soldi all’ingresso – devi pagare per esporre – si partecipa al festival per pubblicizzare il proprio lavoro – gli

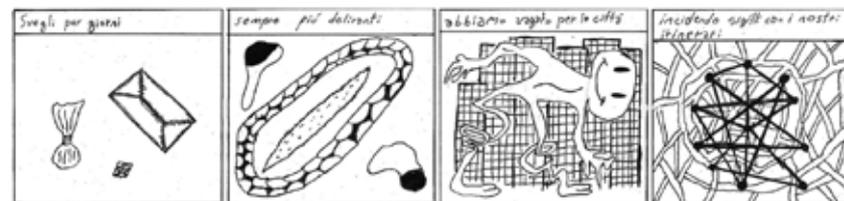
organizzatori scelgono i posizionamenti degli artisti – l'artista arriva ed è assegnato a un posto – l'artista famoso è osannato e isolato – le produzioni apolitiche abbondano – le disegnatrici copione con stile spesso come una moneta da 5 centesimi ci inondano – c'è un bar cucina molto costoso col tramezzino prefatto al fungo e tonno – le birre a 7 euro – l'acqua a 1 euro – il lavoro indipendente è un passo per poi arrivare alla carriera aziendale – il festival è una fermata del bus per poi lavorare – tutti fanno finta che vada tutto bene

### festival del fumetto si:

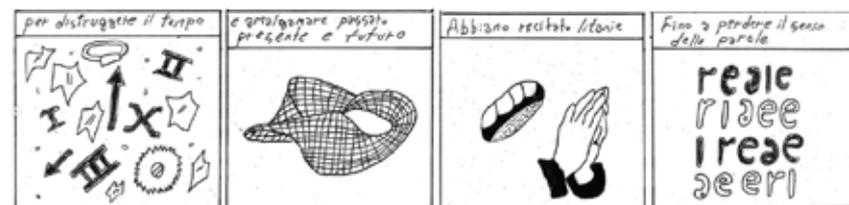
Si chiedono soldi all'ingresso – gli artisti arrivano alla rinfusa e si autogestiscono le posizioni – gli organizzatori hanno selezionato una folla di autoproduttori che non pagano per essere lì – la cucina è anche vegetariana – ci sono i panini vegani – le birre in lattina a 1,50 euro – l'acqua è gratis – si ride – tutte insieme odiamo le multinazionali – si fanno scambi – si sente l'urgenza che ognuno ha di far vedere il suo mondo malato l'artista famoso è a bere in mezzo alla gente – le artist talk sono in cerchio – tutte le presenti hanno un sano odio per il mondo – tutti sanno esattamente quanto fa schifo la vita – quanto è necessario fare rete per sopravvivere – l'autogestione scorre in ogni sfaccettatura del festival si cospira per spargere le produzioni

### 3. Bob

Bob è una zine delirante che ho trovato ai concerti punk – cambia dimensioni nei vari numeri – sempre fotocopiato abbastanza a culo per interessarmi – apro le pagine – vedo una serie di disegni incasellati in bianco e nero – noto un giardino mistico e della poesia notturna non lineare – un distinto delirio che cerca di uscire attraverso disegni malati – viaggio psichedelico



che non cerca di incasellarsi in nessuno degli insostenibili stili che viaggiano sull'onda del commercio – disegni che sanno di mistero e non di potere – la stanza misteriosa in cui succedono cose – cose che ruotano intorno a chi non vuole vivere nella gabbia della routine calvinista – viaggio onirico senza cliché nel suo rifarsi a buddha – queste fanzine non vengono presentate nella libreria hypsterica – una copia cade a terra dal tavolino della distro – stanno suonando i Barcelona nell'altra stanza del basement – la leggo seduta su una sedia traballante bevendo una birra in lattina calda



### due domande a Bob

*Perché fare fanzines?*

Un banale, per esprimere se stessi? Ma anche per essere qualcun'altro/qualcos'altro. Per creare libretti d'istruzioni, dizionari, grimmori che aprano a nuovi mondi (o ci facciano sentire questo in modo diverso), che siano i nostri, quelli dei nostri personaggi o chi lo sa. Per conoscere altre persone. Per cercare di (non) starci dentro. Per giocare. Per non arrendersi a sto mondo e per sprecare carta così che finisca presto.

*Cos'è la scena di autoproduzioni milanese?*

Non lo so. Oltre a te, collettivo mortazza o poca altra gente unito al fatto che non sono troppo socievole non conosco troppo. Però andare ad AFA è bello, perché appunto vedevo un sacco di persone che non fanno parte del mio solito giro ed è figo sapere che questa cosa esista, che così tante persone sentano il bisogno di resistere o bo, di creare fanzine a prescindere dai loro motivi.

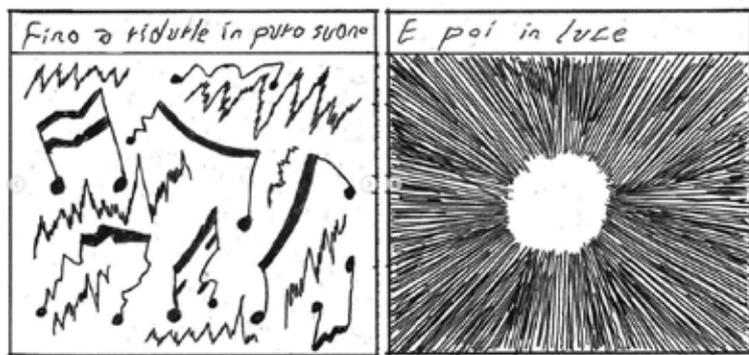
*Perché rappresentare la stanza nei fumetti?*

Parli di me o in generale? Io se lo faccio è perché è più facile disegnare un interno che un esterno eheh. Altrimenti non so, forse perché è il luogo dove di solito nasce una fanzine? Soli soletti a crearla nella propria camera. O nella propria testa.

*L'autobiografia è un contenuto giusto per una fanzine autoprodotta?*

Sì. O meglio, non credo esistano contenuti giusti o sbagliati. È questo il bello della fanzine DiY. È tua, puoi fare tutto quello che vuoi senza dover rendere conto a niente e nessuno.

In generale. Non so perché ho incominciato a fare fanzine. Per fare qualcosa io, per passare del tempo, ma credo anche per un bisogno interiore di esprimersi. Non lo so. Non so neanche com'è nato bob. È comparso e basta. Ma è proprio questo il bello. Che siano fanzine/fumetti/manifesti/che ne so è un modo



di creare. Creare mondi, personaggi, parole di cui non si è del tutto padroni e dividerli al ritmo di fogli fotocopiati.

#### 4. Vesper

Vesper è una cybernomade – incontrata appena uscita da un wormhole temporale a Macao/online – fanzines di Vesper – rabbia urlante e un viaggio nel matrix – un maelstrom pornografico di sogni di cybersex – violenza e misandria – latex e ospedali e masturbazione – turbo city – amiche post-umane senza genere che si scambiano GBs di informazione e saliva – slash the patriarchal big boss daddy in the neck with the massive knife – un'altra di noi plugged-in nutrita dal sogno cyber – tubi che escono dalle braccia delle ragazze – rifiuto violento dell'imposizione violenta del binario – un viaggio onirico attraverso piani di sogno e incubo



queste fanzines arrivano per posta – Vesper gira tra Kiev, Berlino e altre sei o sette dimensioni – apro la busta bianca e mi trovo tra le mani un pamphlet con talmente tanta rabbia che sprizza da ogni segno – stampata e piegata e rilegata dalle mani di Vesper – fanzine OK

#### due domande a Vesper

*Perché fare fanzines?*

Perché nessuno mi pubblicherebbe e poi stare sotto a qualcuno e le sue regole nel lavoro non mi diverte, solo nel sesso.



*Cos'è la scena milanese di zines? L'autobiografia è un contenuto giusto per le fanzines?*

Non so commentare sulla scena milanese. Odio milano ma amo Holly Heuser. L'autobiografia solo se sei ricc\* di pazzie e contenuti da sfogare e condividere con il mondo

*Perché rappresentare la stanza nei fumetti?*

La stanza cerebrale e spaziosa e infinita permettendo di investigare una miriade di sfaccettature del nostro inconscio. Autoanalisi, autodocumentazione, autobiografia, self-help nella speranza di trovare un modo per guarire le nostre ferite psichiche.

Finito di stampare nel mese di ottobre 2020  
presso Digital Team, Fano (PU)