UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE
hic sunt futura

www.uniud.it

Corso di dottorato di ricerca in:

“**Storia dell'arte, cinema, media audiovisivi e musica**”

Ciclo 35°

Titolo della tesi

“Manifestazioni artistiche nei centri sociali autogestiti della Milano tra anni Settanta e Ottanta. Dai Circoli del proletariato giovanile al movimento punk”

Dottorando
Andrea Capriolo

Supervisore
Alessandro Del Puppo

2023

Sommario

Introduzione **4**

Note al lettore **13**

Politica culturale a Milano tra anni Settanta e Ottanta: la nascita della Nuova Sinistra. **14**

Elezioni politiche in Italia dal 1971 al 1984. 20

Politica cultura a Milano: tra Aniasi e Tognoli, tra PSI e PCI. 27

Milano Suono, inventario dei percorsi musicali nella metropoli degli anni '80 e *Milano Poesia:* cooperazione tra il comune milanese e "l'impresa privata" vicina al Movimento. 39

Cultura giovanile a Milano tra anni Settanta e Ottanta. **43**

Nuovi negozi per nuovi giovani. 43

Da Re Nudo a Pantere Bianche, da underground a controcultura. 52

Attorno all'autonomia Operaia. 58

Attorno al bisogno: Ágnes Heller, Asor Rosa e la Bologna di A/Traverso. 67

I nuovi barbari dell'Anno Nove. 79

Il desiderio dei giovani della "nuova sinistra" attorno alla metà degli anni Settanta. 81

Apparati culturali nei partiti della sinistra extraparlamentare. 84

I Circoli Ottobre di Lotta Continua: tra cantautorato impegnato e teatro partecipato. 84

Circoli Giovanili: la politica culturale del Movimento Studentesco milanese. 88

Circoli del Proletariato Giovanile: Marx, Mao e Dioniso, la "sacra triade" del giovane autonomo. 92

Autoriduttori di tutto il mondo, unitevi! 100

I tentativi di vertenza con il comune, le lezioni del 20 giugno, e la pratica culturale: Parco Lambro 1976 e i disordini della prima della Scala. 106

Politica culturale "antagonista" attorno al Settantasette: riflusso, autonomia o ghetto? 127

Cultura antagonista nel post-Settantasette. 136

Dibattito attorno al monumento in ricordo di Roberto Franceschi. 143

Dall'arte "militante" alla "cooperazione" con l'istituzione. Enzo Mari alla Galleria Milano e il caso del "Panettone": dalla "ricerca" al "progetto". 157

Nuove forme culturali nella Milano del Post-Settantasette. 171

Nuovi centri di ricerca artistica a Milano sul finire degli anni Settanta: tra sperimentazione e riflusso. Out-off, Sixto/Notes, e i "graffitari" newyorkesi. 171

Musica ai giovani. 180

Disco Music. 180

Primi "ruggiti" del punk a Milano. 183

Dalla collaborazione all'antagonismo: i giovani punk milanesi dopo la Lista Rock. 196

Ricognizione dei centri sociali occupati di Milano tra anni Settanta e Ottanta. **200**

Occupazioni dei Circoli del proletariato giovanile: piazza Mercanti, Panettone, Ciovassino e i centri minori. 200

Circoli giovanili di Unità Popolare. 217
Centro Sociale Santa Marta al servizio della creatività "militante". 230
Laboratori teatrali. 235
Commissione muralista e grafica. 237
Laboratorio musicale. 242
Altri laboratori. 247
Fabbrica di comunicazione: per una politica culturale partecipata. 249
Destinazione d'uso della chiesa di San Carpoforo. 249
Da san Carpoforo a Fabbrica di Comunicazione. 258
Organizzazione interna della Fabbrica: lo "Statuto". 274
Assemblea/convegno degli operatori e dei centri culturali. 24 – 26 gennaio 1978. 277
Mostre alla Fabbrica. 282
Franco Mazzucchelli. 282
Laboratorio di comunicazione militante: Immagine arma impropria. 284
Intervento del Collettivo Autonomo Pittori di Porta Ticinese. 288
Mostra sul colonialismo – Armando Casalini. 291
Mostra "Le tendenze dell'arte, dal neoclassicismo alle neoavanguardie". 295
Attività antipsichiatrica alla Fabbrica di comunicazione. 296
I sette Testimoni di Ugo Guarino e il monumento da Bava Beccaris. 298
Alberto Grifi, Dinni, Lia e David Cooper. 304
Psicanalisi: la rubrica di Semiotica e psicanalisi su "Brera Flash". 317
Attività musicale: dal folk alla musiva d'avanguardia. 319
Rock progressivo e cantautorato di protesta. 319
Musica d'avanguardia: Suono/ambiente. 327
Teatro sociale presso la Fabbrica di comunicazione. 339
Francisco Copello: drammatizzare la dittatura cilena. 339
Odin Teatret: Il training de Il libro delle danze. 350
La ricerca politica Living Theatre. 362
Fabbricone di via Tortona. 371
Teatro Emarginato. 376
Macondo: la crisi della militanza alla luce delle esperienze artistiche. 381
Dalla dimensione "bucolica" a via Castelfidardo: fondazione della cooperativa e articolazione degli spazi interni. 385
Primi giorni di apertura e prime manifestazioni culturali. 391
Cos'era Macondo e chi lo frequentava. 394
Convegno sull'arte di arrangiarsi e la Svendita del '68. 400

Mostra di Moebius. 409
Chiusura di Macondo. 410
Jacopo Fo e Lorenzo Mattotti: le Brigate Macondo. 412
Centri sociali a Milano nei primi anni Ottanta. 417
Correggio 18 e il laboratorio teatrale di Pasquale Campanella. 417
Vidicon: nuove ricerche artistiche. 420
Attività espositiva. 427
Virus: primo centro sociali punk italiano. 443
Riviste punk ’77 450
Riviste di Correggio 18. 460
Il caso Teste Vuote Ossa Rotte. 466
Riviste dark e Helter Skelter. 472
Oltre il Virus. 482
Garibaldi 30/32 e il centro sociale Fornace. 486
N.A.G.: controcultura anarchica al quartiere Gratosoglio. 489
BIBLIOGRAFIA DELLE FONTI ORALI 493
BIBLIOGRAFIA CARTACEA 494

Introduzione

Manifestazioni artistiche nei centri sociali autogestiti della Milano tra anni Settanta e Ottanta. Dai Circoli del proletariato giovanile al movimento punk è il titolo del progetto di ricerca dottorale di cui qui si presenta la dissertazione finale.

Manifestazioni artistiche, intanto. Seppur tale lavoro si colloca all'interno del settore disciplinare degli studi sull'arte contemporanea, l'analisi non si è limitata alle sole espressioni plastiche, pittoriche o performative, che pure furono presenti ad esempio nel lavoro del Collettivo Pittori di Porta Ticinese o in quello del Laboratorio di Comunicazione Militante e del collettivo Vidicon. Si è invece voluto ampliare il tema guardando alle esperienze prettamente teatrali (Odin Teatret, Living Theatre), musicali (Festival del Proletariato giovanile, movimento punk e dark), ed esoeditoriali. Queste ultime in particolare, ed è bene ricordare le riviste come "Rosso", "A/traverso", "Viola" e "Wow", nonché la magmatica "galassia" delle riviste punk e dark, hanno svolto una doppia funzione nel percorso di ricerca. Da una parte infatti è stato analizzato l'insieme delle loro poetiche, mettendone in risalto i legami con le avanguardie storiche. Sotto un diverso profilo, tali riviste si sono mostrate fondamentali per poter meglio comprendere la più ampia portata culturale e politica del movimento e dei luoghi di cui si fecero portavoce: i centri sociali autogestiti.

Ecco, allora, il secondo punto di questo lavoro. Anche in questo caso, si dovrebbe dirimere un termine che nella sua funzione riassuntiva non esplicita tutta la sua portata. Innanzitutto, non si intendono in questa sede i centri sociali organizzati dalle istituzioni comunali o organizzazioni "legali", quali sedi di ritrovo per attività volte a offrire alla comunità servizi socialmente utili, ricreativi o culturali. In questa sede, sono stati presi in esame unicamente i centri sociali autogestiti (comunemente conosciuti con la sigla CSA) quali luoghi pubblici o privati occupati abusivamente e all'interno dei quali si promossero manifestazioni culturali intese come pratica ludica, come azione politica e come attività per il tempo libero. Queste azioni furono rivolte tanto al pubblico degli occupanti quanto a quei segmenti della cittadinanza disposti ad accettarne la scommessa. Sviscerando il concetto di "centri sociali occupati", tuttavia, dobbiamo di necessità tenere a mente anche il terzo termine del titolo di questa tesi: Milano tra anni Settanta e Ottanta.

Siamo, dunque, nella Milano del post-Sessantotto, dopo l'autunno caldo del 1969, quando, sull'emotività delle contestazioni giovanili e studentesche – nonché delle stragi di stato che sempre più di frequente stavano avvenendo in Italia – numerosi partiti e organizzazioni giovanili si formarono. Lotta Continua, Potere Operaio, Avanguardia Operaia furono solo l'apice di una serie di organizzazioni "militanti" (della Nuova Sinistra, come ancor oggi è consuetudine chiamare) che nel giro di pochi anni sorsero, agirono, e, tuttavia in breve tempo, svanirono. Seppur "occupazioni" di aree abbandonate e di stabili dismessi – ricordiamo solo a titolo d'esempio il campeggio "capellone" di Barbonia City[1] e l'occupazione dell'Hotel Commercio di Piazza Fontana - vennero messe in atto fin dalla fine degli anni sessanta, questa tesi vuole prendere avvio da un periodo di poco successivo, collocabile intorno al 1974, nel momento in cui si avviò il declino di queste organizzazioni politiche. Dalla loro dissoluzione, difatti, sembra emergere una particolare gioventù, drasticamente diversa sia

[1] Solo a titolo d'esempio, interessante sarebbe leggere questi differenti articoli, che ben evidenziano il "clima" politico di fine anni Sessanta, durante i giorni nei quali gli Hippie milanesi occuparono il terreno sito in fondo a via Ripamonti, all'estremità sua di Milano, per adibirlo a "campeggio". *Furibonda battaglia tra polizia e capelloni stanati dal villaggio beat di Nuova Barbonia*, in Il Corriere della Sera, 11 giugno 1967, p. 8; T*ra polizia e capelloni battaglia nella tendopoli*, in Il Giorno, 11 giugno 1967, p. 21.; *Gli sconcertanti retroscena della tendopoli 'beat'. I capelloni di Nuova Barbonia celebravano persino nozze sacrileghe*, in Il Corriere della Sera, 12 giugno 1967, p. 4; *Raso al suo dalla polizia il villaggio 'beat' di Nuova Barbonia*, Il Corriere della Sera, 13 giugno 1967, p. 8.

da quella hippie e "capellona" che aveva guidato la fine degli anni Sessanta, sia da quella più strettamente militante intesa come espressione di partiti e organizzazioni della Nuova Sinistra.

Non si può certo parlare della nascita del "giovane", e d'altra parte Jon Savage, in *L'invenzione dei giovani*[2] ha messo ben in evidenza come quella figura costituisca da sempre una "costruzione" sociale. Era piuttosto nato un "nuovo" giovane che, stanco del lavoro e delle lotte di fabbrica, stanco della strenua militanza politica, faceva proprie quelle urgenze che troveranno riferimenti concreti, almeno in Italia, sotto il termine politico di "autonomia operaia" e che in seguito verranno ricomprese nel concetto di biopolitica da autori come Foucault e Giorgio Agamben. Per essi, tale termine veniva a decifrare uno specifico terreno sociale dell'era capitalista, dove il Potere politico sarebbe venuto a scontrarsi con le pratiche della vita quotidiana. La gestione privata del corpo, di conseguenza, non avrebbe potuto più manifestarsi come libera e autonoma, ma continuamente soggetta a controlli e ripensamenti repentini, e normata da una serie di regolamenti. Da questo scontro, tuttavia, avrebbero potuto nascere forme di resistenza quali deliberati atti per rivendicare il bisogno a un desiderio non "conformato"[3].

Saggi e volumi debitrici di un marxismo eterodosso quali i "libelli" situazionisti, furono i primi a riflettere sul concetto di biopolitica e di "autonomia", basti pensare ai testi di Giorgio Cesarano, Gianni Collu e Jacques Camatte sul concetto di dominio reale quale forma di organizzazione del "capitale" sociale in grado di mediare la vita fisica sulla sottomissione dell'essere umano al bisogno di autovalorizzazione[4]. Maggior influsso, ebbero tuttavia saggi come *La teoria dei bisogni in Marx* di Ágnes Heller[5], *L'uomo a una dimensione* di Marcuse[6], o *L'Anti Edipo* di Deleuze e Guattarì[7]: essi fecero maturare nei giovani italiani desideri e necessità differenti da quelle che avrebbero potuto esprimere all'interno dell'organizzazione partitica. Seppur non si vuole enfatizzare l'importanza che questi testi ebbero nella dissoluzione – soprattutto in Italia – dei partiti politici, è in ogni caso necessario sottolineare come nelle riviste sia colte, come "Aut-Aut" o "Quaderni piacentini", sia esoeditoriali – come le già ricordate "A/traverso" e "Rosso" – si incominciava a discutere di un nuovo soggetto sociale, e delle strategie di come esso avrebbe potuto accedere – mediante una pratica liberante dalle incombenze della vita quotidiana, al "regno" dei "desideri". Ecco, allora, che tale "regno", nelle logiche di questo "nuovo" giovane, sarebbe tra l'altro coinciso con il centro sociale occupato. Come vedremo, la pratica culturale messa in atto dai giovani milanesi tra anni Settanta e Ottanta all'interno di questi luoghi divenne il grimaldello atto a scardinare le logiche della società capitalista e a consentire a questi ragazzi di passare – come si poteva leggere in *Sarà un risotto che vi seppellirà*[8] – da Marx a Mao, e di giungere, infine, a Dioniso, dio greco dell'ebrezza e dell'estasi, considerato come l'unico personaggio della storia che fu in grado di svicolare la vita dalle necessità e dalle incombenze quotidiane.

Anche in questo caso, tuttavia, si è dovuto approfondire una magmatica galassia di centri sociali attivi a Milano negli anni qui trattati. Se ancora nella seconda metà degli anni Settanta esistevano occupazioni legate a partiti operaisti e studenteschi – Potere Operaio, Avanguardia Operaia e Movimento Lavoratori per il Socialismo – che vennero da subito definite come Circoli Giovanili di Unità Popolare, si è voluto tuttavia soffermarsi maggiormente su quelli che erano i Circoli del proletariato giovanile, innegabilmente l'ala più creativa del "movimento": il Circolo di via Ciovassino, quello di via Santa Marta, il Fabbrikone di zona Tortona, ma soprattutto la Fabbrica di comunicazione e – in un periodo di riflusso del movimento – Macondo, furono i centri di ritrovo di questa gioventù "dionisiaca" dove maggiormente vennero a svolgersi attività culturali. Si possono ricordare in tale contesto i collettivi teatrali del Teatro del Drago al Santa Marta e del Teatro

[2] John Savage, *L'invenzione dei giovani*, Milano, Feltrinelli, 2009.
[3] Michel Foucault, *Nascita della biopolitica: corso al Collège de France (1978-1979)*, Milano, Feltrinelli, 2007.
[4] Jacques Camatte, Gianni Collu, *Transizione*, in Apocalisse e rivoluzione, a c. di Giorgio Cesarano e Gianni Collu, Bari, Dedalo, 1973.
[5] Ágnes Heller *La teoria dei bisogni in Marx*, Milano, Feltrinelli, 1974.
[6] Herbert Marcuse *L'uomo a una dimensione*, Torino, Einaudi, 1967.
[7] Gilles Deleuze, Felix Guattrì, *L'Anti Edipo*. Capitalismo e schizofrenia, Torino, Einaudi, 1975.
[8] *Sarà un risotto che vi seppellirà*. *Materiali di lotta dei circoli proletari giovanili di Milano*, Milano, Squi/libri, 1977.

Emarginato del Fabbrikone; le attività musicali al Santa Marta – gli Area di Demetrio Stratos, ma anche sulla fine del Settantasette i giovani gruppi punk, erano di "casa" in questo luogo – le decine di attività alla Fabbrica di Comunicazione, dove passarono tra gli altri Odin Teatret, Living Theatre, il performer cileno Francisco Copello, ma anche Franco Mazzucchelli, Ugo Guarino, il Laboratorio di comunicazione Militante, l'Art Ensamble di Chicago. Macondo, infine: aperto al crepuscolo del Settantasette - e al crepuscolo del "proletariato giovanile" - da ex militanti di Lotta Continua, supportò la presenza di poeti beat, del disegnatore francese Moebius, e vide anche l'organizzazione dalla performance che decretò, almeno per i fondatori del locale, la fine del Sessantotto: l'evento, chiamato *Svendita del '68*, video infatti gli organizzatori mettere all'incanto i cimeli della contestazione giovanile sessantottina. Mao e Marx – ma anche Capanna e le icone del maggio francese, dunque - venivano definitivamente dissolte dietro alla figura preponderante di Dioniso.

Come ricordato, 1974: solo pochi anni dopo, il Settantasette. Molta letteratura è stata scritta su tale anno, e sul movimento così sorto. "Indiani metropolitani" è la definizione che più si ricorda pensando alla cultura creativa di quel periodo; e in effetti, Bologna, ma soprattutto Roma, vennero invase da questo "strano movimento di strani studenti", parafrasando Luigi Manconi e Marino Sinibaldi. Milano, tuttavia, aveva visto la sua "Orda d'oro" sfaldarsi poco prima che a Roma e Bologna gli "indiani" occupassero le vie del centro cittadino. Con la "disfatta della Scala" – i tentativi di impedire la prima dell'Otello il 7 dicembre 1976 – i Circoli del proletariato giovanile entrarono in una crisi che portò al loro disfacimento. Ed ecco, allora, il 1978: in *Dancing Days*[9], Paolo Morando aveva discettato sul biennio 1978/79 come anni dove il "riflusso" della militanza partitica e della scoperta del privato avevano mostrato i primi vagiti. "Dalle lettere d'amore sulla prima pagina del "Corriere" al boom degli stilisti milanesi, da *Prova d'orchestra* di Fellini al ritorno dei grandi concerti rock internazionali dopo il periodo del 'non si paga'."[10]: questo, secondo Morando, si era espresso nel dopo Settantasette. Del resto, già un volume pubblicato dalla casa editrice Laterza pochi anni dopo il periodo preso in esame da Morando, nel 1980, che presentava autorevoli firme di Ernesto Galli della Loggia, Natalia Aspesi, Ugo Volli, Alfonso M. di Nola, Raffaele Simone e Nello Ajello, veniva titolato *Il trionfo del privato*[11]. Non sarà superfluo, su questa scia, vedere alcuni centri di ricerca artistica sorti nel periodo del riflusso, che ben tentano di sintetizzare, all'interno del campo culturale, tale fenomeno: l'Out-Off, il Sixto-Notes, ma soprattutto il Vidicon, possono essere presi a modello. Quest'ultimo, in particolare, organizzato nella primavera del 1980 all'interno del "fortino" di via Correggio 18 – una occupazione a scopo abitativo sorta nel 1974 – realizzava mostre d'arte "canonica", a fianco di concerti punk e New-Wave e serate a tema con "dress code" predefinito: lo scontro politico (ma anche culturale) con gli occupanti fu lacerante, tanto che dopo solo 8 mesi di attività il Vidicon si trovò costretto a chiudere, lasciando posto ai più "militanti" punk che daranno vita al Virus, primo centro sociale punk italiano.

In questo contesto, numerosi sono i volumi che si è utilizzato per comprendere e studiare tali fenomeni, che integrano politica, cultura, a pratica artistica. Negli ultimi anni, accanto a una serie di pubblicazioni a volte degna di nota e di rilievo, come quella portata avanti con la serie di volumi sull'Autonomia operaia dalla casa editrice Derive Approdi, o sulle "controculture" artistiche e politiche come quella dalle casa editrice NERO, a volte ridondante, e che nulla aggiunge al discorso, soffermandosi semplicemente nel definire gli anni Settanta come gli anni della lotta armata[12], si è affiancata una flebile iniziativa editoriale inerente gli anni Ottanta. Seppur una serie di volumi della casa editrice Derive Approdi come *Cento fuochi: la lotta armata nel '77* di

[9] Paolo Morando, *Dancing Days. 1978-1979, i due anni che hanno cambiato l'Italia*, Roma – Bari, Laterza, 2009.
[10] Ranieri Polese, *Anni 70, più musica che politica*, in Corriere della Sera, 4 aprile 2009, p. 41.
[11] AA. VV, *Il trionfo del privato*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1980.
[12] Ridondante in quanto tali temi sono stati ampiamente trattati da ottimi studiosi nell'arco di un lungo periodo d'anni. Si ricordano, tra i tanti, i saggi dello storico e professore universitario milanese Aldo Giannuli, come *L'armadio della Repubblica*, *La strage di Stato vent'anni dopo*, *Dopo le bombe: piazza Fontana e l''suo politico della storia,* ma soprattutto *Controinformazione: stampa alternativa e giornalismo d'inchiesta dagli anni Sessanta a oggi*.

Emilio Mentasti[13], e *La lotta è armata: sinistra rivoluzionaria e violenza politica in Italia (1969 – 1972)* di Gabriele Donato[14] si soffermano sul considerare gli anni Settanta prettamente incentrati sulla logica degli opposti estremismi, le collane "Biblioteca operaismo" – giunta ora alla settima uscita – e "I libri di Derive Approdi" tentano di collegare le istanze più strettamente politiche, con i linguaggi "desideranti" delle culture giovanili. Testi come *Avete pagato caro, non avete pagato tutto. La rivista Rosso (1973 – 1979)* di Tommaso de Lorenzis, Valeria Guizzardi e Massimiliano Mita[15], *La rivoluzione è finita, abbiamo vinto. Storia della rivista A/traverso* di Luca Chiurchiù[16], ma anche i saggi su Danilo Montaldi di Giorgio Amico[17] su Raniero Panzieri e i "Quaderni Rossi" di Marco Cerotto[18] e *Noi operaisti* di Mario Tronti[19], ne sono chiara e lucida testimonianza. Se nei primi volumi ricordati, i linguaggi politici utilizzati dai militanti di Rosso, e dal collettivo A/traverso, sono letti dagli autori di questi testi attraverso la lente della dimensione estetica, dove le istanze strettamente militanti trovavano il corrispettivo "desiderante" nella grafica dell'impaginazione, i saggi biografici ben rendono il clima politico e culturale del tempo, intessendo considerazioni a posteriori a riguardo di alcuni aspetti del dibattito politico su come "l'ambiente socialista e comunista" - inteso nella accezione più ampia possibile del termine - si sviluppava e si apriva verso traiettorie politiche e organizzative diverse, delle quali ancor oggi sono identificabili i modelli e i segni concreti. Importante, del resto, anche il tentativo intrapreso dalla stessa casa editrice romana per la ripubblicazione di volumi caposaldo del pensiero autonomo, come *Operai e capitale* dello stesso Tronti[20], *I libri del rogo*[21] (una raccolta di testi di Antonio Negri, tra cui vi è anche *Proletari e stato* e *Il dominio e il sabotaggio*) e la serie di libri di Nanni Balestrini, come tra gli altri *Vogliamo tutto*[22] e *La violenza illustrata*[23]. Su questi ultimi temi – quelli dell'"autonomia" - del resto è stato appena pubblicato un volume dalla casa editrice inglese Verso di Jacopo Galimberti, *Operaismo, Autonomia and the Visual Arts (1962–1988)*[24]: un prezioso volume che, partendo da riviste come "Classe Operaia" e "Quaderni Rossi", intesse un'approfondita relazione tra le teorizzazioni che in questi giornali si potevano cogliere e i moderni interventi architettonici che durante il ventennio preso in esame dallo studioso vennero a edificarsi. Nel campo cinematografico – che nel seguente lavoro verrà affrontata attraverso il Collettivo Cinema Militante e Alberto Grifi – si devono almeno segnalare gli studi di Christian Uva, come *L'immagine del terrorismo nel cinema italiano*[25] e *Schermi di piombo: il terrorismo nel cinema italiano*[26], testi interessanti non solo perché tentano di costruire un'antologia della filmografia "del movimento", ma in quanto fornisco una lettura non solamente "militarizzata" di questo tipo di produzione artistica. Ancora, per restare attorno ai legami tra politica e pratica artistica; la casa editrice Nero ha recentemente pubblicato il volume *Accelerazione. Correnti utopiche da Dada alla CCRU*[27] dove analizzando il linguaggio politico che dai dadaisti era filtrato attraverso il pensiero situazionista, fino ai più recenti concetti di neoismo e di plagisriamo, si prende a pretesto la dimensione estetica e artistica per meglio esplicitare tali concetti filosofici: dai filmati de Debord, alla pratiche da mail art, fino a forme di contestazione sociale praticate attraverso i primi strumenti digitali, e a una serie di fenomeni ad essi connessi – si pensi alla "scrittura non creativa" di Kenneth Goldsmith. Vicino per intendo al volume di Berger, anche il testo pubblicato dalla casa editrice milanese Shake di George McKay

[13] Emilio Mentasti, *Cento fuochi: la lotta armata nel '77*, Roma, Derive Approdi, 2022.
[14] Gabriele Donato, *La lotta è armata. Sinistra rivoluzionaria e violenza politica in Italia (1969 – 1972)*, Roma, Derive Approdi, 2014.
[15] Tommaso de Lorenzis, Valeria Guizzardi, Massimiliano Mita, *Avete pagato caro, non avete pagato tutto. La rivista Rosso (1973 – 1979)*, Roma, Derive Approdi, 2008.
[16] Luca Chiurchiù, *La rivoluzione è finita, abbiamo vinto. Storia della rivista A/traverso*, Roma, Derive Approdi, 2017.
[17] Giorgio Amico, *Danilo Montaldi. Vita di un militante politico di base (1929 – 1975)*, Roma, Derive Approdi, 2022.
[18] Marco Cerotto, *Raniero Panzieri e i Quaderni rossi: alle radici del neomarxismo italiano*, Roma, Derive Approdi, 2021.
[19] Mario Tronti, *Noi operaisti*, Roma, Derive Approdi, 2009.
[20] Mario Tronti, *Operai e capitale*, Roma, Derive Approdi, 2006, prima edizione Torino, Einaudi, 1966.
[21] Antonio Negri, *I libri del rogo*, Roma, Derive Approdi, 2006, prima edizione Roma, Castelvecchi, 1997.
[22] Nanni Balestrini, *Vogliamo tutto*, Roma Derive Approdi, 2004, prima edizione, Milano, Feltrinelli, 1971.
[23] Nanni Balestrini, *La violenza illustrata*, Roma, Derive Approdi, 2001, prima edizione Torino, Einaudi, 1975.
[24] Jacopo Galimberti, *Operaismo, Autonomia and the Visual Arts (1962–1988)*, Londra, Verso, 2022.
[25] Christian Uva, *L'immagine del terrorismo nel cinema italiano*, in Rivista di politica, n.1, gennaio - marzo 2013, p. 119-127.
[26] Christian Uva, *Schermi di piombo: il terrorismo nel cinema italiano*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007.
[27] Edmund Berger, *Accelerazione. Correnti utopiche da Dada alla CCRU*, Roma, Nero Edizioni, 2021.

Atti insensati di Bellezza[28], che prende spunto da quelle che dall'autore sono definite come "culture di resistenza" – ossia hippy, punk, raver – per tratteggiare un resoconto delle pratiche culturali da questi soggetti messe in atto quali attività "desideranti" per creare un nuovo modello di società. Ecco, allora, un secondo testo pubblicato dalla Shake: *T.A.Z (Temporary Autonomous Zone)* di Hakim Bey[29], primo studio che tenta di analizzare forme di antagonismo sociale, portate a termine tramite la pratica culturale in spazi dismessi "temporaneamente" occupati. Non solo piombo[30] gli anni settanta, tuttavia, come da titolo di un volume uscito nel 2017 a cura di Irene Piazzoni, all'interno del quale sono raccolti una serie di saggi sulla Milano di quel periodo, dove accanto alle manifestazioni di piazza ben si mette in evidenza il ruolo delle istituzioni culturali nel creare una nuova società: dal Piccolo Teatro al Teatro Uomo, alle gallerie d'arte, alla televisione pubblica e privata ai nuovi linguaggi pubblicitari, proprio in quegli anni tentavano di trovare uno nuovo spazio politico all'interno della società di massa. Stessa interpretazione che viene portata dallo studioso inglese John Foot in *Milano dopo il miracolo. Biografia di una città*[31], dove gli anni settanta sono raccontati secondo una prospettiva di feroce deindustrializzazione, ma dove accanto ai movimenti di piazza, anche violenti, si stavano pianificando ormai gli anni Ottanta: al governo della città i socialisti, che seppur si vedevano impegnati a combattere l'inflazione sempre più opprimente, tentavano di pilotare la città verso quella "Milano da bere" e delle moda, che è sfociata in Tangentopoli e Mani pulite.

Gli anni Ottanta, al contrario, vengo per lo più letti quali riscattati dalla lotta armata: una serie di volumi pubblicati nell'ultimo decennio per lo più prendono a pretesto la dimensione estetica per tentare di spiegare le "ragioni" degli anni ottanta. Un volume come quello di Marco Gervasoni, *Storia d'Italia degli anni Ottanta. Quando eravamo moderni*[32], bene si sofferma sul patrimonio visivo – arredamento, filmico, editoriale – prodotto dalle industrie italiane del "mini boom" economico della nostra penisola, che diede avvio a una modernità che ancora oggi abbiamo sotto i nostri occhi. Lo studio *Nel groviglio degli anni Ottanta. Politica e illusioni di una generazione nata troppo tardi* di Adolfo Scotto di Luzio[33], seppur metto in risalto la passione politica dei giovani degli anni Ottanta, ritiene che tale partecipazione fu decontestualizzata in quegli anni disillusi e edonistici, figli di un tempo "minore" e inconcludente: una generazione, quella degli anni Ottanta, nata troppo tardi per l'autore. Nell'ultimo periodo, inoltre, l'attenzione verso gli studi sulla cultura degli anni Ottanta sta portando ad una serie di pubblicazioni su tali interessi: un caso è *MilanOttanta aspetti del sistema artistico e culturale* curato da Davide Colombo[34], all'interno del quale, tramite una serie di saggi e di brevi schede, viene fornito un quadro della produzione artistica, e dei luoghi di cultura – antagonisti, ma anche istituzionali – della Milano degli anni Ottatanta: un lavoro che ha messo in luce la complessità e le relative antitesi dei fenomeni culturali e controculturali del decennio in relazione con la realtà storico-politica. Altro testo di recente pubblicazione è *Milano Off. 1980 – 198x*[35], all'interno del quale banalmente si danno voce ai protagonisti di quel decennio: libro che seppur nulla aggiunge ai termini della nostra questione, rimane un sintomo di un nuovo interesse, anche da parte dell'industria del libro, verso gli anni Ottanta. Sulle culture marginali e giovanili, inoltre, riflette anche Francesco Spampinato, in una serie di pubblicazioni sulle cover di album musicali – *Art record Covers*[36] – sulle pratiche di arte digitale – *GMM: Giovanotti Mondani Meccanici. Computer comics 1984 – 1987*[37] – e sui rapporti tra arte e tv – *Art vs. TV: a brief history of contemporary*

[28] George McKay, *Atti insensati di Bellezza. le culture di resistenza hippy, punk, rave, ecoazione diretta e altre TAZ*, Milano, Shake Edizioni, 2008.
[29] Hakim Bey, *T.A.Z.: Zone temporaneamente autonome*, Milano, Shake edizioni, 1993.
[30] *Non solo piombo.* politica e cultura nella Milano degli anni Settanta, a c. di Irene Piazzoni, Milano – Udine, Mimesis, 2017.
[31] John Foot, *Milano dopo il miracolo. Biografia di una città*, Milano, Feltrinelli, 2003.
[32] Marco Gervasoni, *Storia d'Italia degli anni Ottanta. Quando eravamo moderni*, Venezia, Marsilio, 2010.
[33] Adolfo Scotto di Luzio *Nel groviglio degli anni Ottanta. Politica e illusioni di una generazione nata troppo tardi*, Torino, Einaudi, 2020.
[34] *MilanOttanta aspetti del sistema artistico e culturale*, a c. di Davide Colombo, Milano, Scalpendi, 2022.
[35] Stefano Ghittoni, *Milano Off. 1980 – 198x. Racconto imperfetto di una città invisibile*, Milano, Milieu Edizioni, 2022.
[36] Francesco Spampinato, *Art record Covers*, Colonia, Taschen, 2017.
[37] Francesco Spampinato, *GMM: Giovanotti Mondani Meccanici. Computer comics 1984 – 1987*, Milano, Nero Edizioni, 2021.

artists' responses to television[38]. Sempre su temi ampi, non solamente relegati al mondo delle arti plastiche, la rivista Palinsesti ha recentemente pubblicato due volumi monografici dedicati alle culture artistiche del post-Settantasette: *Abitare il vento. Forme espressive e ideologie visive dagli anni settanta agli anni ottanta*[39]. All'interno dei volumi, curati da Alessandro Del Puppo e da Andrea Capriolo, numerosi saggi riflettono sulle culture giovanili e marginali: dalla musica pop letta attraverso le pubblicazioni della casa editrice romana Arcana (Andrea Capriolo), al femminismo negli anni Ottanta (Jacopo Galimberti e di Laura Iamurri) fino al teatro "di base" (Mirella Schino) e al design radicale (Francesco Spampinato). Ancora sui medesimi temi, questa volta maggiormente incentrati sui risvolti tecnologici, la rivista Piano B ha pubblicato recentemente un volume - *Il computer nelle arti visive e nella cultura visuale in Italia nella information age*[40] – all'interno del quale alcuni saggi (Andrea Capriolo, Sara Molho, Greta Boldorini) riflettono sulle tematiche punk e cyberpunk – anche a carattere "femminista" - che nel presente lavoro di ricerca verranno affrontate.

Se lo stato della critica attuale è quello che è stato appena delineato, nel seguente lavoro di ricerca grande importanza hanno svolto alcuni testi critici, storici, ma anche romanzi, scritti da chi "navigava" l'Italia in quegli anni, sia nei Settanta che negli Ottanta: come non ricordare Pier Vittorio Tondelli e i suoi racconti in *Un weekend postmoderno. Cronache degli anni Ottanta*[41], i romanzi della Savelli, quali *Porci con le ali. Diario sessuo-politico di due adolescenti* di Lidia Ravera e Marco Lombardo Radice[42], i volumi della casa editrice L'erba Voglio, come *Boccalone. Storia vera piena di bugie* del bolognese di Enrico Palandri[43], o il romanzo di Nanni Balestrini *Vogliamo tutto*, che per primo descrisse la nascita dell'autonomia operaia. Ad affiancare queste letture, non potevano non essere accostati libri più strettamente militanti, o di critica marxista od operaista, quali, su tutti, i già ricordati *Operai e Capitale* di Mario Tronti, nonché la *Fabbrica della strategia* e *Proletari e stato* di Antonio Negri. Ancora: la casa editrice romana Arcana con una corposa serie di volumi sulla musica "pop", scritti da autori impegnati nel campo musicale come Riccardo Bertoncelli, Italo Insolera e Riccardo Bolelli, e sulle culture "alternative" (*Milano alternativa*[44], *Italia alternativa*[45]) curate da Angelo Quattrocchi; la casa editrice milanese Squi/libri, che oltre a pubblicare il fondamentale testo *Sarà un risotto che vi seppellirà*, unico volume sui Circoli del proletariato giovanile, nel corso della sua breve attività (1976-77) pubblicò una serie di testi fondamentali per meglio comprendere la cultura giovanile di quegli anni: l'intervista di Paolo Bertetto al filosofo francese Félix Guattari raccolta in *Desiderio e rivoluzione*[46], i tre volumi di Franco "Bifo" Berardi *Finalmente* i*l cielo è caduto sulla terra*[47], *Chi ha ucciso Majakovskij*[48] e *L'ideologia francese: contro i nuovi filosofi*[49], le "poesie di fabbrica" di Francesco Currà in *Rapsodia meccanica*[50], la *Storiella omosessuale* di Dario Trento[51]. In ultimo, non può non essere ricordato il libro stampato nel 1977 da Bertani e curato da Gabriele Martignoni e Sergio Morandini, *Il diritto all'odio.*

[38] Francesco Spampinato, *Art vs. TV: a brief history of contemporary artists' responses to television*, New York, Bloomsbury Academic, 2022.
[39] *Abitare il vento. Forme espressive e ideologie visive dagli anni settanta agli anni ottanta*, n. 10 – 11 della rivista Palinsesti, 2021 – 2022, a c. di Alessandro Del Puppo e Andrea Capriolo. Il volume nasce come raccolta – ma non solo – dei contributi presentati all'omonimo convegno tenuto presso il Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio Culturale dell'Università degli Studi di Udine tra il 5 e il 6 dicembre 2019.
[40] *Il computer nelle arti visive e nella cultura visuale in Italia nella information age*, n. 7 della rivista Paino B, 2023, a c. di Francesco Spampinato.
[41] Pier Vittorio Tondelli, *Un weekend postmoderno. Cronache degli anni Ottanta*, Milano, Bompiani, 1990.
[42] Lidia Ravera, Marco Lombardo Radice *Porci con le ali. Diario sessuo-politico di due adolescenti*, Roma, Savelli, 1976.
[43] Enrico Palandri *Boccalone. Storia vera piena di bugie del bolognese*, Milano, L'erba voglio, 1979.
[44] Giuseppe Ricci, Claudio Marras, Mauro Radice, *Milano alternativa. Frammenti di controcittà*, Milano, SugarCo Edizioni, 1975.
[45] *Italia alternativa*, a c. di Angelo Quattrocchi, Milano, Edizioni Ottaviano, 1977.
[46] Félix Guattari, *Desiderio e rivoluzione,* a c. di Paolo Bertetto, Milano, Squi/libri, 1977.
[47] Franco Berardi "Bifo", *Finalmente* i*l cielo è caduto sulla terra*, Milano, Squi/libri, 1977.
[48] Franco Berardi "Bifo", *Chi ha ucciso Majakovskij*, Milano, Squi-libri, 1977.
[49] Franco Berardi "Bifo", *L'ideologia francese: contro i nuovi filosofi*, Milano, Squi/libri, 1977.
[50] Francesco Currà, *Rapsodia meccanica*, Milano, Squi/libri, 1977.
[51] Dario Trento, *Storiella omosessuale*, Milano, Squ/libri, 1977.

Dentro/fuori/ai bordi dell'area dell'autonomia[52], utile raccolta di saggi e documenti della galassia dell'autonomia operaia.

Utili, inoltre, sono stati i filmati rintracciati in differenti archivi: l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico che conserva importanti mediometraggi del Collettivo Cinema Militante di Milano sulle occupazioni a scopo abitativo dei primi anni Settanta, e la Cineteca Nazionale di Bologna che custodisce i filmati di Alberto Grifi (e del "suo" collettivo Dodo Brothers) su alcune manifestazioni artistiche organizzate presso la Fabbrica di comunicazione e Macondo. Sul movimento punk, inoltre, importante è stato il filmato *Punx. Creatività e rabbia* prodotto dalla casa editrice Shake (registrato nel 1984 e pubblicato solo nel 2006): unico filmato, quest'ultimo, che raccoglie testimonianze video sul centro sociale Virus di via Correggio 18. Una terza tipologia di fonti è stata quella che afferisce alla "oral history" e agli "cultural study". È un metodo legato alla scuola di Birmingham di Paddy Whannel e Stuart Hall, e del loro pioneristico volume del 1965 *Popular arts*[53] - modello di fondamentale aiuto, dato che il racconto in prima persona dei protagonisti degli eventi ha consentito di rintracciare circostanze e fatti sfuggiti alla pagina scritta o alla storiografia ufficiale, ma presenti nei diari e nelle carte personali. Un esempio su tutti è quello di Ettore Pasculli, membro fondatore del Laboratorio di Comunicazione Militante, nonché tra i principali promotori della Fabbrica di comunicazione. Pasculli conserva presso la propria dimora numerosi quaderni di appunti, volantini, manifesti e libri ciclostilati sulle esperienze culturali del centro sociale occupato di piazza Formentini. Meno utile, devo constatare, è stato la ricerca d'archivio: sintomo, quest'ultimo, di un ancora scarso interesse per l'arte "marginale", "underground" ed effimera. Gli unici archivi che conservano materiale in questo senso, essenzialmente riviste, sono l'archivio Primo Moroni presso il centro sociale Cox18, il Centro Studi Movimenti di Parma, l'archivio della Fondazione Echaurren Salaris, riversato sul sito online dalla Bibliotheca Hertziana con il titolo *Collezione Digitale sull'Arte e la Politica in Italia negli Anni Sessanta e Settanta* e, infine, la Fondazione Biblioteca di via Senato – l'archivio "privato" di Marcello Dell'Utri – il quale conserva all'interno del *Fondo della contestazione* una cospicua produzione cartacea afferente alla politica antagonista degli anni Settanta.

Questa tesi è divisa in tre capitoli. Il primo è un'introduzione alla politica italiana e milanese, e si occupa sia della storia politica in sede elettorale, sia della politica culturale condotta dai partiti nell'amministrazione comunale meneghina. Il secondo capitolo è dedicato alla figura del giovane militante della Nuova Sinistra negli anni Settanta e ai suoi risvolti politico-culturali nel decennio successivo. Le modificazioni urbane della città di Milano sono sembrate un aggancio necessario per comprendere quando il giovane stesse cambiando nelle sue attitudini quotidiane e comprendere anche come, sulla scorta dei razionamenti dovuti alla crisi petrolifera del 1973/74, si venne a formare quel magmatico e incandescente movimento "anti-operaista" e "desiderante" che diede avvio all'occupazione di centri sociali per farne sede di sperimentazione culturale. Partendo da quella crisi, sono stati analizzati i differenti gruppi culturali dei partiti e delle organizzazioni giovanili, quali i Circoli Ottobre – afferenti a Lotta Continua – i Circoli di Unità Proletaria – vicini alle posizioni di Avanguardia Operaia – e soprattutto i Circoli del proletariato giovanile. Su questi ultimi, in particolare, si è voluta concentrare gran parte del secondo capitolo: questo ha portato a studiare tanto i loro riferimenti culturali quanto eventi come il Festival del proletariato giovanile di parco Lambro e le contestazioni alla Prima della Scala. La seconda parte del capitolo, invece, si è concentrata sul passaggio al post-Settantasette, quando, sulla dissoluzione dei Circoli, un nuovo soggetto giovanile si era affacciato nella cultura italiana: il punk. Di costoro in particolare si è ricostruita la produzione esoeditoriale accennando anche all'importante produzione musicale facente capo all'etichetta Cramps Records. Il terzo capitolo, infine, è stato dedicato alla "geografia" dei centri sociali milanesi, compiendo una mappatura dei singoli casi, e dedicando per ciascuno di essi un sotto capitolo di approfondimento. Più spazio ancora è stato riservato a quei centri

[52] Gabriele Martignoni, Sergio Morandini, *Il diritto all'odio. Dentro, fuori, ai bordi dell'autonomia*, Verona, Bertani, 1977.
[53] Paddy Whannel, Stuart Hall, *Popular arts*, New York, Pantheon Books, 1965. Da ricordare, sarebbe anche: Stuart Hall, Tony Jefferson, *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*, Londra, Hutchinson, 1976.

sociali (meglio sarebbe chiamarli Circoli del proletariato giovanile) di maggior risonanza culturale, quali i già ricordati Santa Marta, Fabbrikone, ma soprattutto Fabbrica di comunicazione e Macondo. Non ultimo, tuttavia, si è voluta ricostruire la vicenda del già ricordato "fortino" di via Correggio 18 e delle espressioni culturali al suo interno intercorse: il Vidicon e il Virus.

Una domanda, tuttavia, si è posta alla base di questo progetto di ricerca, e che nei capitoli successivi si è tentato di decifrare: nelle culture marginali e giovanili – dunque quelle che gravitavano all'interno dei centri sociali – il passaggio dagli anni Settanta agli Ottanta ha apportato delle modifiche nei codici culturali ed estetici da esse utilizzati? Il termine di riflusso, tanto adoperato a posteriori da storici e critici degli anni Ottanta, ha effettivamente avuto un peso specifico in queste culture? Militanza e impegno civile trovarono sì, come detto, forme diverse di espressione, che tentarono – con risultati più o meno evidenti, anche se spesso inconcludenti rispetto al "Movimento" degli anni Settanta – di giungere alle medesime rimostranze: il movimento degli studenti del 1985, la Pantera sul finire del decennio, nonché i primi movimenti ambientalisti, ne sono un chiaro esempio. Si sono voluti allora indagare tali termini – riflusso e privato - alla luce di quella che era stata la cultura marginale, quella cioè nata dalla dissoluzione dei partiti della Nuova Sinistra. Si è tentato di mettere in risalto come, seppur vero che una parte della cultura italiana – quella "istituzionalizzata" o della "prima società", come l'aveva definita Asor Rosa – aveva accettato tale riflusso, arrivando in breve tempo a partecipare alla creazione della "Milano da bere" e della "Capitale della moda", settori di giovani – almeno quelli provenienti dalle schiere dei dissolti Circoli del proletariato giovanile – ben si erano mantenuti lontani da esso, continuando a impegnarsi nella militanza "desiderante", non partitica e non "operaista". Senza dubbio, erano cambiati i riferimenti estetici e le tecnologie a disposizione. Dalle pitture murali "cilene" del 1974 che imbrattavano i luoghi occupati e le vie cittadine si era passati ai muri decorati a spray; dal cantautorato di contestazione si era giunti al "rumorismo" punk e No-Wave d'oltremanica e d'oltreoceano; dall'utilizzo del videotape quale pratica militante per creare collettività, alle prime BBS (Bulletin Board System) e alla rete internet usata in maniera antagonista, ma sempre collettivista. Questi fenomeni, tuttavia, si situarono sempre all'interno di una pratica culturale e artistica di contestazione, non assimilabile al tema di riflusso. Politicamente, certo, riflusso nel post-Settantasette ci fu, ma la pratica artistica della "tribù delle talpe" – per ricordare il testo curato da Sergio Bologna – proseguì per la sua strada. Lo scioglimento di Lotta Continua e di Potere Operaio, i fatti romani della Sapienza e di via Mascarella a Bologna nel tragico Settantasette, il sequestro e la barbara uccisione di Moro, il teorema Calogero e l'inchiesta 7 aprile di fatto drammatizzarono la politica italiana, radicalizzando le posizioni dei giovani: chi si diede alla lotta armata, chi si adeguò al "nuovo mondo" e alla Febbre del sabato sera. *...e Travolta cambiò il Mondo*[54], difatti, titolava "Lotta Continua" nel 1978, partito che, fra i maggiori, aveva contribuito dopo il proprio scioglimento a rinfocolare le file delle organizzazioni armate. Del resto, come ancora Morando, citando Margaret Tatcher, ricorderà in un suo secondo volume, *'80, l'inizio della barbarie*[55]: "La società non esiste: esistono individui, uomini, donne e famiglie". La figura dell'individuo, come vedremo, era proprio quella promossa dai protagonisti stessi dei Circoli – ma non solo – come attesta anche il celebre slogan "il personale è politico", di ben più vecchia data. Il movimento femminista, quello per i diritti civili degli omosessuali e degli afroamericani, formatisi ben prima della fine degli anni settanta, dunque del periodo del riflusso, avevano fatto propri questi temi.

Perciò, si può parlare di questo concetto per le culture giovanili – marginali, o sottoculture - da me prese in esame? Si è voluto dimostrare, pertanto, che in queste "sottoculture" il cruciale passaggio del Settantasette – qui inteso non come anno cardinale, ma come anno "culturale" – non ha svolto in esse quell'apertura al riflusso decantata dalla critica e dagli storici dei primi anni Ottanta. A riprova di questo, basti vedere il movimento punk, espressione giovanile nata sulle spoglie del Settantasette – e dunque dei Circoli – che ancora negli anni ottanta muoveva le medesime rimostranze alla società "del capitale" (per citare il mediometraggio del Collettivo Cinema Militante) che anni prima erano state espressione di movimenti politici come quelli

[54] Antonio Rampino, Roberto Di Reda, *...e Travolta creò il mondo..."* in Lotta Continua, 27 ottobre 1978.
[55] Paolo Morando, *'80. L'inizio della barbarie*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2016.

organizzati attorno alla galassia Autonoma. Anche espressioni comunemente decifrabili all'interno di un movimento artistico canonico, come poteva essere il Vidicon, di fatto si erano formate in quel sentimento "militante" tipico degli anni Settanta: non sarà banale sottolineare come il locale venne aperto in via Correggio 18, sede di anarchici e reduci del "Movimento".

Questa commistione tra politica e dimensione artistica, tuttavia, ha portato anche a un secondo fattore. Come già ricordato, pochi sono gli archivi dove è conservato materiale inerente questo tipo di ricerca, e ancor meno sono gli enti museali che danno interesse e rilievo a tali tematiche. Questa è una chiara denuncia - nonché segno e sintomo - di una mancata identificazione artistica di tala tipo di produzione: punkzine, esperienze teatrali di base, cinematografia "militante", riviste esoeditoriali, ancora oggi faticano a trovare il loro legittimo riconoscimento all'interno degli istituti museali. Il loro accostamento a una dimensione prettamente politica, in questo senso ha pregiudicato e compromesso la loro valenza artistica, per altro ben presente. Una delle poche istituzioni museali che conservano materiale di questo tipo è il MART di Rovereto, che conserva il fondo dedicato a Giancarlo Pavanello – uno dei protagonisti dell'esoeditoria degli anni Settanta – dove sono custodite riviste, flyer e poster prodotti da Indiani metropolitani e da soggetti giovanili implicati nella militanza politica. A Milano – città sulla quale questa tesi vuole esprimere un caso studio – il maggior museo cittadino dedicato alle arti contemporanee (il Museo del 900) non conserva niente in tal senso, e mai ha dedicato a questa dimensione artistica una mostra o un focus specifico. Anche una esposizione come quella sugli anni Settanta organizzata proprio dal museo appena ricordato, *Fuori! Arte e spazio urbano 1968-1976* curata da Silvia Bignami e Alessandra Pioselli nel 2011[56], presentava con una eccellente documentazione le esperienze artistiche svoltesi nello spazio urbano, anche se bisogna constatare che scarsi – se non del tutto assenti – erano i richiami a pratiche performative dell'ambiente cittadino "fuori" da un riconoscimento artistico, come potevano essere i Festival del proletariato giovanile, o i "Raduni" di Macondo. Anche i libri a stampa come quello curato da Cristina Casero e Elena Di Raddo *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*[57], che presenta numerosi saggi di studiosi degli anni Settanta, non propone tuttavia studi dedicati alle culture marginali, ma si sofferma, tra gli altri, sulle relazioni tra arte e linguaggio (Francesco Tedeschi) sul cinema di Rossellini (Michele Guerra) e sull'arte "comportamentistica" (Elena Di Raddo). Stesse rimostranze che si possono muovere al volume – pubblicato a corredo dell'omonima mostra - curato dalle medesime studiose *La parola agli artisti. Arte e impegno a Milano negli anni Settanta*[58] che seppur ben documenta esempi di arte civilmente impegnata, tralascia fenomeni che sconfinato nella più stretta osservanza politica. Altro caso emblematico, per ben comprendere come tale produzione artistica sia scarsamente considerata dell'Istituzione, è vedere come anche i volumi "antagonisti" prodotti negli anni Settanta e Ottanta siano conservati nelle biblioteche civiche. Libri come quelli della Arcana, Squi/libri, Savelli, seppur oggi cominciano ad avere sul mercato antiquario un certo valore, sono di difficile reperibilità nelle biblioteche cittadine, e anche quando si trovano, spesso la copertina (molto importante per questo tipo di studi, basti ricordare quella fatte da Pablo Echaurren per la Savelli, e quelle composte da Dario Fiori per la Squi/libri) sono coperte da una rilegatura cartonata che ne occlude la visione. Anche in questo caso, sintomo di un mancato riconoscimento estetico di tale tipo di materiale.

[56] *Fuori! Arte e spazio urbano, 1968-1976*, a c. di Silvia Bignami, Alessandra Pioselli, (Milano, Museo del '900, 15 aprile – 21 settembre 2011), Milano, Mondadori, 2011.
[57] Elena Di Raddo, Cristina Casero, *Anni Settanta. La rivoluzione dei linguaggi nell'arte*, Milano, Postmedia Books, 2016.
[58] *La parola agli artisti. Arte e impegno a Milano negli anni Settanta*, a c. di Elena di Raddo, Cristina Casero, (Lissone, Museo d'arte contemporanea, 24/09.2016 - 27/11/2016), Milano, Postmedia Books, 2016.

Note al lettore

- Come si sa, i casi di omonimia tra organizzazione partitica e rivista, nel mio caso di studi, sono molti. Si è pertanto scelto di utilizzare la dicitura tra virgolette alte doppie per citare le riviste, e non utilizzare niente, invece, quando vengono menzionate le organizzazioni politiche e giovanili. Dunque, Lotta Continua, per il partito, "Lotta Continua" per il giornale, Re Nudo per l'organizzazione, "Re Nudo" per la rivista.

- Altro punto da dirimere è la questione della dicitura dei circoli giovanili. Anche in questo caso, è facile confondersi tra Circoli del proletariato giovanile e Circoli di Unità proletaria, vicini alla posizione di Lotta Continua e Avanguardia Operaia. Per questo – e per ovviare al problema di dove appesantire la lettura citando per esteso gli uni o gli altri, si e scelta la dicitura Circoli (con la C maiuscola) per definire i Circoli del proletariato giovanile, mentre circoli, per menzionare i Circoli di Unità proletaria.

- Soprattutto per le riviste punk e dark, le quali il più delle volte non presentano titoli di articolo i numeri di pagina, si è utilizzata la dicitura "senza titolo" e "p. sp", per indicare rispettivamente la mancanza del titolo e della numerazione di pagina.

- Per quanto riguarda la bibliografia, ho scelto, per meglio renderla consultabile, una suddivisione in capitoli. Gli articoli di giornale e/o rivista, tuttavia, ho preferito tenerli uniti in una propria sezione. Quando, tuttavia, ho ritenuto necessario raggrupparli per importanza all'interno di una sezione differente, è stato fatto. Caso è la sezione dedicata a Umberto Eco, dove sono raggruppati anche articoli da lui scritti per riviste come "Quindici", "Aut-Aut" e "L'Espresso". Per quanto riguarda le riviste punk e dark, si è invece preferito non citare tutti gli articoli consultati, in quanto il più delle volte non riportano ne titolo, né numero di pagina: avrebbe tutto ciò reso la bibliografia una sterile sequenza di riviste con al posto del titolo la dicitura "senza titolo".

- Ancora per quanto riguarda la bibliografia, soprattutto per quanto concerne la sezione "centri sociali", si è preferito riportare solo i volumi strettamente inerenti al movimento dei centri sociali degli anni Settanta e Ottanta, tralasciando i teti degli anni successivi, in quanto appartenenti ad un'altra sfera d'indagine. Altrettanto, si è preferito non riportare i volumi sui centri sociali che discutono di essi in termini sociologici e/o urbanistici: anche in questo caso sarebbe stata una bibliografia che avrebbe condotto il lettore su temi che non sono inerenti l'indagine del seguente lavoro.

Politica culturale a Milano tra anni Settanta e Ottanta: la nascita della Nuova Sinistra.

Pare ormai assodato, e la ormai non più recente storiografia accademica ne pare dare conto, che il 1969, forse più che il Sessantotto, segnò uno spartiacque nella società italiana, e Milanese in particolare. Tra l'aprile e il dicembre di quell'anno, infatti, una serie di attentati dinamitardi destarono clamore e ribrezzo nella pubblica opinione. Il 25 aprile 1969 una bomba posizionata al padiglione FIAT della Fiera di Milano esplose provocando 20 feriti gravi, fortunatamente senza causare morti, mentre altre due bombe venivano ritrovate all'Ufficio Cambi della Stazione Centrale. Qualche mese dopo, il 9 agosto, otto ordigni vennero fatti scoppiare su diversi treni, provocando dodici feriti; infine, e questo fu l'evento più traumatico per una intera nazione, la "Strage di Stato" del 12 dicembre, quando una bomba venne fatta detonare all'interno della Banca Nazionale dell'Agricoltura di piazza Fontana, ancora in piena attività, uccidendo 17 persone, e ferendone 88[59]. Le successive e celeri indagini sugli anarchici milanesi del circolo XXII marzo e del Ponte della Ghisolfa – da principio e ingiustamente incriminati delle stragi - il defenestramento di Giuseppe Pinelli, nonché i depistaggi della magistratura, che al posto di seguire la matrice eversiva di destra si prodigarono nel condannare anarchici e comunisti, furono il combustibile che fece maturare il definitivo riconoscimento politico, o la nascita, di alcune formazioni della sinistra extraparlamentare come Potere Operaio e come Lotta Continua, che proprio in quell'anno trovarono nascita, poche settimane dopo gli attentati dinamitardi alla Fiera Campionaria. La Strategia della tensione, basata su una serie preordinata di atti terroristici volti a diffondere nella popolazione italiana uno stato di insicurezza e di paura, tali da far giustificare, richiedere o auspicare svolte politiche di stampo autoritario[60] e per inficiare sul sistema politico democratico, rendendo instabile la democrazia e bloccare il progressivo spostamento dell'asse politico e governativo verso le forze di estrema sinistra, innescarono un meccanismo di paura per il ritorno del fascismo e di un clima dittatoriale in Italia. Tale sentimento portò queste nuove formazioni a incardinare una politica basata sullo scontro diretto sia con le istituzioni, considerate come inabili e incipienti nel combattere la deriva terroristica di destra, sia verso queste ultime, considerate come le principali responsabili del rigurgito fascista in Italia. Su questo sfondo prettamente nazionale, si incardinarono inoltre fatti ed eventi di caratura mondiale: la guerra in Vietnam, la rivoluzione cubana e la morte di Ernesto Guevara de la Serna, noto come il "Che", la Rivoluzione culturale cinese

[59] Non si dovrebbe di certo dimenticare che nello stesso giorno venne trovata una seconda bomba inesplosa nella sede milanese della Banca Commerciale Italiana, in piazza della Scala, mentre altre tre bombe esplosero a Roma, una nel passaggio sotterraneo che collega l'entrata di via Veneto della Banca Nazionale del Lavoro con quella di via di San Basilio, che provocò 13 feriti, e altre due nei pressi dell'Altare della Patria, causando 4 feriti.

[60] L'espressione "strategia della tensione" è in realtà inglese (*strategy of tension*): fu coniata dal settimanale britannico "The Observer". Essa apparve per la prima volta in un articolo del giornaista Leslie Finer del 7 dicembre 1969, solo cinque giorni prima della Strage di piazza Fontana. Nello scritto, che riprendeva e si basava su alcuni documenti segreti dell'MI6, il servizio segreto britannico, che venerro sottratti all'ambasciatore greco in Italia, Finer parlava di una strategia politico-militare degli Stati Uniti d'America, spalleggiata dal regime dittatoriale dei colonnelli greci, tesa ad orientare certi governi democratici di alcune nazioni dell'area mediterranea tra cui l'Italia, appunto, attraverso una serie di atti terroristici atti allo scopo di favorire l'instaurazione di regimi e dittature militari.

"capitanata" di Mao, la via cilena al socialismo propugnata da Salvador Allende, il Maggio francese; fatti ed eventi che da principio divennero patrimonio collettivo dell'immaginario dei giovani della "nuova sinistra".

Tra le diverse posizioni assunte dalle differenti organizzazioni politiche della sinistra extraparlamentare, Potere Operaio e Lotta Continua meritano, all'interno del discorso che andremo a sviluppare, un più ampio riconoscimento. Potere Operaio, formatosi alla fine del luglio del 1969 dai alcuni membri del settimanale politico "La Classe", dopo una scissione intercorsa durante il convegno dei comitati e delle avanguardie operaie tenuto a Torino per fare il sunto sulla situazione delle lotte alla Fiat degli anni precedenti[61], definiva una critica alla società capitalista e alle logiche del lavoro salariato, che fecero mutare l'idea della "classe operaia" quale "avanguardia" in grado di poter rovesciare i rapporti di forza all'interno di tale società. Una prospettiva prettamente operaista, che poco teneva in conto una matrice studentesca e movimentista. Al contrario, Lotta Continua, nata da una scissione con Il Potere Operaio pisano, definiva la sua politica in una variante di movimento e "giovanilista", nonché studentesca, che fu l'innesco per la definitiva affermazione del "giovane" nella politica culturale italiana.

Interessi, questi sottolineati, che ben si possono cogliere dallo spoglio delle omonime riviste: il 18 settembre 1969, difatti, uscì il primo numero di "Potere operaio", eredità del giornale "La classe". In sole 8 pagine, i redattori – tra i quali figuravano Franco Piperno, Antonio Negri e Oreste Scalzone, definivano le possibilità rivoluzionarie della classe operaia: *Lo scontro è politico*, titolava il primo numero, che proseguiva con un lungo trafiletto dedicato ad *Avanguardia di classe e organizzazione*, con il quale si definivano in prima istanza un politica "operaista" autonoma e antisindacale, espressione che sarebbero poi state recuperate – e sulle quali ritorneremo ampiamente nel secondo capitolo – nel biennio 1973-74: "i padroni sanno che l'autonomia è un fatto ormai sedimentato nella classe operaia italiana, sanno che l'esperienza lotta continua è destinata inevitabilmente a ripetersi, sanno che gli operai ormai lottano apertamente contro i meccanismi contrattuali, sanno che possono decidere in qualsiasi momento di riaprire la lotta, fabbrica per fabbrica."[62]. Una politica, quella di Potere Operaio, che si poneva contro "lo Stato del riformismo e dello sviluppo", secondo il manifesto teorico/storico apparso nel numero 45 del 1971, dove con opposizione a tale situazione il proletariato di fabbrica avrebbe dovuto essere organizzato in partito politico – il "partito dell'insurrezione" quale avanguardia di lotta – che fosse stato in grado, attraverso la richiesta di un "salario politico", di "negare il consenso, rifiutare le regole del piano, rifiutare la mediazione del sindacato, spezzare la programmazione di un rapporto ragionevole fra dinamica dei salari e dinamica della produttività, cioè spingere in avanti questa variabile salariale, renderla irrazionale, impazzita rispetto alla razionalità dello sfruttamento capitalistico, cioè spingere

[61] Il convegno venne organizzato dal settimanale "La Classe", che aveva svolto un ruolo determinante nel coordinare a livello cittadino le lotte dei vari reparti Fiat e in altre fabbriche del territorio. Il progetto unitario della manifestazione torinese però fallì, provocando una scissione nelle due principali correnti che avevano dato vita all'assemblea operai-studenti di Torino. Da un lato il gruppo riunito attorno alla rivista, dall'altro i militanti del gruppo toscano Il potere operaio e il Movimento studentesco torinese. Durante l'estate il gruppo di "La Classe" diede conseguentemente vita a Potere Operaio, che ebbe nel corso del suo sviluppo forti centri di potere a Roma e nel Veneto, dove confluirono nel gruppo i quadri che già da anni intervengono negli stabilimenti di Porto Marghera.
[62] *Avanguardia di classe ed organizzazione*, in Potere Operaio, n. 1, 18 – 25 settembre 1969, p. 2.

in avanti il costo del lavoro fino a mettere in crisi la programmazione"[63]. Un progetto, quest'ultimo, che si infranse – o si tramutò, come sarebbe meglio dire – contro lo sviluppo dell'autonomia operaia non quale "filosofia" di fabbrica, ma quale partito politico senza rappresentanza parlamentare. Recuperando quanto ricorda Neri Serneri, la politicizzazione della conflittualità in Potere Operaio sarebbe dovuta scaturire da un preordinato massimalismo delle richieste rivendicative, e dal proseguimento violento degli obiettivi manifestatisi nelle fabbriche e nelle piazze[64]; nella sua III Conferenza Nazionale d'organizzazione, svoltasi a Roma tra il 24 e il 26 settembre 1971, Potere Operaio consegnò ai militanti la parole d'ordine dell'"insurrezione" quale visione politica sulla quale fare confluire il movimento di classe, nelle sue due espressioni, di massa e d'avanguardia. Attorno agli ultimi mesi del 1973, difatti, Potere Operaio si trovò costretto a cessare la propria operatività e a terminare la pubblicazione della sua rivista (in novembre), per lasciare spazio ai propri militanti di poter "sciogliersi" dentro al movimento a di poter aderire alle frange autonome (anche se molti di loro passarono alla lotta armata). Il numero 50 della rivista, presentato quale report di più di cento pagine del convegno tenuto a Padova dal 18 luglio al 4 agosto 1973, presentava al suo interno una serie di documenti che possono oggi essere letti quale emblema di tali crisi: ricominciare da capo non significa tornare indietro, titolava il trafiletto dell'articolo di apertura, il quale poi lasciava spazio non al rammarico di un'esperienza giunta a termine ma, al contrario, fomentava nuove prospettive di lotta operaia: "Solo una direzione operaia, diretta e immediata, può oggi ricongiungere autonomia e rifiuto del lavoro. La direzione operaia si esercita prima di tutto nel mantenimento dei livelli di potere raggiunti nel rapporto tra operai e capitale. Livelli di potere che si chiamano assenteismo, sabotaggio, rifiuto di tutte le forme incentivanti e nocive del lavoro, soldi; che si chiamano capacità di lotta contro la crisi e contro lo sviluppo, contro ogni forma del comando capitalistico; che si chiamano rifiuto di ogni forma di contrattazione e di partecipazione, di ogni tentativo istituzionale, sindacale o partitico, di controllo dell'autonomia"[65]. Tutto ciò, tuttavia, nella ricostruzione dei militanti di Potere Operaio, nel 1973 si mostrava ancora come una posizione attendista e di retroguardia, "La direzione operaia non si svolge oggi solamente sul terreno dei rapporti di forza fra operai e capitale"; la questione, andava ora affrontata attraverso l'analisi dei rapporti tra classe e partito. "I livelli di potere che l'autonomia operaia sa tenere in fabbrica e nella società tendono necessariamente a trasformarsi in livelli di attacco" – si ricordava nell'articolo in questione – "La coscienza di massa del potere operaio si traduce in forza soggettiva e in iniziativa di avanguardia. Il rifiuto della contrattazione si trasforma in comportamento di appropriazione. La lotta contro gli infiniti tentativi padronali di repressione si sviluppa in capacità di sostenere e dirigere primi momenti di lotta armata anticapitalistica. Il tempo è maturo perché questa seconda fase sia percorsa interamente dalle forze di massa autonome della classe operaia. Operai e capitale, classe e

[63] *Materiali per la formazione dei quadri. Che cosa è Potere Operaio*, in Potere Operaio, n. 45 (III), dicembre 1971, p. 38.
[64] Cfr., Simone Neri Serneri, *Contesti e strategie della violenza e della militarizzazione nella sinistra radicale,* in Verso la lotta armata. La politica della violenza nella sinistra radicale degli anni Settanta, a c. di Simone Neri Serneri, Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 36 - 37.
[65] *Perché usciamo dal gruppo, perché scegliamo l'autonomia organizzata. Non torniamo indietro andiamo avanti*, in Potere Operaio, n. 50(V), novembre 1973, p. 2.

partito; autonomia e rifiuto del lavoro, appropriazione e militarizzazione; questi sono i temi su cui si prova la maturità della direzione di classe operaia."[66].

In parallelo, sul Giornale "Lotta continua" – omonimo della formazione politica – si definivano gli interessi di base, sia della pubblicazione, sia, dunque, del partito. Nel primo numero, del novembre 1969, così i redattori denunciavano l'utilità dell'organo cartaceo in funzione di saldare le lotte operaie con quelle studentesche: "l'idea di questo giornale è quella di trovare i nessi per saldare le lotte operaia con quelle degli studenti, dei tecnici dei proletari più in generale, in una prospettiva rivoluzionaria"[67]. Come del resto ricorda Simone Neri Serneri, l'operato di Lotta Continua si contestualizzava in un preciso operato politico dove l'insurrezione avrebbe potuto maturare grazie all'accumularsi di pratiche sovversive di massa – sollecitate anche dalla dirigenza dell'organizzazione stessa – per contrastare ogni tentativo di normalizzazione istituzionale. Una chiave "strategica", quella della violenza, atta a disvelare la sua funzione "tattica" per la creazione di un movimento di massa, studentesco e operaio[68]. Al III Congresso nazionale, svoltosi a Rimini nei primi giorni di aprile del 1972, i dirigenti dell'organizzazione estremizzarono la linea politica, per giungere a parlare di "scontro generalizzato", nonché teorizzando la necessità di un salto qualitativo nell'organizzazione delle lotte e nel rapporto tra avanguardia e massa. Un discorso, quest'ultimo, come suggerisce Aldo Grandi, non molto diverso – nella sostanza – da quello di Potere Operaio, sia pure svolto con "maggiori cautele" ed evitando "un'esplicita teorizzazione dell'attualità della lotta armata"[69]. Questa politica portò in seno a Lotta Continua la volontà di determinare una "spinta oggettiva alla clandestinizzazione di certe funzioni e al conseguente sviluppo della centralizzazione" ma anche alla prudenza "attorno alle riunioni degli organi dirigenti e alle comunicazioni interne"[70], nonché reperimento di armi da fuoco, alla stampa di documenti falsi e a dotarsi di piccole strutture clandestine, in un gruppo di lavoro politico dedito esclusivamente alla propaganda e all'agitazione[71].

Ma cosa avevano significato queste due organizzazioni nella politica di Milano nei primi anni Ottanta, e cosa significava, all'altezza del 1973, il termine di "autonomia operaia"? a darcene conto, ancora – ma non esclusivamente – l'ultimo numero di "Potere Operaio". *Milano: la continuità e la crescita dell'autonomia*, questo il titolo dell'articolo, tentava di tracciare una storia critica dello sviluppo dell'operaismo meneghino, ma ricordava che, tuttavia, tracciare i lineamenti di questa storia si presentava come di difficile attuazione in quanto l'influenza delle organizzazioni, e del pensiero, marxista-leninista, avevano avuto un forte peso ideologico nelle schiere dei collettivi della sinistra extraparlamentare. Altro problema nel raccontare questa storia, stava tuttavia nel riconoscimento che l'autonomia milanese aveva sempre avuto un "cammino" diverso

[66] *Ibidem*.
[67] *Questo giornale*, in Lotta Continua, numero unico, 1 novembre 1969, p. 3. Sul medesimo numero, vedi anche l'articolato intervento *Perché gli studenti*, dove meglio venivano posti i nessi e le congiunzioni tra operai e studenti e le loro affinità nel campo della lotta quotidiana. Cfr. *Perché gli studenti*, in Lotta Continua, numero unico, 1 novembre 1969, p. 10.
[68] Cfr., Simone Neri Serneri, *Contesti e strategie della violenza e della militarizzazione nella sinistra radicale*, in cit., p. 37.
[69] Aldo Grandi, *La generazione degli anni perduti. Storia di Potere Operaio*, Torino, Einaudi, 2003, p. 182 ss.
[70] Luigi Bobbio*, Lotta continua: storia di una organizzazione rivoluzionaria*, Roma, Savelli, 1979, p. 99.
[71] Cfr., Marco Scavino, *La piazza e la forza. I percorsi verso la lotta armata dal Sessantotto alla metà degli anni Settanta*, in Verso la lotta politica, cit., p. 148.

e separato da quello del "movimento" e delle avanguardie operaie: questo aveva provocato, secondo i redattori dell'articolo, la mancanza di un piano di lotta operaia omogeneo, causando di conseguenza l'isolamento della fabbrica dal sociale[72].

Del resto, e lo vedremo nel dettaglio nel secondo capitolo, lo shock petrolifero derivato della guerra del Kippur aveva duramente colpito l'Italia, paese particolarmente dipendente dalle importazioni di materie prime, come il petrolio: l'embargo petrolifero promosso dall'Opec e il brusco rialzo dei prezzi aveva provocato in Italia una grave crisi di approvvigionamento. Per affrontare l'emergenza il governo introdusse una forte politica di austerity; tra le misure più importanti vi fu la chiusura del traffico automobilistico per diverse domeniche, a partire dal 2 dicembre. Tutto questo aveva gravato duramente sulla "bilancia" dei pagamenti, ad aveva al tempo stesso alimentato un meccanismo inflattivo di per sé già movimentato fin dalla fine degli anni Sessanta, quando il boom economico del decennio precedente aveva lasciato spazio ad un appesantimento della struttura capitalista italiana. Difatti, l'alternanza tra politiche deflattive e svalutazioni aveva ridato speranze solo apparentemente momentanee al ciclo produttivo, mentre riemersero al tempo stesso le sofferenze strutturali di un paese che si mostrava in profonda crisi: gli squilibri territoriali, quelli intersettoriali, l'inefficienza della macchina amministrativa, nonché gli sprechi e la corruzione nel settore pubblico, si erano dimostrati un gravame sulle scelte politiche governative. Ancora l'inflazione, che dal 1973 al 1984 si mantenne regolarmente sopra il 10%, toccando l'apice nel 1974, quando raggiunse il 19,04%[73], rendeva cronica l'instabilità del sistema, portando a operare sul territorio italiano nuove tendenze economiche come il decentramento produttivo e la crescita della terza Italia, "racchiusa" nel modello NEC (nord est centro) che basava la propria "filosofia" sulla piccola impresa familiare e sulla specializzazione locale, definita all'interno dei "distretti". Allo stesso tempo, l'acutizzarsi della lotta armata di sinistra – che aveva soppiantato quasi improvvisamente quella di destra – derivata anche in parte da questa crisi economica, e operaia, accelerò, recuperando quanto ricordato da Monica Galfrè, la rottura con il "movimento" delle origini, promuovendo la nascita delle formazioni armate, nonché dei primi sequestri di persona a scopo meramente politico: il sequestro del procuratore genovese Mario Sossi, primo di una lunga e sanguinosa serie, ne è testimonianza[74]. A rinfocolare, ve ne fosse stato bisogno, tali perturbane, anche le riviste della sinistra "antagonista" e "movimentista", quali "Rosso", "Controinformazione", "Ombre Rosse", "I Volsci" – e tante altre, che ricorderemo nel secondo capitolo: all'inasprimento dello scontro verbale, difatti, "corrispose un tragico innalzamento del livello dello scontro per le strade"[75]. Un contributo di "Rosso" alla causa "militarista", apparve nel giugno 1974: Silvia Casilo, menzionando questo tracciato degli autonomi milanesi, ricordava come seppur la redazione del giornale non approvava la violenza clandestina delle BR, dichiarava, citando direttamente il giornale, che "il movimento […] ha da tempo posto all'ordine del giorno l'affermazione della necessità della violenza per la rivoluzione

[72] Cfr., *Milano: la continuità e la crescita dell'autonomia*, in Potere Operaio, n. 50(V), novembre 1973, p. 27.
[73] Michele Salvati, *Alle origini dell'inflazione italiana*, Bologna, Il Mulino, 1980. IN particolare vedere il capitolo quinto "Inflazione e politica economica di breve periodo", pp. 121 – 154.
[74] Cfr., Monica Galfrè, *La lotta armata. Forme, tempi, geografie*, in Verso la lotta armata, cit., p. 77.
[75] Silvia Casilo, *"Pagherete caro, pagherete tutto!". La violenza politica nelle riviste della sinistra extraparlamentare*, in Verso la lotta armata, cit., p. 218.

comunista"[76]. La recrudescenza di tali conflitti sociali esplosi intorno alla metà degli anni Settanta, ricordava Galfrè, "ebbe per protagonisti una classe e un movimento operai al loro acme, non solo in percentuale sugli occupanti ma anche in termini di combattività; e fu anche una risposta agli effetti del processo di precarizzazione del lavoro comune a tutto l'Occidente, che in Italia colpì soprattutto i giovani"[77]. Fenomeni che erano nuovi al principio degli anni Settanta, che ma contribuirono a perpetrare forti scossoni alla visione "operaista" tipica di certa sinistra extraparlamentare, come quella di Potere Operaio. La sua crisi, e il suo scioglimento, stavano in definitiva in questi fattori. Del resto anche la figura dell'operaio specializzato, a partire dal 1973/1974 – ma le cui teorizzazioni incominciavano a pervenire anche ben prima, alla fine degli anni Sessanta - incominciava ad appartenere, e ad apparire, ad un rapporto di produzione differente: all'operaio professionalizzato, che era in grado di svolgere la propria mansione in quanto "istruito" a tale lavoro, dunque difficilmente sostituibile, grazie all'introduzione di nuovi macchinari automatizzati e alla catena di montaggio, veniva rimpiazzato con l'operaio non professionalizzato, ne specializzato, nonché mobile e intercambiabile nelle sue mansioni. Già nella *Bozza di tesi politiche*, un documento di discussione interno del Gruppo Gramsci – e siamo intorno al 1969 – che delle organizzazioni prese in esame, poteva essere considerato come il "padre putativo", tali questioni incominciavano a venire dibattute: "con il procedere della meccanizzazione e dell'automatizzazione all'interno di unità produttive di sempre più grande dimensione" – si ricordava nel ciclostilato – "aumenta in misura maggiore la divisione del lavoro e la sua parcellizzazione in mansioni semplici ed elementari che richiedono capacità professionali decrescenti. le conoscenze tecnico-scientifiche che costituivano uno degli elementi della capacità professionale del lavoratore vengono progressivamente separate dalla massa dei produttori, trasferite in altre sedi o inglobate nelle macchine; e a ciò corrisponde una progressiva dequalificazione dei lavoratori e una loro maggior subordinazione alle macchine e alla classe sociale che le possiede."[78]. Questo nuovo operaio, come ricordava Nanni Balestrini in *Vogliamo tutto*, romanzo manifesto della prima generazione "operaista", veniva contraddistinto dall'incapacità di rappresentarsi come portatore di un mestiere e di identificarvisi, mentre era ossessionato dalla ricerca di una fonte di reddito per consumare e sopravvivere[79]. Ancora in "Rosso – Giornale dentro il movimento", nel maggio 1975, veniva ricordato come si era venuta a formare un nuova società, dirompente e svincolata dalla tradizione operaista dei primi anni Settanta, che aveva portato alla nascita dell'"operaio sociale" al posto di quello di fabbrica: "la composizione di classe che ha tirato le lotte e che è il soggetto politico della nuova fase storica sganciando il salario dalla produttività e dal lavoro tende ad agganciarlo solo al livello di forza che questa composizione possiede: i senzalavoro chiedono salario, le donne vogliono reddito e servizi e meno lavoro […] gli studenti sganciano il loro reddito dal merito che li lega alla produzione scolastica."[80].

[76] *Ibidem*.
[77] Ivi, p. 79.
[78] *Appendice III, organizzazione del lavoro* in Bozza di tesi politiche. Documento di discussione interno, a c. di Gruppo Gramsci Varese, Gruppo Gramsci Milano, Gruppo Gramsci Pinerolo, C.A.I.P. K. MArx Torino, p. 4.
[79] Nanni Balestrini, *Vogliamo tutto*, Milano, Feltrinelli, 1971.
[80] *Presupposti politici per l'organizzazione dell'autonomia operaia*, In Rosso – Giornale dentro il movimento, maggio 1975, p. 4.

Elezioni politiche in Italia dal 1971 al 1984.

Sarebbe necessario, in questo contesto, vedere brevemente la storia "partitica" di queste organizzazioni della "nuova sinistra", e analizzare la loro partecipazione alle elezioni politiche, per verificare la rilevanza delle loro teorie – seppur non va dimenticato essere tra di loro eterogenee, a seconda della "cultura" di appartenenza di ogni partito di questa "galassia" movimentista – all'interno della società di massa. Fu, infatti, solo dopo lo sconquasso provocato dalle lotte studentesche del 1968 e da quelle operaie del 1969 – nonché dalle "stragi" di stato di quel biennio - che si creò un'area elettorale, minoritaria ma più consistente rispetto ai decenni passati, quando per altro partiti a sinistra del PCI erano ben presenti, nonostante sé ne taccia ancora la memoria. In particolare, va marcato e sottolineato l'orientamento giovanile, che secondo un'indagine all'ora condotta dall'Isvet (Istituto per gli studi sullo sviluppo economico e il progresso tecnico) pervenne a un radicale cambiamento. Se, difatti, prima del 1968 i giovani avevano votato per i partiti dell'arco costituzionale nella stessa percentuale degli anziani, da questa data in poi il loro orientamento di voto si mosse verso i partiti di sinistra e di estrema sinistra. Fu infatti in questo territorio di nuova colonizzazione che poté aprirsi anche uno spazio limitato per la nascita di una nuova sinistra, antagonista ai partiti comunisti, o socialisti, tradizionali.

Se le elezioni politiche del 1972, le prime della storia repubblicana indette in anticipo sulla regolare scadenza per volontà del Presidente Giovanni Leone, videro una riconferma della Democrazia Cristiana al governo del paese, e riconsegnarono al centro-sinistra la maggioranza assoluta dei votanti e del Parlamento – dovuto anche a un lieve incremento di voti da parte dei Repubblicani, deve essere sottolineato che i comunisti, la seconda forza politica del paese e che da poco era "capitanata" da Enrico Berlinguer, mantennero invariato il loro bacino di voti dalle elezioni precedenti. Al medesimo tempo, il Movimento Sociale Italiano – in alleanze con il Partito democratico italiano di unità monarchia - raddoppiò i propri voti, ottenendo difatti il suo massimo storico, in questo modo contribuendo all'elezione di Giovanni Leone a presidente della Repubblica. Da sottolineare, tuttavia, che per la prima volta nella bagarre elettorale si presentarono formazioni della "nuova sinistra" da subito accusate dai partiti maggioritari di svolgere un'azione di disturbo che avrebbe potuto favorire la destra di Almirante[81]; lo sfondo politico nella quelle le elezioni si erano svolte – la morte di Gian Giacomo Feltrinelli e le violente manifestazioni per la scarcerazione dell'anarchico Pietro Valpreda – legittimavano questo pensiero da parte comunista e democristiana. Sulle volontà di chiedere la libertà di Valpreda, si era formato il gruppo de "Il manifesto"[82], nato in seguito alla radiazione di alcuni sui membri dal PCI nel 1969 e che, dal 1971, pubblicava l'omonimo quotidiano, uno dei più letti, e influenti, giornali del tempo. Tra gli altri partiti e movimenti, non possono non essere ricordati la lista Stella Rossa, nata anch'essa dall'omonimo gruppo, il Partito comunista (marxista-leninista) italiano PC(m-l)I, nome assunto dall'organizzazione Unione dei comunisti italiani, nata nel 1968, che pubblicava il giornale "Servire il popolo", e il Partito comunista della Sicilia presente in una sola circoscrizione. Non solo, tuttavia, si formarono partiti di stretta osservanza marxista: nuove formazioni "movimentiste" nacquero anche in connessione con istante

[81] Cfr., Giorgio Galli, *Il difficile governo. Un'analisi del sistema partitico italiano*, Bologna, Il Mulino, 1972, pp. 235 – 236.
[82] Valpreda venne presentato come capolista in tre circoscrizioni, per farsi sì che, se fosse stato eletto, avrebbe potuto godere dell'immunità parlamentare.

cattoliche, nell'intento di consentire espressione politica e rappresentanza a un'area politica che unisse sfumature religiose con venature socialiste, in contrasto con il "clericalismo" della DC, come il Movimento politico dei lavoratori (Mpl) che raccoglieva dissidenti delle Acli e della Cisl. Da sottolineare, infine, che se formazioni della nuova sinistra antagonista, come Lotta Continua e Avanguardia Operaia, propendevano per l'astensione, la sezione italiana della Quarta internazionale e formazioni minori appoggiarono "Il manifesto", mentre altri gruppi minori di area marxista-leninista, non tutti a dire il vero, le liste del Pc(m-l)i; infine, i dirigenti di Potere Operaio, che diedero indicazione di voto per il Pci o il Psi. Le elezioni diedero un risultato negativo, se guardato dalla prospettiva dei partiti "antagonisti": Il risultato da questi partiti ottenuto – soprattutto per la lista "Il Manifesto", che auspicava in un interesse da parte dell'elettorato scontento delle politiche del PCI - fu visibilmente negativo sul piano prettamente politico, poiché nessuna lista presentata superò il *quorum* necessario per avere una rappresentanza parlamentare. "Il manifesto" riuscì a ottenere solo lo 0,67% dei voti totali, mentre il PC(ml)I solo lo 0,26%[83]. Le elezioni politiche del 1972, difatti, sottolineavano una sostanziale staticità dell'elettorato, e marcavano al tempo stesso una continuava nelle volontà popolari che avevano optato per un'identificazione nei partiti politici maggioritari, seppur la situazione politica di piazza, "governata" dalla DC allora in capo al governo italiano, aveva spostato parte dell'elettorato vero il PCI. Esse comprovarono, per di più, quanto fosse tenace, malgrado gli sconvolgimenti sociali accaduti in quegli anni, l'appartenenza politica legata alla tradizione e alla consuetudine. Sulle formazioni della nuova sinistra, aveva di certo pesato il clima di ostilità mosso nei loro confronti da parte dei partiti tradizionali, sia il fatto che questi ultimi potevano di fatto attingere a organizzazioni elettorali consolidate e ben radicate nella società. In tale contesto, non andrebbe sottovalutata l'importanza che svolgevano i mezzi di "studio" di queste organizzazioni, come numerosi quotidiani come "L'Unità" o "Il Popolo" e riviste quali le comuniste "Quindici", "Rinascita", e le democristiane "Il Domani d'Italia" diretto da Luigi Granelli o "Iniziativa democratica", che aveva come direttore Massimo De Carolis, capogruppo Democristiano al consiglio comunale, che uscirono entrambe dal 1972[84]. Per alcuni studiosi, inoltre, il loro mancato accesso alla rappresentanza parlamentare fu causata anche dal mancato accesso ai canali della comunicazione di massa: la loro presenza nei canali televisivi (la presenza di una "politica" che seguiva – o inseguiva – la televisione, e non il contrario[85]) era stata quasi del tutto epurata. La partecipazione al programma *Tribuna elettorale*, difatti, prevedeva che potessero intervenire alle trasmissioni solo quei partiti che, oltre a presentarsi su tutto il territorio nazionale, avessero costituito gruppo parlamentare almeno in un ramo del parlamento[86]. Da sottolineare, tuttavia, al di là del banale conteggio dei voti, come i risultati raggiunti da queste formazioni venivano a sottolineare la partecipazione di un elettorato predisposto a recepire queste sollecitazioni antagoniste al

[83] Dati ricavati dal sito del Ministero degli Interni
[84] Per i quotidiani e le riviste comuniste vedere Angelo D'Orsi*, Da «Rinascita» a «Quindici». Il dibattito intellettuale dentro, intorno e fuori dal PCI*, in Aspettando il Sessantotto, Continuità e fratture nelle culture politiche italiane dal 1956 al 1968, Torino, Accademia University Press, 2017, p. 182-200. Per le riviste e i quotidiani democrsitiani vedere Daniela Saresella, *Le riviste del secondo dopoguerra*, in Crtistiani d'Italia. Chiese, società, stato, 1861-2011, a c. di Alberto Melloni, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2011, pp. 1355 – 1366.
[85] Cfr., Edoardo Novelli, *Dalla TV di partito al partito della TV. Televisione e politica in Italia. 1960 – 1995*, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1995, p. 104.
[86] Cfr., Ivi, p. 129.

comunismo di matrice "istituzionale": io giovani, difatti, orientarono diversamente le aspettative dei partiti. Si era dunque messo in moto un nuovo processo che diede speranze di rappresentanza anche a un nuovo elettorato giovanile: "la sconfitta del 1972 diede inizio a un processo che avrebbe ridisegnato la mappa della nuova sinistra. Non si trattava però solo di un rimescolamento di forze consumate: quell'insuccesso, paradossalmente, liberava nuove energie verso l'estremismo e, al tempo stesso, imponeva linee d'azione aggreganti"[87].

Le elezioni del 1972 furono un precedente importante per le elezioni amministrative del 1975, che si svolsero in alcune delle principali città italiane, tra le quali Milano. In questa tornata elettorale, le due maggiori esperienze politiche della sinistra antagonista, Lotta Continua e Avanguardia Operaia, decisero di scendere nell'agone politico, la prima orientando i suoi elettori sul voto al PCI, la seconda promuovendo liste assieme al Pdup-pc. In alcune regioni si presentarono liste del Pdup-pc, mentre in altre circoscrizioni liste sotto la sigla Democrazia proletaria (Dp) formate da esponenti del Pdup-pc e da AO. Nell'insieme, i voti riportati da queste tre combinazioni di liste furono 417.355 (1,27%). Il risultato sopraggiunto forniva conferme importanti alle pubblica opinione italiana: se da un lato segnava che l'area elettorale della nuova sinistra si era consolidata – grazie anche a un profondo ricambio generazionale[88] (da non dimenticare che nel 1975 la maggiore età venne abbassata da 21 a 18 anni)[89] - catalizzando i 456.043 voti che nelle elezioni politiche del 1972 erano andati a tre e più liste diverse, dall'altro il dato sottolineava, differentemente, che pochissimi dei voti riportati dal Psiup nel 1972 (648.800) si erano riversati nelle liste della nuova sinistra. Il risultato, difatti sottolineava come il voto si era riversato in gran quantità sulle liste del Pci che, proprio in quella tornata elettorale, conobbe un ragguardevole incremento di consensi. Ciò era dovuto in parte anche alle indicazioni di voto provenienti dall'area giovanile dei militanti di Lotta Continua, che come menzionato avevano dato indicazioni al proprio bacino elettorale di votare per i comunisti, in parte in quanto questi ultimi erano riusciti a intercettare il voto dei ragazzi di nuova politicizzazione[90].

Fu in tale contesto che si svolsero le elezioni politiche dell'anno successivo, che confermarono l'esito delle amministrative del 1975. Le elezioni – "impreviste e sorprendenti"[91] - che si svolsero tra il 20 e il 21 giugno del 1976, difatti, confermarono la primazia della DC – grazie anche ai voti provenienti da MSI e dai partiti del centro laico[92] - incalzata sempre più prepotentemente dal PCI. Non deve essere taciuto, tuttavia, che tali elezioni sorsero in un clima di forte tensione sociale: la "restaurazione" di fabbrica voluta dai grandi industriali dopo i grandi scioperi del "partito di Mirafiori" del biennio 1973-74, la strage di Brescia, i primi e feroci

[87] William Gambetta, *Democrazia proletaria*, Milano, Punto rosso, 2010, p. 32. Andrebbe per altro sottolineato come dopo il risultato elettorale il Psiup non resse la sconfitta e optò per il suo scioglimento e la confluenza nel Pci o nel Psi, pur se una parte minoritaria non volle accettare questo esito per mantenere in vita l'organizzazione denominandosi provvisoriamente nuovo Psiup. Stesso risultato al quale pervenne il Mpl che decise lo scioglimento e la confluenza nel Psi. Ma anche in questo caso una minoranza non accettò questo percorso e assieme al nuovo Psiup si fusero in una nuova organizzazione politica, il Partito di unità proletaria. Esso, nel 1974, si fuse col gruppo del Manifesto costituendo il Partito di unità proletaria per il comunismo (Pdup-pc).
[88] Cfr., Giacomo Masi*, Le elezioni degli anni Settanta: terremoto o evoluzione?*, in Continuità e mutamento elettorale in Italia. Le elezioni del 20 giugno 1976 e il sistema politico italiano, a c. di Arturo Parisi e Gianfranco Pasquino, Bologna, Il Mulino, 1977, p. 83.
[89] Legge 8 marzo 1975, n. 39, articolo 14.
[90] Cfr., Giacomo Masi, *Le elezioni degli anni Settanta: terremoto o evoluzione?*, in Continuità e mutamento elettorale in Italia, cit., p. 78.
[91] Arturo Parisi, Gianfranco Pasquino, *20 giugno: struttura politica e comportamento elettorale*, in Continuità e mutamento elettorale in Italia, cit., p. 11.
[92] Cfr., ivi, p. 45.

attentati e sequestri delle BR, portarono il segretario del PCI Entri Berlinguer a promuovere il corso del Compromesso storico, un'inusuale tentativo di alleanza tra Democristiani e Comunisti per evitare che si creassero nello stato malumori tali da poter creare colpi di stato, come avvenne in Cile. Di fatto, il risultato delle elezioni, sembrava essere una conferma della volontà, da parte del popolo italiano, dell'attuazione di tale progetto. Tale tentativo ebbe nei differenti schieramenti politici una diversa risonanza; se l'ala sinistra della Democrazia Cristiana – soprattutto nella persona di Aldo Moro – accettò di benevolenza tale avvicinamento, la corrente andreottiana la rifiutò categoricamente, come del resto fecero anche i socialisti, paurosi che tale azione potesse sempre di più emarginarli. Di fatto, come sostenuto da Barbara Bartolini, la linea del Compromesso storico era riuscita a porre fine al conflitto di coscienza tra fede cattolica e coscienza comunista[93]. Il risultato delle elezioni vide la riconferma della DC, che avvalorò i voti presi alle precedenti elezioni, anche se il suo primato fu seriamente insediato dal PCI che si fermò a pochi voti percentuali dai democristiani, raggiungendo il suo miglior risultato nella storia. Va tuttavia sottolineato che, per la prima volta, si affermarono in sede parlamentare forze più a "sinistra" del PCI: Democrazia Proletaria – coalizione formata da Partito di Unità Proletaria per il Comunismo, Movimento Studentesco e Avanguardia Operaia, alle quale si aggiunse poco dopo anche Lotta Continua – che, ottenendo l'1,52% dei voti (circa 130.000 in più rispetto alle amministrative del 1975), riuscì ad a leggere 6 deputati[94]. Il risultato elettorale ottenuto da Dp dimostrava soprattutto che il voto espresso era sintomo di appartenenza più che di protesta: lo si può accertare per due motivi principali. Primo, in quanto raccolse consensi nell'area già predisposta a quel tipo di "comportamento" elettorale, come si vede dal non marcato incremento di voti; secondo, dal fatto che, se confrontati con quelli dei partiti della sinistra storica, essi confermavano che il nuovo cartello elettorale non otteneva i consensi che aveva avuto il disciolto Psiup, che si erano, al contrario, riversati sul PCI. Allo stesso tempo, il non buon esito elettorale, stava a significare che l'elettore di "sinistra", sebben non avrebbe rifiutato a priori l'alternativa "estremista", aveva recepito nel Compromesso storico una possibile via di sbocco all'impasse economica e politica nelle quale versava da tempo l'Italia[95]. Pare innegabile – anche recependo e rileggendo quanto sui quotidiani e pubblicazioni afferenti a questa area veniva scritto[96] – che il risultato elettorale venne recepito dai partecipanti all'esperienza di DP come una delusione, o quanto meno come un insuccesso. Poco dopo la tornata elettorale, difatti, Lotta continua decretò il suo scioglimento – un processo tuttavia iniziato alcuni anni prima, e dovuto a cause esogene al partito stesso, come l'avvento del femminismo militante – così come l'unità faticosamente impostata tra Ao e il Pdup-pc non ebbe sviluppi concreti, ma involuzioni. Dopo il V congresso al Teatro Lirico di Milano dal 24 al 27 marzo 1977, Avanguardia Operaia si divise in due tronconi e cessò di esistere come organizzazione autonoma. La minoranza, guidata da Aurelio Campi, confluì definitivamente nel

[93] Cfr., Barbara Bartolini, *Insediamento subculturale e distribuzione dei suffragi*, in Continuità e mutamento elettorale in Italia, cit., p. 144.
[94] Dati ricavati dal sito del Ministero degli Interni.
[95] Cfr., Barbara Bartolini, *Insediamento subculturale e distribuzione dei suffragi*, in Continuità e mutamento elettorale in Italia, cit., p. 63.
[96] Solo a titolo d'esempio vedere il commento elettorale in prima pagina di "Lotta Continua" del 22 giugno 1976.

Pdup di Lucio Magri, mentre la maggioranza contribuì alla fondazione del partito Democrazia Proletaria, nell'aprile del 1978[97].

Pare innegabile sottolineare come le scadenze elettorali di quel decennio – dal 1968 al 1976 – misero bene in evidenza la non correlazione fra la capacità di mobilitazione nelle manifestazioni pubbliche della nuova sinistra con risultati acquisiti dalle liste: se da una parte questa "area" politica era indubbiamente in grado di riempire le piazze e di pianificare cortei con diverse migliaia di partecipanti, al contempo non riusciva a intercettare il voto dell'urna elettorale. Esso, difatti, si caratterizzò soprattutto per essere estrinsecazione di una appartenenza politica e sociale, ma con una scarsa capacità di incidere sull'opinione pubblica. Le organizzazioni politiche della sinistra antagonista, nel corso delle tre tornate elettorali analizzate, rilevarono che esse erano composte da un cospicuo numero di quadri militanti, capaci di organizzare, suscitare e dirigere lotte e rivendicazioni nei vari settori della società – di fatto, si può accertare che avevano legami ed erano inserite nei movimenti antagonisti in maniera radicata - ma riscontravano notevoli problematicità, al momento del voto, a raccogliere consensi elettorali. L'opinione pubblica di sinistra che guardava magari con simpatia alle loro iniziative, ne riconosceva il ruolo e partecipava alle lotte, ma al momento di votare preferiva scegliere l'attendibilità politica costituita dai partiti della sinistra storica, come quello fornito nello specifico dal PCI. Allo stesso tempo, si deve sottolineare che anche il PCI – solitamente intenso nel biennio elettorale 1975/76 come partito "pigliatutto" – raggiunse in questo periodo il suo massimo di voti erodendo la base elettorale del centro-destra – e in questo concordo con Pasquino e Parisi –diluendo il proprio programma e la propria ideologia pur di poter ampliare la propria platea elettorale, tanto da far venire meno, in seno agli elettori comunisti, il riconoscimento del PCI come partito degli operai, di contro al tentativo di rincorrere il voto di ceti medi impiegatizi e dei piccoli imprenditori[98]. Infine la DC, che in seguito alle elezioni del 1976, pur ritrovando una stabilità in termini di voti, dal punto di vista "qualitativo" pareva – secondo i due studiosi – aver recuperato l'ambiguità e la natura composita, nonché contraddittoria, che l'aveva fino a quel periodo caratterizzata: più cattolica – grazie alla legittimazione da parte della Chiesa - ma allo stesso tempo anche polo di aggregazione del voto laico, anticomunista o, in ogni caso, non comunista[99]. Di fatto, le elezioni del 20 giugno 1976 segnarono, grazie alla spartizione dei voti tra DC e PCI, una radicalizzazione della vita politica italiana[100]. Ancora Parisi e Pasquino sottolineavano, difatti, come i risultati elettorali succedutisi nelle consultazioni del quadriennio 1972 – 1976 più che essere "reazioni contingenti dell'elettorato alla congiuntura politica", avrebbero dovuto considerarsi come "espressioni di cambiamenti più profondi intervenuti nel corpo elettorale e nell'intero paese" [101] – pronunciati con una abbondanza di influenze ben prevalenti rispetto a quelle costituite

[97] *Volevamo cambiare il mondo. Storia di Avanguardia Operaia*, a cura di Roberto Biorcio e Matteo Pucciarelli, Milano-Udine, Mimesis, 2021.
[98] Cfr., Arturo Parisi, Gianfranco Pasquino, *20 giugno: struttura politica e comportamento elettorale*, in Continuità e mutamento elettorale in Italia, cit., p. 31.
[99] Cr., ivi, pp. 57-58.
[100] Cfr., ivi, p. 64.
[101] Arturo Parisi, Gianfranco Pasquino, *Relazioni partiti-elettori e tipi di voto*, in Continuità e mutamento elettorale in Italia, cit., p. 215.

dalla semplice opzione di voto - in un arco di tempo che aveva travalicato il periodo in cui tali fenomeni si erano manifestati dal punto di vista elettorale.

La situazione non mutò neanche negli anni seguenti. In occasione delle elezioni politiche del 1979 – le prime dopo l'assassinio Moro e l'inchiesta contro l'autonomia operaia portata avanti dal giudice Pietro Calogero - due liste si contesero i consensi alla sinistra del PCI, che vide per altro in quell'anno un brusco tracollo elettorale: Nuova sinistra unita, nella quale era confluita DP e parte dei fuoriusciti da Lotta Continua, la quale ottenne 294.462 (0,8%) e nessun eletto, e il Pdup-pc che raccolse 502.247 voti (1,37%) ed elesse sei parlamentari. Sommati tra loro i voti raccolti furono 796.709 (2,2%) con un incremento rispetto al dato del 1976 di più di 230.000 unità (+0,7%)[102]. Seppur i voti ottenuti segnarono un incremento dei consensi, tale somma aritmetica, tuttavia, non poteva essere automaticamente trasformata in cifra politica. Le due organizzazioni sopramenzionate capitalizzarono i loro consensi elettorali proprio perché divise nella loro corsa elettorale: il loro, difatti, era un elettorato molto attento ai posizionamenti politici e strategici, e dunque difficilmente sovrapponibile l'uno con l'altro, a causa di un passato politico differente. Gli elettori, dunque, erano disposti a votare il Pdup-pc o Nuova sinistra unita, ma non l'eventuale unità organizzativa tra i due schieramenti; unità che infatti, a posteriori, non ci fu. Questo "paradosso aritmetico" fu inoltre confermato dall'esito delle elezioni amministrative del 1980 quando DP, presente in sole nove regioni, ottenne 274.100 voti e il Pdup-pc 372.102. Nell'insieme le due formazioni avevano raccolto 646.202 voti, pari a circa il 2,5%: un risultato reso possibile proprio perché si erano presentate, ancora una volta, separatamente. Con ogni probabilità, difatti, gran parte dei voti persi dal PCI e non dati ai partiti della nuova sinistra, non andarono a questi ultimi, ma ai Radicali – di fatto partito istituzionale a essi più vicino – i quali incrementarono nitidamente i loro consensi accrescendo la propria presenza parlamentare, da 4 a 18 seggi alla Camera, ed eleggendo inoltre due senatori. Del resto, la morte di Moro e il fallimento del compromesso storico, lasciarono così ampi margini di manovra ai socialisti, nella figura di Bettino Craxi che, con un lungo articolo intitolato *Il vangelo socialista*[103], ridefiniva l'identità del suo partito rivendicando "l'incompatibilità sostanziale" tra "comunismo leninista e socialismo": l'obiettivo, per usare le parole di Paolo Mattera, "era chiaro: colpire l'immagine del Pci come versione italiana della socialdemocrazia [di tipo nordeuropeo], per spingere invece l'opinione pubblica di orientamento progressista a scegliere il Psi, che mostrava – attraverso l'inusuale richiamo a Proudhon contenuto nell'articolo – un'anima libertaria."[104].

L'elettorato italiano, e la sua geografia elettorale si modificò in tutta rapidità nelle elezioni politiche del 1983 quando, in seguito della decisione del Pdup-pc di presentare liste in alleanza col PCI, organizzazione dentro la quale confluirà l'anno dopo, per poi definitivamente sciogliersi nel novembre del 1984. Rimasta sola, DP raccolse in quelle elezioni 542.039 voti, (1,47%), conquistando 7 seggi alla Camera dei Deputati[105]. La cifra,

[102] Dati ricavati dal sito del Ministero degli Interni.
[103] Bettino Craxi, *Il vangelo socialista*, In "L'Espresso", 27 agosto 1978, pp. 24-30.
[104] Paolo Mattera, *Storia del Psi (1829-1994)*, Carocci, Roma 2010, p. 204.
[105] Dati ricavati dal sito del Ministero degli Interni.

pressappoco, era all'incirca a medesima di quella riportata dal cartello elettorale del 1976 e rilevava meriti, pregi e limiti che caratterizzavano quest'area elettorale. Un'area elettorale che conobbe, nelle successive elezioni politiche del 1987, una relativa espansione, quando DP ottenne 642.161 voti (1,66%) e 8 seggi alla Camera[106]. Inoltre, per la prima volta nella storia delle vicende elettorali della Nuova sinistra, con 493.667 voti (1,52%) essa riuscì a conquistare un seggio al Senato[107]. Senza saperlo, quello fu un modo per chiudere in "grazia" l'esperienza elettorale di un'area politica minoritaria che aveva percorso, con fortune e sfortune alterne, quasi un ventennio della vita politica italiana. Le elezioni del 1983, del resto, come facilmente si può riscontrare, videro un calo dei consensi della DC e un rilancio percentuale del PCI che fece diminuire il divario tra i due storici rivali di soli tre punti percentuali, ma così ristretto nella storia dell'Italia repubblicana: questo portò i democristiani a rinunciare a una delle pregiudiziali della sua politica – ossia il non eleggere un presidente del consiglio socialista - per non declinare la perdita della seconda: vedere il PCI al governo del paese. Questo condusse alla formazione di un governo guidata dal socialista Bettino Craxi. Difatti, col precipitare degli eventi alla fine degli anni Ottanta, che conclusero il cosiddetto "Secolo breve", anche la geografia della politica partitica italiana fu sconvolta. La fine del PCI, e la concomitante nascita di Rifondazione comunista condussero DP a deliberare, nel congresso del giugno 1991, lo scioglimento del partito e la confluenza immediata in Rifondazione. Di fatto, come abbiamo sottolineato nella pagine precedenti, l'elettorato italiano nel decennio analizzato si era espresso non quale voto di opinione, ma di appartenenza, caratterizzato, perciò "da una forte determinazione, scarsa esposizione alla congiuntura politica, continuità nel tempo, e da una assenza di specificità, scarsa considerazione cioè del tipo di consultazione"[108].

Come si vede, anche nel periodo di maggior influsso delle teorie operaiste, l'incidenza politica di questi partiti fu marginale, se non totalmente ininfluente. Bisognerebbe notare come la portata culturale delle frange "movimentiste" non dovette esplicitarsi all'interno di una logica istituzionale, ma si mantenne viva in canali differenti, diretti e non mediati dalla politica istituzionale. O forse, dato anche i tassi di affluenza intorno al 90% dell'elettorato avente diritto, si deve notare come la paura generata da questi "movimenti" non sfociò in un voto politico, ma in una pratica Movimentista e antagonista da praticare nel quotidiano. Tali partiti della sinistra extraparlamentare, difatti, ponevano in essere una critica alle istituzioni che si esplicitava alla sua massima portata fuori della aule parlamentari, e la loro critica ai partiti dell'arco istituzionale si aggregava unitamente attorno sia alla denuncia del compromesso storico mosso dal PCI sia attorno, ma con differenze da partito a partito, a richieste sociali: due casi su tutti, il referendum abrogativo sul divorzio del 1974 – che, come sottolineato da differenti studiosi accelerò "il processo di spostamento a sinistra"[109] o che comunque contribuì a sollecitare un processo di graduale superamento della logica degli schieramenti in atto[110] - dell'elettorato

[106] Dati ricavati dal sito del Ministero degli Interni.
[107] *Ibidem*.
[108] Arturo Parisi, Gianfranco Pasquino, *Relazione e partiti-elettori e tipi di voto*, in Continuità e mutamento elettorale in Italia, cit., p. 225.
[109] Arturo Parisi, Gianfranco Pasquino, *20 giugno: struttura politica e comportamento elettorale*, in Continuità e mutamento elettorale in Italia, cit., p. 19.
[110] Cfr., Giacomo Masi, *Le elezioni degli anni Settanta: terremoto o evoluzione?*, in Continuità e mutamento elettorale in Italia, cit., p. 81.

italiano - e quello sulla legge Reale del 1978. Essi, principino da una matrice libertaria, movimentista e non istituzionale, riuscirono a intercettare il consenso della sinistra antagonista (e nel caso della legge Reale, anche della destra), di contro ai partiti "storici" che si posero indefessamente in opposizione ai primi, rivendicando la propria aderenza alle volontà di unità nazionale. Fu infatti da queste rimostranze che a partire dalle elezioni del 1972 si mise in moto quel processo che portò alla nascita e alla successiva affermazione della cultura politica facente capo alla cosiddetta "autonomia operaia", movimento non partecipante alle elezioni politiche, che riuscì a catalizzare l'attenzione soprattutto delle frange giovanili, ormai stanche della militanza nei partiti della sinistra "antagonista" è che faceva delle rivendicazioni sociale suo fulcro d'esistenza. Al contrario, in seno ai partiti della sinistra storica, e in particolare nel PCI, si innescava un meccanismo di irrigidimento statalista reso obbligatorio dalla necessità di dimostrare ai prossimi alleati – alla DC soprattutto - la certificazione delle proprie garanzie di rispetto delle regole democratiche, ma soprattutto la capacità di controllo sulla classe operaia e sul proletariato tutto. A riguardo, in brevissimo tempo si assiste a prese di posizione e comportamenti che andavano dal patetico al paranoico, passando purtroppo spesso anche per il "repressivo". Di mira, vi erano tutti i comportamenti indisciplinati e quindi autonomi che avrebbero dovuto, nelle loro logiche, essere diligentemente dismessi in un frangente così strategicamente determinante per la presa del potere di governo. Protagonisti dell'insubordinazione erano, secondo una delle letture della situazione, i soggetti emarginati e disperati della "seconda società", che viveva a carico parassitario della prima, costituita dal Movimento operaio ufficiale. Per gli autonomi, invece, quegli stessi soggetti, disoccupati, inoccupati, precari, al nero ecc. erano le diverse sfaccettature del nuovo "mostro" in gestazione, quell'"operaio sociale" che costituisce la sostanza dell'"altro movimento operaio"». Il regolamento dei conti avvenne il 17 febbraio del 1977, nel piazzale dell'Università di Roma occupata dagli studenti e dal movimento. Luciano Lama, dirigente del partito comunista e segretario della Cgil, il più grande e organizzato sindacato comunista d'Europa, si presentava con la potenza, facilmente interpretata come prepotenza dai giovani "antagonisti", del suo servizio d'ordine e del suo richiamo all'ordine e alla disciplina. Nel furibondo scontro che ne seguì Lama e il suo "partito" saranno cacciati. Una spaccatura che non si ricomporrà più. Come del resto sottolineato da Gianfranco Pasquino e Arturo Parisi, è "ipotizzabile, ma non del tutto sicuro, che il 1968 e la socializzazione sul "campo" (e nelle assemblee) ricevuta da molti giovani sia una prima ma fondamentale ragione del loro spostamento a sinistra, unitamente a una minore influenza della trasmissione di atteggiamenti e comportamenti politici ricevuta in famiglia e a un'accresciuta influenza dei rapporti fra gruppi di "pari" a scuola rispetto a quella degli insegnanti (o incerto e confusi o già politicizzati a sinistra)."[111].

Politica cultura a Milano: tra Aniasi e Tognoli, tra PSI e PCI.

Prendendo in esame la politica culturale di Milano tra anni Settanta e Ottanta, non possiamo non verificare come essa venne egemonizzata da due personalità di spicco del PSI: Aldo Aniasi, eletto sindaco di Milano il 16 novembre 1967, e restato in carica per tre mandati fino al 12 maggio 1976, al quale succedette Carlo Tognoli, rimasto in carica sino al 19 dicembre 1986. Vero spartiacque nella storia amministrativa di palazzo

[111] Arturo Parisi, Gianfranco Pasquino, *20 giugno: struttura politica e comportamento elettorale*, in Continuità e mutamento elettorale in Italia, cit., p. 27.

Marino, tuttavia, furono le elezioni del 1975 che segnarono una netta vittoria del PCI il cui gruppo consiliare risultò ampliato di sei unità, passando dalle 19 del mandato precedente, alle 25, effetto di un aumento percentuale di sette punti rispetto alle elezioni comunali del 1970. Elezioni che, del resto, videro per la prima volta la presenza del cartello politico di Democrazia Proletaria, formato da Partito di Unità Proletaria per il Comunismo, il Movimento Studentesco, nonché Avanguardia Operaia. In questo clima, che vide in ogni caso la rielezione di Aniasi a sindaco, si profilava uno scenario nebuloso e instabile, con il programma di Giunta sempre soggetto a ritrattazioni e rimodulazioni.

In quegli anni Milano era forse la vera capitale italiana della strategia della tensione: ogni settimana il capoluogo lombardo si trovava suo malgrado a ospitare episodi di violenza politica e a rappresentare la sede privilegiata del processo di costruzione e consolidamento della già citata maggioranza silenziosa, desiderosa di far confluire all'interno di un fronte unico tutte le forze conservatrici e reazionarie della società italiana. A tal proposito, l'obiettivo precipuo del PCI era quello di creare uno schieramento unitario ed il più compatto possibile, aperto anche ai moderati-conservatori, purché manifestamente antifascisti, al fine di scongiurare la formazione di questo fronte compatto delle forze reazionarie. Per pervenire a questo obiettivo, il PCI si schierò a fianco di altre forze antifasciste, all'interno del Comitato Permanente Antifascista per la Difesa dell'Ordine Repubblicano, che si era prodigato in difesa dell'agibilità degli atenei milanesi, quello della Statale in particolare. Si registrava dunque, soprattutto da parte comunista, una tendenza a far coincidere la maggioranza costituzionale e elettorale presente in città con quella consiliare. Secondo Luigi Vertemati e Gianni Cervetti, con l'inizio degli anni Settanta era venuta a formarsi una Giunta tanto "informale" quanto "armonica" – ovvero in grado di lavorare in serenità, seppur le possibili cause di attrito erano ben presenti - composta da Cervetti stesso in qualità di segretario provinciale del PCI, Vertemati come segretario socialista, Colombo come segretario cittadino della DC, Massari come segretario provinciale del PSDI e Aniasi, in qualità di Sindaco.

Non solo "piombo" tuttavia – secondo un recente volume curato da Irene Piazzoni: Milano, durante gli anni Settanta, e nel periodo di avvicendamento tra Aniasi e Tognoli, fu il centro propulsore italiano di nuove sperimentazioni sociali dove, come sottolineava Walter Tobagi in una inchiesta sul "Corriere della sera", si stava affermando una struttura economica e sociale diversificata che non vedeva più nei grandi capitani d'industria e nelle fabbriche delle periferie della città la grandezza del territorio, ma un "vulcano in ebollizione" costituito da un intricato reticolo di piccole e medie imprese costrette a entrare in relazione con un mondo che ormai poteva definirsi "planetario": dalle radio di "movimento" (o libere), come Radio Milano International, alle radio commerciali, dai vecchi capitani d'industria, sorti durante il Ventennio, a novelli imprenditori – Berlusconi e Armani su tutti – fino a una precisa riorganizzazione urbanistica, che vide nella Variante generale del 1976-1980 una profonda riorganizzazione territoriale. Questo nuovo piano regolatore, difatti, venne proposto dall'amministrazione comunale per tentare si risanare il tessuto edilizio preesistente, atto anche al recupero delle aree urbane allora in disuso e soggette, come vedremo, a occupazioni abusive; non ultimo, in questa logica, la pianificazione di un decentramento amministrativo degli uffici della pubblica amministrazione. Allo stesso tempo, il Comune tentò di attuare un progetto di miglioramento della vita

quotidiana dei cittadini: progetto un processo di calmierazione degli affitti attraverso l'istituzione dell'Istituto case popolari, e cercò di migliorare la viabilità urbana dando avvio nel 1979 al prolungamento delle metropolitane 1 e 2, nonché impostando i lavori per la terza linea, che venne aperta solo un decennio più tardi, nel 1990; nel 1980-1981, infine, l'amministrazione di Tognoli concentrò le proprie finanze per la municipalizzazione del gas e nella metanizzazione utile a ridurre l'inquinamento atmosferico.

Anche la cultura stava rapidamente cambiando; se interventi come la "Mostra incessante per il Cile" organizzata nel corso di 5 anni presso la Galleria di Porta Ticinese di Gigliola Rovasino – vero e proprio centro di ricerca autogestito e autofinanziato per l'arte "impegnata", i vari murales che organizzazioni della sinistra giovanile dipingevano sui muri del centro cittadino, come quelli fatti dal Collettivo Pittori di Porta Ticinese o dal Gruppo Femminista per il salario domestico, o i momenti di appropriazione urbana attraverso la pratica artistica – Franco Mazzucchelli, solo per citare una delle esperienze più interessanti[112], afferivano ancora a un mondo politicamente connotato, tali momenti convivevano con esperienze del tutto svincolate da una pratica "militante". Le gallerie private, che sempre maggiormente venivano a caratterizzare la cultura cittadina, fornivano una lettura differente dell'arte degli anni Settanta, passando dall'ospitare artisti tipicamente nazionali, con altri di interesse internazionale: se all'Annunciata di Bruno Grossetti aperta a fine anni Trenta, nel corso dei Settanta, durante l'affiancamento degli figlio Sergio, si proposero mostre di De Pisis, Lilloni, Del Bon, Cassinari, ma anche i "vecchi" surrealisti, nel 1975 alla galleria Salvatore Ala Gordon Matta-Clark proponeva – dopo aver tentato la rimozione di una parte del pavimento dello spazio della galleria via Mameli – *Untitled Wal and Floor Cutting*: un filo d'acciaio installato lungo le pareti dello spazio, che dalla corte d'ingresso passava attraverso finestre e luoghi di servizio. Anche presso Toselli, Michael Asher, nel settembre del 1973 esportava l'intonaco delle pareti interne tramite una sabbiatrice per mostrare le alterazioni subite dalla struttura nel corso del tempo. Come abbiamo visto, dunque, non si può dare una visione unilaterale di quello che avveniva nel campo artistico negli anni Settanta: la figura portata in scena da Crispolti alla Biennale del 1976 – ovvero quella dell'operatore culturale quale "provocatore di autocoscienza culturale altrui"[113] – conviveva con altre esperienze d'arte per l'arte, che si richiamavano alla più classica storia dell'arte dei secoli passati.

Anche il comune, del resto, fece la sua parte in questo campo: l'organizzazione e l'avviamento di nuovi spazi espositivi, come il PAC - Padiglione d'Arte Contemporanea, la quale programmazione, dopo la nuova apertura del 1979, fu affidata a Zeno Birolli, Vittorio Gregotti e Germano Celant: uno spazio, e un progetto, "multidisciplinare attento alle interrelazioni della ricerca artistica d'avanguardia con la progettazione

[112] Una ricognizione di queste esperienze nella Milano degli anni Settanta la si può trovare nel volume: *La parola agli artisti. Arte e impegno a Milano negli anni Settanta*, (Lissone, MAC – Museo d'Arte Contemporanea di Lissone, 24 settembre – 25 novembre 2016), a c. di Cristina Casero e Elena Di Raddo, Milano, Postmedia books, 2016. Il volume nient'altro è che la pubblicazione a corredo di una esposizione tenuta a Lissone su tali momenti artistici.
[113] Enrico Crispolti, *Padiglione Italia*, in La Biennale di Venezia 1976. Ambiente, partecipazione, strutture culturali, vol. 1, Venezia, Alfieri, 1976, p. 106.

architettonica e con gli altri settori della cultura contemporanea, in primo luogo quello letterario"[114], ma aperto anche ai musei stranieri[115]. Da ricordare, inoltre, anche la riapertura, il 24 aprile del 1980 - alla presenza del Presidente Pertini - della Pinacoteca Civica (riallestita per l'occasione di Franco Albini, Franca Helg e Antonio Piva). E ancora: gli spazi dell'antico convento delle Stelline di corso Magenta, riutilizzati dal 1980 quale luogo adibito a esposizioni temporanee; il riallestimento e riammodernamento dei sotterranei e del piano terra di Palazzo Reale, che avrebbero dovuto ospitare, ancora, mostre di giovani artisti, ma non solo – come l'ormai celebre *Anni trenta: arte e cultura in Italia* - nell'attesa che i piani superiori del palazzo piermariniano avrebbero potuto ospitare la collezione del CIMAC, il Civico Museo d'Arte contemporanea, che effettivamente venne aperto nel 1984.

Tutto questo ambiente, politico, culturale e sociale, fu il "basso continuo" della politica milanese tra anni Settanta e Ottanta, e occupò le discussioni dell'amministrazione comunale. Interessante a tale proposito vedere come nel 1985 per la casa editrice SugarCo veniva pubblicato il volume *Amare Milano* il quale conteneva le trascrizioni dei discorsi di Sant'Ambrogio tenuti dal sindaco Tognoli dal 1976 al 1984, tramite i quali il Primo cittadino faceva un sunto "morale"[116] dell'anno trascorso. Già nella prefazione al volume, scritta da Alberto Dell'Ora, si faceva un punto sulla situazione di circa dieci anni di governo cittadino, sottolineando come, seppur sotto il profilo terroristico gli anni precedenti furono drammatici, i discorsi di Tognoli "registrano una ostante positiva evoluzione economica e sociale della nostra città, un continuo miglioramenti del clima generale, nel quale si avvertono ora i riferimenti di una ritrovata solidarietà civile e i segni ceti di una nuova vitalità e di una sicura fiducia nell'economia e nel lavoro"[117]. Questa, tuttavia, non è la mia opinione, in quanto, seppur a fasi alterne negli anni – che si manifestano una sorta di ripresa "emotiva" positiva tra il 1977 e il 1980, dopo gli anni forse più drammatici per l'economia cittadina - si evince nelle parole del sindaco un forte senso di scoramento sia in campo economico, che in quello legato alla cultura giovanile e del terrorismo, vere "spine nel fianco" dell'amministrazione comunale anche negli anni Ottanta. Vale la pena, in questo contesto, sottolineare la lunga citazione inerente alla relazione tenuta dal sindaco nel 1976, la quale dava conto di questo clima rovente; discorso tenuto, per altro, lo stesso giorno degli incidenti della prima scaligera: "non trascorre quasi giorno senza che noi dobbiamo lamentare atti di violenza, crimini, intolleranze e arbitri, dove spesso movimenti politici si confondono con espressioni di delinquenza comunque, in un coacervo di propositi il più delle volte insensati. La violenza, la criminalità, il teppismo trovano un terreno favorevole nella crisi in cui ci troviamo. La difesa dell'ordine pubblico diventa difficile malgrado i sacrifici delle forze dell'ordine, cui va la gratitudine della cittadinanza. E tuttavia è giusto ricordare che Milano ha attraversato momenti terribili superandoli con grande forza d'animo, proprio quando sembrava che la nostra città fosse l'epicentro di una rivolta o di un colpo di stato. Oggi è possibile, oltre che opportuno, ripetere l'appello ai cittadini perché non si

[114] Maria Fratelli, Paolo Rusconi, *Mostre e spazi espostivi pubblici a Milano dal 1945*, in Storia di Milano. Il Novecento, vol. III, Istituto della Ecnciclopedia italiana, Roma, 1996, p. 445.
[115] Irene Piazzoni, *Introduzione*, in Non solo piombo. Politica e cultura nella Milano degli anni Settanta, a c. di Irene Piazzoni, Milano-Udine, Mimesis, 2017, p. 25
[116] Alberto dell'Ora, *Il Sant'Ambrogio di un laico, in Amare Milano. Discorsi di Sant'Ambrogio dal 1976 al 1984*, Milano, SugarCo Edizioni, 1985, p. 9.
[117] Ivi, p, 10.

facciano intimorire, perché accolgano la sfida di chi mira a gettare la città nella paralisi e nel caos, con disprezzo della libertà e della convivenza civile. Siamo convinti che in una società evoluta la violenza alla fine non paga, si ritorce anzi contro chi la promuove. Tuttavia non bisogna mostrarsi deboli, bisogna reagire con fermezza, anche se con giustizia. Ciò non significa invocare la cieca repressione ignorando le cause economiche e sociali dei fenomeni, ma respingere ogni azione eversiva e sovversiva che, lungi dall'affrontare alla radice i problemi, tende a strumentalizzare per fini antidemocratici."[118].

Se questo il sindaco esprimeva nel 1976, il proclama dell'anno successivo appariva più disteso e di prospettiva ottimista, nonostante il Settantasette milanese aveva visto numerosi episodi di "giustizia proletaria". Come non ricordare il ferimento di Montanelli e del consigliere comunale democristiano Carlo Arienti, il "12 marzo" milanese, con l'assalto alla sede dell'Assolombarda, che precede di qualche mese la sparatoria di via De Amicis con l'uccisione dell'agente Custra, nonché la morte del vigile urbano Vincenzo Ugga e della giovane Ada Fornaro durante un tentativo di rapina a uno sportello bancario. Così parlava il Primo cittadino nel 1977, ricordando l'anno passato, facendo cenno anche ai "fatti" della Scala: "l'anno scorso, in occasione della festività di Sant'Ambrogio, nel breve indirizzo che rivolsi ai benemeriti, risultava nel complesso prevalente una intonazione pessimistica e di critico realismo"[119], tuttavia, proseguiva ricordando che "a un anno di distanza, il consuntivo che possiamo offrire non può avere i toni dell'ottimismo, ma può portare qualche segno di fiducia. […] questa crisi non ha prodotto quella temuta disgregazione dell'equilibrio sociale e politico che molti avevano pronosticato."[120]. Parole, queste ultime, confermate anche negli anni successivi: nel 1978, Tognoli difatti dichiarava – nonostante avesse dovuto registrare "fenomeni di disgregazione e di violenza"[121] - che "se oggi l'orizzonte è meno fosco, se le ragione della speranza e della fiducia fanno primo sui richiami al pessimismo e alla rassegnazione, ciò non è dovuto al verificarsi di circostanze occasionali ma alla tenace volontà costruttiva dei nostri concittadini, i quali hanno testimoniato nei fatti in questo scorcio di mesi un rigore morale, un impegno civile e sociale, una operosità fervida in tutto all'altezza della storia della nostra città."[122]. Stesso sentimento espresso nel 1979, seppur si ricordava come "il quadro complessivo in cui si svolge la vita nazionale non appare positivo": "accanto a fenomeni di decadenza" – ricordava Tognoli – "si registrano segni di consolidata ripresa nel campo dell'economia e della vita culturale."[123], nel tentativo di dare al giovane nuove occasioni di partecipazione alla vita pubblica cittadina, nonché momenti di incontro e di svago[124]. Una funzione educativa, quella promossa dall'autorità comunale, che il Primo cittadino espresse anche nel "saluto" del 1980, quando dichiarava come fondamentale eradicare nel giovane la cultura della violenza, e i fattori di emarginazione ed esclusione sociale che avrebbero potuto creare ingiustizie e tensioni[125]. Seppur i proclami degli anni precedenti, dove pareva di cogliere un certo ottimismo del sindaco nei confronti della ripresa

[118] Carlo Tognoli, *Una città che guarda al futuro*, in Amare Milano, cit., p. 18.
[119] Carlo Tognoli, *Realismo e fiducia dello spirito ambrosiano*, in Amare Milano, cit., p. 27.
[120] Ivi, p. 28.
[121] Carlo Tognoli, *Rigore morale e razionalità costruttiva*, in Amare Milano, cit., p. 36.
[122] Ivi, p. 35.
[123] Carlo Tognoli, *Scoprire nuovi valori*, in Amare Milano, cit., p. 45.
[124] Cfr., ivi, p. 49.
[125] Cfr., Carlo Tognoli, *Un profondo corso riformatore*, in Amare Milano, cit., p. 59.

economica, anche nei primi Ottanta problemi in questo campo in ogni caso permanevano: Tognoli, infatti, pur palesandosi come fiducioso nei confronti di un rilancio dell'economia cittadina, e nazionale, ricordava nel 1981 che "bisogna praticare seriamente una politica di austerità"[126]; il problema che, tuttavia, si palesava come di più difficile eradicazione era la violenza politica giovanile: "Stiamo per lasciarci alle spalle un altro anno di crisi e di difficoltà per il paese e per Milano. Anche nel 1981 violenza e terrorismo hanno accompagnato la nostra vita quotidiana. Delinquenza comune è criminalità politica hanno mietuto vittime innocenti in tutta Italia e nella nostra città, provocando non solo costernazione ma profondo turbamento"[127]. Sulla medesima scia degli anni precedenti, il discorso del Primo cittadino del 1982, simbolicamente intitolato *Fare quadrato attorno alle istituzioni*: l'uccisione in quell'anno da parte mafiosa di Carlo Alberto Dalla Chiesa e di sua moglie, colpì profondamente la pubblica opinione italiana; il titolo della prolusione di Tognoli si definiva proprio in questo contesto. Tuttavia, pare di leggere, nelle parole di cordoglio di Tognoli, più che un ricordo alla matrice mafiosa dell'assassinio, un velato richiamo al terrorismo di matrice politica comunista: Dalla Chiesa, del resto, durante gli anni Settanta si prodigò incessantemente per reprimere i disordini movimentati da questo settore sociale, creando anche il Nucleo Speciale Antiterrorismo. Così, difatti, veniva da Tognoli descritto il generale: "un eroe positivo dei nostri tempi, il simbolo della capacità di difesa dello stato dalla offensiva del terrorismo, della criminalità e della mafia"[128]. Nella restante parte del discorso, inoltre, nessuna menzione veniva fatta all'ostacolo posto dal generale alle organizzazioni mafiose, ma veniva unicamente ricordata la sua dedizione a combattere il terrorismo politico. Tale richiamo, tuttavia, veniva preso a pretesto da Tognoli per riallacciarsi, ancora una volta, alla crisi economica, nonché sociale e morale, che colpiva in quell'anno la cittadinanza milanese, quasi come se la "devianza" politica definisce le cause della crisi economica. Sebbene il sindaco sottolineava che il settore terziario era in espansione, il comparto industriale si mostrava in profonda crisi: "l'orizzonte dunque non si presenta sereno e tutti i nostri sforzi, nei limiti delle nostre possibilità, devono puntare al risanamento della spesa pubblica e al rilancio degli investimenti."[129].

Il discorso che, tuttavia, reputo più importante tra quelli pronunciati da Tognoli durante la sua "reggenza", è il discorso tenuto nel 1983 intitolato *Scelte oculate per una città che cambia*, il quale segnava una svolta da un punto di vista politico, nonché economico. In esso, il Primo cittadino, pur riscontrando ancora una economia traballante, retta solo dall'apparato del terziario, notava come da due anni l'inflazione non fosse più in salita, ma in discesa. Notava, e dichiarava, inoltre, un fatto particolare: un avvenuto mutamento nel campo della cultura politica giovanile, dove le frange estreme del terrorismo era ormai un vago ricordo. Un richiamo, quello del Primo cittadino, a un sentimento "filosofico" che proprio in quei primi anni della decade Ottanta si stavano affiancando prepotentemente nella società – parafrasando Asor Rosa – dei "garantiti": quello di "riflusso". Così, infatti, si esprimeva Tognoli: "la città si trova anche in una condizione psicologica favorevole, per l'attenuarsi delle tensioni che, negli scorsi anni, resero più difficile la convivenza civile, e con essa anche il progredire economico. Milano non è più attraversata dai venti di follia, e i fenomeni negativi che si registrano

[126] Carlo Tognoli, *Rilanciare il ruolo della città*, in Amare Milano, cit., p. 68.
[127] Ivi, p. 63.
[128] Carlo Tognoli, *Fare quadrato attorno alle istituzioni*, in Amare Milano, cit., p. 73.
[129] Ivi, p. 75.

sono quelli tipici dei centri urbani, ma in una dimensione meno rilevante che in altre città europee. Possiamo dire che la città si è rianimata e la gente non ha più la paura quotidiana degli anni scorsi. […] non solo il terrorismo, esploso prima a Milano, si è spento qui prima che altrove, ma una certa concezione di vita, caratterizzata anche da un ritorno a un costruttivo individualismo, è riapparso prima qui che altrove. E mi riferisco non all'individualismo inteso come rifiuto della socialità e delle regole di convivenza, bensì come affermazione della propria libertà e nuova ricerca della conoscenza e delle relazioni interpersonali."[130]. Del resto, anche l'anno successivo, il 1984, vedeva un Tognoli raggiante per i risultati ottenuti, sia in campo economico, che in quello sociale: "quest'anno […] è forse il primo, dal 1976 a oggi, nel quale posso iniziare le brevi considerazioni sulla situazione della nostra città senza fare riferimento a eventi particolarmente luttuosi o a rinnovate preoccupazioni di crisi" – ricordava Tognoli – che proseguiva ricordando come Milano si trovasse in una situazione "meno grave rispetto a quella degli anni trascorsi, e non priva di prospettive"[131].

Se gli aspetti politici e sociali come si evince da quanto tentato di esplicitare avevano nel "bilancio politico" di Tognoli una maggiore rilevanza, non è da trascurare l'attenzione che il Sindaco rivolgeva verso le attività culturali del territorio milanese. Nel 1978 presso la sala teatrale della Piccola Scala[132] venne indetto un incontro di due giorni per dibattere sui problemi culturali della citta: il titolo del simposio, difatti, fu *Cultura per la città*. Nei due giorni si alternarono intellettuali, uomini politici, registri teatrali e artisti per esprimere il proprio parere su come poter migliorare la società meneghina di fine anni Settanta; tra i presenti, Vittorio Spinazzola, Francesco Alberoni, Giuseppe Schiavinato, Silvio Ceccato, Vittoria Palazzo, Ugo Finetti, Massimo De Caroli, Ugo Ronfani, Claudio Martelli, Sisto Della Palma, Ernesto Treccani, Attilio Rossi, Paolo Rossi Doria. Importante sottolineare che i discorsi dei partecipanti vennero successivamente pubblicati in un omonimo volume, che venne a comprendere le differenti opinioni, frutto delle differenti "casate" politiche, dei presenti al dibattito. Se Alberoni sottolineava la mancata "internazionalizzazione" della cultura meneghina[133] (pensiero che veniva contestato dal Rettore Schiavinato)[134], Finetti difendeva il pluralismo e la dialettica culturale tra le varie fazioni politiche dell'amministrazione comunale, definendo altresì come ormai priva di senso una considerazione in senso "tradizionale" della cultura istituzionale "antifascista" tipica degli anni Settanta. "La cultura dell'antifascismo storico" – ricordava Finetti – "è ormai un cadavere ambulante, è il vero cadavere che imbarazza molte forze politiche, imbarazza tutte quante le forze politiche. […] da questo punto di vista, con molta modestia e senso autocritico a cominciare dalle forze politiche, pensi soprattutto alle forze politiche di sinistra, bisogna sbarazzare un po' il terreno da questa cultura cadaverica, dalla cultura unitario-pedagogia, della cultura apocalittico-predicatoria che si propone sempre di salvare, di illuminare, di rendere omogenei e

[130] Carlo Tognoli, *Scelte oculate per una città*, in Amare Milano, cit., p. 88.
[131] Carlo Tognoli, *Prospettive incoraggianti*, in Amare Milano, cit., p. 93.
[132] La Piccola Scala di un teatro di Milano, sito in via Filodrammatici all'interno del Casino Reale, a fianco dell'omonimo e più famoso teatro. Costruito dagli architetti Portaluppi e Marcello Zavelani Rossi e inaugurato nel 1955, venne chiuso per problemi economici nel 1983, per poi venire definitivamente demolito nel 2022 per lasciare posto al retro palco della Scala.
[133] Cfr., Francesco Alberoni, *La cultura in un'epoca di crisi e di ricostruzione*, in Cultura per la città. Atti del convegno organizzato dalla Amministrazione Comunale di Milano alla Piccola Scala nel giugno 1978, (Milano, Piccola Scala), Milano, 1978, pp. 20 – 22.
[134] Cfr., Giuseppe Schiavinato, *Le occasione perdute*, in Cultura per la città, cit., pp. 62 – 64.

di unificare tutto, quasi che la divisione, la dialettica e il pluralismo siano elementi negativi."[135]. La relazione di Attilio Rossi, invece, verteva sul riconoscimento degli errori mossi dalla pubblica amministrazione nella promozione culturale in città ("nella mancanza di un progetto culturale di ampio respiro"), e sulla necessità da parte di essa di farsi carico della gestione del patrimonio culturale e dell'organizzazione di esposizione d'arte in luoghi aperti alla cittadinanza[136]; questo aveva condotto, per Rossi, a sottovalutare le potenzialità delle strutture già esistenti, nonché alla mancanza di programmazione e all'impossibilità di una tempestiva informazione, con una conseguente sottoutilizzazione dei mezzi di comunicazione di massa[137]. Il volume, tuttavia, va ricordato, veniva presentato, e concluso, da un intervento di Carlo Tognoli. Riscontrando una situazione di "appannamento della vivacità e del dinamismo delle città nel campo della produzione culturale" Tognoli sottolineava come tali problemi non erano scaturiti da una gestione inefficiente da parte dell'amministrazione civica – che si era impegnata nel seguire i fatti culturali cittadini con "sollecitudine e preoccupazione" - quanto piuttosto al concorrere di eventi convergenti "nel determinare una caduta di tono nella vitalità culturale di Milano"[138]. Una "caduta" determinata da profondi cambiamenti sociali che avevano intaccato la società milanese, e italiana: a una società dove la borghesia industriale dettava le linee guida dell'economia meneghina, che si contrapponeva quotidianamente al proletariato urbano, si era giunti alla fine degli anni Settanta a una città dominata a livello culturale da lavoratori dipendenti, dirigenti e impiegati nel settore terziario. L'uscita di scena della borghesia, di fatto aveva determinato un vuoto di cultura, che non la classi impiegatizie non erano riuscire a coprire, determinando un "certo appiattimento di idee, nella critica e nella produzione di nuove idee"[139]. Allo stesso tempo, tuttavia, Tognoli annotava come la "mano" dell'amministrazione, per sopperire a tale problema, non si era espressa in termini di ordine ideologico, evitando di esercitare, di conseguenza, ipoteche ideologiche o pretese di ordine burocratico, come poteva essere stato in un recente passato, ma si era espressa con "diversificato pluralismo ideale, sociale ed economico" [140]. Il futuro culturale di Milano, difatti, non avrebbe potuto essere pensato in termini di ritorno a un passato "militante" ma come un processo di ripensamento critico e costruttivo: tale processo, per il sindaco sarebbe passato di necessità attraverso il decentramento, quale unica possibilità per consentire ai cittadini una maggiore partecipazione ei fatti culturali, quindi un maggiore coscienza politica[141].

Soppesato questi problemi, Tognoli passava alla pars construens del discorso, cercando di delimitare la modalità e gli spazi di intervento dell'amministrazione comunale nei confronti delle attività culturali promosse dalla società civile. Per il Primo cittadino, il comune non avrebbe dovuto porsi quale impresario, organizzando eventi a manifestazioni culturali, ma avrebbe dovuto al contrario sostenere tali iniziative, assicurando alle differenti organizzazioni spazi adeguati, "garantendo la massima comunicazione creativa e il dibattito."[142]. Il

[135] Cfr., Ugo Finetti, *Pluralismo è arricchimento*, in Cultura per la città, cit., p. 50.
[136] Cfr., Attilio Rossi, *Necessità di un progetto culturale*, in Cultura per la città, pp. 133 – 137.
[137] Ivi, p. 133.
[138] Carlo Tognoli, *Introduzione al dibattito*, in Cultura per la città, cit., p. 5.
[139] Ivi, p. 7.
[140] Cfr., Ivi, pp. 4-5.
[141] Cfr., ivi, p. 8.
[142] Ivi, p. 9.

problema delle attività culturali all'interno degli ambienti scolastici, così come il teatro di quartiere o attività musicali in luoghi prescelti della città, ma anche attività ristorative nei parchi pubblici – come quelle estive che vennero organizzate a parco Sempione dal 1978 – divenivano emblema di una nuova modalità di intendere lo spazio urbano, al tempo stesso assecondando le richieste dei cittadini milanesi. Per Tognoli, dunque, bisognava creare una nuova cultura cittadina, che rispondesse a quanto in altre città – penso soprattutto alla Roma del sindaco Argan, con l'organizzazione della Estate romana ideata dal 1977 dall'architetto Renato Nicolini - stavano già facendo. In chiusura dell'introduzione, difatti, dichiarando esplicitamente la volontà di ridare a Milano il primato "morale" in campo culturale, il Primo cittadino affermava: "allorché prefiguriamo una più incisiva presenza della nostra città, nel contesto della vita nazionale, non intendiamo fare dell'ambrosianesimo a tutti i costi, né contendere alla capitale il ruolo sede naturale della direzione politica del Paese, quanto piuttosto mettere in evidenza come la funzione guida che Milano detiene nel settore economico e produttivo debba opportunamente trovare espressione culturale come polo dialettico di Roma. Quando perciò chiediamo agli intellettuali, agli uomini di cultura di offrirci il loro contributo per individuare le premesse e i termini su cui impostare quel balzo in avanti della città che è mancato, non intendiamo impegnarsi in un progetto tanto ambizioso quanto velleitario, né li sollecitiamo in nome di un malinteso campanilismo. A muoverci è piuttosto un'altra consapevolezza: quella di vivere in un Paese che, diversamente da quanto accade per le altre nazioni, anche europee, non può vivere dell'ossigeno che gli fornisce il polmone di un'unica città, ma ha bisogno di molti stimoli, di molte sollecitazioni, di molti contributi per riprendersi e progredire."[143]. Ecco allora, come richiamato da Tognoli nelle conclusioni del dibattito, le volontà che si proponeva l'amministrazione comunale, per porsi come "alternativa alla Capitale: trasferire un centro autonomo di produzione televisiva a Milano, la realizzazione di una rassegna riguardante le tecnologie avanzate nel campo della comunicazione di massa ma, soprattutto, spinosa si poneva la questione della destinazione d'uso del Palazzo delle Stelline, che nelle idee del sindaco avrebbe dovuto essere un centro di aggiornamento di management nel campo della tecnologia o, in alternativa, "una casa per la cultura milanese"[144].

Sugli stessi temi, tuttavia, venne a riflettere il sindaco Tognoli anni dopo, quando nel 1988, ricordando gli eventi dei suoi mandati amministrativi, pubblicava per la casa editrice Mursia – insieme a Dario Fertilio – *E Milano va*, un volume dove in differenti capitoli si affrontavano i problemi e i successi che la città ebbe ad affrontare dopo il Settantasette": cinema, teatro, arte, musica, moda, pubblicità, ma anche finanza, giustizia, sanità, editoria e il problema degli anziani e degli affidi di minori portatori di handicap. Già dal titolo dell'introduzione, scritta di proprio pugno dal Primo cittadino, si evinceva la volontà di inserire la città all'interno di un network europeo ormai saldamente riconosciuto. *Milano è in Europa*, infatti, era il titolo dell'intervento, all'interno del quale Tognoli si poneva l'obiettivo di rispondere alla domanda di come avrebbero potuto essere definitivi gli anni Ottanta e Novanta, periodo in cui alle acciaierie e ai "colletti blu" si erano sostituiti nuove frontiere culturali, tecnologiche e scientifiche, frutto della finanziarizzazione

[143] Ivi, p. 11.
[144] Ivi, p. 129.

dell'economia dell'avvento della tecnologia elettronica e dall'espansione del settore terziario[145]. Se infatti, secondo Tognoli, si sarebbe dovuto pensare agli anni Settanta, si sarebbe vista una città in forte declino; la delocalizzazione della attività industriali in periferia, il problema degli alloggi e della sicurezza in città, che avevano spinto numerosi cittadini a trasferirsi nell'hinterland, avevano posto fine all'idea di Milano quale "Città occasione", come da Tognoli definita. Negli anni Ottanta, invece, per il Primo cittadino Milano si trovava davanti a un profondo e radicale processo di cambiamento, dove la dimensione civile, nonché il suo ruolo economico, tecnologico e intellettuale, rientravano pienamente negli standard europei. L'obiettivo che si sarebbe dovuto proporre l'amministrazione comunale, era quello di supportare questo percorso, favorendo la terziarizzazione della città, in modo che le entrate derivate da tale settore avrebbero potuto essere destinate ai servizi sociali e culturali: dall'editoria, alla moda, dalla pubblicità alla produzione radiotelevisiva e discografica; "l'intervento culturale può essere anche business", ricordava, difatti, il Primo cittadino[146]. Del resto, come sottolineava Tognoli, "in questi anni la città è diventata quasi più creativa e insieme più serena. Il periodo buio, della decadenza, dei conflitti più aspri, del terrorismo […] è alle spalle, e a Milano si colgono i fermenti di una nuova e consapevole vitalità. […] il terreno delle iniziative culturali è stato quello sul quale il Comune ha puntato per debellare la paura e per restituire la voglia di vivere"[147]. Ecco, difatti, come Tognoli vedeva la nuova Milano: "Una città che riempie lo stadio di San Siro per spettacoli sportivi e musicali e le discoteche, ma che vede grandi folle alle manifestazioni artistiche o ai corsi di aggiornamento ("Milano per Voi") organizzazione dal Comune. Una città che "inventa" avvenimenti popolari, come la "Stramilano", e che fa "esauriti" i concerti di Horowitz o di Segovia, di Richter o di Pollini. Una città che decreta i successi delle grandi mostre e consuma divertimento e spettacolo, svago e cultura in quantità di massa"[148]. Ecco allora, in questo contesto, emergere la figura del giovane, non più "ingabbiato" in schemi ideologici e contestatori, ma spinto e sollecitato verso una ricerca di interesse allo "studio e verso il lavoro, verso la cultura e l'associazionismo spontaneo […] e contemporaneamente di distacco e di relativa indifferenza verso la politica ufficiale e la vita pubblica."[149]. La volontà da parte di Tognoli di supportare le formazioni giovanili "spontaneamente organizzate", in modo da inserirle in un nuovo processo di impegno politico e culturale non deformato da concezioni ideologiche totalizzanti, si poneva certamente nell'ottica di rivalorizzare il giovane, ma al tempo stesso rientrava all'interno della logica per cui di necessità bisognava rendere contabilizzabile il capitale umano. Nella prefazione di Tognoli, dunque, si sentiva echeggiare, in sottofondo, proprio questo interesse: la figura del giovane come strumento per alimentare la circolazione del capitale culturale. Sono difatti gli anni, gli Ottanta, dove gli sponsor privati incominciavano a entrare all'interno della promozione culturale – come la IBM per il "laboratorio di Leonardo" per la Mostra dedicata al Maestro di Vinci, o la sponsorizzazione del Banco di Sardegna per la mostra di Aligi Sassu – attirati da un sempre crescente numero di avventori: "è un volano culturale che si mette in moto, mentre si creano alcuni punti di riferimento"[150]. Come

[145] Cfr., Carlo Tognoli, Dario Fertilio, *E Milano va*, Milano, Mursia, 1988, p. 6.
[146] Ivi, p. 15.
[147] Ivi, pp. 12 – 13.
[148] Ivi, p. 5.
[149] Ivi, p. 17.
[150] Carlo Tognoli, *Arte*, in E Milano va, cit., p. 66.

il "caso" Milano ben evidenzia, a partire dagli anni Ottanta, accanto alle sedi delle collezioni permanenti – che proprio in quegli anni si stavano "costruendo", basti pensare alle collezioni comunali a Palazzo Reale inaugurate il 20 aprile del 1984, il riallestimento della pinacoteca del Castello Sforzesco a cura di Franco Albini, la sistemazione dello spazio delle Stelline, la riapertura del PAC nel 1979, o al restauro degli spazi della Triennale e al progetto di Franco Russoli della Grande Brera – si formarono spazi esclusivamente adibiti a esposizioni temporanee, segnando una definitiva e netta linea di demarcazione con gli anni Settanta, dove le mostre temporanee di matrice "comunale" erano ancora l'eccezione. La mostra sugli anni Trenta, Bocconi, gli Espressionisti tedeschi, ma anche l'apertura di spazi espositivi comunali temporanei, come la galleria del Sagrato, un antico rifugio antiaereo sito in piazza Duomo, atto a ospitare mostre fotografiche e archeologiche, svolsero questa funzione. Le volontà delle sponsorizzazioni private, dovettero giocare in questo percorso un ruolo fondamentale, favorite anche da leggi che ne incoraggiavano gli investimenti culturali: colmato il gap tra pubblico e "sistema delle arti" dal dopoguerra, le esposizioni non rappresentavano più solamente strumenti di diffusione della cultura, ma anche, e soprattutto, si dimostravano quali leve di marketing urbano e territoriale. La rincorsa alla "mostra dai grandi numeri", che iniziò proprio in quegli anni, dimostra gli intenti degli amministratori che investirono nelle esposizioni temporanee: l'attrazione di flussi turistici richiamati dall'esca del grande evento[151]. Il giovane, in questo contesto, diveniva territorio di predazione di tali nuove volontà. La funzione dell'ente locale, invece, si doveva porre nei confronti della cittadinanza quale ente di tipo promozionale, per garantire le libertà d'iniziativa e di autonomia delle diverse esperienze culturali promosse[152].

Questioni spinose, queste altre, se anche il partito comunista dovette riflettere, nella seconda metà degli anni Settanta, su tali temi. In un documento relativo all'uso della chiesa di San Carpoforo, dopo l'occupazione da parte di artisti e dai Circoli del proletariato giovanile che fondarono la Fabbrica di Comunicazione, il PCI meneghino discuteva attorno al ruolo che intellettuali e uomini di cultura avrebbero dovuto avere nei confronti della cittadinanza per il rinnovamento e le trasformazioni della società. Ribadendo che gli intellettuali non avrebbero dovuto essere limitati nel loro operato né da istituzioni statali, né dalle logiche di partito, auspicava che l'autonomia della ricerca e dell'attività culturale si ponesse quale condizione necessaria per la formazione intellettuale, tecnica, scientifica e critica, del lavoratore e del cittadino e per il rinnovamento della società. Rilevavano, inoltre, che le scelte politiche che fino ad allora erano state perseguite in Italia in campo culturale avevano teso allo svuotamento della funzione progressiva della ricerca, nonché dell'autonomia degli intellettuali, perseguendo l'obiettivo dell'isolamento della cultura dalle masse[153]. "noi riteniamo" – chiosavano i comunisti milanesi – "che questa concezione della cultura come "una società degli intellettuali" separata dalla società storica non trovi più adesione nella maggioranza degli intellettuali italiani che rivendicano anche per la cultura un ambito di intervento per cambiare la società e risolvere le contraddizioni, eliminarne le storture, abbattere i privilegi"[154]. La difficoltà di ricreare una nuova società, dove vi fosse una maggiore coesione tra

[151] Cfr., Guido Guerzoni, *Le mostre*, in Rapporto sull'economia della cultura in Italia, 1990-2000, a c. di Bodo C., Spada, C., Bologna, Il Mulino, 2004, pp. 315-327.
[152] Carlo Tognoli, *E Milano va*, cit., p. 18.
[153] Cfr., *Documento del P.C.I. sull'uso e gestione dell'ex chiesa di S. Carpoforo*, documento ciclostilato, febbraio 1977, p. 1.
[154] *Ibidem*.

intellettuali e società, stava, per i comunisti milanesi, in tre concreti "tendenze oggettive": il fatto che giovani e intellettuali si erano ritagliati spazi "alternativi", culturalmente subalterni perché non inseriti nel processo in atto di rivitalizzazione a trasformazione della società, di fatto consolidando l'emarginazione di chi li crea – chiaro, in questo caso, il riferimento ai centri sociali, nell'autoisolamento, che avrebbe unicamente prodotto una cultura separata e elitaria, nonché nel ricerca spazi di sopravvivenza individuale e particolare, giustificati con motivazioni e argomentazioni di vario genere, culturali, ideologiche, morali[155].

A distanza di alcuni anni, il PCI milanese tornava ad affrontare la questione. Nel 1981, difatti, venne organizzato un convegno dalla durata di due giorni – dal 13 al 14 marzo – per discutere sui tentativi di rinnovamento della cultura meneghina e sulla funzione del giovane nella nuova società del post-Settantasette. *La cultura e la citta: proposte per Milano*, era il titolo della due giorni, dove a partecipare vi erano, come precedentemente, artisti e docenti universitari, uomini di cultura di vari settori, dalla musica al cinema, dal teatro all'arte, a esponenti politici, in rappresentanza di tutto lo spettro parlamentare. Tra i tanti interventi, il dibattito conclusivo della prima giornata vedeva impegnati tutte queste personalità: artisti come Ernesto Treccani, Luigi Veronesi, Franco Origoni, Gio Pomodoro, docenti, come Elda Cerchiari, il direttore della sede RAI di Milano Luigi Matteucci, nonché il responsabile del settore Beni Culturali e Arti Visive della Sezione Culturale della Direzione di P.C.I. Giuseppe Chiarante. Tra i tanti interventi, merita attenzione quello di Massimo Ferlini, vicepresidente dalla Commissione Consiliare Cultura del Comune di Milano, nonché segretario cittadino della F.G.C.I.. Il suo intervento, particolarmente importante in quanto unico a riflettere sulla cultura giovanile e sul rapporto dei giovani con i circoli culturali polivalenti, prendeva avvio dalla constatazione che, nonostante la crisi economica si mostrasse ancora "feroce", si era avvertita la nascita di un "nuovo giovane" sempre più avido di esperienze culturali "qualificate" quale risposta precipua a tale crisi[156]. Al contempo, tuttavia, Ferlini ricordava come nonostante tali attività avessero trovato una calda accoglienza, allo stesso tempo mancavano sul territorio comunale strutture e luoghi di incontro culturale e "non solamente spettacolari."[157].

Un serie di eventi degli anni precedenti, di fatto, palesavano quanto da Ferlini enunciato: se i concerti di Patty Smith a Bologna e Firenze, nonché il concerto all'Arena di Milano in ricordo della morte di Demetrio Strato segnarono la nascita di un nuovo giovane, fu soprattutto il concerto di Bob Marley a San Siro nel giugno del 1980, dunque l'anno prima di questa dichiarazione, a dichiarare emblematicamente la nascita e l'affermazione di nuove possibilità di "recupero" del giovane all'interno di pratiche legalitarie e gestite dall'ente comunale. Non va di certo dimenticato, difatti, che il concerto venne organizzato da Radio Città, "appoggiata" dall'amministrazione comunale.

Una delle figure predominanti in questo settore fu Gianni Sassi, che dopo l'esperienza della Cramps record, casa discografica indipendente e dall'altro profilo culturale, dopo aver fondato la Cooperativa Nuova

[155] Ivi, p. 2.
[156] Cfr., Massimo Ferlini, *I centri polivalenti e la cultura giovanile*, in La cultura e la citta: proposte per Milano, (atti del convegno promosso dalla Commissione cultura della Federazione milanese del PCI, 13 – 13 marzo 1981), Milano, 1981, p. 149.
[157] Ivi, p. 150.

Intrapresa si interessò all'organizzazione di eventi culturali, avvicinandosi, in questo modo, agli interessi dell'amministrazione comunale, seppur la sua formazione culturale principiasse da una matrice culturale e politica vicina agli ambienti della controcultura giovanile della sinistra extraparlamentare. Solo per ricordare brevemente, in *I padroni della musica*, un libello polemico stampato da Savelli per conto di Stampa Alternativa nel 1974 per mettere alla gogna gli organizzatori dei concerti, Gianni Sassi in questo modo veniva descritto: "molto intelligente. Eccezionale preparazione culturale e conoscenza materiali rivoluzionari. Vasta rete di canali informativi nella sinistra extraparlamentare […] buona conoscenza linguaggi gergali della sinistra rivoluzionaria. Buona conoscenza linguaggi controcultura. Attendista. Non megalomane. Nessuna avidità di denaro. Stratega. Dispone di grandi capitali. Possibilità pratiche corruzione."[158].

Milano Suono, inventario dei percorsi musicali nella metropoli degli anni '80 e *Milano Poesia:* cooperazione tra il comune milanese e "l'impresa privata" vicina al Movimento.

Non sarà secondario sottolineare, in questa situazione, alcuni eventi cardine della politica culturale meneghina nei primi anni Ottanta organizzati da Sassi stesso con il patrocinio del Comune, quali *Milano Suono, inventario dei percorsi musicali nella metropoli degli anni '80* che si mantenne attivo per sole due edizioni, dal 1982 al 1983, e *Milano Poesia*, sua succedanea fino al 1992. Nati anche come risposta ai grandi eventi musicali dei primi anni Ottanta, come il già ricordato concerto di Bob Marley e quello dei The Clash il 23 maggio 1981 al velodromo Vigorelli, la prima edizione di *Milano Suono* trovò luogo dal 19 al 25 luglio 1982 con circa 50 appuntamenti musicali che si susseguirono in differenti luoghi di Milano, dal jazz di Schiano, Gaslini, Liguori, Enrico Rava nella piazza della Borsa, al blues di Fabio Treves e Albert King, Buddy Guy, Luther Allison e Albert Collins alle colonne di San Lorenzo, fino al concerto "principe" al parco delle Basiliche, che vide protagonisti Siouxie & the Banshees, Echo & the Bunnymen, Jimmy Clif, Alison Moyer, accanto ad artisti italiani quali Alberto Camerini, Ivan Graziani, PFM, Banco del Mutuo Soccorso, Teresa De Sio, Alberto Fortis. In chiusura della manifestazione, a coronare una settimana di successo di presenze di pubblico e nella stampa nazionale, sempre al parco delle Basiliche si esibiva Jackson Browne con i musicisti del Muse (Musicians United for Safe Energy).

Il primo di questi eventi – *Milano Suono* – venne organizzato da Radio Città coordinata da Mario Giusti – che si era occupato anche dell'organizzazione del concerto di Marley a San Siro - con il supporto "operativo" dalla cooperativa di promozione culturale Nuova Intrapresa di Gianni Sassi – la quale divenne nei primi anni Ottanta il vero centro propulsore di numerose attività culturali a Milano[159] . A fornire il patrocinio a questi eventi, era stato il Comune meneghino socialista, che si era impegnato a elargire un cospicuo contributo per organizzare tre eventi che si collocavano nel settore della musica contemporanea d'avanguardia, ma che attraversavano anche altri settori di sperimentazione artistica (danza, teatro, arti figurative), unendo qualità e impatto spettacolare: *Omaggio a John Cage*, in occasione del settantesimo compleanno del compositore statunitense, *Progetto Savinio*, curato da Lorenzo Vialone e l'evento *Il Suono* di Davide Mosconi. Gli eventi si susseguirono

[158] *Chi è Gianni Sassi che cos'è l'AL.SA.*, in I padroni della musica, Roma, Savelli, 1974, p. 52.
[159] Alla Cooperativa Nuova Intrapresa è dovuta anche la pubblicazione di riviste come "La Gola" e la seconda serie di "AlfaBeta".

nell'arco di sette giorni: essi erano coordinati tramite un filo conduttore comune, costruito attorno a una rete di percorsi sonori che si ponevano come obiettivo primario la trasformazione, se possibile con effetti continuanti, di una serie di spazi urbani. Allo stesso tempo, tuttavia, vi era un secondo obbiettivo, ossia cambiare la prospettiva di fruizione della musica colta da parte non solo delle masse giovanili ma anche dei comuni cittadini: se le prime, infatti, a questo tipo di esperienze erano già abituate – per pensare solo al concerto di Cage al teatro Lirico nel 1977, o alle esperienze musicali organizzate dalla Fabbrica di comunicazione, che poi vedremo nel terzo capitolo, la cittadinanza "comune" faticava ancora a esperire tali "esperimenti" sonori. Il Festival, dunque, tentava di oltrepassare l'ideologia dell'effimero e di svincolarsi dai "vecchi" legami tra cultura, spettacolo e politica, che fosse volta alla ricerca di un consenso elettorale o di un effimero prestigio istituzionale, ma allo stesso tempo tentava di smarcarsi dall'idea del concerto che sfruttava i grandi nomi della musica – ancora Cage, ad esempio – quale compendio per "commemorare" il Movimento. Il progetto, veniva dichiarato nel libretto dell'evento, si sarebbe dovuto ispirare a una filosofia progressiva di trasformazione del sistema urbano dei bisogni e della relativa domanda culturale, "evitando di puntare esclusivamente sulla immissione di prodotti di largo consumo e di prestigio internazionale nel mercato metropolitano", tentando piuttosto di consentire l'emersione si esempi che avrebbero potuto divenire dei punti di riferimento per lo sviluppo di una "domanda culturale autonoma sempre più cosciente e strutturata" [160]. In tale contesto, non dovrebbe essere taciuto che durante l'evento era stata data la possibilità agli avventori di poter comprare a prezzi agevolati una carta di credito che avrebbe offerto ai giovani la possibilità di usufruire oltre che di una serie di servizi gratuiti, anche di libri, dischi, mostre a prezzo agevolato. Classico esempio di tutto questo fu la performance/concerto di Brian Eno *Natural Selection* a parco Sempione, per la seconda edizione di *Milano Suono*, nel 1983, un ipnotico caleidoscopio di luci e colori, con proiezioni di immagini e diapositive, montate e sincronizzate dallo stesso artista.

Nello stesso anno del primo vento di *Milano Suono*, ma solo alcuni mesi dopo, dal 14 al 16 dicembre, Gianni Sassi, con il supporto di Jean Jaques Lebel, di Mario Giusti, ma anche della "Rivista Alfabeta" e del Centre Culturel Francais organizzava all'interno dello spazio della chiesa di San Carpoforo *Guerra alla Guerra*, primo evento di *Milano Poesia*, considerata quale la succedanea di *Milano Suono*. "Tanti grandi poeti originari di culture e di paesi del mondo intero, scelti solo in ragione della loro qualità intellettuale…che non indossano che i propri colori, non rappresentano né nazioni, né etnie, né partiti né chiese, né tribù, né classi…perché la poesia si situa ben al di là delle appartenenze del cittadino…"[161], ricordava Sassi in occasione dell'evento, a sottolineare la multiculturalità e la spoliticizzazione della manifestazione. A partecipare alla tre giorni – che non va di certo dimenticato venne organizzata coinvolgendo l'intero gruppo di artisti che furono presenti a Parigi per *Polyphonix*, il festival poetico organizzato da Jean Jacques Lebel poco prima – intervennero una serie di poeti e artisti di estrazione culturale differente tra cui spiccavano gli americani Lawrence Ferlinghetti

[160] Testimonianze tratte dal libretto dell'evento, del quale si possiede una copia.
[161] *Guerra alla guerra*, (Milano, Chiesa di San Carpoforo, 14 - 16 dicembre 1982), a c. di Cooperativa Intrapresa, Radio Città, Association Polyphonix, Milano, Teatro Carcano, 1984.

e Allen Ginsberg, il francese Jean-Pierre Faye, la giapponese Kazuko Shiraishi, ma anche gli italiani Antonio Porta, Giovanni Raboni, Vittorio Sereni e Nanni Balestrini. Il successo, forse imprevisto, di questa manifestazione, di fatto fece sì che diventasse un appuntamento annuale: nel 1983 con *Polyphonix 5 Italia – il festival di poesia 'diretta', video, musica, performances, danza e teatro*[162] – e successivamente con *Milano Poesia*, che si manterrà attiva per dieci edizioni, fino al 1992, si diede avvio un decennio di sperimentazione poetico visive, e a un sodalizio tempo addietro inaspettato, che vedeva affiancarsi ai reduci della frangia "movimentista" della cultura milanese degli anni Settanta, il nuovo panorama amministrativo cittadino.

Polyphonix 5, organizzato dal 22-27 giugno 1983 presso il teatro Carcano, seppur principiava da *Guerra alla guerra*, dava un maggiore risalto performativo alla lettura poetica. Gli artisti invitati – tra poeti, danzatori e musicisti - difatti, ebbero spazio per esibirsi in vere e proprie "azioni" sceniche. In questo modo la rassegna veniva presentata nel libretto informativo: "Milano non è più una città chiusa e turrita, come l'ha definita un giovane poeta qualche anno fa. Milano sta diventando una città aperta, una città sonora, e dimostra che una scelta politica e culturale laica e non dogmatica può dare frutti cospicui. Siamo ben al di là del clima della «festa» o della dissipazione: Milano vuole riaffermare il proprio ruolo di spazio culturale urbano non secondo a nessun altro."[163]. a partecipare all'evento, una serie di personaggi di primo ordine della cultura mondiale, da Giorgio Bassani, Franco Battiato, Dario Bellezza, Franco Beltrametti, a Juliene Blaine, John Giorno, da Juan Hidalgo, Tomaso Kemeny e Valeria Magli, a Walter Marchetti, Giulia Niccolai, Sandro Penna, Antonio Porta, Giovanni Roboni. La settimana del programma, presentava proiezioni video e letture poetiche affiancate da performance coreutiche: dal filmato di *Guerre à la guerre* (1982), che vedeva impegnati in letture poetiche Ginsberg, Voznessenskij, e gli altri poeti intervenuti l'anno prima a Parigi, seguiva la presentazione video del festival olandese *One world poetry* (1981), con Babette, Burroughs, J.C. Clarke, ma anche il gruppo di musica new-wave Tuxedo Moon. A essi, seguiva la proiezione del documentario "post-beat" del 1982 di Ron Mann *Poetry in motion*, dove erano presenti, tra gli altri, Burroughs, Cage, e John Giorno, la rassegna italiana L*a poesia che dice no*, (1982), che vedeva esibirsi Antonio Porta, Gianni Jannelli e Paolo Bessegato e, infine, *Futura poesia sonora*, registrata da Luciano Giaccari appena pochi mesi prima di *Polyphonix 5*, con Lorenzo Vitalone, Valeria Magli, Arrigo Lora-Totino.

Il festival *Milanopoesia*, come ricordato, nacque nel 1983, dopo due edizioni di *Milano Suono*, con il titolo *Guerra alla Guerra*. Sebbene questa fu la prima "esperienza" a nome Milano Poesia, l'inizio di tale rassegna si deve datare effettivamente al 1984, quando dal 26 maggio al primo giugno giunsero a Milano quaranta artisti italiani e trenta stranieri per esibirsi nei Cortili del Palazzo del Senato, nell'omonima via nel centro di Milano. Con la rassegna – che presentava, tra gli altri, il poeta Andrea Zanzotto e Giovanni Raboni, nonché Gregory Corso, ma anche performer come Valeria Magli, e musicisti come Gino Paoli e Battiato - ricordava Gianni Sassi, "Si è voluto dare alla manifestazione non solo il carattere di festival della poesia, ma evidenziare la poesia come punto di riferimento che va a interagire con arti diverse: la musica, la danza, il teatro, il video.

[162] *Polyphonix 5 Italia. Milano suono 1983. Festival internazionale di poesia 'diretta', video, musica, performances, danza e teatro*, a c. di Antonio Porta, Milano, 1983.
[163] *Ibidem*.

Abbiamo anche cercato di ricostruire, come struttura di servizio al festival, il caffè letterario, luogo d'incontro e di scambio tra poeti, intellettuali, giornalisti". Il festival, difatti, che si protrasse per dieci edizioni, fino al 1992, presentava la peculiarità di spaziare e raccogliere esperienze artistiche provenienti da differenti parti del mondo, non solo occidentale, presentando agli avventori e agli operatori culturali un "laboratorio" artistico di rilievo internazionale: tra gli eventi che si possono ricordare, quello dedicato al *Lettrismo e fluxus* del 1985, alla *Poesia dialettale* del 1987, passando per la *Letterature d'esilio* (1988) e al festival dedicato alla voce, dedicato al ricordo di Demetrio Stratos a dieci anni dalla sua morte. Uno scenario mutevole che ogni anno cambiava forme e contenuti. Gianni Sassi fu il coordinatore di tutte le rassegne, coadiuvato da Mario Giusti, con la consulenza di Nanni Balestrini, Luigi Ballerini, Roberto Gatti, Jean-Jacques Lebel, Gerald Bisinger, Julien Blaine, Majid El Houssi, Paul Vangelisti, Biagio Cepollaro, Vincenzo Canonico, Gino Di Maggio, Giacinto Di Pierantonio e l'organizzazione della Cooperativa Nuova Intrapresa.

Seppur, come abbiamo tentato di mettere in risalto, la cooperazione tra l'ente comunale e le cooperative private svolse una funzione fondamentale nell'organizzazione del tempo libero dei cittadini - e dei giovani, dunque - non pare da trascurare che la città stava da tempo, almeno dalla fine degli anni Sessanta, subendo importanti trasformazione urbane, che interessarono particolarmente le fasce giovanili e quelle con poche risorse economiche da poter investire per la propria cultura. Ancora nel 1987, difatti, in E Milano va, il già ricordato volume sulla città meneghina curato da Carlo Tognoli e Dario Fertilio, una serie di interviste indagavano tali elementi. Tra gli interventi più interessanti, quello del sociologo Alberoni, il quale sottolineava i risultati positivi, ma anche quelli negativi, che la città era riuscita a raggiungere nel corso dei due decennio precedenti, come abbiamo visto sotto la guida dell'amministrazione socialista. "Milano invece, caso più unico al mondo" – ricordava lo studioso – "riesce a far convivere la cittadella della finanza e gli antichi quartieri, i negozi e i divertimenti", a Milano, ancora, sottolineava, "sì e saputo raggiungere una miscela ottimale fra l'uno e l'altro elemento"[164] seppur il sociologo, in conclusione, riconosceva della anomalie, e delle profonde minacce – ossia il problema "dell'americanizzazione" - nel sistema sociale e urbanistico della città: "il centro sta diventando troppo city e rischia di perdere proprio quella umanità, quell'atmosfera che è la sua ricchezza."[165]. Tuttavia, se Alberoni dava la sua risposta all'estrema "americanizzazione" della città, invitando l'amministrazione comunale a costruire una nuova "città verticale" situata tra la stazione centrale e le Varesine, come vedremo nel secondo capitolo i giovani della nuova sinistra si opponevano a questo modello, preferendo ricostruire il sostrato popolare – economico, dunque – della Milano dei tempi passati.

[164] *E Milano va*, p. 27.
[165] *Ibidem*.

Cultura giovanile a Milano tra anni Settanta e Ottanta.

Nuovi negozi per nuovi giovani.

Come abbiamo visto, Milano durante gli anni Settanta ha presentato delle particolarità nel tessuto culturale italiano che vanno meglio indagate per comprendere l'importanza che la cultura giovanile ebbe in quel particolare contesto. Il seguente capitolo, difatti, vorrebbe concentrarsi sulla funzione che il pensiero di Àgnes Heller – definibile come "teoria del desiderio", nonché dei altri pensatori come Deleuze e Guattari, ma anche, per restare al contesto italiano, Franco "Bifo" Berardi, ebbero sui giovani degli anni Settanta, nati quindi verso la fine del Ventennio, e vedere se tali richieste accesero gli animi anche dei ragazzi nati attorno alla metà degli anni Cinquanta, quindi giunti a maturazione intellettuale dopo il Settantasette: verificare, dunque, se la cosi chiamata "cultura del riflusso" ebbe effettivamente ascendente anche tra i giovani militanti della "nuova sinistra".

Se da una parte, l'insegnamento scolastico dovette gettare le basi per la nascita di una nuova generazione di artisti, e per la maturazione di nuovi modelli culturali, non si non si può non sottolineare come, soprattutto in seno alla Facoltà di Architettura, la progettazione urbana era uno degli elementi sui quali più aspro si fece il dibattito. Milano in particolare, fin dai primi anni Settanta, stava subendo invasivi e drastici interventi di riqualificazione del centro storico, con i quartieri Garibaldi e Brera a fare da apripista a tali sperimentazioni. I vecchi locali della Milano popolare, come il bar Jamaica sito in prossimità dell'accademia braidense, un tempo ritrovo dell'avanguardia culturale cittadina, seppur continuavano la loro attività, incominciavano a venire affiancati da nuovi luoghi di ritrovo più strettamente politicizzati o, quantomeno, vissuti da giovani che poca o nessuna connessione avevano con il mondo delle arti. La nuova gioventù politicizzata milanese, difatti, fece propri nuovi bar, trani e taverne – oltre che i classici luoghi di ritrovo all'aria aperta, nonché librerie e negozi di oggettistica – che meritano un maggiore approfondimento.

A Milano i locali della sinistra giovanile ed extraparlamentare non mancavano di certo: quasi situati tutti all'interno della prima cerchia dei bastioni, svolgevano – accanto ai centri sociali e alle case occupate - una importante funzione catalizzatrice del tempo libero. Nel 1975, per la collana Fallo! della casa editrice SugarCo Se/Edzioni, diretta da Angelo Quattrocchi, veniva pubblicato il volume *Milano alternativa. Frammenti di contro città*[166], curato da Giuseppe Ricci, Claudio Marras e Mauro Radice, il quale si proponeva, come già il titolo sottolineava, di fornire una mappa non solo dei locali alternativi del capoluogo lombardo, ma anche dei consultori, dei teatri e dei cinema, dei centri sportivi ed editoriali, e di tutto quel "sottobosco" informale che faceva di Milano uno dei centri più "underground" d'Italia.

Uno dei capitoli più interessanti del volume, gli autori decisero di dedicarlo ai *Ristoranti, snack, trattorie, trani, self-service, mense* ponendosi l'obbiettivo di aiutare i "proletari" non solo a mangiare economicamente, "ma a mangiare in posti meno criticamente consumisti, e finti, e in posti dove si incontra gente vera, meno

[166] Giuseppe Ricci, Claudio Marras, Mauro Radice, *Milano alternativa. Frammenti di controcittà*, Milano, SugarCo Edizioni, `1975.

integrata, e più libera"[167]. In questo contesto, non era velata una critica al "sistema della ristorazione" milanese: "I ristoranti sono ormai diventati rito esclusivo del borghese, come la fettina. Le trattorie, loro, tengono ancora, in bilico fra la porzione risicata, l'introduzione sempre più massiccia di piatti meno costosi, nelle zone operaie e popolari si difendono con i denti. I trani, grande istituzione milanese, sopravvivono dove possono. I Self-service, nuova sottospecie per l'impiegato frettoloso, proliferano nelle zone dai tempi serrati e feroci, quasi sempre con cibi di plastica per avventori di plastica. Le mense, catene di montaggio, hanno di buono il prezzo. Quelle autogestite, magari anche il cibo"[168]. Concludevano amaramente gli autori, constatando che ormai "chi può, mangia a casa (e) chi mangia fuori va diviso in chi ci va per necessita, di tempo e di luogo, e chi ci va per gioia del mangiare, e ritrovarsi fuori, insieme"[169].

Tra i locali ricordati con più "passione", la guida menzionava il ristorante La Crota Piemuntesina di via Pontaccio, dove i "nativi" ancora si mischiavano con gli ultimi attardati freaks, diversi trani del centro storico, come quello in via del Torchio, dove si poteva trovare il vecchio ambiente "ciucchedelico" di un tempo – sottolineavano gli autori - nonché i nuovi ristoranti etnici che, seppur dai prezzi alti, fornivano un pasto degno del costo. Tra i locali rammentati, vi era anche il "Rattazzi" (in realtà il bar di Piero Rattazzo) in corso di Porta Ticinese 83, che "fa buoni panini a poco, ed è tutto", ma che ben presto diventerà ritrovo della sinistra antagonista milanese, nonché luogo di raccolta degli "sbandati" del ticinese, e due ristoranti della zona universitaria – della "statalin", come veniva parodiata - ricordata come zona franca del centro, perché ancora studentesca, con una economia ritagliata sulle esigenze dei giovani studenti, con bar e ristoranti dai prezzi accessibili e con un ambiente e un'atmosfera più umana. Tra i locali della zona universitaria, venivano ricordati due ristoranti in piazza Santo Stefano, proprio dietro l'Università Statale: il vecchio Cialdi, con hamburger a panini dai "prezzi decenti", e il Nderr'a la lanze, il ristorante di Peppino Strippoli, frequentato, oltre che dagli artisti della vicina Brera, dai giovani "Katanghesi" del Movimento Studentesco. La fama di quest'ultimo locale, tuttavia, non deve essere messa in relazione solo con le cibarie vendute[170], ma dovette la sua fama anche al fatto che il piano superiore del locale ospitava la sede del Movimento Studentesco. Proprio in quanto sede del movimento degli studenti della Statale, organizzazione poi confluita nel Movimento Lavoratori per il Socialismo – raggruppamento di stampo stalinista inviso, come vedremo, agli "autonomi" – la locanda era sovente prede di espropri proletari e di pranzi a prezzo "politico".

Nella guida di Fallo!, tuttavia, non venivano menzionati altri bar e ristoranti cari al "movimento": tra di essi, meritano attenzione il bar Stalingrado, che già dal nome connotava una derivazione politica ben precisa e il Bar Magenta. Il primo nacque nel 1963, quando Francesco Piccarolo aveva acquistato la vecchia trattoria di via Biondi 4[171]. Il secondo, invece, situato in via Carducci, venne aperto nel 1907 con arredi ancora di stile

[167] Ivi, p. 58.
[168] *Ibidem*.
[169] Ivi, p. 57.
[170] Quest'ultimo era specializzato nella cucina pugliese, terra natia di Strippoli: in particolare, in questa locanda, era il vino a giocare un ruolo fondamentale: Strippoli, infatti, commerciava solo vino proveniente delle sue terre.
[171] In questo locale, che ancora in quegli anni non si chiamava Stalingrado, importante era la convivialità e il vino, che Piccarolo, originario del Monferrato, faceva arrivare direttamente dal Piemonte attraverso la sua rete familiare.

Liberty. Quest'ultimo, favorito dalla sua posizione all'inizio di uno slargo di uno dei principali snodi viari cittadini, veniva sovente utilizzato fin dai primi anni Settanta dei militanti in fuga dai lacrimogeni della polizia, nonché sul finire del decennio dai punk milanesi, che lo avevano eletto quale loro luogo prediletto per la "conquista" del centro cittadino. Negli scantinati del bar Magenta, inoltre, i gestori avevano deciso di installare un ciclostile, usato fin dalla metà degli anni Settanta dai giovani del centro cittadino per produrre il proprio materiale "clandestino": da qui, anche la fortuna del locale.

Non si deve dimenticare, inoltre, l'importanza che l'alimentazione macrobiotica incominciava a avere tra i giovani del "movimento". Come riporta Pisani nel saggio *L'underground milanese ai tempi del '77*, infatti, "una nuova visione alimentare in tutto il mondo Occidentale cominciava a passare attraverso la visione taoista della macrobiotica, che era molto di più di una moda consumistica"[172]. Tra i numerosi spazi dedicati a tali interessi, l'autore ricorda il Centro Macrobiotico Milanese di via Larga 7, fondato da Francesca Sanfelice e Margherita Miari nel novembre 1972, come uno dei primi a introdurre, oltre al ristorante, corsi di *shiatzu* e altre tecniche orientali di massaggio, a cui si avvicinano il ristorante Dorje Tibetano di corso Garibaldi, definito "il luogo di incontro per chi arrivava e partiva per l'India", il "più raffinato" Yin Yang, sempre in Brera, nonché il negozio di prodotti naturali per esicasti in via Santo Stefano. Il più famoso, fu, tuttavia il Macrobiotic Food Center, sorto nel 1972 in via Anfiteatro 9, nella stessa sede della IAP – International Underground Press - svelando la sua stretta relazione con il movimento underground milanese. Come dichiarato nella brochure pubblicata nel 1972 su "Om", il centro intendeva "diffondere e favorire la pratica macrobiotica e approfondire la conoscenza della sua dialettica yin-yang", contribuendo a creare "una coesione di spirito" per il raggiungimento dell'obiettivo del benessere comune. Il Macrobiotic Food Center si occupava, inoltre, della promozione di realizzazioni culturali, sociali ed economiche, per fornire ai soci "una migliore informazione sulle attualità macrobiotiche". "Om" pubblicava inoltre il menù del ristorante e riportava il tagliando di iscrizione "che rende possibile l'ingresso al centro e l'acquisto di prodotti" quali alimenti e libri inerenti alla macrobiotica[173].

Accanto ai bar e ai ristoranti del movimento, al passaggio della seconda metà degli anni Settanta grande importanza incominciavano ad avere i locali *underground* della gioventù, divisi tra posti di ritrovo prettamente musicale, a quelli che tentavano di mischiare la musica con aspetti culturali più ampi – emblematico il caso

[172] Giorgio Pisani, *L'underground milanese ai tempi del '77*, in Vent'anni di controcultura in Italia: frammenti storici dell'underground italiana, Milano, Ignazio Maria Gallino Editore, 2016, p. 387.

[173] Numerose, inoltre, sono le testimonianze che è possibile leggere sui volumi di case editrici vicine al movimento giovanile dove vengono ricordati tali nuovi interessi. Nel 1972, ancora la casa editrice SugarCo S/Edizioni pubblicò *La cucina macrobiotica Zen: ovvero l'antica arte orientale di scegliere e preparare i cibi che assicurano la longevità e il ringiovanimento* di Michel Abehsera. La casa editrice Savelli, si interessò all'alimentazione macrobiotica con numerosi volumi, come *Vivere bene*, *Fare macrobiotica* e *Diete e cure naturiste*, così come l'Arcana, la quale pubblicò *La cucina macrobiotica in Italia* e *Concerto rock in cucina*, entrambi di Mariarosa Sclauzero. Anche la casa editrice De Vecchi, sicuramente meno vicina agli interessi "del movimento giovanile", incominciò a prestare attenzione a tale fenomeno, stampando nel 1975 *La cucina macrobiotica*, un ricettario approntato da Irma Doria dove si fornivano indicazioni su come preparare minestroni, polente e paste salutari, accompagnate da pagine dove si fornivano dettagliatamente indicazioni su tè e tisane orientali. In ultimo, tra 1974 e 1975, vennero stampati una serie di 10 piccoli volumi, in una collana intitolata *La via macrobiotica*, che approfondivano i differenti modi per affrontare una vita che potesse rispondere a dei canoni in linea con tali principi.

della sede di Re nudo di via Maroncelli 14 – a quelli di impostazione orientalista, dove si potevano fare esperienze di meditazione e di ginnastica yoga. Quest'ultimo settore, in particolare, incominciava sempre maggiormente a prendere il sopravvento a Milano: in tal contesto, utile ricordare il Centro l'età dell'Acquario, poco distante dalla sede di Re nudo, unico posto europeo che trattava "la reincarnazione come terapia" e che svolgeva "attraverso le forme artistiche della pittura, scultura, danza, poesia, musica, trattamenti vibrazioni per raggiungere la realizzazione di una forma di vita equilibrata necessaria per vivere l'Età dell'Acquario"[174].

Alla metà degli anni Settanta, inoltre, a Milano incominciavano ad avere una certa risonanza anche i negozi dell'usato, in particolare quelli dedicati alla rivendita di vestiario, tanto che le già citate guide "underground", recavano informazioni dove poter trovare tali negozi. Anche su "Re Nudo", sporadicamente, venivano pubblicati nelle ultime pagine inserti dove poter trovare informazioni al riguardo, con tanto di listino prezzi e "rassicurazioni" sugli sconti che questi negozi avrebbero fornito agli abbonati alla rivista[175]. Uno dei più rinomati – anche tra i militanti – era Le sorelle Materassi, aperto da Sergio Israel con la sua prima moglie in corso Garibaldi nel 1973: un locale che ebbe una discreta fortuna, tanto che all'interno del movimento di Lotta Continua, del quale Israel faceva parte, si incominciò a discutere dell'opportunità di poter organizzare una linea di finanziamento legata a tale tipo di commercio: una linea che, tuttavia, non trovò una felice approvazione da parte dei dirigenti politici, tanto che, soprattutto dalla sezione di Prato – luogo dove Israel aveva tentato in principio di installare questa iniziativa, in quanto i suoi nonni venivano da queste terre - dure critiche vennero mosse alla proposta di Israel. Seppur l'iniziativa venne guardata con sospetto dai dirigenti nazionali, che non volevano far passare il partito come una "società" per fare soldi, difatti fu avviato uno contatto con le aziende pratesi per il commercio di vestiario usato, che consentirono quantomeno di rimpinguare le casse dell'organizzazione politica[176]. Presto, tuttavia, anche a causa dell'uscita della moglie di Israel dal progetto, Le sorelle Materassi si trovò costretto a chiudere: convinto a non mollare "la presa" verso questo settore imprenditoriale, verso la metà del 1976 Israel, che nel frattempo aveva lasciato il lavoro in fabbrica, aveva reinvestito i soldi della liquidazione in un secondo progetto legato alla vendita di vestiti usati, aprendo al pubblico, nel 1977, Alxsandra Portonoy, chiamando a lavorare con sé alcuni militanti di LC. Quest'ultimo negozio venne organizzato da Israel con l'aiuto di Ghiringhelli e di Gabriele "Lele" Amadori, allora scenografo al Piccolo Teatro. Sarà proprio Amadori a elaborare la serranda del negozio di Israel, dipingendola in uno stile liberty.

Numerosi altri, del resto, erano i negozi di vestiti cari ai giovani del Movimento, che rispondeva all'esigenza ormai generalizzata tra i giovani, come ricordava la guida Italia Alternativa, "di vestirsi come si voleva, spendendo poco e "sfuggendo al circuito delle riviste di moda, dei negozi di lusso e della Rinascente – Standa

[174] Ivi, p. 157.
[175] *Controcittà Milano*, in Re Nudo, n. 19, 1973, p 20.
[176] Interessante notare che in Italia erano presenti numerosi magazzini che raccoglievano e smistavano nelle varie regioni italiane questo tipo di materiale dopo averlo importato dall'estero, in particolare dagli stati europei confinanti, ma anche dal continente americano: un articolo del Corriere della sera del 9 novembre 1977 censiva, infatti, 363 magazzini a Prato – "la capitale degli stracci" - 456 dislocati nella provincia di Firenze, uno molto capiente a Resina, nel napoletano, e un altro a Molinella, in provincia di Bologna.

– Upim."[177]. Nello specifico, nelle riviste underground milanesi si metteva in particolare risalto la conoscenza di altri crocevia urbani che contribuirono alla diffusione del nuovo immaginario di moda alternativa. Tra i luoghi adibiti al commercio di prodotti orientali, ricorreva nelle pagine di "Re Nudo" il marchio del negozio Malamoda, la cui prima *réclame* venne pubblicata nel 1972. Con sede in Via Festa del Perdono 8, proprio davanti la sede universitaria, Malamoda si occupava di vendere "maglioni di lana grezza, giacche di pelle, indumenti usati, profumi ed essenze", tutti prodotti che contribuirono alla diffusione di una moda dall'estetica orientaleggiante ma che potessero allo stesso tempo essere in linea con le aspettative economiche dei "proletari" milanesi. Molto spesso, i giovani del tempo ricorrevano anche alle opere caritatevoli per procurarsi il vestiario: tra le altre vi erano l'Opera Pia di Padre Beccaro, in zona Quintosole, Sexy Sadie, "un posto giusto anche per la gente che ci tiene", Garibaldi, "gestito sa due simpaticissime ragazze", Malandra, che acquistava i prodotti alle aste fallimentari per poi rivenderli al dettaglio, Martin Luciano, che riciclava capi d'abbigliamento militari e, infine, La bottega di Alice, "il decano del genere"[178]. Usato, dunque, si poneva come parole "chiave" di una intera generazione; lemma che, in questo modo, veniva esplicitato sulla Guida: "vuol dire appartenere o alla parte sociale del vecchio sottoproletariato, i poveri insomma, o a quella dei nuovi emarginati del proletariato giovanile, sia quelli obbligati per situazione economica, sia quelli che lo fanno per scelta di ribellione controculturale."[179].

Se l'alimentazione e il vestiario, di certo, devono essere collocati al centro degli interessi della gioventù militante del tempo, anche le librerie devono essere ricordate per verificare la "funzione" del giovane "militante" all'interno del panorama culturale milanese. Anche in questo caso, difatti, oltre alla libreria "informale" che venne installata, come vedremo in seguito, all'interno di Macondo, a Milano vi erano altre librerie specializzate nella vendita e nel prestito di materiale "underground". La più importante, sulla quale ritorneremo, era la Calusca di Primo Moroni, ma vi erano anche la libreria L'incontro, nata in origine ad Alba nel 1977 come cooperativa culturale con lo scopo di sviluppare un'attività di informazione, educazione e formazione ispirata ai principi di libertà, democrazia, partecipazione, uguaglianza e legalità. Altro luogo che merita attenzione, era il Centro della Nuova Era o Non-libreria, situato in viale Bianca Maria 18, aperto da Piero Verni nel 1975. Definita dal gestore in un'intervista a "Re Nudo" come "una delle situazioni culturali più interessanti a Milano"[180], si situava per essere una libreria - ma anche ristorante dove prendere tè e prodotti macrobiotici, nonché luogo dove fare convegni - attenta al nuovo spiritualismo orientalista in voga a Milano in quegli anni. Verni ne descriveva anche il processo gestazionale, mosso dal desiderio di creare uno spazio per "liberare l'uomo dalle barriere che gli impediscono di essere veramente sé stesso e manifestarsi nella sua pienezza", contribuendo a "produrre una cultura nuova, fondata sulla Coscienza"[181]. Già a partire dall'evento inaugurale, tenutosi il 10 novembre 1975 in compagnia di Michio Kushi - uno dei principali esponenti della

[177] *Italia alternativa*, a c. di Angelo Quattrocchi, Milano, Edizioni Ottaviano, 1977, p. 52.
[178] *Milano alternativa*, in Re Nudo, n. 35(VI), ottobre 1975, p. 37.
[179] *Italia alternativa*, a c. di Angelo quattrocchi, cit, p. 51.
[180] Piero Verni, *La conoscenza alternativa del corpo e della mente*, in Re Nudo, n. 47 (VI), novembre 1976, p. 29.
[181] Piero Verni, *La conoscenza alternativa del corpo e della mente*, in Re Nudo, n. 61(VIII), gennaio 1978, p. 48.

filosofia macrobiotica – a dire di Gianfranco di Nola, insieme a Verni a Marco Fumagalli tra i fondatori del locale, si poteva percepire "la voglia di comunicare e scambiarsi le cose che avevamo dentro"[182]. È così che la Non-Libreria diventò fin dal principio "un punto di riferimento estremamente importante" per la cultura spirituale meneghina, grazie alla sua ricca offerta di attività e conferenze inerenti a discipline quali yoga, astrologia, naturismo e cucina macrobiotica, a cui si aggiunsero corsi di medicina alternativa, antroposofia, meditazione orientale, buddhismo zen e tibetano, col fine di "incidere in profondità sulla coscienza degli individui"[183]. Il co-fondatore Nola, comunicava nell'intervista anche la ragione sociale del centro, che sceglieva l'etichetta di "club privato", per poter offrire ai suoi soci "una discreta scelta di prodotti macrobiotici, una libreria, una sala da tè e un ristorante"[184], creando così l'humus ideale per la progressiva diffusione dell'immaginario orientale. Altro centro culturale strutturato come libreria, era la Libreria delle donne, fondata nell'ottobre 1975 in via Dogana 2 – in un vecchio deposito ATM - dalle donne che facevano parte della cooperativa Sibilla Aleramo; non solo libreria: ben presto divenne anche casa editrice, pubblicando importanti volumi di critica femminista come il periodico "Sottosopra", "Via Dogana", e nei tardi anni Ottanta "Aspirina". Il negozio era articolato sue due piani, e in quello interrato presentava uno spazio per le riunioni politiche e presentazioni varie, mentre per il sostentamento dell'attività, sovente si ricorreva alla vendita di opere d'arte e di cartelle di disegni che venivano di volta in volta offerti da artiste donne, tra cui Nilde Carabba, nonché Nanda Vigo, Franca Sacchi, Ketty la Rocca e Valentina Berardinone.

Infine, non si può non ricordare l'importanza che ebbe a Milano l'esperienza di autogestione dell'asilo di Corso di Porta Ticinese di Elvio Fachinelli. Il 12 gennaio del 1970, infatti, in corso di Porta Ticinese – "in un appartamento al secondo piano di due stanze più cucina, bagno, un grande corridoio e un terrazzo"[185] - nacque l'asilo autogestito organizzato dallo psichiatra Fachinelli in seno a una "pedagogia non autoritaria": seppur fu un'esperienza durata solo tre anni, e con soli 18 bambini al seguito, tale esperienza gettò le fondamenta per una pratica di autogestione nella crescita dell'infante. I risultati ottenuti con questo esperimento, infatti, furono pubblicati nel 1971 nel volume *L'erba voglio. Pratica non autoritaria della scuola* pubblicato nella collana Nuovo Politecnico dalla casa editrice Einaudi. Il volume, scritto con il contributo – come specificato nella quarta di copertina - di "insegnanti, alunni, operai-studenti, psicologi, maestre d'asilo"[186], si poneva l'obiettivo di documentare le esperienze e le perplessità nello sforzo di elaborazione politica di una differente organizzazione nella pedagogia infantile che avesse potuto intessere dei "rapporti liberanti, senza alcun riguardo per le funzioni e le competenze precostituite[187].

[182] *Ibidem*.
[183] *Ibidem*.
[184] *Ibidem*.
[185] *L'erba voglio. Pratica non autoritaria nella scuola*, a c. di Elvio Facchinelli, Luisa Muraro Vaiani, Giuseppe Sartori, Milano, Einaudi, 1971, p. 38. Da questa prima locazione, dopo appena tre mesi di attività, l'asilo si spostò in un appartamento al primo piano dello stesso stabile. Questo nuovo locale era costituito da un grande salone, un bagno e uno stanzino, dal quale si accedeva direttamente da una porta situata nel cortile.
[186] Ivi, quarta di copertina.
[187] Cfr., ivi. I momenti educativi svolti all'interno dell'asilo autogestito, vennero immortalati dalla fotografa Lisetta Carmi nel 1970: di questo lavoro rimangono 15 scatti che mostrano Facchinelli intento a giocare e interagire con i bambini. Immagini simili, vennero registrate anche dal fotografo Giovanni Giovannetti presso le feste autogestite organizzate a Macondo: anche in questo caso, si vedono i bambini e le bambine intenti a sperimentare la propria felicità dipingendosi il volto e rotolandosi per terra su delle stuoie.

Iniziati con le esperienze beat e "capellone" della fine degli anni Sessanta, che trovarono a Milano ampia diffusione grazie ai primi beatnik meneghini e alla comune BarboniaCity di via Ripamonti, la nuova cultura alternativa cittadina si era sparpagliata in differenti rivoli esistenziali, che trovavano differenti strade da percorrere. Anche nella guida alternativa di Milano precedentemente menzionata, infatti, veniva ricordato come si era aperta "una nuova stagione per i freaks, ora sparpagliati nelle periferie, ma è una stagione da vivere, e non ancora da scriverci su", a voler sottolineare come, ancora nel 1975, questa nuova pratica culturale era attiva e che non era lecito potervi scrivere a riguardo. Oltre a queste nuove "occupazioni" quotidiane, i ragazzi del "movimento", soprattutto durante il periodo estivo, incominciarono a trovarsi in strada, o sulle panchine dei parchi delle periferie e dell'hinterland, luoghi – ancora oggi mitizzati dagli stessi "militanti" - che per un paio di stagioni fecero da punto di ritrovo per la sinistra antagonista milanese. Solo a titolo di esempio, in quanto fondamentale per gli sviluppi dei Circoli del proletariato giovanile, deve essere ricordato ritrovo di piazza Mercanti: un circolo "di strada", nel pieno centro cittadino, dove un folto gruppo di giovani si trovavano per discutere dei loro problemi quotidiani, soprattutto legati all'emarginazione sociale e alla droga che sempre più dilagava in tutta Italia.

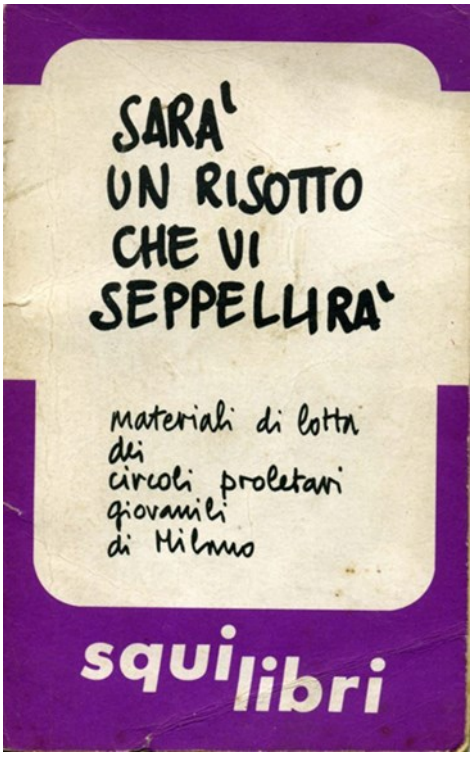


Figura 1: *Sarà un risotto che vi seppellirà*, Squi/libri, 1977.

In *Sarà un risotto che vi seppellirà*[188] (Figura 1), testo di importanza capitale per studiare il "fenomeno" dei Circoli, seppur in chiave "militante" – in quanto pubblicato da una casa editrice del "Movimento", la Squi/libri - grande risalto si poneva in queste aggregazioni urbane e al "movimento delle panchine". Un capitolo, infatti, era dedicato al movimento "migratorio" che condusse i giovani "dalle panchine ai centri sociali": così "Vincenzo" – giovane protagonista di quei fatti – ricordava, dichiarando come davanti alla stazione ferroviaria di Limbiate, nell'hinterland milanese, c'erano alcune panchine che avevano "ormai i colori dei nostri jeans". Sempre lo stesso ragazzo rimarcava come anche la sede di Lotta Continua, che era un papabile luogo di ritrovo, ormai andava troppo stretta ai loro bisogni quotidiani, "non fisicamente" – ricordava il giovane – "ma non lo sentivamo nostro. E poi sempre scazzi con i dirigenti, con gli operai. Se ti ritrovarvi li dovevi sorbirti menate moralistiche, o facevi il missionario: aiutavi le vecchiette ad autoridurre le bollette della luce, vendevi il giornale, attacchinavi ecc…provavi si qualche soddisfazione alle "spazzolate": durante gli scioperi o quando, inquadrato nel servizio d'ordine, scendevi in città e potevi esprimere la tua forza, ma alla lunga ti chiedevi che rapporto

[188] Circoli del proletariato giovanile, *Sarà un risotto che vi seppellirà. Materiali di lotta dei circoli proletari giovanili di Milano*, Milano, Squi-libri, 1977.

c'era coi tuoi bisogni di vita"[189]. Da qui la scelta, non per altro troppo sofferta, di preferire di stare al freddo, sulle panchine, "ma almeno potevi parlare di te stesso dei tuoi casini anche personali, trovare solidarietà al tuo stato d'animo"[190]. Ben presto, tuttavia, anche le panchine, causa anche l'arrivo in massa della droga, eroina soprattutto, venivano prese di mira da "giovani qualsiasi" che li si incontravano, oltre che per cercare e consumare stupefacenti, per tentare di sfuggire alla noia dell'ambiente familiare e del lavoro quotidiano. Da qui la decisione di dover agire e di prendere un luogo stabile, possibilmente coperto, che meglio potesse servire come luogo di ritrovo e di scambio di esperienze quotidiane, nonché di organizzazione e di ricovero per chi avesse necessità di cura dalle droghe pesanti.

Se il volume appena ricordato definiva una versione di per sé militante, anche la stampa quotidiana incominciava a parlare nel

1976 di questi nuovi fenomeni. A dare notizia, forse per prima e livello giornalistico, della nascita di tali attività, fu difatti Meriella Gramaglia, che in tre articoli del giugno 1976 incominciava una discussione su questo nuovo movimento giovanile e su di una Milano "diversa" che "era di casa nei quartieri di Baggio, Quarto Oggiaro, piazzale Corvetto, porta Vigentina, nelle case occupate di via Amodeo, a Seggiate, a Sesto San Giovanni, nei bar di periferia dove bazzicano gli spacciatori di eroina o i boss che propongono o il lavoro precario oppure l'inserimento nella piccola e grande delinquenza"[191]. In quei luoghi, dunque, per la Gramaglia trovavano loro habitat naturale le bande giovanili, che spesso si ponevano come unica forma di socializzazione di un mondo giovanile che la scuola non si curava di integrare e di formare, e allo stesso tempo non raggiunte da forme sindacali e partitiche: "Da febbraio a oggi sono sorti spontaneamente 30 Circoli giovanili. […] Nel locale occupato si fuma, si fa musica, si dipingono murales dentro e fuori dello stabile per segnalare che "dentro" sta succedendo qualcosa di diverso, "si sta insieme"'. Anche le occupazioni, come sottolineato, a volte si ponevano per essere esperienze di tipo nuovo, non più relegate a un mero scopo abitativo. A occupare, difatti, non erano più i senzatetto o le famiglie guidate dai militanti dei gruppi, ma i giovani, a coppie, a bande, per provare a vivere l'"antifamiglia" nella casa occupata[192]. Ancora ricordava Gramaglia: "Vengono qui a fare intervento: non sanno cosa vuol dire partecipare a vivere le situazioni"; "Pensano solo a reclutare militanti"; "Quello che sono capaci di fare è organizzare seminari. Seminari su Lenin. Ma studiando Lenin non è che uno impara a vivere in una città come questa". Concludeva, infine, uno dei suoi articoli: "Che cosa vogliono questi giovani? Innanzitutto «rivoluzionare i rivoluzionari»".

Il Centro sociale Santa Marta, il Fabbrikone di via Tortona, la Fabbrica di comunicazione proprio dietro l'accademia braidense, devono allora essere presi come esempi di queste volontà. Macondo, in particolare, sul quale torneremo ampiamente in seguito, può essere considerato come una sorta di catalizzatore di tutte queste esperienze ricreative e esistenziali, nonché come ultima esperienza legata al movimento dei Circoli, che riuscì

[189] Ivi, p. 17.
[190] *Ibidem*.
[191] Mirella Gramaglia, in Il manifesto, giugno 1976, p. 12.
[192] Cfr., Mino Monicelli, *L'ultrasinistra in Italia. 1968-1978*, Roma-Bari, Laterza, 1978.

ad integrare al suo interno le situazioni più marginali delle aggregazioni di strada, fino a coloro che ancora si ritrovavano nei bar del centro cittadino e nei locali della Milano underground. La nascita di questo locale, infatti, affondava le sue radici nella militanza politica di Lotta Continua, all'interno della quale la maggior parte dei quattordici soci fondatori di Macondo si erano formati culturalmente. Guia Sambonet, fin dal più giovane età, aveva militato nell'organizzazione politica comunista, prima a Genova poi a Milano, quando si era trasferita con il padre Roberto e tutto il resto della famiglia – compreso Tomino, il più piccolo tra i soci fondatori di Macondo - in pieno centro cittadino, alle spalle del Piccolo Teatro. Stessa situazione politica dalla quale provenivano Daniele Joffe e suo cugino Sergio Israel: Joffe svolgeva la militanza politica all'interno del servizio d'ordine genovese, mentre Israel lavorava all'interno della commissione cultura, apparato che si occupava di trovare i finanziamenti per il partito, prima della strutturazione formale e dell'arrivo di Leonello Massobrio. Come raccontatomi da Israel stesso, per Lotta Continua teneva "i contatti con la cultura artistica europea, soprattutto francese, andando spesso a Parigi per incontrare Sonia Delounay e Vasarely, i quali ci davano loro opere per poco, e che quando rientravamo in Italia tentavamo di vendere a importanti mercanti e galleristi, che se le portavano a casa per poche lire: una volta incontrai anche Marlon Brando tentando di fargli sottoscrivere un finanziamento per il partito"[193]. Anche la componente "trentina" fondatrice di Macondo proveniva dalla militanza all'interno di LC: Mauro Rostagno e Italo Saugo erano stati due dei principali protagonisti della politica comunista del periodo. Rostagno, in particolare, si fece promotore, ancora nel 1967/68, dell'Università negativa di Trento, con coloro che poi fonderanno le Brigate Rosse, Renato Curcio e Margherita Cagol, mentre Saugo era balzato agli onori delle cronache quotidiane sia durante i giorni della morte di Giangiacomo Feltrinelli, sia durante i giorni del rapimento brigatista di Mario Sossi (1974), quando il suo nome venne fatto da uno dei primi pentiti italiani, Marco Pisetta, il quale dichiarò che Saugo era l'elemento di collegamento nel nord Italia tra l'editore milanese e le BR. Del resto, grazie a Feltrinelli, Saugo aveva avuto anche sporadici contatti con la componente genovese, tanto che anche il nome di Sergio Israel era stato accostato ad atti di terrorismo.

Rostagno, tuttavia, rimane una figura cardine per capire il collegamento tra l'ambiente più politico e militante, e l'area creativa e controculturale del movimento. Dopo l'esperienza trentina, infatti, Rostagno si trasferì a Milano, divenendo uno dei protagonisti di Lotta Continua e dirigendo il giornale (carica che manterrà per 8 numeri): fu proprio Rostagno a dirottare la politica "militante" verso una valenza "controculturale", impostando i contenuti su interessi non solo politici ma che si avvicinassero alle istanze creative e antagoniste del movimento giovanile: "Nel periodo in cui l'ho diretto io scrivevamo spesso dei concerti pop, della nuova cultura emergente. L'immagine che ho avuto io, nel partito, nel «movimento», e nella sinistra in generale è quella di uno che in quegli anni di assestamento marxista, di operaismo sfrenato, parlava di Jimy Hendrix, di droga, di religione. [...] Era il periodo in cui venivano i gruppi stranieri a fare i concerti. Io avevo cominciato a seguirli, a farne le cronache, anche a schierarmi dalla parte di quelli che promuovevano la contestazione per i prezzi troppo alti"[194]. Con questa presa di posizione, radicale nei confronti degli altri partiti politici dei primi

[193] Conversazione avuto dal sottoscritto con Sergio Israel il 12 settembre 2020.
[194] Claudio Castellacci, Mauro Rostagno, *Macondo*, Milano, SugarCo Edizioni, 1978.

anni Settanta, LC seppe fare proprie le istanze e le richieste di chi non sapeva trovare un posto all'interno della militanza più stretta, come quella tipica della posizione degli "operaisti" di Potere Operaio e degli "stalin/maoisti" del Movimento Studentesco. Tale apertura alla cultura underground e alla "controcultura" fu una tappa fondamentale per LC, che si accostò alla nascita del giornale "Re Nudo", il quale venne pubblicato quale loro supplemento.

Da Re Nudo a Pantere Bianche, da underground a controcultura.

Il numero 0 della rivista fondata da Andrea Valcarenghi venne pubblicato nel novembre del 1970 ed ebbe una tiratura di 10.000 copie, quasi tutte esaurite nel volgere di breve tempo, grazie a una rete di vendita che non passava più attraverso la distribuzione militante a mano – come avveniva per la pubblicazione di LC – ma mediante uno smistamento all'interno del circuito degli edicolanti. Un successo inaspettato, debito sicuramente anche alla singolare campagna pubblicitaria fatta per il lancio della pubblicazione: i muri di Milano vennero tappezzati dal nome della testata, seguito da un punto di domanda.

Stampato in *offset*, "Re Nudo" sfoggiava una grafica psichedelica multicolore debitrice sia degli esperimenti *underground* americani e inglesi, sia di quelli beat-hippie italiani – "Pianeta Fresco" e "Mondo Beat" su tutti - che contribuirono a preparare il terreno alle contestazioni sessantottine. D'altronde, lo stesso Valcarenghi aveva un passato che affondava le sue radici nelle pratiche controculturali europee: le cronache lo avevano già conosciuto per la sua renitenza alla leva obbligatoria, nonché per la sua militanza nel gruppo Onda Verde che, sul modello del movimento provo olandese, era ricordato per le manifestazioni dissacranti contro il militarismo e l'autoritarismo[195]. Cioè che soprattutto deve essere ricordato di "Re Nudo", che lo farà apparire al movimento quale rivista "compagna", fu la necessità da parte di Valcarenghi e della sua redazione di dotarsi di un ferreo programma politico e teorico, sostanzialmente differente da quello propagandato dalle pubblicazioni appena ricordate. L'obiettivo di "Re Nudo", infatti, era il recupero dell'istanza controculturale in un'ottica di massa, vendendo a creare una collisione tra la militanza più "operaista" e "marxista" – dedicata alla lotta politica - e la frangia freak del movimento – dedita alla ricerca del "privato collettivo". Questa mancanza di un discorso sulla "condizione esistenziale" del giovane rivoluzionario – ossia sulla gestione dell'esistente in tutti i momenti di libertà quotidiana dall'attività politica, tacciata di "problematicismo piccolo-borghese" dei militanti più intransigenti – era considerata dai renudisti 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, sia la rivista che il collettivo, dunque, proponeva di "catalogare" il tempo libero come "tempo liberato" dalle incombenze della vita quotidiana e dell'organizzazione sociale capitalista, come la scuola, la famiglia e l'informazione, auspicando la prospettiva di poter creare una società libera da tali servigi.

[195] Da non trascurare come alcuni articoli di Valcarenghi si trovano anche su Mondo Beat, "padre" di tutte le pubblicazioni esoeditoriali italiane, nato nel tunnel della metropolitana di Cordusio nel 1966 per mano dei "capelloni" Vittorio Di Russo, Melchiorre Gerbino e Umberto Tiboni.

Da questa prospettiva muoveva l'interesse verso i modelli teorici e pratici caratteristici del *Movement* rivoluzionario d'oltreoceano. Nei primi numeri di "Re Nudo" si trovano i programmi politici dei principali gruppi militanti americani: il Black Panther Party, il White Panther Party di John Sinclair, il gruppo clandestino dei portoricani newyorkesi Young Lords, quello dei Weathermen Underground, nonché il manifesto femminista di Angela Davis. Anche la droga divenne uno dei cardini sul quale la rivista impostò una sua campagna di "studio", arricchita da interventi di Timothy Leary, Allen Ginsberg o William Burroughs. L'LSD e la marijuana erano interpretate come le "droghe della gioia e della socialità", in grado di poter creare il viaggio esperienziale dentro se stessi necessario per vedere più consapevolmente i limiti subiti dalle regole e dagli influssi sociali; addirittura 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". Fin da subito, tuttavia, sulle pagine della rivista si fece una distinzione tra le droghe leggere e quelle pesanti come eroina, alcol e barbiturici, instaurando anche una collaborazione di intenti con il servizio SIMA, creato da Guido Blumir e Ignazio Maria Gallino, impegnato nel risolvere i possibili problemi medico-legali derivati dall'uso di sostanze stupefacenti. Oltre all'esperienza lisergica, nel programma politico renudista ebbero uno spazio rilevante anche altre tematiche care al movimento *underground*: la musica pop, considerata come uno strumento rivoluzionario di per sé, in grado di creare comunità di giovani in tutto il mondo – e la libertà sessuale, quale capacità dell'essere umano di sperimentare sul e con il proprio corpo.

Allo stesso tempo, nel tentativo di porsi come un valido soggetto concorrenziale al movimento di contestazione politica, emergeva in "Re Nudo" la necessità di far coesistere questa attitudine hippie e freak tipicamente antistituzionale a una costante attività di controinformazione in merito alle vicende politiche italiane. Nel disegno editoriale di Valcarenghi, la rivista doveva porsi al movimento come 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. In questo contesto, "Lotta Continua" veniva a essere il modello sul quale "Re Nudo" di basava per la propria campagna "operativa". 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 embrionale fase in una serie di attentati dimostrativi ai danni di strutture industriali e dirigenti d'azienda. Attraverso una capillare attività controinformativa, i renudisti puntavano al radicamento territoriale, nel tentativo di aggregare intorno alla rivista un movimento d'opinione di massa, che fosse in grado di diffondere la contestazione tra gli strati più emarginati della società, ancora 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, abolendo, in questo modo, le distinzioni

fra le numerose fazioni militanti. Centrale divenne dunque il concetto di "struttura alternativa", anch'esso mutuato dal *Movement* americano, che si sarebbe preoccupata di "distruggere la città" e realizzare nel concreto la "rivoluzione culturale" che tutti i militanti avrebbero dovuto porsi: l'obiettivo "della costruzione di sedi, centri alternativi, free clinic, trattorie rosse, cooperative alternative, comuni nei quartieri". In questo senso si deve considerare la sede di Re Nudo in via Maroncelli 14, primo centro stabile di cultura alternativa sorta a Milano, così come nel medesimo senso si devono intendere i primi "Festival Pop".

Del resto, anche nel collettivo di Lotta Continua, fin dalla seconda metà del 1970, venne organizzata una sorta di "struttura alternativa" che si ponesse l'obiettivo di coordinare le lotte proletarie. In questo contesto, la rubrica intitolata "Riprendiamoci la città" – motto, del resto, anche del secondo convegno nazionale del partito, tenuto a Bologna tra il 24 e il 25 luglio del 1971 - ospitata sull'omonimo giornale, con la quale l'organizzazione comunista stilava un bollettino settimanale delle lotte in corso riguardanti l'occupazione di case e le lotte nelle fabbriche, nonché per commentare i rapporti sulle riduzioni delle bollette della corrente elettrica e contro il caro trasporti, si poneva come elemento di collegamento tra l'ala politica più militante e la frangia più movimentista, che puntava a una riappropriazione del proprio personale. Lo slogan si riferiva alla possibilità di poter creare delle "basi rosse" all'interno della città – espressione mutata dalla politica culturale maoista – libera dal controllo sia dello stato, ma anche dalla minaccia delle fazioni politiche dell'estrema destra[196]. Solo a titolo d'esempio, il numero 10 del giugno 1971 era interamente dedicato alle lotte di occupazione delle case di via Tibaldi a Milano, con il titolo che dichiarava esplicitamente che gli occupanti avevano espresso "la volontà di vivere e di essere felici contro l'organizzazione capitalista dello sfruttamento e della morte"[197]. All'interno dell'articolo, inoltre, si metteva in risalto come i rapporti tra società e politica si dimostravano fondamentali per perpetrare l'attacco ai "padroni": "la scuola, la casa, i prezzi; i rapporti tra i sessi, tra i giovani e i vecchi, tra figli e genitori; il problema dell'informazione il modo di curarsi le malattie; l'amministrazione – e la concezione – della giustizia, il modo di vivere, stare insieme, e di divertirsi, e di usare il proprio tempo, il senso da dare alla vita"[198] non erano, per Lotta Continua, niente altro che un terreno sul quale i padroni esercitavano il loto potere, imponendo ai proletari le loro "soluzioni non neutrali". Per questo nell'articolo si individuano due linee di condotta: una, proletaria e comunista, l'altra borghese e revisionista. Se la prima era in grado di sprigionare la creatività delle masse, rendendole protagoniste della storia, la seconda le avrebbe consegnate "disarmate" al nemico[199]. Il potere esercitato dai padroni, infatti, si esplicitata attraverso le condizioni di vita quotidiana nella quale i proletari erano costretti a vivere: per questo il proletario, ancora prima di prendere il potere, doveva sforzarsi per "trasformare" sé stesso[200]. Interessante notare, tra l'altro, che alle occupazioni di case di via Tibaldi venne dedicata una canzone da parte del Canzoniere del proletariato di

[196] Cfr., Guido Panvini, *Schedare il nemico. La militarizzazione della lotta politica nell'estrema sinistra (1969-1975)*, in Verso la lotta armata, cit., 318. Panvini sottolinea, tuttavia, come la visione di Lotta Continua fu del resto condivisa anche da Potere Operaio, come sottolineato dall'organizzazione nello scritto pubblicato in occasione della *Mozione approvata dall'esecutivo nazionale di Potere Operaio nella riunione del 2-3 ottobre 1972*, in Potere Operaio, n.4(III), novembre 1971.
[197] *Nelle case occupate di via Tibaldi*, in Lotta Continua, n. 10(III), giugno 1971, frontespizio.
[198] *Prendiamoci la città*, in Lotta Continua, n. 10(III), giugno 1971, p. 19.
[199] *Ibidem*.
[200] *Ibidem*.

Piero Masi e Pietro Nissim – che come vedremo fu politicamente vicino a Lotta Continua - intitolata *Via Tibaldi tarantè* - incisa come lato B del 45 giri *Prendiamoci la città* - pubblicata quale supplemento al giornale di Lotta Continua.

Oh Rosina, oh Rosina, t'aveo promesso ch'entro l'anno a Milano t'avrei portà; /ho trovato 'nu lavoro ma la casa non ce sta/ e coi soldi della paga me la stanno a fabbricà./ Tanta gente a Milano/ questa casa l'ha pagata ma ugualmente non ce l'ha,/ se l'affitto è troppo caro non c'è i soldi per pagà;/ visto che l'hanno pagata se la vanno a piglià./ Siamo andati, via Tibaldi, coi bambini, con le donne ed il pane pe magnà,/ tutti uniti coi compagni che ci hanno aiutà;/ ci siam presi questa casa che il Comune non ci dà./ Primo giugno, occupazione:/ abbiam fatto l'ambulatorio dove ognuno veniva curà,/ abbiam fatto la mensa comune dove è gratis 'o magnà,/ ogni sera l'assemblea dei capi famiglia tutti quanti/ decideva come la lotta il giorno dopo portare avanti[201].

Ma cosa voleva esprimere, in profondità, Lotta Continua, con l'espressione "prendiamoci la città"?: oltre a promuovere le lotte per la casa, i trasporti, le bollette e la scuola, vi era sotteso un processo di più ampio respiro, che tentasse quantomeno di integrare al suo interno una volontà – almeno nei suoi minimi termini – di poter vivere radicalmente una vita collettivistica e, dunque, comunista, libera dai bisogni della società capitalista; "la coscienza collettiva che la vita, che i capitalisti fanno maledire, può essere bella, che il programma della lotta proletaria non è per una vita migliore, ma per una vita radicalmente diversa" e che per questo si deve "vincere la miseria morale e materiale della vita quotidiana" per non essere "soli, non essere infelici e disperati"[202]. Per questo sul giornale omonimo si polemizzava contro i proletari e i lavoratori che reputavano tali problemi come secondari ed estranei alla lotta di classe, e che dunque possedevano una "concezione libresca ed economicista secondo cui la lotta di classe o la politica sono cose separate dalla vita", mentre le masse, al tempo stesso, davano "altrettanta importanza, se non di più, alla loro vita sociale che al loro lavoro"[203]. Al tempo stesso, Lotta Continua polemizzava anche contro Potere Operaio, che negli stessi mesi promuoveva la parola d'ordine "assalto alla ricchezza sociale"[204]: per Lotta Continua, questa concezione della riappropriazione non aveva senso, in quanto "ciò che si produce in questo società non è ricchezza sociale, ma sono merci, cioè ricchezza per i padroni e miseria per i proletari"[205]. Per questi ultimi, si ricordava nel giornale, "ricchezza vuol dire soddisfare i propri bisogni"[206]; un concetto che avrebbe implicato una radicale trasformazione del proprio modo di vivere quotidiano, e che avrebbe potuto avere una profonda implicazione nel modo di vivere e di stare assieme: obiettivo che, nei primissimi anni Settanta, in Lotta Continua non era ancora raggiungibile. Fu solo pochi anni dopo, intorno al 1975, che anche il termine di "ricchezza sociale" incominciò a penetrare più in profondità nelle abitudini dei "militanti" di Lotta Continua. All'origine di questo

[201] Canzoniere del proletariato, *Prendiamoci la città*, Lotta Continua, 7'', 1971.
[202] *Prendiamoci la città*, in Lotta Continua, 12 novembre 1970, p.4, Luigi Bobbio, *Lotta Continua. Storia di una organizzazione rivoluzionaria. Dalla fondazione del partito al congresso di "autoscioglimento" di Rimini*, Roma, Savelli, 1979, p. 78.
[203] *Ibidem*.
[204] Cfr., Luigi Bobbio, *Lotta Continua,* cit., p. 78.
[205] *Il nostro programma. Spieghiamo meglio che cosa vuol dire "prendiamoci la città"*, in Lotta Continua, 29 gennaio 1971, p. 4, ricordato anche in Luigi Bobbio, *Lotta Continua,* cit., p. 78.
[206] *Ibidem*.

mutamento in senso "socializzante", come ricordava Luigi Bobbio – colui che per primo scrisse un'antologia del movimento – stava la consapevolezza che la prospettiva rivoluzionaria, che traeva nascita dalla mancate esplosioni delle lotte di fabbrica dell'autunno del 1970, era mutata e aveva tempi lunghi di svolgimento: per questo, vistasi sconfitta in tale prospettiva, Lotta Continua spostò l'oggetto della sua attenzione dal contesto più strettamente operaista verso l'espetto sociale della vita quotidiana dei proletari, volta ad assecondare le loro richieste di poter cambiare le proprie vite e le proprie coscienze[207].

Ben presto, tuttavia, con l'inizio del 1972, quando lo scontro con le istituzioni dello stato si fece più maturo, tramontò l'idea di potersi "riprendere" la città, così che Lotta Continua abbondonò tale iniziativa, ritornando su posizioni più operaiste. Il collettivo di Re nudo, al contrario, svolse un processo inverso, avvicinandosi maggiormente al fronte movimentista; Valcarenghi e la sua redazione vedevano l'urgenza che il gruppo dovesse partecipare più concretamente al cambiamento politico a fianco delle altre formazioni che gravitavano tra la militanza operaista e il movimento "underground". Nel gennaio di quell'anno su "Re Nudo" venne lanciata la politica "del fucile e dello spinello incrociati" – simbolo dei Weathermen Underground – e si pervenne alla fondazione del gruppo militante delle Pantere Bianche, con nome e programma uguali all'omonima formazione americana. Le "good vibration" psichedeliche si allontanarono, e la conquista del tempo libero venne giudicata come 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 – come ricordato da Chiara Musati[208] - per quei cani sciolti ai margini delle più rigide organizzazioni della nuova sinistra. Oltre a essere una formazione di stretta aderenza politica, Pantere Bianche si declinava anche in una veste editoriale: nella prima metà del 1972, quale supplemento a "Re Nudo", vennero pubblicati due numeri della rivista omonima della nuova organizzazione. Una pubblicazione che, riallacciandosi alla prassi della rivista "sorella", avanzava una linea teorica che si muovesse da una pratica controculturale verso la creazione di "una ipotesi di pratica sociale alternativa"[209] quale unica possibilità di far coesistere la lotta armata con la lotta del "personale collettivo" e per la costruzione del "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: interessante notare, tuttavia, come venisse mantenuta una grafica psichedelica nonostante i toni fossero ben distanti da quelli non violenti promossi dalla pratica beat e underground. "All'escalation di violenza da parte dello stato", si leggeva 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". Emblematico dei rapporti con la sfera culturale, e dei legami non sempre pacifici con Lotta Continua, era il trafiletto *Pietà l'è morta…*, dedicato allo sfregio che Laszlo Toth fece alla pietà vaticana il 21 maggio 1972. Su "Pantere Bianche" l'oltraggio veniva celebrato quale atto propugnatore di una "arte nuova fatto dal popolo"

[207] Cfr., Luigi Bobbio, *Lotta Continua,* cit., p. 79.
[208] Cfr., Chiara Musati, *Gli anni di Re Nudo*, in L'edicola che non c'è, Milano, Agenzia X, 2021, pp. 69 – 83.
[209] *Re Nudo? Pantere Bianche*, in Pantere Bianche, n. 1, maggio 1972, p. sp.

che non fosse declinata come "pura contemplazione del bello" ma che si potesse percepire quale "partecipazione e improvvisazione fantastica"[210]. Per questo l'autore del trafiletto criticava gli "architetti continui" (facile identificare in essi i militanti di LC) – che si identificavano con l'estetica "consumista" della Pietà – i quali paventavano solo la possibilità di esistenza di una cultura che, per tentare di giungere alla rivoluzione sociale, incessantemente avrebbe dovuto spezzare le catene dello sfruttamento, relegando il popolo a mero spettatore dell'agire della storia[211]. Coniugando forme espressive dissacranti a un linguaggio fatto di slogan – "Lotta totale contro il capitale", "In piazza, a letto: la stessa lotta", "Sotto i tralicci metteteci Almirante"[212], per citarne alcuni – le Pantere Bianche intuivano la possibilità di poter unire tutte le forze politiche di sinistra, all'interno di una prospettiva quantomeno unitaria che avrebbe potuto rinunciare alle "masturbazioni intellettuali", rivolgendosi a una contestazione di massa il cui unico soggetto politico fosse il proletariato unito e non solo la classe operaia[213].

Eppure, nonostante la politica delle "pantere" avesse riscosso successo nell'ambiente cittadino milanese, nel settembre 1972, dopo appena sei mesi di attività, il collettivo provvedeva a fare "due passi indietro per andare avanti". Nell'editoriale di congedo, infatti, Valcarenghi accusava che "una yip-pantera che non graffia è solo un gatto randagio". Abbandonato lo scontro frontale con la politica delle istituzioni, Re Nudo prendeva le definitive distanze dall'ambiente underground, per intraprendere un'azione sulla "piazza" della controcultura militante. Nel settembre del 1973 vennero pubblicate su "Re Nudo" le relazioni tenute da diversi militanti al primo congresso di controcultura significativamente intitolato *Oltre l'underground*, dove si venne a sottolineare come, nonostante le istanze *underground* avessero ricoperto un ruolo fondamentale nello scenario politico italiano, avendo posto l'accento sulla gestione politica della dimensione personale dell'individuo e della sua liberazione da regole sociali già alterate dalle trasformazioni dei tempi, tale movimento aveva esaurito la sua funzione di stimolo verso l'esterno. Anzi, con i suoi ingredienti psichedelici rischiava di chiudersi su sé stesso diventando un fenomeno di moda, tipica di 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 austerity legate alla crisi petrolifera, 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

[210] *Cara Lotta Continua, "Pietà l'è morta"*, in Pantere bianche, maggio 1972, p. sp.
[211] *Ibidem*.
[212] *Riservato agli attacchini*, in Pantere bianche, maggio 1972, p. sp.
[213] Cfr. Chiara Musati, *Gli anni di Re Nudo*, cit.

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 l'arrivo massiccio 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, come meglio vedremo in seguito, 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 capitalisti si estendeva anche al rigetto dell'ideologia classica marxista e comunista, 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 di azione e di linguaggio che aveva caratterizzato il Sessantotto. 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.

Attorno all'autonomia Operaia.

Al principio del 1976, la condizione giovanile milanese viveva una fase di "stanchezza" dopo gli anni delle rivolte studentesche e delle contestazioni del carovita dilagante del biennio 1973/74: i grandi industriali del settentrione, dopo i pesanti anni di stagflazione, recepirono la possibilità di ammodernare e automatizzare – secondo le potenzialità del tempo – i loro impianti di produzione nel tentativo – per altro fallito - di poter tornare a produrre beni di consumo come se si fosse durante il periodo del boom economico degli anni Cinquanta. In relazione a queste volontà, i quartieri-ghetto, già sorti nell'immediato dopoguerra per sopperire elle mancanze residenziali, subirono un forte incremento, cosi che gli hinterland delle grandi città si ampliarono a dismisura. Lorenteggio, Baggio, Quarto Oggiaro, Bovisa, San Giuliano, divennero i nuovi centri di raccolta della popolazione emarginata milanese, dove "l'impossibilità di vivere diventa manifesta"[214] e il "diritto all'odio" – come dal titolo di un fortunato volume "antagonista" del 1977 – dilagava non solo tra coloro che

[214] Gabriele Martignoni, Sergio Morandini, *Il diritto all'odio. Dentro, fuori, ai bordi dell'autonomia*, Verona, Bertani, 1977, p. 46.

vivevano da tempo una situazione di emarginazione socio-culturale, ma anche tra coloro che vedevano lentamente degradarsi le proprie possibilità di poter accedere agli ozi del tempo libero. Cinema, teatri, sale da ballo, circoli ricreativi, nelle grandi periferie urbane latitavano, mentre nel centro cittadino si stava creando una fitta rete di "locali per giovani" che faceva apparire agli abitanti delle periferie il loro quartiere come un mero dormitorio. Ad aggiungersi alle carenze delle attività creative, da sottolineare anche come la rete dei trasporti urbani non avevano avuto quello sviluppo così tanto decantato già dalla metà degli anni Sessanta: le linee metropolitane si fermavano alla prima cerchia dei bastioni, mentre quelle tramviarie, sebbene capillari nel centro cittadino, nelle periferie latitavano. Impossibilitati a raggiungere il centro cittadino, in quanto spesso non muniti di mezzi di trasporto propri, nei giovani proletari crebbe una sottile quanto radicata rabbia nel sentirsi un soggetto sociale emarginato dalla borghesia del centro.

Anche la scuola di massa, pianificata dalle gerarchie governative per supplire alle richieste del boom economico, non riusciva più a compensare l'esubero di materia prima studentesca che di anno in anno si andava ad accumulare, così che la sfiducia nell'istituzione scolastica crebbe rapidamente. Sorse un nuovo problema, quella della "disoccupazione intellettuale", che vedeva sempre più giovani sopperire alle mancanze di un impiego certo e armonioso con quanto da loro aspirato. L'abbandono scolastico nelle scuole dell'obbligo crebbe rapidamente, mentre i corsi universitari venivano sovente disertati: numerosi erano i giovani che cercarono di inserirsi in forme non convenzionali di partecipazione al lavoro che includevano il decentramento produttivo, il lavoro a domicilio, il doppio lavoro e il lavoro nero[215]. Eclatante in questo contesto può essere preso a pretesto l'indagine fatta da "l'Espresso", il quale raccontava delle cosiddette "carovane", ovvero le agenzie di collocamento che sfruttavano il lavoro temporaneo. Nel 1976, a Milano, calcolava l'indagine del rotocalco, erano centocinque, e si facevano pagare 4000-4500 lire l'ora dalle aziende e ne davano solo 1600-1900 al lavoratore. L'impossibilità di poter integrare nel mondo lavorativo la nuova massa studentesca, era una diretta conseguenza dell'elevato tasso di disoccupazione che stava colpendo il suolo italiano. I tentativi delle grandi aziende di reagire con strategie di *labour saving*, ovvero restringendo la base occupazionale e riorganizzandosi con il decentramento su differenti livelli operativi allo scopo di riguadagnare produttività ed elasticità, non sfociarono in esisti positivi, anche a fronte dell'incertezza dei marcati, che non offrivano garanzie di stabilità. Il tasso di disoccupazione, dunque, non solo tra i giovani, crebbe rapidamente, tanto da raggiungere tassi allarmanti di 6,7 % nel 1976 e 7,2 % nel 1977, così che il lavoro venne sempre più recepito dai giovani come "mera funzione di sussistenza". La ribellione per uscire da questo stato di subalternità sociale, propria della realtà quotidiana in cui si trovavano questi nuovi soggetti, innescò un processo in cui, come sostenuto da Martignoni e Morandini, "l'emarginazione si rovescia in autonomia capace di ricomporre su un terreno diverso quei bisogni/comportamenti/desideri, accatastati e stratificati in modo tale da diventare movimento"[216].

[215] Cfr, Clara De Marco, Manilo Talamo, Lavoro nero. Decentramento produttivo e lavoro a domicilio, Milano, Mazzotta, 1976.
[216] Gabriele Martignoni, Sergio Morandini, *Il diritto all'odio. Dentro, fuori, ai bordi dell'autonomia*, cit., p. 45.

Il proletariato giovanile metropolitano, nel corso del 1975, incominciò ad affermarsi sulla ribalta delle cronache cittadine come nuovo soggetto sociopolitico e rivoluzionario, sempre più attivo nella metropoli milanese, acquistando maggior visibilità anche agli occhi degli osservatori esterni a questo nuovissimo movimento. Una situazione che ebbe risonanza anche all'interno degli ambienti più strettamente militanti, se anche Gianfranco Sanguinetti – ex membro dell'Internazionale Situazionista – diede risalto a tale situazione di crisi. Nascondendosi dietro lo pseudonimo di Censor, nei primi mesi del 1975 quest'ultimo scrisse *Rapporto Veridico*, un primo vero e proprio falso letterario che venne stampato in 520 copie dalla casa editrice Scotti Camuzzi per essere inviato a differenti personalità della politica e della società economica e industriale italiana. Nel breve volume, dall'emblematico sottotitolo *Sulle opportunità di salvare il capitalismo in Italia*, "Censor" si finse un intellettuale dell'élite conservatrice, e muoveva un'impietosa analisi della situazione economica e politica, suggerendo sarcasticamente una via da seguire per poter uscire dalla crisi sociale: la partecipazione del Partito Comunista Italiano al governo del paese[217].

In questo contesto, alla ribalta della scena politica italiana si affacciò un nuovo soggetto sociale, non può radicato nella lunga tradizione del marxismo-leninismo caro al PCI. Il movimento "operaista", che aveva incominciato ad operare sulla scia delle teorizzazioni in un primo momento di Raniero Panzieri e di Mario Tronti, seguiti nei primi anni Settanta da Massimo Cacciari e da Antonio Negri – il celebre *Operai e capitale*[218] ben presto divenne una sorta di manuale della sinistra "operaista" italiana, così come le riviste "Classe operaia" e "Quaderni rossi" - riprese vigore dando avvio alla nascita dell'Autonomia Operaia, non intesa solo come movimento politico nato dalla scioglimento – anche ideologico - di Potere Operaio, ma come "area" di interessi antisindacali e libertari, che affondava le proprie radici in un "antilavoro" che potesse creare una radicata organizzazione informale che fosse in grado di richiedere l'accesso al tempo libero. Sebben tale "anti-organizzazione" trovò la sua nascita ufficiale nell'ottobre del 1973 a Bologna, in occasione del primo convegno nazionale delle assemblee e degli organismi autonomi di fabbrica e di quartiere (ma anche in relazione agli scioperi "spontanei" della Fiat di Mirafiori alcuni mesi prima, in marzo[219]) ancora oggi è ricordato quale "emblema" della cultura del Settantasette. Come ricordava ancora *Il diritto all'odio*, il celebre volume di Martignoni e Morandini precedentemente ricordato, si era creato un nuovo soggetto politico, sociale e culturale, che doveva di necessità ricercare nella trasformazione dei rapporti sociali e, di conseguenza, nella rivoluzione permanente del quotidiano, il proprio obiettivo ultimo: "l'unica organizzazione in grado di attaccare l'esistente è da ricercarsi, per ora, nella trasformazione dei rapporti e dei ruoli interpersonali, nella

[217] Gianfranco Sanguinetti "Censor", *Rapporto Veridico. Sulle opportunità di salvare il Capitalismo in Italia*, Milano, Mursia, 1975. Dopo la prima pubblicazione "amatoriale" nell'ottobre del 1975 la casa editrice Mursia si impegnava nella ripubblicazione dell'opera, mentre la stampa quotidiana si scatenata in una ridda di ipotesi sull'identità Dell "misterioso" Censor: il "Giornale" ipotizzava che il volume fosse opera del PCI stesso, mentre "L'Espresso" si mostrava convinto dell'identità reazionaria dell'autore. Nel gennaio del 1976, infine, Sanguinetti rivelava la paternità della provocazione pubblicando un pamphlet dal titolo "Prove dell'inesistenza di Censor enunciate dal suo autore".

[218] Mario Tronti, *Operai e capitale*, Torino, Einaudi, 1966. Il volume venne poi ristampato, sempre dalla medesima casa editrice torinese nel 1971, nel 1973, nel 1977 e nel 1980.

[219] La documentazione più esaustiva sulle Lotta alla Fiat dell'inverno tra 1972 e 1973 sono pubblicate nella rivista "Controinformazione", n. 0, Milano, ottobre 1973.

lettura della rivoluzione permanente che investe il quotidiano, penetra il vissuto, nella trasformazione culturale dell'esistenza innescata dall'esplosione cosciente che il rifiuto del lavoro ha sancito nella fabbrica, nel territorio, […]. Il tempo è maturo affinché coscienza e conoscenza ricerchino sul campo la loro nuova strategia […]. C'è il rischio, date alcune tendenze, che si vanno affermando, che il bisogno di ricomposizione del movimento precipiti in una abbuffata violenta di cui la critica radicale rischia di ritrovarsi disarmata e in cui la protesi-arma rischia di prendere il posto, con le stesse debolezze, di quello che era un tempo l'abito stretto della politica."[220].

Seppur forse il primo testo a stampa ricordato per essere il manifesto dell'autonomia operaia, *Articolazioni organizzative è organizzazione complessiva: il partito di Mirafiori*[221] di Antonio Negri, venne pubblicato a ridosso degli scioperi torinesi appena ricordati, numerose, furono le pubblicazioni attorno a tale data che raccoglievano materiali inerente tali interessi: almeno uno, tra i tanti, merita attenzione. Nel 1976 i Comitati Autonomi Operai di Roma curavano per Savelli *Autonomia Operaia. Nascita, sviluppo e prospettive dell'area dell'autonomia nella prima organica antologia documentaria*, dove attraverso le parole dei diretti protagonisti si dava ricordo delle lotte di fabbrica, delle manifestazioni studentesche e per le autoriduzioni - sulle quale, ampiamente, ritorneremo - dei primi anni Settanta. Del resto, anche la copertina del volume, illustrata da Antonio Miliucci, dava una personale interpretazione di tali interessi: su di una monumentale fabbrica, un pugno rosso reggeva un Kalašnikov. Varrebbe in questo contesto citare quantomeno un secondo volume di fondamentale importanza per questi risvolti: *Proletari e stato* di Negri, pubblicato da Feltrinelli nel 1976. In esso, infatti, si teorizzava il passaggio di transizione dall'operaio massa a quello dell'operaio sociale, di passaggio della lotta di fabbrica a quello delle lotte metropolitane: "si tratta di capire" – ricordava l'autore – "che cosa sia oggi la classe operaia davanti e dentro questa ristrutturazione. E tutti gli elementi dell'analisi compiuta portano a proporre un'analisi specifica: cioè che, dinanzi alle imponenti modificazioni provocate, o in via di essere determinate, dalla ristrutturazione, il corpo di classe operaia si distende e articola in corpo di classe sociale, in proletariato. Ma questo distendersi e articolarsi non è inerme. La negatività della risposta capitalistica alla lotta dell'operaio massa è rovesciata nella sintesi della socializzazione del lavoro vivo, come lotta e insubordinazione crescenti. È un'ipotesi sconvolgente quella che comincia a configurarsi, la categoria «classe operaia» va in crisi ma continua a produrre tutti gli effetti che gli sono propri sul terreno sociale intero, come proletariato […]. Dopo che il proletariato si era fatto operaio, ora il processo è inverso: l'operaio si fa operaio terziario, operaio sociale, operaio proletario, proletariato."[222]. L'operaismo marxista e sindacalizzato tipico di Potere Operaio, venne rapidamente recepito come repressivo delle legittime necessità dell'essere umano, così che, anche in numerosi giornali legati all'area "autonoma" - come sul mensile dell'autonomia romana "I volsci", dove nell'ottobre del 1978 venne pubblicato il documento *Il MAO/ Movimento dell'Autonomia Operaia*" o su quello torinese "Senza Tregua" con *Realismo della politica rivoluzionaria*

[220] Gabriele Martignoni, Sergio Morandini, *Il diritto all'odio. Dentro, fuori, ai bordi dell'autonomia*, cit., p. 46.
[221] Antonio Negri, *Appendice 4. Articolazioni organizzate e organizzazione complessiva: il partito di Mirafiori*, in Partito operaio contro il lavoro, in Sergio Bologna, Paolo Carpignano, Antonio Negi, Crisi e organizzazione operaia, Milano, Feltrinelli, 1974.
[222] Antonio Negri, *Proletari e stato. Per una discussione su autonomia a compromesso storico*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 15

(luglio 1976) - incominciarono ad apparire parole d'ordine che richiedevano accesso al tempo libero. "Rosso", quindicinale stampato dal Gruppo Gramsci di Milano, finì le pubblicazioni nel 1973, durante la grave crisi energetica che colpì il mondo occidentale, per poi ritrovare vita alcuni mesi dopo con la seconda serie: "Rosso: giornale dentro il movimento". Esso, dalla periodicità irregolare, era nato grazie alla fusione di alcuni esponenti del Gruppo Gramsci con alcuni ex militanti di Potere Operaio dell'ala negriana, e divenne da subito punto di riferimento dei gruppi "autonomi" della Milano operaista. "Rosso: giornale dentro il movimento" fu una pubblicazione innovativa, in quanto adottò un linguaggio spregiudicato e spesso lontanissimo dal formalismo marxista-leninista caro ai gruppi extraparlamentari di quegli anni, suscitando un notevole consenso anche per l'interesse attivo dimostrato verso tutte le forme di dissenso e di antagonismo nei confronti della società capitalistica e dell'organizzazione del lavoro, dal femminismo e le altre scelte di genere alla controcultura, e per l'appoggio concreto fornito ai movimenti del proletariato giovanile e a tutte le lotte per la liberazione e l'autovalorizzazione della persona. Attorno alla redazione della rivista, in breve tempo, si formò anche l'omonimo collettivo politico, il quale incominciò un efficace lavoro all'interno delle fabbriche settentrionali: Rosso, rivista e collettivo omonimo, fu sempre e comunque lontano da ogni progetto di costruzione di un partito: il suo terreno di progettualità politica fu quello della promozione di avanguardie politiche e sociali capaci di moltiplicare tutte le forme di lotta, anche illegali, che avrebbero potuto mettere in crisi la metropoli capitalistica e i cosiddetti meccanismi di riproduzione del ciclo del lavoro salariato; la parola d'ordine era "assenteismo e disaffezione al lavoro"[223] – traducibile con la nozione di "più salario meno lavoro" - quale dato fondamentale sul quale poter fondare una lotta politica. Di fatto, era il principio dell'uso del salario come "variabile dipendente dalla produttività" a essere messo in discussione da parte delle frange autonome, anche in chiave antisindacale, in quanto proprio le congregazioni dei lavoratori si erano spese nel controllo delle lotte autonome nelle principali concentrazioni operaie. L'editoriale del 25 ottobre del 1976, esplicitava quanto tentato di mettere in risalto: "La lotta proletaria si scontra contro un sistema di potere, in cui non è più possibile distinguere le responsabilità di regime dei padroni piuttosto che del governo, del sindacato o del riformismo, si scontrano contro lo stato corporativo. Ora è la classe contro lo Stato: questo è quanto la crisi ha semplificato [...] Il "compromesso storico" mostra il suo vero volto: la repressione antioperaia e antiproletaria [...] Ma per i riformisti, per tutti i porci che si ergono a difensori di questo sistema basato sulla schiavitù del lavoro non sarà facile, il fronte della lotta si allarga sempre di più. Contro le lotte dei carcerati, dei lavoratori del pubblico impiego, dei giovani costretti a perdere anni di vita nel servizio di leva, contro le lotte delle donne il PCI dovrà dimostrare ai padroni multinazionali tutta la sua capacità repressiva per guadagnarsi un po' di fiducia."[224]. Seppur il movimento "autonomo" dovette operare nei grandi centri urbani del settentrione, da Genova a Torino, passando per Milano e arrivando fino ai grandi distretti industriali del veneto, non deve di certo essere

[223] *L'estraneità operaia*, in Rosso - Quindicinale Gruppo Gramsci n. 5 (I), 21 maggio 1973.
[224] *Questo numero*, in Rosso – giornale dentro il movimento, 25 ottobre 1976, p. 2. Del resto questo brano può di certo essere messo in relazione con quanto il Gruppo Gramsci scriveva alcuni anni prima, a fine anni Sessanta, a tale riguardo: nel documento Devono i comunisti lavorare nel sindacato? I membri del collettivo teorizzavano la nascita di un nuovo movimento in apposizione al sindacato istituzionale visto comr "una diabolica risposta tattica alla rinnovata spinta anticapitalista del movimento spontaneo, assolutamente incapace di comprendere la classe operaia, piaccia o no, si dà sempre forme organizzative adeguate al livello di coscienza raggiunto in una determinata fase storica". *Devono oggi i comunisti lavorare nel sindacato?*, Documento ciclostilato dal Gruppo Gramsci senza data [1969?], p. 1.

trascurato come anche nel centro Italia fossero operativi movimenti legati all'area autonoma: a Roma, ad esempio, il giornale "Rivolta di classe" esprimeva le medesime necessità dell'autonomia milanese, così come il movimento bolognese con "A/traverso", che invitata il "movimento" a riappropriarsi del tempo libero. Anche il periodo "Lotta Continua", che alla fine del 1975 incominciava ad avvicinarsi alle logiche "autonome", veniva a esprimere le medesime rimostranze: se, infatti, almeno fin dal 1972 all'interno delle sue pagine si era rivendicata la parola d'ordine "riprendiamoci la città", dalla fine del 1975 si incominciò ad assimilare tale concetto con quello più essenziale di "riprendiamoci la vita".

La ribellione operaia e giovanile, dunque, nel tentativo di uscire dallo stato di marginalità, proprio della realtà sociale in cui si trovano costretti delle logiche capitaliste questi nuovi soggetti eversivi, innescò un processo in cui, come già ricordato, ma da tenere bene a mente, "l'emarginazione si rovescia in autonomia capace di ricomporre su un terreno diverso quei bisogni/comportamenti/desideri, accatastati e stratificati in modo tale da diventare movimento". Il proletariato giovanile nel corso del 1975 si affermò, quindi, come un nuovo a particolareggiato soggetto sociopolitico e rivoluzionario, che immergendosi all'interno della società, incominciò a produrre nuove richieste difficilmente sanabili dall'economia capitalista. Come ricordava del resto Sergio Bologna in *La tribù delle talpe*, un celebre volume caposaldo del pensiero "autonomo", fu proprio la piccola fabbrica a produrre queste soggettività marginali: "probabilmente la piccola fabbrica è stata il terreno migliore, il «buco d'entrata» della talpa che ha cominciato a scavare […]. Cominciamo con l'età; proprio perché la piccola fabbrica tende a servirsi di forza-lavoro marginale, la presenza dei minori e dei giovanissimi, se non proprio tipica, è tuttavia frequente ed è dalla piccola fabbrica che si recluta l'ala forse più solida del movimento del proletariato giovanile. Poiché la piccola fabbrica impiega pesanti quote di lavoro femminile si recluta qui un'ala consistente del movimento della donna particolarmente sensibile ai problemi dei bisogni materiali. Senza parlare del rapporto con il precariato, il lavoro a domicilio, il lavoro nero; la crisi ha spazzato via gli steccati che dividevano le varie «formazioni industriali» e ha creato quella dimensione dell'«operaio disseminato» che è propria tra l'altro di epoche specifiche della storia del proletariato italiano. La cosciente dispersione della forza-lavoro sul territorio, in una condizione intermedia tra sussunzione formale e quella reale al capitale, è un preciso disegno contro l'aggregazione politica della classe; ma al di là di questi aspetti strutturali, è la soggettività dell'operaio della piccola fabbrica che muta, in quanto è per lui difficile applicare modelli organizzativi e forme di lotta che funzionano solo in realtà massificate; in sostanza entrano qui in crisi gli stilemi sindacali che hanno connotato la lotta operaia delle grandi fabbriche. Il passaggio da forza-lavoro a classe operaia che lì è garantito dalla massificazione oggettiva, qui deve essere conquistato con passaggi politici che non sono «dati»; la pratica della violenza deve supplire il numero e il grado di massificazione. Se le «ronde» nascono storicamente nelle vecchie Stalingrado di classe, politicamente sono dimensionate sulla piccola fabbrica. In definitiva proletariato giovanile, movimento della donna, lotta contro il lavoro straordinario e nero hanno trovato nella piccola fabbrica non solo un terreno di ricomposizione materiale ma

anche uno strumento di mediazione tra i comportamenti dell'operaio disseminato e quelli dell'operaio concentrato nelle grandi unità produttive"[225].

Anche i giornali della sinistra "giovanile" difatti incominciavano a fornire indicazione su cosa fosse il fenomeno dell'autonomia. Nel 1978 – dunque quando tale movimento si era già espresso da alcuni anni – i redattori di "Rosso – giornale dentro il movimento", spiegarono in poche frasi la "filosofia autonoma": "La vittoria dell'autonomia, la nostra insurrezione, nasce attraverso un'estensione del contropotere di massa che non annulla in sì una centralizzazione astratta ma si sviluppa in pluralismo di organizzazione per il potere, contro il lavoro, conto l'organizzazione della giornata lavorativa, contro la morte nucleare la liberazione del lavoro e la sua cooperate forza-invenzione"[226]. Del resto, ancora Negri, a due anni dalla stesura di *Proletari e Stato*, le cui tesi vennero assunte da molti – non solo tra i "militanti" - come il manifesto teorico della "autonomia operaia", riprendeva alcuni dei problemi chiave della sua interpretazione teorico-politica, in particolare quello del rifiuto del lavoro. Nel volume *Il dominio e il sabotaggio. Sul metodo marxista della trasformazione sociale*, Negri giungeva a considerare le lotte del Settantasette quali conferma della propria posizione: si sarebbe allargato e massificato quel fenomeno che egli chiamava autovalorizzazione; un aspetto "culturale", sia maturato in fabbrica, che nella metropoli, rappresentante l'aspetto positivo del rifiuto del lavoro. L'autore, dichiarando di partecipare all'"altro movimento operaio"[227] – intendendo con tale contestualizzazione il movimento "autonomo" – veniva a considerare il processo di autovalorizzazione proletaria come alternativa radicalmente diversa dalla totalità del processo di produzione e riproduzione capitalistico. Più che sulla composizione di classe e sulle tesi dell'"operaio sociale", Negri in questo secondo volume insisteva, come ricordava Sabino Acquaviva, sui processi di separazione che contrapponevano il soggetto rivoluzionario agli apparati della società borghese[228]. Sabotaggio era la reale azione di destrutturazione del dominio; la ristrutturazione promessa dal compromesso storico sarebbe stato invece un processo illusorio che non avrebbe potuto dare alcuna autovalorizzazione alla classe. Ecco, allora, la necessità di praticare una lotta dura, anche armata, quale atto necessario per accedere alla soddisfazione dei bisogni. Riprendendo quanto teorizzato da Martignoni e Morandini, si era creata una "autonomia" definibile come negazione[229]: la gioventù italiana postsessantottesca, recependo quanto sviluppato fin da inizio anni Cinquanta dalla Scuola di Francoforte – Adorno, Horkheimer, Pollock su tutti – a sua volta propugnatrice delle idee "situazioniste" di poco successive, si era riunita attorno a una strategia culturale che tentava di accostare a tematiche eminentemente politiche, elementi desunti dal mondo delle arti. Un progetto, quest'ultimo, non di certo nuovo nel mondo culturale novecentesco, se si pensa a quanto già era stato espresso da dadaisti e surrealisti, i quali erano riusciti a creare una strategia culturale dove alla componente prettamente artistica, venivano avvicinate le radicalizzazioni politiche dei regimi totalitari degli anni Venti e Trenta. La volontà di

[225] Sergio Bologna, *La tribù delle talpe*, a c. di Collettivo Primo Maggio, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 28 – 29.
[226] *Per il partito dell'autonomia*, in Rosso – Per il potere operaio, n. 29-30(VI), maggio 1978, pp. 8-9.
[227] Antonio Negri, *Il doominio e sabotaggio. Sul metodo marxista della trasformazione sociale*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 17.
[228] Cfr., Sabino Acquaviva, *Guerriglia e guerra rivoluzionaria in Italia*, Milano, Rizzoli, 1979, p. 54.
[229] Gabriele Martignoni, Sergio Morandini, *Il diritto all'odio*, cit., pp. 79 – 83.

creare una crasi tra due mondi in apparenza distanti, era sintomo di una volontà di poter cambiare la società dove gli aspetti economici stavano prendendo il sopravvento sulle istanze e sulle richieste di vita quotidiana.

L'Internazionale Situazionista, fondata a Cosio D'arroscia nel luglio del 1958 quale confluenza del Comitato psico-geografico di Londra, del Movimento per una Bauhaus Immaginista e dell'Internazionale Lettrista – radicalizzando il pensiero dadaista e surrealista, pur nel suo settarismo intransigente, aveva portato una critica al capitale recuperando discorsi che spaziavano dalla pittura industriale, alle indagini psicogeografiche, all'urbanistica e alla progettazione di ambienti ludici avulsi delle pretese del capitale finanziario[230]. Nel 1960, dall'incontro dell'I. S. con il gruppo di Socialisme ou Barbaire, nacque la consapevolezza di poter portare la critica radicale, espressione dei primi vagiti "situazionisti", sul campo della rivoluzione sociale. Dopo il maggio parigino, il discorso dell'I. S. trovò corso in Italia attraverso l'Organizzazione Consigliare, attiva principalmente a Torino (divenuta Comontismo dopo il suo scioglimento), le cui tesi verranno di volta in volta stampate sulla rivista "Acheronte", e nell'organizzazione marxista-libertaria Ludd-consigli proletari, che operava fin dal 1968 tra Genova e Milano, nonché in riviste come "S", "Hit, "Pantere Bianche", "Bleu" e "Puzz". Quest'ultima, in particolare, uscita per la prima volta a Milano nel 1971, producendo fumetti specializzati nel "detournament" delle forme dell'esistente, riuscì a dare luogo a una feroce critica di stampo situazionista, riuscendo ad accordare attorno alla sfera artistica elementi di critica sociale tipici della magmatica "organizzazione" dell'autonomia operaia, seppur questi ultimi interessi venivano di volta in volta criticati, se non disconosciuti[231]. Come si vede fin dalla prime pubblicazioni di questa organizzazione, come *Lampi d'amore di una macchina da cucire per ombrello rosso su un tavolo anatomico ricoperto di fiori*, composta interamente da Max Capa, chiaro omaggio al surrealismo approfondito tramite la ricerca fumettistica, gli elementi di critica radicale affondavano direttamente le radici nel recupero della tradizione degli anni precedenti la seconda guerra mondiale, quando ancora il capitalismo finanziario stava gettando le basi per una sua crescita esponenziale. Tra la fine del 1974 e l'inizio del 1975, tuttavia, finita la primigenia spinta innovativa di Puzz, alcuni "compagni" che vi militavano decisero di dare vita a numerose nuove uscite, tra le quali "Buco"[232], i tre numeri di "Poesia Metropolitana", il primo impaginato con il collettivo Gatti Selvaggi[233] di Quarto Oggiaro, guidato da Dino Meo, già collaboratore di "Puzz", il secondo intitolato *Marciapiede* - una raccolta di poesie "situazioniste" di Meo, pubblicato nel febbraio del 1976 - e un piccolo volume dedicato Woody Guthrie, dove vennero proposte in traduzione italiana i testi delle canzoni del cantautore americano, nonché i due numeri di "Provocazione", il primo nel giugno 1976 il secondo stampato

[230] Su tali temi vedere Edmund Berger, *Accelerazione. Correnti utopiche da Dada alla CRUU*, Roma, Nero Edizioni, 2021.
[231] Fondata da Max Capa (Nino Armando Ceronetti), direttore e grafico della rivista, verrà pubblicata fino al 1976 per un totale di 21. Tra i principali collaboratori, vi erano alcuni dei protagonisti della controcultura "capellona" come Renzo Angolani, Walter Accornero, Pietro Carneluti, Matteo Guarnaccia, Gianni Milano, Poppo Ranchetti, Giorgio Tavaglione e Umberto Tiboni, altri derivanti dalla corrente della Critica Radicale, come Giorgio Cesarano, Riccardo D'Este, Roberto Ginosa e Gianni Emilio Simonetti, nonché futuri protagonisti della cultura "glam" come Maurizio Mizio Turchet, Graziano Origa, e i fratelli Dino e Antonio Meo. Vi partecipava, inoltre, un gruppo creativo parigino: il Gruppo Art Beton.
[232] Collettivo con sede a Putignano, in provincia di Bari, fondò una propria casa editrice le Edizioni Buco e pubblicò quattro riviste intitolate "Buco", la prima nel settembre 1973, la seconda nell'ottobre 1974, la terza nel maggio 1975 e l'ultima nell'aprile 1976.
[233] Gatti Selvaggi era una formazione culturale e politica di ragazzi di Quarto Oggiaro, i quali avevano occupato uno stabile in via Val Trompia per farne un centro sociale, sul quale ritorneremo. La rivista omonima fu fondata per volontà di Dino Meo.

nel febbraio 1977. Interessante, in particolare, leggere quanto veniva proposto nel primo numero di quest'ultima pubblicazione, dove grazie ad un elenco puntato si chiarivano gli intenti della rivista e, dunque, di tutto il movimento di "critica radicale" iniziato dal "collettivo" di Puzz; veniva ricordato come "Provocazione" non aveva niente in comune con l'area dell'autonomia, pur se non si escludevano rapporti con soggetti radicali che navigavano "sul filo del rasoio fra la radicalizzazione e la ricaduta nel racket del politico"[234]. Si ricordava, inoltre, come il gruppo di Provocazione, pur essendo continuazione dell'esperienza di Puzz, ne era già oltre per lo sviluppo di una interpretazione e per la focalizzazione dei momenti d'interesse della sua critica; si dichiaravano, di conseguenza, anche oltre i limiti storici sia dell'I. S. sia del Comontismo italiano, per divenire espressione di soggetti sociali – come stavano facendo già il collettivo di Buco e Peter Pan – circoscrivibili all'interno di un'area radicale[235].

Queste ultime pubblicazioni, come si evince, consentirono al gruppo fondatore di "Puzz" di allargare il proprio orizzonte di critica sociale: quale emanazione del gruppo principale, infatti, si fondarono a Milano numerose organizzazione politico/culturali quali, appunto, Gatti Selvaggi, il Nucleo Informale Puzz, il Nucleo Autonomo di Quarto Oggiaro e il Nucleo informale di Situazione Creativa, che pubblicheranno una serie di riviste, tutte sotto l'insegna della "casa madre" Puzz, emanazione della critica radicale situazionista. Tra le più importanti "Situazione Creativa" (giugno 1974), "Contro la noia, l'ovvio, il sacrificio, il presente. Comunismo e ideologia" (settembre 1975), "Robota nervoso. Fantascienza e socialità" (due numeri tra 1976 e 1977). Come ricordava Claudia Salaris, in una pubblicazione del 1997 nel quale ripercorreva le caratteristiche del movimento del '77, le tendenza che aveva portato al superamento rivoluzionario dell'arte, che era già presente nel futurismo, nel dada e nel surrealismo, veniva portata alle sue estreme conseguenze nel situazionismo, che riprendendo le tecniche creative proprie delle avanguardie storiche per adattarle alla realtà della metropoli globale, era stata in grado di creare una nuova cultura radicale[236].

La Critica Radicale – definita da Martignoni e Morandini come "Negazionista" – possedeva, secondo i due autori, delle precise caratteristiche di fondo: "abolizione del lavoro, superamento della politica come espressione ritardataria di un terreno già bruciato dal capitale"[237]: come si vede, profonde erano le conoscenze, se non i legami, con la politica "autonoma". Come infatti si ricordava sul numero 17-18 di "Puzz" del gennaio-marzo 1975, "all'autonomizzarsi – il separarsi da tutti e da tutto colmando questa separazione con il vuoto dell'ideologia, operazione in cui il capitale è maestro – si tratta di contrapporre radicalmente l'autonomia: la soggettività dialettica fra sé stessa e la storia, fra sé stessa e gli altri soggetti, fra sé stessa e sé stessa"[238]. In questo contesto, anche l'organizzazione, per non rischiare di cadere nella "trappola" del dominio del capitale, doveva procedere "oltre la politica e oltre il rifiuto politico della politica nella comunità in atto di un gruppo, di un nucleo, di una comune, di un luogo stabile o provvisori e autorganizzato come prefigurazione in atto […]

[234] *Provocazione*, in Provocazione – Guerra Interna, giugno 1976, p. 7.
[235] *Ibidem*.
[236] Claudia Salaris, *Il movimento del Settantassette. Linguaggi e scritture dell'ala creativa*, Bertiolo, AAA edizioni, 1997, 13.
[237] Ivi, p. 81.
[238] In Puzz, n. 17-18, gennaio-marzo 1975, p. 5.

della comunità reale"[239]. Come si evince da quanto tentato di mettere in risalto, la Critica Radicale (o Negazionista) non si poneva l'obiettivo di negare le lotte in corso, ma negando il soggetto della politicità "spettacolare" della lotta stessa, perveniva al tentativo di reificare i percorsi e le ipotesi del soggetto rivoluzionario tramite la richiesta di pervenire a un bisogno radicale nuovo. Come chiosava il numero di "Puzz" appena ricordato: "l'autonomia […] armata dialetticamente, delle armi che dialetticamente la passione la porterà ad armarsi, dà fuoco o erotiche, per sconfiggere la noia e l'alienazione, la sopravvivenza bruta e la morte dei desideri; armata strategicamente e dialetticamente della critica radicale, senza separazione; conscia di essere, e non di rappresentare, la negazione dialettica dell'esistente capitalista creativamente negato nella sua totalità e in ogni suo specifico momento, non privilegiando un momento sull'altro, scatenando la negazione della critica radicale su tutti i momenti con la stessa efficienza qualitativa, con un'efficacia vissuta pienamente, non lasciandosi in nessun specifico, in nessun ruolo né contro-ruolo."[240].

Attorno al bisogno: Ágnes Heller, Asor Rosa e la Bologna di A/Traverso.

La teoria dei bisogni/desideri, non venne del resto categorizzata a posteriori, ma venne già teorizzata in concomitanza degli eventi della prima metà degli anni Settanta. Le prime indagini fondamentali riguardo a tali interessi si dovettero alla filosofa ungherese Ágnes Heller, la quale scrisse, tra 1967 e l'anno successivo, *Sociologia della vita quotidiana*, un libro fondamentale per questo campo d'indagine; testo che poi venne pubblicato in italiano, con grande clamore, nel 1970, dalla casa editrice Editori Riuniti con una prefazione di György Lukács, del quale la Heller era allieva[241]. Il testo si poneva nella critica sociologica italiana, nel pieno delle speranze utopiche del Novecento, infatti, in controtendenza rispetto ai cori di massa che annunciavano l'avvento di rinnovate modalità di esperire il quotidiano: la filosofa, infatti, sceglieva di indagare il campo della concreta esistenza umana in tutte le sue manifestazioni, proclamando la necessità di una vera e propria "rivoluzione della vita quotidiana", che fosse capace di sottrarre l'uomo all'alienazione prodotta dalla società capitalista. In particolare, era nella seconda parte del volume che la filosofa affrontava i rapporti esistenti tra "Il quotidiano e il non-quotidiano" esplicando il pensiero nell'ermeneutica della reciprocità, degli affetti, dell'oggettivazione e alienazione nel quotidiano. In questo capitolo strutturava in modo analitico i temi del lavoro (scisso nella diatriba marxiana di labour e work), della religione, della politica, dello Stato, la morale; i valori – temi molto cari non solo a Marx ma anche a Hegel – che venivano meno attraverso un'ideologizzata scienza sociale, manipolata e tecnicizzata, che rappresentava "la religione della nostra epoca". Ecco, allora, la funzione dell'individuo – "quell'uomo per il quale la sua propria vita è diventata coscientemente un oggetto, dal momento che egli è un essere che appartiene coscientemente a una specie", secondo la definizione della filosofa – quale Essere in grado, grazie al suo rapporto cosciente con la propria specificità, di poter "sintetizzare"[242] la propria quotidianità e creare forme di vita quotidiane non alienate. Tra di esse, il lavoro

[239] *Ibidem*.
[240] *Ibidem*.
[241] Tali temi sono stati da me affrontati in: Andrea Capriolo, *Gli autoriduttori dei Circoli del proletariato giovanile: ripercorrere una storia dimenticata*, in Storie interrotte. Riconoscere e e valorizzare il patrimonio dimenticato, Padova, Padova University Press, pp. 225 – 232.
[242] Ágnes Heller, *La teoria marxista della rivoluzione e la rivoluzione della vita quotidiana*, in Aut-Aut, n. 127, gennaio-febbraio 1972, p. 62. Testo originale del 1968.

intellettuale esplicato in espressione artistica, quale elemento culturale in grado di sottrarre l'essere umano da tali tipi di "religione": "L'arte" – scriveva Heller – allacciandosi all'estetica di Lukács (a sua volta suggestionato da Simmel), "è l'autocoscienza dell'umanità" - e il "gioco", definito come elemento della creatività umana che non entra nel circolo della riproduzione sociale, nonché come "motore" della fantasia; "quanto più sono alienati i rapporti sociali, quanto più è alienata l'attività lavorativa e la stessa vita «vera», tanto più chiaramente e univocamente il gioco diviene una evasione, un punto di appoggio, una piccola isola di libertà."[243].

Sulla scia di questo primo volume, la cultura italiana incominciò a riflettere profondamente sui rapporti tra arte, tempo libero declinato quale bisogno dell'essere umano, e "rivoluzione sociale". "Aut-Aut", rivista di filosofia fondata nel 1951 da Enzo Paci, a partire dal 1971 incominciò a dedicare una rubrica specifica alla "fenomenologia del bisogno": Pier Aldo Rovatti, Salvatore Veca, Franco Fornari, tra gli altri, ma anche Giampiero Comolli e Roberta Tomassini, furono i più fervidi animatori di tale dibattito, i quali mettevano in relazione la divisione "concentrazionaria" del lavoro – fosse esso di fabbrica e manifatturiero – con lo smarrimento della divisione tra lavoro produttivo e lavoro improduttivo[244]. Ma era proprio da tale "smarrimento" e senso di "esclusione" che l'operaio "nuovo" avrebbe potuto nascere e manifestarsi - ricordava in un suo articolo Rovatti - creando un progetto "rivoluzionario" che avrebbe dovuto coinvolgere non più solo le forme di proprietà "ma il tipo stesso dell'attività, cioè appunto il modo della produzione", dove all'inerzia delle forze produttive e allo scientismo dei tassi di crescita, avrebbe risposto "lo scandalo dell'utopia vissuta come possibilità reale."[245]. Una utopia "radicale" – declinata come "dover essere" - ontologicamente "orientata al futuro", parafrasando quanto sostenuto dalla Heller, che sarebbe riuscita a creare una società "dinamica senza estraneazione" nel presente grazie alla "prassi radicale", ovvero il "dover fare"[246].

Il dibattito interno a tali temi non smise di suscitare interesse, anche in quanto pochi anni dopo la pubblicazione di *Sociologia della vita quotidiana* la filosofa ungherese pubblicò *La teoria dei bisogni in Marx*[247]. Il volume - stampato per la prima volta in italiano nel 1974 per Feltrinelli con una prefazione di Pier Aldo Rovatti, e che ebbe numerose riedizioni negli anni successivi nonché un importante riscontro nella critica sociale e filosofica italiana[248] – delineava marxianamente una derivazione del bisogno da uno scontro fra due sistemi materiali di produzione, nel quale "gli oggetti fanno esistere i bisogni e viceversa i bisogni gli oggetti"[249], ma dove il

[243] Ágnes Heller, *Sociologia della vita quotidiana*, Roma, Editori Riuniti, 1975, p. 384.
[244] Cfr. Pier Aldo Rovatti, Salvatore Veca, *La critica e i nuovi bisogni*, in Aut-Aut, n. 126, novembre-dicembre 1971, p. 98.
[245] Ivi, p. 100.
[246] Ágnes Heller, *Movimento radicale e utopia radicale*, in Aut-Aut, n. 144, novembre-dicembre 1974, pp. 39 – 41.
[247] Ágnes Heller, *La teoria dei bisogni in Marx*, Milano, Feltrinelli, 1974.
[248] Basti ricordare, in tale sede, il volume "Bisogni e teoria marxista" curato da Rovatti, Tomassini e Vigorelli pubblicato per Mazzotta nel 1976, alcuni articoli pubblicati sulla rivista "Ombre Rosse" nel 1976 da Giovanni Jervis, Sandro D'Alessandro e Furio Di Paola, nonché il lungo articolo in risposta alle critiche a lei mosse da studiosi del tema, che la filosofa ungherese pubblicò con il titolo "Un prologo più che un epilogo. Replica sulla teoria dei bisogni e della vita quotidiana" nel numero 159-160 di "Aut-Aut". Del resto, vale la pena ricordare, che la rivista "Ombre Rosse" dedicò a tale tema ampio dibattito; nel marzo del 1977, difatti, venne stampato il primo "Quaderno" della rivista, dedicato, come specificava il titolo a "Bisogni, crisi della militanza, organizzazione proletaria". A essere ospitati, ancora una volta, figuravano Rovatti, accanto a, tra gli altri, Giaime Pintor e Luigi Manconi.
[249] Ivi, p. 23.

bisogno stesso veniva a declinarsi anche nei rapporti sociali, quale oggettivazione stessa dell'uomo. Per la Heller, in particolare, in quanto il lavoratore non vende al capitalista il proprio lavoro ma la propria forza-lavoro attraverso il plusvalore, il quale consente la maturazione di un valore d'uso della merce in grado di soddisfare un bisogno – sia esso di natura "naturale" o "socialmente prodotto" dunque "elevato" e "necessario"[250] e, infine "libero", ricevendo in contropartita un "valore di scambio" determinato dai "bisogni del lavoratore"[251] storicamente determinati, l'operaio esiste solo – e qua la Heller cita Marx dal primo libro de *Il capitale* – "per i bisogni di valorizzazione di valori esistenti, invece che, viceversa, la ricchezza materiale per i bisogni di sviluppo dell'operaio"[252]. Questo concetto, sviluppando la proprietà privata e, di conseguenza, la divisione del lavoro, si poneva in grado di creare e di moltiplicare i bisogni, che potevano determinare al tempo stesso "la struttura del bisogno o, almeno, i suoi limiti"[253] all'interno della divisione del lavoro. Questa necessità, tuttavia, non poteva essere meramente ridotta al "bisogno economico" – quale espressione dell'estraniazione capitalistica dei bisogni – ma diventava manifestazione di un "bisogno radicale" e "libero" tipico della società dei "produttori associati" e del "regno della liberta". Una necessità che, di conseguenza, non trovava i propri bisogni ne sul "mercato" ne esperirli all'interno della società capitalista per una questione di principio: la soddisfazione di questi bisogni trascendeva, di necessità, la società capitalista nella sua intera struttura, compresa quella dei bisogni stessi[254]. Tali bisogni radicali, infatti, come ricordava la Heller, erano diretti agli altri uomini intesi non come mezzo, ma come fine[255]; proprio a causa di questo, essi erano in grado di creare un "sistema di valori non estraniati" la cui completa realizzazione doveva essere subordinata ad un "sistema di bisogni umano"[256], sintomo di un arricchimento intellettuale dell'uomo stesso e sintomo di un bisogno di universalità[257]. Questi bisogni radicali, che seguendo Marx erano esplicitazione di momenti inerenti alla struttura capitalista dei bisogni stessi – senza i quali la società capitalista non avrebbe potuto esistere – erano continuamente prodotti in un surplus in grado di far "marciare" il capitalismo; il soddisfacimento di questi bisogni radicali, di conseguenza, avrebbe potuto essere la causa possibile della cessazione di tale tipo di società. Come ricordava la Heller, infatti, "quegli individui nei quali sorgono i "bisogni radicali" già nel capitalismo, sono portatori del "dovere collettivo""[258].

Ma come può, si chiedeva Heller recuperando Marx, la teoria dei bisogni radicali diventare prassi per penetrare nelle masse sociali diventando dovere collettivo? "La teoria si realizza in un popolo soltanto nella misura in cui essa costituisce la realizzazione dei bisogni di tale popolo […] Una rivoluzione radicale non può essere che la rivoluzione dei bisogni radicali"[259]. In tal senso, la pratica di penetrazione doveva di necessità trovare

[250] *Ibidem*.
[251] Ivi, p. 24.
[252] *Ibidem*, citazione ripresa da Karl Marx, *Il capitale*, libro 1, 7 ed, Roma, Editori Riuniti, 1972, p. 69.
[253] Ivi, p. 25.
[254] Ágnes Heller, *La teoria, la prassi e i bisogni umani*, in Aut-Aut, n. 135, maggio-giugno 1973, p. 41.
[255] Cfr., Ágnes Heller, *La teoria dei bisogni in Marx*, cit., p. 27.
[256] Ivi, p. 28.
[257] Ivi, p. 94.
[258] Ivi, p. 84.
[259] Ivi, p. 97, recuperato da Karl Marx, *Per la critica della filosofia del diritto di Hegel*, in Karl Marx, Friedrich Angels, *Opere Scelte*, a c. di L. Gruppi, 2 ed, Roma, Editori Riuniti, 1971, p. 64.

nella soddisfazione di questa esigenza la classe operaia, in quanto non ha fini particolari ma solo generali nati dalla divisione del lavoro. La convinzione, infatti, che i bisogni radicali nascessero della divisione del lavoro, è stato uno dei fili conduttori dell'intera opera di Marx e, dunque, della Heller. Come ricordato precedentemente, difatti, il pluslavoro genera la necessità del "bisogno" che può eventualmente essere declinato o come "tempo libero" - quale bisogno elementare perché oltrepassava i limiti della estraniazione - o quale bisogno di "universalità" non soddisfacibile all'interno del sistema capitalista in quanto elemento cardine della produzione di massa[260]. Per questo, come ricordava la filosofa ungherese, nel primo libro del *Il capitale* Marx sosteneva che la lotta per l'aumento del tempo libero rientrava all'interno dell'ottica della lotta di classe proletaria: "qui ha dunque luogo un'antinomia, diritto contro diritto, entrambi consacrati dalla legge dello scambio delle merci. Fra diritti eguali decide la forza. Così nella storia della produzione capitalistica la regolazione della giornata lavorativa si presenta come lotta per i limiti della giornata lavorativa – lotta tra il capitalista collettivo, cioè la classe dei capitalisti, e l'operaio collettivo, cioè la classe operaia"[261]. In questo modo, mentre la lotta di classe veniva ad essere espressione degli interessi particolari del proletariato, la lotta per il tempo libero li avrebbe trascesi in quanto contenente la "conformità al genere"[262] della "società dei produttori associati", unica società in grado di poter soddisfare i bisogni radicali, dove si sarebbero superati anche la filosofia e le teorie radicali stesse[263], nonché dove "il lavoro compiuto nella produzione diventa minimo e cessa perfino di esistere[264]. L'accadimento di tale procedimento, in un'ottica marxista, era dovuto al fatto che nella "società di produttori associati" il lavoro poteva essere interamente eseguito dalla macchine; in tale contesto, dunque, all'interno del processo di produzione materiale, predominava il capitale fisso, mentre la forza-lavoro veniva impiegata solo come "sorvegliante e regolatore" del funzionamento delle macchine: da questo processo, nasceva il "lavoro scientifico" o, come presupposto da Marx, il "lavoro generale" che consentiva il predominio del lavoro intellettuale su quello fisico. Da tale supposizione, si evinceva che la ricchezza della società non poteva essere determinata dalla produzione, ma dalla libera manifestazione sociale dei singoli individui, ovvero dal tempo libero a loro disposizione[265]. Solo in questo modo ogni uomo poteva prendere parte "all'interazione tra natura e società" e avrebbe potuto eseguire "un lavoro altamente sviluppato e puramente intellettuale" che lo avrebbe condotto non a svolgere l'attività di pittore, ma ad essere un uomo che dipinge.

Il testo della Heller, del resto, non era nuovo in questo campo di studi eterodossi al marxismo di matrice "sovietica", in quanto già prima della pubblicazione di *La teoria dei bisogni in Marx*, numerosi autori si erano cimentati nel leggere la critica alla società capitalista portata dal filosofo di Treviri attraverso la lente delle

[260] Ivi, p. 99.
[261] Ivi, p. 100, recuperato da Karl Marx, *Il capitale, libro 1*, cit., p. 255.
[262] *Ibidem*.
[263] Ivi, p. 108.
[264] Ivi, p. 113.
[265] Ivi, p. 114. Per citare direttamente Marx: "Il tempo di lavoro [labour], anche se il valore di scambio è soppresso, resta sempre la sostanza creatrice della ricchezza e la misura dei costi che la sua produzione esige. Ma il tempo libero, il tempo di cui si dispone è la ricchezza stessa, sie per il godimento dei prodotti, sia per la libera attività – che non è determinata, al pari del lavoro, dalla costrizione di uno scopo esteriore, che bisogna adempiere, il cui adempimento è una necessità naturale o un dovere sociale, comunque si voglia dire". Karl Marx, *Storia delle teorie economiche*, Torino, Einaudi, 1954, p. 278.

richieste della gioventù degli anni Settanta, il più delle volte accostando Marx alla psicanalisi freudiana. In Germania, i membri della Scuola di Francoforte avevano già mosso dure critiche alla società borghese: Theodor Adorno, in *Dialettica Negativa*, pubblicato nel 1966, dava nuova vita al "concetto" quale elemento in grado di potersi riappropriare della conoscenza dialettica, in modo che essa non restasse incollata all'identità ma che si sarebbe potuta aprire al contenuto temporale della verità. Anche Marcuse, in concomitanza di Adorno e ben prima della Heller, si era cimentato con tali temi; una prima volta negli anni Cinquanta, quando scrisse *Eros e civiltà* – testo che, come ricordava nella prefazione al volume Giovanni Jervis suggeriva non tanto la liberazione *del* lavoro, ma la liberazione *dal* lavoro[266] - ma fu soprattutto negli anni Sessanta che la sua critica alla società capitalista pervenne a suscitare ampio dibattito nel mondo occidentale. *L'uomo a una dimensione, psicanalisi e politica*, e *La fine dell'utopia* furono tra i testi che maggiormente interessarono il pubblico studentesco del Sessantotto, soprattutto per il recupero dell'immaginazione umana quale unico atto in grado di opporre un rifiuto alla società vigente, di contro al linguaggio e alla ragione, non più abili nel poter apportare una critica al capitalismo: "la società di Marcuse – sottolineava Lucio Colletti – era palesemente un frutto, non… dell'ingegneria sociale, ma della fantasia e dell'immaginazione poetica."[267]. In queste condizioni, parafrasando ancora Colletti, continuare a parlare di Marx, ovvero di termini quali valore e plusvalore come di un qualcosa frutto del lavoro umano, "non aveva più alcun senso."[268]. Anche in Francia tali temi smossero gli animi studenteschi, soprattutto grazie a Gilles Deleuze e Felix Guattari, che nel 1972 pubblicarono *L'Anti-Edipo*, primo dei due volumi – insieme a *Millepiani* (pubblicato solo nel 1980) - dal titolo *Capitalismo e schizofrenia*, nel quale i due autori paventavano la possibilità, attraverso il "desiderio" – concepito come una mancanza – di poter sovvertire l'ordine del potere della società capitalista. Il desiderio, infatti, nell'ottica dei due filosofi francesi, si manifestava all'interno delle possibilità del costruire o dell'operare sociale, all'infuori delle quali esso sarebbe stato solamente uno stato di natura. Come il testo della Heller, del resto, anche *L'Anti-Edipo* ebbe riflessi notevoli in Italia, fin dalla sua prima traduzione, nel 1975, per la casa editrice torinese Einaudi. La tematizzazione del desiderio, infatti, emergeva anche in questo articolato saggio filosofico quale condizione "schizoanalitica" del desiderio recepito come "macchina desiderante", in particolare della tesi secondo la quale "la produzione sociale è unicamente la produzione desiderante stessa in condizioni determinate."[269]: non c'è che desiderio e socialità, e nient'altro. Pare non privo di interessi, in questa sede, rileggere quanto il collettivo bolognese di A/traverso aveva recepito del testo dei due francesi: "Non parliamo più di desideri, desideriamo: siamo macchine desideranti, macchine da guerra"[270]; "Il desiderio si fa / qui movimento / per questo siamo già oltre / al '68. Non vedi / qui gli studenti ma vedi / il soggetto che passa / attraverso ordini dati / e separati: fabbrica scuola linguaggio"[271]; "La critica della psicoanalisi come naturalizzazione della rimozione storicamente determinata del desiderio e la ricerca di una macchina di

[266] Giovanni Jervis, introduzione a *Eros e civiltà*, pp. XXVI-XXVII.
[267] Lucio Colletti, *Le ideologie*, in Dal '68 a oggi. Come siamo e come eravamo, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. 127.
[268] Ivi, p. 129.
[269] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Edipo. capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi, 1975, p. 31.
[270] Collettivo A/traverso. *Alice è il diavolo. Storia di una radio sovversiva*, a c. di Franco Berardi ed Enrico Guarneri. Milano, Shake Edizioni, 2002, p. 56.
[271] Ivi, p. 48.

riemergenza ed espressione dei flussi desideranti – la pratica della scrittura e della comunicazione trasversale come forma emergente di questa collettivizzazione del rimosso; questi i temi che A/traverso ha introdotto nel movimento, e in particolare nel proletariato giovanile."[272].

Anche la critica Italiana aveva recepito, seppur con ritardo, quanto avveniva nell'Europa continentale, così che nel 1977, quado il "movimento" aveva tentato maggiormente l'assalto al "cielo", sul medesimo tema si concentrò Alberto Asor Rosa, pubblicando per la collana Nuovo Politecnico Einaudi *Le due società*[273], testo che, maggiormente rispetto a quello della Heller e degli autori precedentemente ricordati, si staccava della critica marxista per apportare una più accentrata riflessione sul "nuovo" movimento italiano. Asor Rosa – il quale scrisse il testo, non va dimenticato, dopo i "fatti" della "cacciata" di Luciano Lama dalla Sapienza - individuava nell'allora situazione giovanile un anticomunismo diverso da quello tradizionale, sia di destra che di sinistra, ponendo la sua attenzione sulla constatazione che il movimento giovanile non innestava più le proprie speranze né nel considerare il PCI come soggetto rivoluzionario della lotta di classe, né nel pensare il sindacato come asse di collegamento con il partito. In relazione a questa perdita di "genitorialità", il movimento giovanile aveva incominciato a combattere gli assi portanti del "comunismo secolare" contrapponendo loro due "blocchi di realtà sociali di segno opposto o comunque profondamente diversificato rispetto alla realtà sociale di massa prevalente nel partito e nel sindacato."[274]. Questo, per Rosa, aveva portato alla formazione di giovani contestatori che non venivano più dalla "carriera" di partito, ma che erano nati al di fuori delle organizzazioni operaie della tradizione comunista e che, a causa di questo fattore, avevano incardinato una lotta non più per imporre una diversa ipotesi politica alle masse – ancora formatesi all'interno delle canoniche diatribe politiche di partito – ma tra due differenti società[275]. Il problema che si poneva, per l'autore, era di indagare cosa avesse fatto l'istituzione – ovvero la prima società, quella dei garantiti - per "aiutare" la "seconda società" – di emarginati e disoccupati, di giovani e sottoproletari - "cresciuta accanto alla prima, e magari a carico di questa, senza trarne rilevanti vantaggi, senza avere uno sbocco e senza un radicamento reale nella prima società"[276] e che, proprio a causa di questa sua emarginazione, aveva fatto della "teoria dei bisogni" un suo cardine nell'agire sociale. Questa teoria si esplicitava nell'immanenza dell'attacco, da parte della seconda società, della prima, in modo da poterla disgregare e distruggere, perché "solo attraverso questa disgregazione e distruzione possono essere soddisfatti i bisogni di volta in volta emergenti senza aspettare il domani"[277]; per questo, alcuni "codici secolari" della prima società, non potevano avere effetto sulla seconda. In tale contesto, Asor Rosa analizzava il termine di "austerità" che non poteva più avere un senso nei confronti dei giovani contestatori in quanto tale termine era ancora rivolto alle fasce produttive – ai lavoratori – della prima società, sufficientemente in grado di ricalibrare un rapporto diverso tra i propri consumi e le proprie necessità in base al livello di austerità imposto delle istituzioni. I giovani, invece, potevano utilizzare l'austerità per costruire un

[272] *Che cos'è A/traverso?*, in A/traverso, giugno 1977, p. s.p.
[273] Alberto Asor Rosa, *Le due società*, Torino, Einaudi, 1977.
[274] Ivi, pp. 63 – 64.
[275] Ivi, p. 64.
[276] *Ibidem*.
[277] Ivi, p. 65.

futuro diverso da quello presente[278]. Ma, asseriva Asor Rosa: se il presente era già caratterizzato da penuria, indigenza e precarietà, la parola d'ordine di austerità doveva sfumare la "sua carica politica e il suo potenziale di trasformazione, a cominciare proprio da problemi come quello dell'occupazione"[279] diventando "cosa d'altri – ovvero degli occupati e degli "inseriti", correndo il rischio di diventare impraticabile e di apparire come un rifiuto a soddisfare le esigenze portate avanti da questa seconda società. Da qui l'instaurarsi di una convergenza tra i teorici della seconda società e certi settori del mondo politico ed economico sull'obiettivo di colpire in primo luogo la presenza operaia organizzata nella società, ovvero il partito e il sindacato[280].

La teorizzazione di Asor Rosa dovette di certo creare scompiglio, sia nella sinistra comunista istituzionale, che incominciò – sulla scia di quanto aveva detto Berlinguer – a accusare il "nuovo" movimento di "diciannovismo", sia nei giovani della sinistra extraparlamentare. Su "Fronte Popolare", organo ufficiale del Movimento Studentesco-Movimento Lavoratori per il Socialismo, che va ricordato era vicino alle teorie operaiste di Potere Operaio e, dunque, non proprio allineato al movimento giovanile "indiano" e autonomo che aveva contestato Lama alla Sapienza, il 6 marzo del 1977 venne pubblicato un breve articolo, intitolato *L'ideologo e la pipa*, nel quale si accusava Asor Rosa di essere il teorico del PCI e del sindacato e di aver provocato, tramite il suo scritto, la criminalizzazione del "movimento". Si chiedevano, infatti, in chiusura dell'articolo, i redattori, dopo aver preso puntigliosamente in analisi la teoria del sociologo italiano: "chi aggredisce «come un turbine distruttivo», chi converge (oggettivamente o soggettivamente?) con le forze della reazione? Siamo noi, che stiamo all'opposizione, o voi che «insieme» alla DC vi contendete la fiducia del grande capitale monopolistico? Chi alimenta «le ideologie del desiderio e dei bisogni», le ideologie «della riserva»? Chi sta dentro o chi sta fuori?"[281]. La risposta che si davano gli autori era critica nei confronti dell'istituzione, della quale Asor Rosa era la "stampella"; per essi, infatti, a incardinare la reazione nei confronti del movimento e a decretare le "ideologie della riserva", era stato lo stesso PCI che non solo tentava una egemonia culturale all'interno della politica italiana, ma che aveva costruito attorno a sé una riserva – rinsaldata, per di più, da "una palizzata" – che non lo portava a vedere che il "movimento" era formato anche dalla classe operaia, della quale il PCI si fregiava si essere il portavoce[282].

Anche il "movimento autonomo" rifletteva sui medesimi argomenti, che saranno poi ripresi da Asor Rosa nel testo appena ricordato. Una serie di testi, difatti, ci consentono di recepire sia quanto il saggio dello studioso fu importante per la comprensione del movimento "desiderante", ma anche quanto Asor Rosa aveva letto per produrre il suo contributo. Negli stessi giorni di pubblicazione di *Le due società* Marino Sinibaldi, Luigi Manconi e Marcello Sarno, protagonisti del movimento romano, scrivevano su "Ombre Rosse" due articolati interventi, *Esiste ancora il movimento studentesco?* e *Uno strano movimento di strani studenti*, nel quale si dava voce – senza mai citare Asor Rosa e il suo saggio - alle espressioni "indiane" e libertarie, manifestate

[278] *Ibidem*.
[279] *Ibidem*.
[280] Cfr., ivi, p. 67.
[281] *L'ideologo e la pipa*, in Fronte Popolare, n. 104, 6 marzo 1977, p. 7.
[282] *Ibidem*.

attraverso gli espropri e le distruzioni di vetrine, di questi nuovi studenti: non più studenti "canonici", ma ragazzi "disgregati" dalla politica istituzionale, che utilizzavano l'università come base d'appoggio per la loro legittimazione politica[283]. Questi "interventi", per gli autori, si mostravano come sintomo atto a rivendicare "l'avvento" di un nuovo movimento giovanile, che non si riconosceva più nelle pratiche partitiche e sindacali, e dove le teorie desideranti di questa "seconda società" divenivano metro di misura della loro presenza politica[284]. Se il testo di Sinibaldi e Manconi poneva in risalto le necessità di questi soggetti "non garantiti", dopo la pubblicazione del volume di Asor Rosa usciva la rivista "La pera è matura; cogliamola subito!", dove chiamando direttamente in causa il saggista romano si dichiarava che quanto espresso in *Le due società* più che essere una teorizzazione politica era un "progetto" al tempo stesso "feroce e bestiale" di imporre "un volontà"[285] ai giovani contestatori che, al contrario, non volevano sottomettersi alle imposizioni di professori e intellettuali per rivendicare un proprio desiderio. Precedentemente, tuttavia, nel luglio del 1976, quando ancora il testo di Asor Rosa non era stato pubblicato – e dunque quando ancora il Settantasette non si era manifestato con più violenza - un intero numero di "A/traverso" era dedicato alla liberazione delle logiche del lavoro capitalista e alle teorie "desideranti": le due pagine centrali, infatti, presentavano l'articolato intervento, intitolato *Riprendere in mano Marx contro l'ideologia. Costruire il movimento di liberazione dal lavoro*, nel quale i redattori del trafiletto prospettavano di poter costruire, principiando, ma svincolandosi al tempo steso, da una lettura marxista della cultura, una società "a-ideologica" divincolata dalle logiche socialiste e terzinternazionaliste[286]: velata, seppur se ne riconosceva l'importanza, la messa in discussione delle teorie della Heller. A scardinare queste logiche, infatti, sarebbe intervenuto il "proletariato giovanile", il quale, rifiutando l'ideologia della festa, avrebbe potuto comprendere sé stesso quale figura interna alla composizione di classe in modificazione, riuscendo, proprio in quanto avulso da tali logiche, ad accedere al tempo libero dal lavoro. Un tempo libero, che, tuttavia, non aveva niente in comune con il marxista "esercito industriale di riserva" – come "recuperato" dalla Heller - ma si impegnava nel propagare l'assenteismo e il lavoro saltuario quale forma culturale concreta di un "esercito" assenteista, di fatto inutilizzabile dall'organizzazione capitalistica, in grado di produrre spazi di libertà individuale ma al tempo stesso collettiva. In tal contesto, dunque, si rifiutava anche la teoria della transizione tipica del socialismo terzinternazionalista, che avrebbe portato alla mera sostituzione del capitalismo con il socialismo - rinfrancando, di conseguenza, la società dei sacrifici - impendendo ai bisogni proletari di liberarsi definitivamente[287]. Altrove – recuperando il titolo di un secondo articolo presente sul medesimo numero "estivo" di "A/Traverso" - era il luogo dove poter trovare, o creare, questa società dei desideri. Altrove, del resto, non era solo uno spazio ideologico, ma anche un luogo fisico occupato dai giovani del "movimento" bolognese. Esso (così come Radio Alice di via del Pratello, la TraumFabrik di via Clavature, o la casa di Bifo in via Marsili) era stato pensato quale luogo dove sperimentare forme di vita alternative, che

[283] Marino Sinibaldi, Marcello Sarno, *Esiste ancora un movimento studentesco?*, in Ombre rosse, n. 19, 1977, p. 8.
[284] Cfr., Marino Sinibaldi, Luigi Manconi, *Uno strano movimento di strani studenti*, in Ombre Rosse, n. 20, 1977, pp. 3 e ss.
[285] Cfr. Andregatta, *Le 2 società*, in La pera è matura; cogliamola subito!, p. sp.
[286] cfr., *Riprendere in mano Marx contro l'ideologia. Costruire il movimento di liberazione dal lavoro*, in A/Traverso, luglio 1976, pp. 2-3.
[287] cfr., *ibidem*.

si sarebbero sottratte dalle logiche istituzionali. Se Radio Alice doveva essere "il megafono del rimosso, dei desideri, della schizofrenia del quotidiano", Altrove si poneva nei confronti dei giovani proletari quale "luogo liberato/liberante dove tendere alla trasformazione dei rapporti presenti"[288]. Seppur fu una esperienza marginale, durata solo tre mesi, e seppur non fu indenne da limiti programmatici di intervento nel sociale – non consentendo alla struttura "liberata" di diventare "liberante" - Altrove, secondo i redattori dell'articolo, fu una esperienza positiva, in quanto riuscì a dimostrare che non solo sul terreno della politica il proletario poteva cambiare la propria vita, ma anche nelle esperienze del vissuto quotidiano[289]. Il desiderio, e la conseguente libertà sottesa al tale fenomeno, si doveva manifestare sul terreno dei micro comportamenti e nel luogo della "separ/azione", sintomi di un soggetto collettivo latente, che avrebbe potuto affrancarsi solo su un terreno autonomo, che fosse in grado di rifiutare l'ideologia del lavoro, e non su un terreno etero determinato della politica istituzionale[290]. Le strutture liberanti, interne al personale e al "movimento" stesso, in tale contesto, avrebbero potuto sopperire a tale necessità, in quanto unici elementi in grado di elaborare una tattica di attacco alla istituzione capitalista e non di semplice difesa[291]. Ad esplicitare tale concetto, ecco allora un breve trafiletto sul numero di maggio del 1976, dove, mediante la metafora dell'orso e delle vespe, i redattori della rivista bolognese scardinavano le logiche della cultura terzinternazionalista, la quale vedeva in queste organizzazioni "autonome" un luogo avulso delle leggi statali e partitiche. "Stupidi e ottusi: oggi deformati più che mai non riescono a concepire come le cose possano essere discusse e decise in modo collettivo all'interno di strutture orizzontali, di non-strutture. Ma l'orso non può difendersi dalle vespe, la violenza non è più la violenza del Partito-per-il-socialismo-contro-lo-stato, ma è l'offensiva dei nostri bisogni/desideri che sono comunque fuori legge, e non possono essere relegati, limitati, delegati in schemi organizzativi classici e fissi". Questa era la chiosa dell'articolo, che terminava con un lapidario "ora si parla di mettere fuori legge l'autonomia; ma l'autonomia nella legge non c'è mai stata."[292].

Non solo su "A/Traverso" si rifletteva su tali interessi: nel numero a cavallo tra 1975 e 1976 di "L'erba voglio" – sulla cui copertina, emblematicamente, ere posto un Lenin stanco e malato, non più in grado di agire - ancora Bifo, riflettendo sul termine di "desiderio", tentava di divincolarsi dalla strutturazione tipicamente marxista della Heller. Esso, infatti, concettualizzava che "la storia della politica è storia di una rimozione e di una sostituzione": ovvero, il soggetto sarebbe stato rimosso in favore dell'unita. Occorreva, invece, per Bifo, partire dal recupero del soggetto quale "soggetto di bisogni, di desideri, di comportamenti" per affermare scandalosamente che la "dicotomia concettuale struttura/sovrastruttura è un nodo teorico dell'idealismo post-marxiano che va messo interamente in discussione". Se la Heller, dunque, si fermava al riconoscere la necessità dei bisogni radicali, Bifo rivendicava la necessità di creare "bisogni estremisti di classe; estremisti in quanto si misurano soltanto sulla loro autonomia soggettiva, e di lì portano avanti la loro separ/Azione processuale e la loro ricomposizione trasversale". Di fatto, l'articolo decostruiva l'allora labile categoria di "proletariato

[288] *Altrove*, in A/traverso, luglio 1976, p. 3.
[289] cfr., *ibidem*.
[290] cfr., *Moltiplicazione delle logiche e fine del soggetto unitario*, in A/traverso, maggio 1976, p. 2.
[291] *Strutture liberanti*, in A/traverso, maggio 1976, p. 1.
[292] *L'orso e le vespe*, in A/traverso, maggio 1976, p. 5.

giovanile" combinando la concezione classica alla spaccatura generazionale allora in atto; la schizofrenia del "soggetto" politico giovanile avrebbe dunque parlato attraverso il "desiderio" del resto non collocabile, senza identità e senza una propria costituzione: si svolgeva, ricorda Andrea Lanza, "verso quel soggetto schizofrenico o nomade che si compone in una collettività e che è costitutivamente altro dal soggetto rivoluzionario terzointernazionalista. È costitutivamente altro perché in altro modo, ormai, è concepito il rapporto tra individuo e società, e tra società e farsi della storia."[293]. Tale nuovo soggetto, operaio e proletario, veniva a essere una commistione - per recuperare un interessante volume di Bifo pubblicato nel 1974 per Marsilio - tra *Scrittura e movimento*[294]; l'apertura del testo, difatti, si poneva come uno dei primi "manifesti" dell'autonomia operaia, che trovava l'autore impegnato a contrapporre tra di loro la cultura "ideologica" hippy e quella che si prospettava "a-ideologica" del nuovo proletariato, sia operaio che studentesco: "l'esperienza di migliaia di giovani, che nel loro modo stesso di vita quotidiana si pongono fuori dell'establishment, non indica, come legge l'ideologia hippy, la costruzione di strutture alternative pacificamente accampate accanto alla società del lavoro e della miseria. È invece il comportamento spontaneo di un settore di proletariato; la nuova classe operaia scolarizzata e gli studenti proletarizzati, che, vivendo collettivamente, costituendo strutture di autodifesa della propria vita collettiva anche sul piano economico, costruiscono il terreno dell'appropriazione comunista del tempo e delle cose. Perché non dirlo? La pratica della felicità è sovversiva."[295]. Ecco, allora, il ruolo preminente della gioia: in *Chi ha ucciso Majakovskij* - romanzo "pseudo-autobiografico" pubblicato nel 1977 per la casa editrice milanese Squi-libri – Bifo-Majakovskij rifletteva sull'importanza di tale sentimento all'interno della pratica artistica e culturale: "nella poesia occorre sia presente anche la gioia che c'è nella rivolta, la creatività che si libera nel comportamento antiproduttivo dei giovani operai"[296]. I giovani operai, infatti, nella poetica/politica dell'autore, costituivano l'anello fondamentale che avrebbe consentito ai "proletari" di arrivare al nocciolo del suo intervento, ovvero il riconoscimento del proletariato giovanile come motore e anima della realtà autonoma non "ideologizzata": "Il comportamento di migliaia e migliaia di giovani, che nel loro modo stesso di vita sono fuori dell'establishment, non indica, come vuole l'ideologia giovanilistica, un new way of life, la costruzione di strutture alternative pacificamente accampate alla società capitalistica del lavoro e del non lavoro, della miseria e della fatica. È invece il comportamento spontaneo di un settore di proletariato che, vivendo collettivamente, costituendo strutture di difesa della propria autonomia, costruisce il terreno dell'appropriazione comunista del tempo e delle cose. La pratica della felicità è sovversiva. E la sua rappresentazione è istigazione a commettere reato, a sovvertire l'ordine di cose presente."[297].

Tali rapporti, tra "scrittura", "movimento" e "gioia" in una veste non ideologizzata, trovarono nella cultura italiana di metà anni Settanta molti svincoli d'interesse: come non ricordare, difatti, in questo spettro di studi,

[293] Andrea Lanza, *Quando è finita la rivoluzione. Il divenire storico nei movimenti italiani degli anni Settanta*, in Meridiana. Rivista di storia e scienze sociale, n. 76, 2013, pp. 211 – 212.
[294] seppur pubblicato nel 1974, "Scrittura e movimento" venne scritto nel 1972 come tesi di laurea dell'autore. Il volume poi stampato da Marsilio presenta alcune aggiunte – soprattutto il capitolo introduttivo – scritto dopo le lotte operaie di Mirafiori del 1973, alle quali Bifo partecipò in prima persona.
[295] Franco "Bifo" Berardi, *Scrittura e movimento*, Padova, Marsilio, 1974, p. 9.
[296] Franco "Bifo" Berardi, C*hi ha ucciso Majakovskij*, Milano, Squi-libri, 1977, p. 88
[297] Ivi, p. 88 – 89.

il volume *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, curato da Gianni Celati – e dal collettivo A/DAMS - al termine del suo corso sulla letteratura nonsense di epoca vittoriana nell'ateneo bolognese: Alice – in questo caso non la radio, ma la protagonista del romanzo di Carrol – veniva "studiata" quale esempio classico della "disambientazione" dalle regole della moderna società capitalistica inglese di metà Ottocento nonché delle più moderne volontà desideranti: il "bevimi" che la giovane protagonista aveva letto sulla bottiglietta, non era altro, difatti – per gli autori - che la manifestazione grafica del desiderio di potersi rimpiccolire per poter sfuggire alle "castrazioni" della società moderna: "non c'è l'avvenimento senza la voglia che succeda qualcosa, senza la gioia di seguire la traccia di una figura, e senza un'apertura a un ordine di possibilità ancora impensato"[298]. Medesima "disambientazione", in questo caso scaturita da un disagio sentimentale, che Enrico Palandri, allievo del corso di Celati al DAMS, fece "calare" su Enrico, protagonista di *Boccalone*, il suo primo romanzo stampato per la casa editrice L'erba voglio, come "l'Alice" di Celati: la travagliata tanto quanto tenera storia d'amore tra Enrico - alter ego del protagonista - ed Anna, sullo sfondo della Bologna del Settantasette, veniva presa a pretesto per indagare i risvolti desideranti delle tematiche principianti dalle logiche giovanilistiche e del non lavoro: "vivo così, associandomi con altri delinquenti per consumare i delitti che riempiono la mia quotidianità, che percorrono ogni strada che io percorro, istigando la mia testa e il mio corpo a essere là dove io sono, a dare alla mia vita un senso, interrogandomi quasi di continuo, senza i fastidi che le domande noiose pongono, so cosa ho veramente voglia di fare oggi, che il sole è così meravigliosamente rosso sul ponte di galliera, o su quello di Brooklyn, o lungo le bellissime dimenticate spiagge di ogni costa; io posso prendere l'autobus? la mia macchina dei desideri non è sincronizzata con la macchina del lavoro, non è sincronizzata con la macchina dei biglietti dell'autobus, non è sincronizzata con la macchina sociale del giusto e dell'illegale, produce diecimila comportamenti ogni giorno, diecimila domande"[299]. Siamo ben lontani, come si vede, dal "Grande Proletario" con il quale Sebastiano Vassalli in *Abitare il vento* chiamava, a fine di elogio, il proprio membro, seppur la storia fosse ambientata sullo sfondo politico del militantismo-militarismo di fine anni Settanta[300]. Anche Nanni Balestrini con *Vogliamo tutto* - pubblicato da Feltrinelli nel 1971, quando ancora il "sentimento" dell'autonomia era là da venire – lasciava trapelare qualche sentore "desiderante" disquisendo attorno al prodotto di una rinnovata conoscenza del processo storico in perpetua modificazione, personificato dalla lotta di Alfonso contro i capireparto e i partiti sindacali: "Compagni rifiutiamo il lavoro. Vogliamo tutto il potere vogliamo tutta la ricchezza. Sarà una lunga lotta di anni con successi e insuccessi con sconfitte e avanzate. Ma questa è la lotta che noi dobbiamo adesso cominciare una lotta a fondo dura e violenta. Dobbiamo lottare perché non ci sia più il lavoro. Dobbiamo lottare per la distruzione violenta del capitale. Dobbiamo lottare contro uno Stato fondato sul lavoro. Diciamo Sì alla violenza operaia."[301].

[298] *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, a c. di Gianni Celati e Collettivo A/DAMS, Milano, L'erba voglio, 1978, p. 32.
[299] Enrico Palandri, *Boccalone. Storia vera piena di bugie*, Milano, L'erba voglio, 1979, p. 52.
[300] Sebastiano Vassalli, *Abitare il vento*, Torino, Einaudi, 1980.
[301] Nanni Balestrini, *Vogliamo tutto*, Milano, Feltrinelli, 1971, p.

Se pur innegabile che fu l'area creativa bolognese – riunita attorno a Radio Alice e ad "A/Traverso" – a dare il maggiore contributo teorico legato all'autonomia operaia nel dibattito giovanile, deve essere riconosciuto come tra 1974 e 1977 (ma con maggior pregnanza nel 1976) numerose furono le riviste editoriali ed esoeditoriali, in tutta Italia, che si interessarono al fenomeno. A Torino, la rivista "Ombre Rosse", nel marzo del 1977, pubblicò il suo primo "Quaderno" intitolato *Bisogni, crisi della militanza, organizzazione proletaria* nel quale vennero ospitati numerosi interventi attorno al tema dei bisogni. In particolare, interessante l'intervento di Pier Aldo Rovatti, che indentificava tale problema come appartenente alla logica interna e propria del Movimento. Esso, individuando la scintilla in grado di far nascere il bisogno "radicale" nella caduta della legge di valore, che avrebbe costretto l'individuo sociale ad avvertire come semplice violenza la sottomissione al "rapporto di capitale", criticava la Heller, dichiarando come la teoria della filosofa ungherese non riuscisse a leggere la realtà quotidiana del proletariato giovanile. Il salto che il movimento autonomo era riuscito a fare, oltrepassando le teorie di quest'ultima, era dovuto al fatto che esso si pose in grado di organizzare tali bisogni radicali in termini di potere e in termini di organizzazione di tale potere, subordinando il capitale a questa valorizzazione autonoma: "è in questo nuovo contesto, positivo, che si colloca la questione della riappropriazione della vita individuale in tutti i suoi aspetti, ciò come richiesta ed esercizio di potere fuori dalla sussunzione capitalistica, oltre il rapporto di lavoro salariato."[302]. Anche a Roma si dibatteva su tali argomenti. Nell'ottobre del 1976, difatti, veniva pubblicato il primo numero di "Zut", rivista dell'Autonomia romana, creata, come ricordava il sottotitolo della pubblicazione, per "la liberazione dall'estraneità creativa dalla schifosa organizzazione del lavoro, della rabbiosa espressione collettiva dei marginalizzati dalla ributtante rappresentazione spettacolare, dell'intelligenza desiderate dalla gabbia tormentosa dell'organizzazione ideologica del compenso. Per la sovversione dell'istituzione spettacolare, ideologica e tecnico scientifica"[303]. In particolare, su questo primo numero trovava posto un articolo intitolato *Essere assenti*, nel quale si criticava la società capitalista, che per necessità di sopravvivenza si serviva dei proletari per produrre valore di scambio economico. In questo contesto, per gli autonomi romani il rapporto che si instaurava tra la merce-spettacolo e i suoi produttori – gli operai – era basato sull'occultamento della natura proletaria del lavoro intellettuale e, dunque, "sulla rimozione del bisogno salariale"[304]. Di conseguenza, i proletari che lavoravano nel campo della cultura, come teatranti, musicisti e scrittori, divenivano mezzo attraverso il quale la "macchina-spettacolo" si serviva per portare il consenso tra le masse sociali, facendo sì che questi lavoratori culturali fossero solo il perno portante della colonizzazione culturale funzionale alla riproduzione del sistema stesso. In chiusura dell'articolo, la redazione di "Zut" si scagliava contro questa società capitalista, dichiarando come "i giornali bianchi, con i loro Bocca, i teatri bianchi con i loro circuiti ARCI o le radio libere e le campagne contro la droga, i politici che chiedono sacrifici e quelli che tolgono le

[302] Pier Aldo Rovatti, *Intervento di Pier Aldo Rovatti*, in Ombre Rosse, quaderno speciale Bisogni, crisi della militanza, organizzazione proletaria, marzo 1977, p. 131. Per altro, seppur questo fu il primo quaderno speciale interamente dedicato al tema del "desiderio", numerosi contributi anche negli opuscoli precedenti furono pubblicati inerenti a tale tema.
[303] *Essere assenti*, in Zut – foglio di agitazione dadaista, ottobre 1976, p. 2.
[304] *Ibidem*.

festività infrasettimanali" facevano una "propaganda bianca nei ghetti neri."[305]. In tale contesto, l'assenteismo, che per il capitalismo era segno di immaturità, veniva rivalutato in chiave rivoluzionaria, quale elemento in grado di costruire una cultura autonoma: "l'unico modo di costruire una nostra cultura e di vivere la nostra vita, per quel che sappiamo, è essere assenti."[306]. Un essere assente, per recuperare la creatività, che venne proposto alcuni mesi dopo, con ogni probabilità tra la fine del 1976 e l'inizio del 1977, sempre sulla medesima rivista romana, tramite un falso articolo giornalistico proposto dal c.d.n.a. (centro diffusione notizie arbitrarie) dove si raccontava la storia della scomparsa silenziosa dell'operaio C. O. della Magneti Marelli, del quale si erano perse le tracce da circa venti giorni. Il testo, facendo parlare un dirigente dell'ufficio del personale dell'azienda, raccontava gli incubi notturni che faceva C. O. i quali esprimevano "la circolarità di un destino intrappolato dentro la ripetizione di operazioni e gesti perfettamente identici a sé stessi e ormai mandati a memoria."[307].

Non solo nelle grandi città metropolitane ci fu una produzione esoeditoriale che propagandava esperienze autonome e "libertarie": solo per citare uno degli esempi più interessanti, a Castrovillari, nel cosentino – di certo città non inseribile in quelle a grande affluenza operaia e proletaria - nell'ottobre del 1976 venne stampata una rivista intitolata "Désir", nella quale si dava voce alla gioventù marginale calabrese. Nell'articolo *Durante la luna delle ciliegie nere*, i redattori, inserendosi all'interno del dibattito sulla liberazione del "desiderio", costruivano un discorso che si esplicitava mediante il riconoscimento del rifiuto del lavoro quale metodo per poter costruire una società libera di poter produrre una cultura autonoma e proletaria. Il desiderio, infatti, si contestualizzava quale prodotto materiale della creatività umana, come un giornale, un brano musicale, uno spettacolo teatrale e "lo sciopero"; elementi che, di conseguenza, potevano divenire strumenti di cui il desiderio si doveva dotare per iscriversi quale corrente antagonista nel flusso della produzione capitalista, per liberare energie creative che fossero in grado di delirare per produrre, infine, una società libera dalla costrizione del lavoro[308].

I nuovi barbari dell'Anno Nove.

Tali rimostranze "antagoniste", non pare da trascurare, trovarono anche importanti teorizzazioni nel campo della cultura "alta": a questo punto del discorso, difatti, di dobbiamo chiedere se, sulle istanze culturali dei "nuovi barbari dell'Anno Nove"[270], i "creatori" di tale tipo di cultura – quella delle riviste esoeditoriali e dei Circoli - potevano considerarsi, prendendo in prestito l'intuizione di Eco, degli "italo-indiani". Ci possiamo domandare con Eco, infatti: questi barbari parlavano un linguaggio dissociato, senza codice[271], o la loro arte/cultura trovava analogie con quella "alta" dei grandi "maestri" del passato? L'articolo *C'è un'altra lingua: l'italo-indiano. Come parlano i «nuovi barbari»* pubblicato da Eco su "L'Espresso" del 10 aprile del 1977, rifletteva sulle relazioni che intercorrevano tra linguaggio verbo-visuale "senza nessi logici"[272], sovversivo e

[305] *Ibidem*.
[306] *Ibidem*.
[307] *Un altro intervento sul caso dell'operaio scomparso*, in Zut – Novermore work, dicembre 1976/gennaio 1977, p. 1.
[308] *Durante la luna delle ciliegie* nere, in Désir, ottobre 1976, p. 1.

dissociato, delle nuove generazioni, e linguaggio adoperato dai grandi maestri ormai storicizzati e canonizzati, anche dalla cultura borghese: "ci sono ormai più analogie tra il testo di un cantautore e Cèline, tra una discussione in un'assemblea di emarginati e un dramma di Beckett, che non tra Beckett e Cèline, da un lato, e uno di quegli eventi artistici o teatrali che «L'Espresso» registra nella rubrica «Che c'è di nuovo»"[273]. Una relazione instauratasi, secondo il filosofo, a causa di due fattori: sia dal processo di diffusione operato dai mass media, che da una precisa situazione storico economica dove, in maniera sempre più preponderante, si manifestava l'io diviso e separato e la perdita di identità che "hanno cessato di essere allucinazione sperimentale e prefigurazione oscura, e si sono trasformati in condizione psicologica e sociale di grandi masse giovanili"[274]. L'evoluzione di tale nuovo linguaggio, allora, si poneva in un'ottica di superamento del mero fattore emozionale e unificante; non è un caso, chiosavano Antonio Caronia e Edgardo Pellegrini su "Aut-Aut", che "oggi va in crisi il linguaggio populistico/primitivo di Dario Fo e ha invece larga cittadinanza nel movimento la continua evoluzione, la continua precarietà sempre autoscavalcantesi di Gianfranco Manfredi che tra l'altro ha colto efficacemente, tra i primi, un elemento fondamentale di "impaginazione" complessiva del linguaggio del '77, l'ironia e l'auto-ironia"[275]. Non solo Eco rifletteva nei medesimi anni su questo nuovo movimento: anche Maurizio Calvesi forniva indicazioni fondamentali per recepire tali nuovi linguaggi giovanili "autonomi" e "desideranti", frutto della "disoccupazione intellettuale". Come ricorda Danilo Mariscalco, secondo Calvesi, il linguaggio del movimento – per lo studioso comunicante, in particolare, con "i livelli della scrittura automatica ed onirica dada-surrealista, ed anche delle «parole in libertà» futuriste" – veniva incardinato nel contraddittorio processo di massificazione della cultura, determinante, a un tempo, lo sviluppo dell'antagonismo sociale e del consumo[309]. Per questo, il paragone con il Beaubourg parigino, che proprio allora veniva aperto al pubblico, forniva un metro di paragone "culturale" con il quale recepire "l'avanguardia" del movimento politico giovanile italiano. "1° febbraio 1977: mentre a Parigi si inaugura il centro Georges Pompidou, alias Beaubourg, «supermarket» dell'avanguardia, in Italia sono registrate le prime avvisaglie del nuovo movimento studentesco […]. Compaiono gli «indiani metropolitani». Ecco due avvenimenti la cui simultaneità potrebbe essere emblematica. Nei mesi seguenti, Beaubourg registra un'affluenza di pubblico senza precedenti […]. La nuova contestazione studentesca, negli stessi mesi, monta tumultuosamente sviluppando una forte capacità provocatoria: proprio quella capacità che l'avanguardia ha perduto. Ma non saranno, Beaubourg e indiani metropolitani, due aspetti complementari della massificazione di una cultura?"[310]. In questo contesto, di fatto, concordo con quanto sostenuto da Mariscalco quando ricorda che "nell'ipotesi di Calvesi la complementarietà tra consumo e ribellione [...], in quegli anni stava tendendo a una generalizzazione che limitava, di fatto, l'efficacia politica delle più recenti proposte avanguardistiche e, nel caso del movimento del "77, ridimensionava le pretese "rivoluzionarie" degli autonomi", dove le pratiche antagoniste potevano essere così ridotte a mera "promiscuità […] ondeggiante e caotica tra temi politici ed esistenziali, tra responsabilità, anche, ed irresponsabilità, consumo ed anti-consumo, «qualità» di vita ed

[309] Cfr., Danilo Mariscalco, *«A/traverso» la transizione. Le pratiche culturali del movimento del '77 e il paradigma artistico*, in Enthymema VII, 2012, p. 390.
[310] Maurizio Calvesi, *Avanguardia di massa*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 55.

estetismo."[311]. Le coeve considerazioni di Eco, allora, collocavano i fatti, anche culturali, del movimento, in un medesimo piano prospettico: "Se giudico molti dei comportamenti del movimento […] mi sorge il dubbio che esso tenda a trasformare di continuo comportamenti concreti in meri simboli, ovvero enunciazioni fatte, anziché con la penna, con l'azione. Non dico che le enunciazioni siano cose da buttar via. Dico che occorre essere lucidi e riconoscere le enunciazioni come enunciazioni. Un conto è prefigurare in una grande festa simbolica l'assalto al palazzo d'inverno e un conto è prendere effettivamente il palazzo d'inverno. In mezzo ci sta il momento giusto: ovvero il momento in cui alla sceneggiatura della rivoluzione può corrispondere nei fatti, e nella volontà delle masse, la rivoluzione. Senza di questo momento giusto non c'è Lenin; c'è appunto solo Majakovskij che (e bestemmio) senza Lenin sarebbe ricordato oggi come uno dei tanti poeti dei circoli moscoviti."[312]. Del resto, il Beaubourg parigino venne anche introdotto come voce all'interno del dizionario – *Le parole degli anni Ottanta* – di Sebastiano Vassalli, pubblicato da Zanichelli nel 1989, più di un decennio dopo i fatti "indiani". In questo modo, l'autore, definiva il lemma: "una parola magica della lingua italiana in cui significo, all'incirca e tutt'insieme: "Centro culturale polivalente, polifunzionale, multimediale, con annesse strutture museali, con funzioni museali, polo culturale multinazionale"[313].

Come si vede, si stava per aprire, grazie al concetto di desiderio, portato avanti impetuosamente dalle nuove correnti autonome e indiane, una nuova cultura in Italia, che se pur vero principiava dalla matrice politicamente impegnata degli anni Sessanta, incominciava a introiettare al proprio interno termini che saranno cari alle correnti culturali degli anni Ottanta: il concetto di "il personale è politico", derivazione di una pratica di liberazione desiderante dell'individuo, definiva una politica del "riflusso". Il Beaubourg, gli Indiani, gli Autonomi, i "nuovi barbari dell'anno Nove", di fatto, furono i traghettatori, forse inconsapevoli, della lotta politica nel nuovo scenario "postmoderno" del decennio successivo.

Il desiderio dei giovani della "nuova sinistra" attorno alla metà degli anni Settanta.

Se, dunque, è pur innegabile che la disoccupazione – sia industriale che "intellettuale" - aveva generato nelle fasce di popolazione giovanile italiana grande scompiglio, l'attenzione non deve essere riposta esclusivamente in questi fattori per studiare il fenomeno che portò alla nascita dei Circoli del proletariato giovanile. I giovani di questo "nuovo" movimento, come si vedrà tra poco, non ponevano le loro rimostranze alla società chiedendo lavoro e salario garantiti ma, al contrario, rifiutando la "società dei sacrifici", sbeffeggiavano le istituzioni – PCI e sindacato su tutti – e i "militanti operaisti", per riorganizzare il proprio tempo libero e il proprio spazio vitale quotidiano. Numerosi sono gli autori che, a posteriori, hanno creato una relazione biunivoca tra disoccupazione aziendale e "intellettuale" e la nascita del proletariato giovanile, come se la mancanza di lavoro avesse aperto prospettive libranti dal lavoro stesso. A mio avviso, al contrario, come sottolineato "in presa diretta" da Asor Rosa e una decina d'anni dopo da Balestrini e Primo Moroni, fu la prospettiva di riorganizzazione del lavoro – i sacrifici richiesti da sindacato e partito – a creare il malcontento nella gioventù

[311] Ivi, p. 71-72.
[312] Umberto Eco*, Sette anni di desiderio. Cronache 1977-1983*, Milano, Bompiani, 1983, p. 85.
[313] Sebastiano Vassalli, ad vocem *Baubourg*, in Le parole degli anni Ottanta, Bologna, Zanichelli, 1989, p. 14.

proletaria italiana, la quale, stanca di doversi piegare ai diktat istituzionali, decise di emanciparsi dalla tradizione marxista dei gruppi della sinistra extraparlamentare italiana, elaborando una "strategia della sopravvivenza" che consentisse loro di vivere la quotidianità limitando al minimo le ore di impegno lavorativo recuperando il diritto all'ozio e al tempo libero. Questa crisi della militanza, sottolineata in numerose occasioni dai partecipanti a questo movimento, non ebbe, tuttavia, solo cause economiche, ma anche politico sociali: dopo anni di interminabili riunioni con la figura de leader in primo piano che portarono a minime conquiste sociali, dopo la sconfitta del cartello di Democrazia Proletaria alle elezioni del 20 giugno 1976 e la ripresa politica democristiana, dopo lo scioglimento di LC dovuto anche all'ascesa impetuosa del femminismo, i "nuovi" giovani intrapresero una marcia inesorabile che li portò ad allontanarsi dalla militanza nei gruppi politici della "nuova sinistra", per auto organizzarsi in Circoli autonomi dalle insegne di partito. Vero, del resto, che c'erano stati esempi esemplari di rifiuto dell'ideologia politica già pochi anni prima, nel 1973, come quando il Gruppo Gramsci decise di "sciogliersi" dentro il movimento, elaborando – come dichiarato da un loro famoso scritto - *Una proposta per un diverso modo di fare politica*, che fosse in grado di organizzare l'autonomia operaia dove "liberare ed esprimere i proprio bisogni e funzionare da locale forza lavoro per il capitale non sono cose compatibili"[314]; esse, tuttavia, erano ancora sembrate delle bizzarrie non troppo alternative a quanto nella storia del comunismo italiano si era già visto[315]; "Dunque" - si chiedevano i membri del Gruppo Gramsci - "un nuovo modo di fare politica?": "certo. È necessario. Perché non è più possibile rivolgersi da avanguardie a avanguardie con un linguaggio parrocchiale da "esperti" della politica, saper tutto l'abc - e anche la l e la m - del marxismo-leninismo e non riuscire a parlare concretamente di noi e delle nostre esperienze"[316]. Il movimento giovanile che incominciò a svilupparsi a cavallo tra 1975 e 1976 presentava delle prospettive differenti e di più ampio respiro, che potessero inglobare la gran parte dei fuoriusciti dalle organizzazioni "militanti" del tempo, in particolare da LC – seppur, come ricordato, fosse la "corrente" più culturalmente impegnata del "movimento" - che fornì numerosi "militanti" alle schiere dei Circoli, soprattutto dopo la disfatta politica del 20 giugno.

Anche il collettivo di Re Nudo, attraverso l'omonima rivista, sul finire del 1975 incominciava a dare voce a questi nuovi sentimenti, relegando la politica di matrice marxista-leninista all'interno di una società ormai non più attualizzabile alla luce delle richieste del nuovo proletariato giovanile. Nell'articolo intitolato *Controcultura e sinistra rivoluzionaria. La situazione attuale e i compiti di...* i redattori davano voce a questi nuovi "vagiti" giovanili, ricordando come le nuove priorità dei giovani del movimento risiedevano nel ritrovare una propria identità dopo l'isolamento generato in loro a causa della strenua militanza nelle organizzazioni politiche. Per questo, quello che muoveva questi "nuovi compagni" doveva essere il riconoscimento della propria condizione di proletario dell'hinterland, piuttosto che la militanza all'interno di una qualche organizzazione politica. Un pratica che, tuttavia, nel 1975 veniva recepita ancora come una "scommessa" di non facile attuazione: "certo che questo processo in corso non potrà essere privo di intoppi e contraddizioni,

[314] Gruppo Gramsci, *Una proposta per un diverso modo di fare politica*, in Rosso, n. 7, dicembre 1973, p. 10.
[315] Il caso "Vittorini" i "partigiani in armi" della Volante Rossa, i "non allineati" di Quaderni Piacentini, solo per fare degli esempi.
[316] Gruppo Gramsci, *Una proposta per un diverso modo di fare politica*, in Rosso, n. 7, dicembre 1973, p. 10.

sono ancora troppi i compagni che alla giusta definizione che separa i ruoli tra quadro social e quadro politico impongono quella figura di militante esterno "mandato dall'organizzazione" di sapore "chefar-leninista" che oggi non può non aver un senso burocratico in quanto la generalizzazione della lotta in tutti i settori sociali della vita, fa sì che ovunque il quadro politico si possa formare a partire dalla realtà sociale in cui opera, senza bisogno di catapultare intellettuale di professione a vivere una realtà esterna e separata"[317]. "Cambiamo la vita prima che la vita cambi noi", dunque, dichiaravano i militanti di Re Nudo, infine.

Del resto, la ristrutturazione economica – che prese il nome di "riconversione industriale" - che ebbe inizio nel 1974 in seguito alla crisi petrolifera mediorientale, si configurò all'interno della società di fabbrica come un attacco senza precedenti alla composizione tecnica e politica della classe operaia delle grandi industrie italiane, così che la cassa integrazione fu il primo strumento utilizzato dai "padroni" per rompere l'assedio che l'operaio-massa aveva manifestato contro di loro[318]. Questo – come ricordato da Moroni e Balestrini – aveva sconvolto la rigidità sociale del lavoratore, ovvero "l'omogeneità materiale e politica da cui traeva le condizioni del suo potere innanzitutto in fabbrica e poi nella società"[319]: tali fattori avevano di conseguenza portato a una costituzione di una rete di decentramento, diffusa e dispersa nel sociale, di parti rilevanti del processo produttivo. Quello che sindacato e partito comunista non capirono, fu che queste nuove figure sociali - precarie e non garantite - avevano in ogni caso accesso alla sfera della produzione economica, in quanto – marxianamente parlando – erano in ogni caso in grado di estrarre plusvalore dall'economia di mercato, all'interno di una società di classe. Emblematica, in questo contesto, la figura dell'"operaio stupidino" Sandro Sardella. Esso, poeta-operaio metalmeccanico alla Piaggio-Gilera di Arcore tra il 1974 e il 1982, viveva la militanza politica e sindacale con uno strabismo che lo portava da una parte a leggere i peti beat e i decadentisti francesi di fine Ottocento, ma allo stesso tempo a vivere la situazione alienante della produzione di fabbrica. In questo clima venne pubblicato il numero unico della rivista "Sandrino Operaio Stupidino" - curato da Corrado Levi per le edizioni "Dalle Cantine Frocie" nel 1979, dove attraverso una sorta di autobiografia "in abiti da lavoro" - ma che esprimeva un sentimento culturale libertario, vicino alle avanguardie paroliberiste di inizio Novecento - innalzava a pratica culturale il lavoro in fabbrica.

Di certo, fu proprio Lotta Continua una delle prime organizzazioni a indagare questo fenomeno, promuovendo una prima critica alla società "del lavoro" e immettendo nell'agone sociale elementi culturali che si distaccassero della stretta critica marxista alla società operaia per recuperare la dimensione del personale. Emblematico, in tale senso, vedere come nel 1978 Lotta Continua pubblicava il volume contenente le lettere che i suoi militanti avevano incominciato a scrivere alla redazione del quotidiano negli anni precedenti. La decisione di pubblicare questo volume, fu emblematica di come ormai la cultura operaista era stata sorpassata dalla ricerca del personale, e anche Lotta Continua, che come partito si era già sciolto, aveva recepito tali

[317] *Controcultura e sinistra rivoluzionaria: la situazione attuale e i compiti di…*, in Re Nudo, n. 37(VI), dicembre 1975, p. 5.
[318] Cfr., Nanni Balestrini, Primo Morini, *L'orda d'oro. 1968-1977 la grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 529.
[319] *Ibidem*.

istanze. Come ricordava Enrico Deaglio, direttore del giornale, per il collettivo la decisione fu sofferente perché "si trattava di lettere che ponevano dei temi che mai erano stati trattati su giornali di sinistra e su giornali militanti"[320]. C'erano lettere, infatti, dove un militante imprecava perché durante una manifestazione gli avevano rubato la bicicletta, c'era il giovane che diceva di aver incontrato una ragazza con i capelli rossi per darle appuntamento a una tale fermata del tram, e chi cercava persone per formare una comune agricola: "nessuno – ricordava ancora Deaglio – aveva mai pensato che chi chiedeva, per esempio un letto a una piazza e mezza o un sacco a pelo, non aveva particolare interessi oltre quello che chiedeva. Chiedeva essenzialmente di avere un letto a una piazza e mezza o un sacco a pelo, e non tanto faceva delle interpretazioni della società."[321].

Apparati culturali nei partiti della sinistra extraparlamentare.

I Circoli Ottobre di Lotta Continua: tra cantautorato impegnato e teatro partecipato.

Meriterebbe attenzione, allora, per meglio indagare le volontà "antilavoriste" e della ricerca del personale/politico, sottolineare come Lotta Continua si fosse già dotata di un apparato culturale autonomo – che non fosse una commissione interna, per altro già esistente – finalizzata a supportare l'attività politica operaia e studentesca; nel 1972, infatti, in parallelo all'organizzazione, vennero fondati i Circoli Ottobre, un collettivo congegnato per promuovere una cultura alternativa a quella dominante, che potesse esprimersi tramite dibattiti, concerti e spettacoli teatrali. I rapporti tra le due organizzazioni – Lotta Continua e i Circoli Ottobre – non furono mai distesi, tanto che non si pervenne mai a una reale e definitiva definizione dei reali legami operativi. A darne credito, il "Bollettino" ufficiale dei Circoli Ottobre e la rivista "Cominciamo a far le prove", nella quale si rendicontava quanto veniva da loro prodotto: spettacoli teatrali, mostre fotografiche, musicassette e LP. Se nel "Bollettino n.4" (dicembre 1974), i Circoli Ottobre dichiaravano di volersi strutturare quale "commissione del partito al pari della commissione carceri o della commissione scuola"[322], nell'editoriale del primo numero di "Cominciamo a far le prove", al contrario, i redattori ritrattavano questa scelta. Essi, infatti, seppur definivano la necessità di instaurare dei rapporti meglio definiti con l'organizzazione politica, notavano che era dalla loro nascita che i Circoli Ottobre navigavano "nel pericoloso mare dell'ambiguità, fra struttura finalizzata a "far soldi" per Lotta Continua, commissione culturale dell'organizzazione, struttura autonoma aperte, ecc.". La definizione ultima alla quale pervennero, dunque, fu di costituirsi in un'organizzazione aperta, di massa e autonoma, che non fosse appendice di una organizzazione politica, ma "terreno di discussione e di scontro, di lotta per la conquista della maggioranza, fra compagni di diversa provenienza e militanza."[323]. Colui che organizzò, e presiedette tali Circoli - fino alla loro chiusura ufficiale, il 4 agosto 1976 - fu Sergio Martin, il quale creò un cenacolo di militanti, per lo più provenienti dal cantautorato "di lotta" dell'organizzazione politica, che riuscì ad aprire sedi in tutta la penisola italiana. La struttura dei

[320] Archivio Centro Studi Movimenti di Parma, Fondo Bianchi-Busoni, fascicolo 3 (Interviste e articoli di giornale da riviste e da internet), Enrico Deaglio.
[321] *Ibidem*.
[322] *I circoli ottobre*, in Bollettino, n. 4, dicembre 1974, p. 4.
[323] *Editoriale*, in Cominciamo a far le prove, n. 1, 1975, p. sp.

Circoli Ottobre seppur libera di sperimentazioni e di opportunità creative, era di per sé rigida nelle sue articolazioni interne, così che ogni esponente aveva una sua precisa funzione: a capeggiare l'intera organizzazione, stava il Centro di Coordinamento con sede a Roma in via Mameli 51, che supervisionava il lavoro generale dell'organizzazione e teneva i contatti con i militanti di Lotta Continua – il quale era composta, tra gli altri, da Pino Masi, per l'apparato musicale, Piero Nissim per quello teatrale, Carlo Lombardo Radice che si occupava dei problemi legati alle tossicodipendenze, Sandrino Garofalo, che era il supervisore della sezione cinema.

Molto importante, infatti, fu la dimensione legata alla musica, organizzata intorno a Pino Masi e Piero Nissim, ma anche da Enzo Del Re, una delle figure più atipiche per quel che riguarda la produzione culturale di questi circoli: essi, infatti, nel 1974 riuscirono a organizzare l'etichetta discografica "I dischi del Circolo Ottobre" il cui obiettivo, come si ricordava nel "Bollettino n. 4" sarebbe stato quello di dare "fastidio alla case discografiche, ma soprattutto di far emergere la quantità enorme di compagni che hanno da dire cose reali"[324]. In tale contesto, in un solo biennio di attività, l'etichetta produsse 15 album, tra cui spiccavano i 6 del Canzoniere del proletariato, il quale prima della fondazione dei Circoli Ottobre pubblicava direttamente per Lotta Continua. Pino Masi, che prima di entrare in Lotta Continua scriveva canti di protesta per il Canzoniere Pisano, oltre a impegnarsi nella militanza politica, continuò a supportare la causa culturale incidendo ballate per il Canzoniere del proletariato – prolungamento di quello che era stato il Canzoniere Pisano - tra cui spiccano *La violenza* e *La ballata della Fiat*, nonché *Quando verrà Lenin*.

Nissim, pur lavorando con Masi al Canzoniere del proletariato, decise ben presto di svincolarsi dal contesto meramente musicale per organizzare, invece, il Teatro proletario, una sorta di teatro in musica – che si muoveva soprattutto per il meridione d'Italia – dove a cantanti "di partito" venivano ad accostarsi operai e proletari dei luoghi dove lo spettacolo si fermava. L'obiettivo di questo teatro popolare, infatti, era quello di affiancare le lotte popolari delle terre del meridione, raccontando alle genti che non avevano potuto partecipare alle proteste gli eventi accaduti: una vera e propria cronistoria sociale fatti. L'anno successivo alla fondazione dei Circoli Ottobre, al loro interno Martin chiamò a lavorare anche Enzo Del Re, che come prima pubblicazione per questa organizzazione produsse il 45 giri *Canzone per Tonino Micciché* (dedicato al militante di Lotta Continua ucciso a Torino nel 1975) sulla melodia di una composizione di Mikis Theodorakis: una musica, quest'ultima, che venne composta da Del Re per lo spettacolo *La caduta dell'impero democristiano* messo in scena per conto del Teatro Operaio di Nissim. Il suo operato, del resto peculiare fino a oggi, era incentrato sul togliere il superfluo dalla composizione musicale per potersi concentrare solo sull'essenziale. Emblematico in tal senso la canzone *Lavorare con lentezza*, suonata con una sedia, che divenne uno degli inni "antilavosriti" del proletariato italiano[325]. Sempre nel 1974 – sulla scia della grande protesta di popolo sorta in seguito al golpe

[324] *Sulla musica*, in Bollettino, n. 4, dicembre 1974, p. 8.
[325] Lavorare con lentezza senza fare alcuno sforzo/chi è veloce si fa male e finisce in ospedale/in ospedale non c'è posto e si può morire presto./Lavorare con lentezza senza fare alcuno sforzo/la salute non ha prezzo, quindi rallentare il ritmo/pausa pausa ritmo lento, pausa pausa ritmo lento/sempre fuori dal motore, vivere a rallentatore./Lavorare con lentezza senza fare alcuno sforzo/ti saluto ti saluto, ti

cileno – i Circoli ottobre decisero di pubblicare un album del Collettivo Victor Jara di Firenze, gruppo nato per ricordare il cantautore cileno ucciso della polizia di Pinochet nel settembre del 1973: come ricordava il collettivo toscano sulla quarta di copertina dell'album, essi erano nati "con la volontà di usare la cultura come arma nella lotta di classe"[326]. Altri furono, inoltre, i cantautori che vennero prodotti dall'etichetta musicale organizzata dai Circoli Ottobre, tra cui Biagio Daniele (*S'Addafa', S'Addafa', S'Addafa' / Scetateve Cumpagn'*), Pino Veneziano, che pubblicò *Lu patruni è suvecchiu*, e Oreste Lazzari (*Il turismo serve a tutti...i padroni*). I concerti, del resto – e quello di Parco Lambro, del 1976, ma anche quello di Licola nel settembre del 1975 furono forse i più importanti, avevano una funzione preminente all'interno dei Circoli Ottobre: essi, infatti, avevano lo scopo precipuo di finanziare l'organizzazione politica, la quale, spesso, era in rotta di collisione con le idee dei Circoli Ottobre, in quanto vedeva in questi ultimi solo una fonte di finanziamento dalla quale attingere nei momenti di necessità[327]. Emblematico di questo scontro fu il "caso dei 3000 calci nel sedere a De Gregori": il cantautore, infatti, aveva deciso di partecipare a una tournée a lui dedicata organizzata dai Circoli Ottobre, ma dopo che aveva chiesto 3000 lire di compenso per dei concerti non dà loro organizzati, sul giornale "Lotta Continua" era stato pubblicato un articolo - non firmato - nel quale si criticava De Gregori di non essere un cantautore proletario. L'intervento di Martin contro l'organizzazione non tardò a pervenire, per salvaguardare il cantautore dalle critiche impetuose che gli vennero mosse dall'organizzazione. Molte altre volte, tuttavia, vi erano profonde convergenze tra il Circoli Ottobre e Lotta Continua, soprattutto quando i Circoli si facevano "megafono" della lotta politica partitica: come nel caso del concerto organizzato da Pino Masi nel settembre 1973 *Contro il fascismo contro la DC sosteniamo la lotta amata del popolo cileno*, al quale parteciparono Lucio Dalla, Gianni Morandi, Giorgio Gaber e Francesco De Gregori.

Non solo musica, tuttavia, organizzavano i militanti dei Circoli Ottobre: vi erano molti "compagni pittori" che si impegnavano nell'eseguire stendardi e scenografie per spettacoli teatrali e per manifestazioni cittadine: Giovanni Rubino e Pablo Echaurren furono sicuramente fra i più "ambiti" dall'organizzazione. Vi prestavano servizio, inoltre, anche abili disegnatori e vignettisti, che venivano sovente "prestati" al giornale: Roberto Zamarin, "padre" di Calogero Ciraldo Gasparazzo[328], ne è il caso specifico. Esso, operaio meridionale impiegato alle linee di montaggio della Fiat, elegantemente vestito con salopette e coppola, personificava sotto forma di vignetta la figura dell'operaio massa "senza mestiere e senza patria [...] che ha imparato le nuove armi della lotta di classe", che se ne frega del carovita e che non vuole più lavorare in fabbrica.

Anche il teatro, abbiamo ricordato, veniva visto come uno degli strumenti finalizzati a smuovere le coscienze giovanili; in particolare, furono due i fatti di cronaca attorno ai quali vennero organizzate numerosi spettacoli: l'avvento di Pinochet in Cile e la campagna indetta da Lotta Continua "MSI fuorilegge". Tra di essi, si possono

saluto a pugno chiuso/nel mio pugno c'è la lotta contro la nocività/Lavorare con lentezza senza fare alcuno sforzo/Lavorare con lentezza. Lavorare con lentezza/Lavorare con lentezza. Lavorare con lentezza.

[326] Collettivo Victor Jara, *Collettivo Victor Jara*, Circolo Ottobre, 1974.

[327] Sergio Martin, *Di mestiere faccio l'organizzatore. Storia vera di un ragazzo che pensava di fare la rivoluzione*, Torino, Graphot, 2014, p. 89.

[328] Zamarin morì prematuramente, a causa di un incidente stradale, il 20 dicembre del 1972, pochi giorni dopo aver pubblicato un volume dedicato alle "avventure" di Gasparazzo per i Circoli Ottobre. Roberto Zamarin, *Gasparazzo*, Roma, Samonà e Savelli, 1972.

ricordare *Non ci provate...camicie nere!!* e *Cile 11 settembre NO! al fascismo*, entrambe del Circolo Ottobre di Mestre, forse il più attivo nell'arte teatrale, insieme a quello mantovano[329]. Spesso, tuttavia, capitava che i Circoli Ottobre si servivano, per i loro spettacoli, dell'appoggio esterno di una serie di cantautori e collettivi teatrali: si ricordano i collettivi La Comune - sia di quello di Dario Fo, che di quello di Paolo Ciarchi - sia di altri gruppi e cantautori quali Gualtiero Bertelli, Ivan Della Mea e, ancora, di Paolo Ciarchi. Legato ai Circoli Ottobre, inoltre, vi era il Teatro Operaio organizzato da, e intorno, alla figura di Nissim. Esso, nato nella seconda metà del 1973 a Palermo, almeno nei primi tempi si incarnava in un unico spettacolo che veniva di volta in volta messo in scena in diversi paesi della penisola. Esso, infatti, si basava sull'assunto che gli operai e la popolazione del luogo dove lo spettacolo teatrale avrebbe avuto corso, avrebbero dovuto partecipare alla costruzione dell'evento: il fatto che lo spettacolo era sempre lo stesso, del resto, facilitava questa operazione. Solitamente, infatti, i pochi membri del Teatro Operaio giungevano nelle piazze italiane qualche giorno prima della messa in scena per chiamare a raccolta la popolazione interessata a intervenire nello spettacolo. La "chiama" veniva fatta srotolando un enorme tela lunga 15 metri sulla quale erano stati disegnati alcuni momenti delle lotte operaie italiane: tra i disegni più interessanti spiccava la rappresentazione, tramite due carte da gioco poste l'una sovrapposta all'altra, rappresentanti la prima di Andreotti - con un bastone in mano - la seconda di Rumor - con la Lira, a sottolineare l'inflazione - affiancate da una serie di personalità politiche (Nixon, Papa Paolo VI, Fanfani...) intenti nel tiro alla fune contro una squadra di "proletari", dove la contesa in palio era il salario. In questo modo su "Bollettino", i membri dell'organizzazione ne delineavano l'operato: "il Teatro Operaio è un'iniziativa di spettacolo politico in cui la spaccatura fra spettacolo come divertimento e comizio come intervento politico ufficializzato tende a chiudersi fino a sparire"[330]. Tra le strumentazioni a disposizione del collettivo organizzato da Nissim vi erano diapositive, proiettori 16mm, burattini, e un "teatro girevole", quest'ultimo definito come "una costruzione in legno (come un televisore molto grande) con dentro due rulli girevoli che fanno scorrere una tela disegnata"[331].

Tuttavia, particolare attenzione merita la sezione cinematografica, che svolgeva una ruolo non secondario nella propaganda dei Circoli Ottobre: essa si basava da una parte sulla composizione di audiovisivi essenzialmente costruiti con un montaggio di diapositive, che erano molto economici da produrre e facili da portare nelle piazze cittadine, dall'altra si fondava su una rete di distribuzione capillare, che partendo dal coordinamento nazionale romano era in grado di dare corso alle richieste dei Circoli Ottobre sparsi per la penisola; in "Bollettino", infatti, si fornivano le indicazioni ai "compagni" su come poter fare richiesta alle case di distribuzione. Tra i film prodotti e distribuiti dai Circoli Ottobre si può ricordare *La Sicilia è il suo popolo* di Beppe Cino, un docufilm fatto di interviste agli abitanti dell'isola mediterranea, incentrato sulla messa in stato d'accusa delle politiche comuniste tramite il ricordo di alcuni momenti salienti della cultura locale, partendo

[329] *Ciclostilati opuscoli documenti dei C.O. e non*, in Cominciamo a far le prove, n. 1, 1975, p. sp. Vedi anche Circolo Ottobre Mantova, *La scelta del teatro*, in Ombre rosse, n. 15-16 nuova serie, 1976, p. 167 – 169.
[330] *Teatro Operaio*, in Bollettino, n. 2-3, dicembre 1973 - gennaio 1974, p. sp.
[331] Piero Nissim, *Il Teatro Operaio*, in Ombre Rosse, n. 14, nuova serie, 1976, p. 92.

dalla liberazione dal fascismo fino alle lotte operaie di inizio anni Settanta[332]. Emblematico, tuttavia, fu la realizzazione e la distribuzione del documentario *12 dicembre* diretto da Giovanni Bonfanti, allora dirigente di LC, e supervisionata da Pier Paolo Pasolini, quest'ultimo non accreditato per screzi con Lotta Continua riguardo alla "spettacolarità" del filmato[333]. *12 dicembre*, infatti, seppur non prodotto dai Circoli Ottobre, in quanto non ancora esistenti, ma dalla commissione culturale di Lotta Continua, spesso veniva mostrato durante le feste organizzate dai primi: non dovrebbe sorprendere, allora, vedere come la colonna sonora del film - che presentava le musiche sulle lotte operaie di Pino Masi, tra cui, ovviamente, vi era anche *La ballata del Pinelli* - venne incisa successivamente per l'etichetta discografia dei Circoli Ottobre in un album la quale cover dai toni "sessantotteschi" e "hippy", dove si passavano in rassegna tutti i protagonisti dell'*affaire* Pinelli, venne disegnata da Enzo Baldoni. Il filmato, infatti, prendendo spunto dai tragici fatti di piazza Fontana e dall'omicidio Pinelli - si vedono le lacrime dai famigliari e i tentativi dell'avvocato di smontare il caso - parallelamente impalcava una mappatura umana e sociale della società operaia italiana dei primi anni Settanta, non rinunciando al taglio giornalistico caro all'intellettuale romano. Nella prima parte del filmato, con ogni probabilità da attribuire a Pasolini, si vedono le interviste alla vedova e alla madre di Pinelli, nonché all'amico Cesare Vucchio, il tassista Cornelio Rolandi e ad altri amici del deceduto; non mancano neppure i momenti dell'udienza processuale Calabresi-Lotta Continua. Nella seconda parte dell'intervento, da attribuire a Bonfantini, che mostra un maggiore impegno politico, vennero documentati gli episodi di guerriglia urbana avvenuti durante la rivolta di Reggio Calabria, tra 1970 e 1971.

Circoli Giovanili: la politica culturale del Movimento Studentesco milanese.

Seppur fossero le situazioni più "movimentiste" a fornire interessanti analisi sul concetto di tempo libero e sulla teoria del desiderio, è innegabile che tali esigenze, seppur in embrione, erano riconosciute anche dai "militanti" di più stretta osservanza "comunista". In tal senso, merita attenzione il Convegno dei circoli giovanili (da non confondersi con i Circoli del proletariato giovanile, che prenderemo fra poco in esame), per la creazione di una piattaforma politica che potesse organizzare le esperienze di lotta di quartiere. Tale convegno, organizzato a Milano il 5 maggio 1974 da militanti vicini al Movimento Studentesco e dall'unione della Gioventù comunista d'Italia (quest'ultimo, filiazione del PCd'I m-l), nonché dalla Gioventù aclista e da vari circoli giovanili milanesi di ispirazione marxista, si poneva il compito di affrontare e discutere i problemi che governavano la gioventù nel "momento in cui il padronato cerca di scaricare sulle famiglie la sua profonda crisi"[334]. Seppur il convegno si prefissava di parlare della condizione dei giovani proletari, leggendo l'opuscolo che riportava gli interventi dall'assemblea, quasi nulla rimandava a una analisi strettamente giovanile, principiando il discorso da una matrice tipicamente operaista, dove la crisi del proletario veniva messa in

[332] *La Sicilia è il suo popolo - di Beppe Cino*, in Bollettino, n. 2-3, dicembre 1973 - gennaio 1974, p. sp.
[333] Per rileggere gli eventi che portarono al compimento del filmato, e per vederne i risvolti politici, leggere: Christian Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia*, Milano, Mimesis Edizioni, 2015, in particolare vedere il paragrafo *Tra controinformazione e antifascismo (cine)militante*. Vedere anche il saggio Roberto Chiesi*, Pasoloni e il viaggio nel presente di 12 dicembre (1972)*, in Studi pasoliniani, n. 9, 2015, e il volume di nuova uscita Lucia Pessina*, La morte di Pinelli. Iconografia di un anarchico. 1969 – 1975*, Milano, Fondazione Passarè, 2022, pp. 123 – 127.
[334] *Atti del Convegno dei circoli giovanili*, Milano, Quaderni dei circoli giovanili, n. 1, p. 1.

relazione con la mancanza di prospettive economiche più che dalla necessità di svincolarsi delle logiche lavorative per poter partecipare alla "società dei desideri"[335]. Pur quando veniva fatta menzione di una necessità di poter accedere "ai servizi sociali, sportivi, ricreativi", la richiesta poggiava su rimostranze qualunquiste e ancorate a una visione della società marxista: "I falsi divertimenti che ci offrono i padroni mirano solo a dividerci, a disgregarci, a separarci dalle famiglie a infonderci l'egoismo e l'arrivismo, a corromperci. Sta a noi batterci per i servizi sociali, sportivi e ricreativi, in stretta unita con le lotte che le masse popolari portano avanti nei quartieri"[336], in quanto questi circoli "non si pongono in contrapposizione alle organizzazioni specifiche della scuola o del posto di lavoro"[337]. Il motto finale dell'assemblea, infatti, era: "DIRITTO ALLO STUDIO DIRITTO AL LAVORO/UGUALE SALARIO AD UGUALE LAVORO/ABOLIZIONE DELL'APPRENDISTATO"[338]. In tale contesto, il contributo alla discussione di un militante anonimo, ci fornisce uno spunto interessante per comprendere la differenza tra i circoli giovanili di matrice strettamente marxista – che verranno denominati Circoli giovanili di Unità Popolare - e quelli che saranno i Circoli del proletariato giovanile. Dopo aver discusso attorno ai quartieri dormitorio, dove i padroni avevano "ghettizzato" i giovani proletari, il militante disquisiva attorno ai piccoli furti che il giovane commetteva per soddisfare i propri bisogni: questi ultimi, tuttavia, non erano espressione delle proprie esigenze, ma derivavano direttamente dalla "martellante propaganda della radiotelevisione, dei manifesti e della stampa borghese"[339]. Concludeva, dunque, il militante: "ci sfruttano e ci vogliono pure ladri."[340]. In questo senso, grande sarà la distanza con i Circoli del proletariato giovanile, che tentavano di riappropriarsi del tempo-denaro anche attraverso la logica del furto e della autoriduzione. Un secondo intervento, infatti, dichiarava che seppur i cinema e i teatri facevano una programmazione "reazionaria" ci si doveva limitare a fare "una denuncia della loro funzione mistificatoria"[341] senza attaccare tale istituzione come facevano nello stesso periodo l'ala più "libertaria" del movimento legati a Lotta Continua e al collettivo di Re Nudo.

Poco dopo la prima assemblea plenaria del 5 maggio, i circoli giovanili si dotarono anche di un loro mezzo di propaganda: nell'ottobre del 1974 venne pubblicato il primo numero di "Gioventù in lotta", esile giornale di 12 pagine il quale divenne ben presto lo strumento con il quale si dava notizia e si rendicontavano le attività di questi circoli di Unità Proletaria. Rivendicando la riuscita della creazione di decine di circoli in tutta la penisola, e incensando la propria attività, ricordando il supporto della "classe operaia, dagli antifascisti, dagli intellettuali e artisti d'avanguardia"[342], rimarcavano la necessità di avere un maggiore coordinamento a livello nazionale: per questo chiedevano ai giovani militanti non tanto una particolare adesione a uno specifico partito

[335] Cfr., ivi, pp. 3 - 8; in particolare, interessante leggere tale affermazione: "dobbiamo lottare contro il costo degli studi, contro il caro vita. In una parola dobbiamo lottare per il diritto allo studio-diritto al lavoro […] In questo senso, la nostra lotta è parte integrante della lotta della classe operaia e delle masse popolari per il miglioramento delle condizioni di vita di lavoro, per l'abolizione delle divisioni artificiose, per l'unità alla base contro il capitalismo".
[336] Ivi, p. 6.
[337] Ivi, p. 8.
[338] Ivi, p. 16.
[339] Ivi, 10.
[340] *Ibidem*.
[341] Ivi, p. 11.
[342] *Per un mondo senza sfruttati né sfruttatori*, in Gioventù in lotta, settembre – ottobre 1974, p. 1.

politico e a una particolare ideologia, ma "un impegno convinto a portare avanti gli obiettivi comuni"[343] quali la lotta antifascista, i servizi sociali e sportivi garantiti, il diritto alla casa e a una cultura democratica, che fossero in grado di sottrarre i giovani non strettamente "politicizzati" "alla palestra fascista, all'oratorio, alla sezione locale DC o MSI"[344]. Interessanti, all'interno del giornale, le pagine centrali, dedicate alla "cultura"; nel primo numero, ad esempio, vennero ospitati un dibattito sul rapporto tra musica e masse e uno sul cineforum. La musica giovanile, sia essa pop, rock o folk, veniva vista dai redattori della rivista come uno strumento di distrazione di massa – "rilassati, non pensare a niente, dimentica i tuoi guai, rinuncia ad eliminarli"[345] – immessa sul mercato come prodotto di semplice svago. In questo contesto, i "fascisti del pentagramma", come Adriano Celentano, che aveva scritto, secondo i redattori, una canzone reazionaria (il riferimento era a: *Chi non lavora non fa l'amore*), seppur si contrapponevano ad artisti quantomeno impegnati, come Pino Masi, Della Mea, Giorgio Gaslini, Yu Kung e Stormy Six, restavano i più seguiti nel panorama giovanile. "Gioventù in lotta", infatti, rivendicava di dover creare una propria musica, che fosse espressione della propria classe sociale: così come la borghesia aveva creato la propria espressione artistica, anche i giovani proletari dovevano creare la loro, come avevano fatto tempo prima "i contadini e gli operai nelle osterie, durante le feste"[346]. Ecco, allora, in tale contesto, un secondo numero di "Gioventù in lotta" dove venivano riportate tre recensioni di album di nuova uscita: *La nueva cancion cilena*" degli Inti-illimani, *KarlMarxstrasse* di Pietrangeli, e *Felicità ta ta* di Raffaella Carrà. Se l'album del gruppo cileno veniva recensito come uno dei migliori a livello mondiale dell'ultimo anno, in quanto era stato in grado di riportare alle orecchie dei proletari italiani la situazione che stava vivendo il popolo andino represso dal golpe nazionalista[347], quello di Pietrangeli veniva guardato con sospetto, in quanto rispetto al precedente *Mio caro padrone domani ti sparo*, aveva perso la "carica emotiva, la forza rivoluzionaria, la voglia di lottare"[348] del primo album. Pur riconoscendo che la situazione politica attuale non era quella del 1969, quando la lotta di classe e operaia era più forte, sembrava loro sbagliato che un cantautore dovesse mettersi in una posizione attendista e difensiva. Per loro, infatti, compito di un artista era quello di esprimere ciò che il popolo "sente, vive e combatte"[349]. Infine, l'album della Carrà, che veniva visto come una "accozzaglia" di musica scontata e ripetitiva, con contenuto "nullo se non reazionario"[350]. Chiosavano i redattori di "Gioventù in lotta", in relazione a *Falicità ta ta*: "è ormai da diversi anni che Raffaella Carrà si esibisce con simili canzoni. Sei disoccupato? Felicità tata tata! Non hai la casa? Felicità tata tata! Non c'è la fai a mangiare? Felicità tata tata! Non c'è la fai a mantenere la famiglia? Felicità tata tata! Il padrone ha di che sfamarsi, una casa tranquilla ed un cappotto caldo? Tuca tuca…"[351].

Si dovette tuttavia aspettare un anno, perché questi circoli organizzassero il I convegno nazionale dei circoli giovanili, che si tenne a Bari tra il 6 e il 7 dicembre del 1975. Tale riunione, fu fondamentale nel proseguo

[343] Ivi, p. 7.
[344] *Vogliamo servizi sociali, sportivi e ricreativi*, in Gioventù in lotta, settembre – ottobre 1974, p. 4.
[345] *Apriamo un dibattito sulla musica*, in Gioventù in lotta, settembre – ottobre 1974 p. 9.
[346] *Ibidem*.
[347] Cfr., *Morandi, Battisti per voi non c'è domani sono arrivati gli Inti-illimani*, in Gioventù in lotta, gennaio – febbraio 1975, p 12.
[348] *Ibidem*.
[349] *Ibidem*.
[350] *Ibidem*.
[351] *Ibidem*.

dell'attività di questa esperienza giovanile, in quanto fissò le pratiche e gli organismi operativi di tale associazione. Infatti, oltra a eleggere il Coordinamento Nazionale, in questo convegno si fissarono tre commissioni di lavoro che avrebbero dovuto divenire il perno sul quale far ruotare tutta la loro operatività: una commissione lavoro di massa, una commissione stampa e propaganda e, infine, una commissione organizzativa. Se la prima aveva il compito di analizzare le caratteristiche dell'intervento del circolo giovanile nel quartiere, la commissione stampa e propaganda doveva porsi l'obiettivo primario di promuovere l'attività dell'organizzazione attraverso il giornale "Gioventù in lotta". Infine, l'ultima commissione, aveva il compito di meglio poter organizzare le relazioni tra i differenti circoli operanti sul territorio italiano[352]. Gli obiettivi finali di queste tre commissioni, oltre alla più generica – e comune – lotta antimperialista, antimilitarista e antifascista, a alla lotta contro il lavoro nero per una piena occupazione, si poneva l'obiettivo di incrementare i servizi sociali, sportivi e ricreativi per strappare la gioventù alle differenti associazioni "istituzionali" che si stavano creando nel paese. Quest'opera di "agitazione" e propaganda, che si muoveva dalla denuncia delle costruzione di nuovi supermercati e di impianti sportivi, doveva essere associata a una precisa volontà di costruire una cultura che fosse vera espressione del proletariato giovanile "alternativo": per questo si richiedeva ai vari circoli di organizzare tornei di calcio, di ping-pong, di scacchi, "per unire al momento associativo in sé per sé la denuncia allo sport di regime, fatto per soli atleti o in genere per gente superdotata, e che mette sempre l'organismo, lo spirito borghese arrivista al primo posto"[353]. Altro punto fondamentale che si era posto all'interno di questo convegno, era la costruzione di circuiti di cultura alternativi: partendo ancora dalla constatazione che la cultura era nelle mani della borghesia, che sfruttava i disagi della gioventù per integrare questi giovani ragazzi all'interno di un circuito culturale istituzionale, i Circoli giovanili dovevano muovere una critica ai "cari artisti" che spacciavano per arte "proletaria" un'arte che portava tra i giovani la linea del disimpegno dalla lotta dei problemi della quotidianità. L'obiettivo finale, in questo campo d'esercizio, era quello di creare delle strutture proprie dei circoli – come biblioteche, cinema e discoteche – e di organizzare gite fuori porta per poter ricreare la collettività necessaria a fomentare l'attività di questa organizzazione[354].

Ecco allora, in questo campo d'interessi, vedere brevemente l'attività del Collettivo Obraz Cinestudio, nato in seno alle lotte studentesche del 1968, e dell'omonimo cinema aperto circa dieci anni dopo, il 25 marzo 1976, in largo La Foppa n. 4, nel cuore del quartiere Garibaldi, all'ora sottoposto a un processo di profondi cambiamenti urbanistici[355]. Si trattava di una saletta di soli 120 posti - poi ridotti a 107 - (in 120 metri quadrati) nella quale si programmavano organiche rassegne di storia del cinema, con un occhio di riguardo al cinema d'autore e al cinema militante. La fondazione e la gestione erano a cura di Sandro Studer ed Enrico Livraghi che presero in affitto lo spazio angusto di un vecchio negozio e del suo retro. Il nome del collettivo, e del cinema, in russo, significa "concetto trasferito in immagine" o "resa per immagini" e fu scelto dai fondatori in omaggio agli studi di teoria del cinema di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn: nell'ottica di Studer e Livraghi, il

[352] Cfr., *Dal I convegno dei circoli giovanili tenuto a Bari il 6-7 dicembre*, in Gioventù in lotta, gennaio – febbraio 1976, p. 2.
[353] Ivi, p. 3.
[354] Cfr., *Ibidem*.
[355] Alcuni mesi prima dell'apertura ufficiale in largo La Foppa, l'attività dell'Obraz veniva ospitata presso il teatro di Palazzo Litta di corso Magenta.

termine si sarebbe dovuto di natura contrapporre all'americano e Hollywoodiano "movie". Ecco, difatti, come nel primo bollettino del cinema – che nella grafica di copertina si richiamava alla grafica d'avanguardia sovietica - i gestori ne definivano l'attività: "Il cinema nasce e si sviluppa specificatamente all'interno della società capitalistica e particolarmente nella sua fase più avanzata, quella dei consumi di massa, quello dello spettacolo come spettacolo mondiale. Il carattere sociale, collettivo e «integrato», della produzione in campo cinematografico ha determinato nella sua evoluzione una sintesi delle arti tradizionali che il cinema ha di fatto progressivamente riassorbito in sé […] questo fenomeno è bene espresso, e in modo paradossale, dalla caricatura capitalistica del processo di produzione cinematografico, che ha come sua estrema rappresentazione Hollywood"[356]. Per questo, il cinema Obraz di largo La Foppa era nato con caratteristiche tecniche e culturali ben precise: proiezioni fondate sul rispetto dell'integrità del film presentato (velocità originaria e con avvertimenti sulla qualità del doppiaggio, quando necessario), e l'articolazione della programmazione in cicli, rassegne "personali" o "omaggi": "questo" - sottolineavano i gestori nel 1976 - "al fine di dare ad ogni socio del nostro club-cinema, la possibilità reale di potersi gestire il programma, senza essere «ipnotizzati» dallo schermo e dalla sua connessa «magia», ma di usarlo invece come una sorta di «finestra», in senso estetico e culturale, che guarda, in modo non immediato, sulla realtà contemporanea."[357].

La rottura definitiva tra i Circoli di Unità Proletaria e i Circoli del proletariato giovanile, tuttavia, dovette manifestarsi nel lasso di tempo disteso tra i "fatti" della Scala e lo sgombero del Santa Marta, quando i primi vennero definitivamente "espulsi" della fila del movimento giovanile di contestazione. Su "Lotta Continua" del 27 ottobre 1977 veniva infatti ospitato un breve articolo dove si tentava si specificare i punti di rottura: il nodo cruciale che i redattori dell'articolo – i membri del Circolo di piazza Mercanti – verteva sull'uso della violenza che i circoli MLS non accettavano quale pratiche politica atta a fare del proletariato giovanile strumento di lotta contro il potere capitalista. In più, come sottolineato nel trafiletto, veniva mossa loro l'accusa di voler mettere un "cappello politico" a quanto di nuovo allora stava nascendo proponendo iniziative e discussione di problemi con metodi del tutto estranei al coordinamento dei circoli del proletariato giovanile[358].

Circoli del Proletariato Giovanile: Marx, Mao e Dioniso, la "sacra triade" del giovane autonomo.

Nonostante il dibattito sulla cultura giovanile dovette interessare tutta la "galassia" della sinistra extraparlamentare del tempo, interessante notare come furono i Circoli del proletariato giovanile a esser ricordati – ancora oggi – come "l'organizzazione" che più si era interessata alla cultura delle nuove generazioni. Per studiare tale fenomeno, e per meglio poter comprendere quanto tentato di elaborare riguardo la disillusione del giovane proletario nel contesto della società industriale, pare fondamentale leggere un importante testo prodotto dai Circoli del proletariato giovanile milanesi. Nell'aprile del 1977, come prima pubblicazione della casa editrice Squi/libri Edizioni, veniva stampato un esile – tanto quanto fondamentale - volume intitolato *Sarà un risotto che vi seppellirà. Materiali di lotta dei circoli proletari giovanili di Milano*

[356] *Programma Obraz Cinestudio*, 25 marzo – 30 aprile 1976, p. sp.
[357] *Ibidem*.
[358] Cfr., *La torta dei circoli è buona: chi le vuole a fette?*, in Lotta Continua, 27 ottobre 1977, p. 8.

che è tutt'oggi l'unico testo a stampa che ci consente di studiare tale fenomeno all'interno del contesto meneghino. Come ricordato nella prefazione al volume, tale pubblicazione non si caratterizzava per essere un semplice libro, ma si poneva l'obiettivo di essere "una raccolta documentaria di materiale […] fatta da un compagno che ha vissuto questa «storia» ma che non vuole assumersi il diritto di rappresentarla - di un anno di esperienze dei circoli proletari giovanili.". Questa raccolta presentava le varie voci del nuovo proletariato urbano – "l'appendice della macchina di produzione capitalistica"[359] -, e esplicitava le necessità che avevano portato alla loro formazione e organizzazione – alla loro "urgenza di vivere"[360] -, in quello che veniva definito come "movimento dell'impossibile"[361], non solo in quanto inafferrabile, ma in quanto "inestricabile" nelle sue caratteristiche etiche, estetiche e culturali.

I problemi di questi nuovi ragazzi, non solo si distaccavano dalle correnti partitiche, ma mettevano in discussione nelle fondamenta il loro operato quotidiano: l'ozio, il viaggio, la sessualità libera, la cultura, venivano rivendicati non solo come elementi di contrasto con i partiti "ufficiali" della "nuova sinistra", ma come rivendicazione necessaria per poter vivere una vita più umana e liberata dalla schiavitù capitalista: "Di mattina ci alziamo, che palle, vorremmo stare a letto a oziare. L'ozio è una bella cosa: è il piacere del riposo, e poi è il padre dei conclamati vizi. Chissà poi perché li chiamano vizi: penso piaccia a tutti avere tempo libero per pensare a sé stessi e agli altri; e per mangiare bene, viaggiare, fare meglio l'amore, bere del buon vino, avere molte relazioni umane, pescare, pitturare e altri vizi simili. […] mi metto molto in malattia perché lavorare stanca. E poi, essere sfruttati da quel pirla del padrone che ho io! Non parlo dei mezzi di trasporto per andare a lavorare, se no mi angoscio subito."[362]. Nel volume, in particolare, duri attacchi venivano mossi all'ideologia del lavoro – vista come etica alienante della quotidianità umana - che portava questi ragazzi ad assentarsi per motivi puerili e a litigare con i "padroni" o con gli altri compagni di fabbrica – pur se con essi si sarebbe potuto instaurare un dialogo in quanto ognuno presentava la sua individualità tutte da scoprire - i quali vedevano il lavoro come mero strumento per poter mangiare e pagare le bollette della luce di questo "immondo regno della necessità"[363]. In questo contesto, famiglia, televisione, la partita di calcio e la fede, venivano a essere le droghe anestetizzanti che consentivano al lavoratore di non sopperire di fronte alla durezza della vita in fabbrica ma che, senza che esso se ne potesse accorgere, venivano a essere nuove ideologie della "mitologia" borghese. Per questo, il mito della "disaffezione" alle logiche del lavoro diventava l'unico baluardo al quale il proletario avrebbe potuto aggrapparsi per potersi riappropriare dei propri bisogni e delle proprie necessita radicali e per svincolarsi dal "regno delle necessita" delle "bollette da pagare e dalla casa che non trovi"[364]: creare, fantasticare e giocare, sabotare la macchina di lavoro, dovevano essere esperiti come un gioco ludico e creativo atto non solo al fine della sopravvivenza dell'individuo nella società dei consumi, ma proficuo alla creazione di momenti di socialità partecipativa e socializzante (ricordiamo, in questo senso,

[359] *Sarà un risotto che vi seppellirà. Materiali di lotta dei circoli proletari giovanili di Milano*, cit., p. 4.
[360] Ivi, p. 3.
[361] Ivi, p. 3.
[362] Ivi, p. 4.
[363] Ivi, p. 5.
[364] Ivi, p. 7.

quanto Heller diceva del "gioco" in *Sociologia della vita quotidiana*). In tale contesto la ricerca del lusso, era anch'esso momento creativo, e ludico al medesimo tempo, che avrebbe consentito di mettere in crisi la società consumistica: "va bene che rifiutiamo i prodotti del consumismo, l'aiuto più grossa, la TV a colori, ma anche se hai un momento di debolezza ti è ormai concesso di usufruirne. Rifiutiamo di lavorare di più per avere l'auto nuova o la moto più grossa, ma oggi anche se lavori di più non puoi cedere a questi lussi. Che poi, perché i proletari non hanno diritto al lusso e i padroni sì? Rubare 1 kg di carne in un supermercato è giusto quanto rubare 1 bottiglia di whisky. O no? O il whisky e un privilegio concesso solo ai padroni? E da chi?"[365]. Ma del resto, si chiedevano i giovani autori del volume: che senso aveva riappropriarsi del lusso quando si viveva a Quarto Oggiaro, dove non vi erano posti dove potersi ritrovare e dove poter socializzare questo "privilegio"?

Per poter rispondere a questo interrogativo l'autore del volume costruiva la triade Marx-Mao-Dioniso, mediante la quale l'uomo avrebbe potuto riappropriarsi della propria vita quotidiana e del tempo libero. Il primo, Marx, si poneva al proletariato urbano come "insieme di utopia e socialismo scientifico", che fosse stato in grado di descrivere la società comunista, ovvero "il regno della libertà al suo stadio avanzato". Dal marxismo, infatti, come dichiarato dall'autore del volume, i proletari avevano imparato l'importanza di trasformare scientificamente la realtà, attraverso la militanza rivoluzionaria, e ad avere un metodo e punto di vista dialettico e materialistico della società. Mao, come secondo tassello di questa triade, era considerato quale espressione "più evoluta della filosofia della vita" – come era dimostrabile, secondo l'autore, dagli scritti filosofici e dalle lettere che il Presidente aveva inviato alla moglie -, che esplicitavano, tra l'altro, "come la giovinezza sia un'età mentale e non generazionale". Mao, inoltre, veniva letto come colui che era riuscito a portare nel proletariato mondiale il concetto di serenità davanti alla realtà e davanti alla morte: non, tuttavia, la serenità dei mistici, che, essendo sereni di per sé, "gli va bene lo stato di cose presente", ma la serenità della persona che ha appreso i segreti del comunismo quale movimento che abolisce lo stato di cose presente ma che al tempo stesso si mostra come movimento delle contraddizioni.". Con la diade Marx-Dioniso si era riusciti a creare la crasi tra metodo materialista e dialettico con militanza come ruolo storico e sociale, ma, si chiedeva ancora l'autore del volume, "Dioniso cosa c'entra?": Dioniso, spiegava, era "una divinità greca (come Bacco) che rappresenta il rito del piacere". In questo senso, Dioniso non rappresentava un *escamotage* per metaforizzare il pensiero critico: il dio diveniva simbolo dell'immaginazione, della sessualità e della follia, opposte ai tentativi di manipolazione e repressione della morale cattolica. Al contrario delle volontà di Dioniso, difatti, i giovani avevano mortificato il piacere, apponendo a questa "ideologia" la struttura "del lavoro e dei sacrifici". In tale contesto veniva chiamato in causa Papa Paolo VI il quale si era fatto baluardo della mortificazione dei sensi e del piacere sessuale: "Il piacere è un peccato, perché il destino dell'uomo è soffrire. E che ci sta a fare l'uomo sulla terra? Ah beh, se c'è il regno dei cieli…! Lo lasciamo volentieri a quelli di Comunione e Liberazione". Concludeva, infine, l'autore del testo, dopo aver costruito l'impalcatura di questa triade "libertaria" che: "E' giusto il diritto all'ozio, e pure anche al piacere: è ora che l'uomo pensi un po' più a sé stesso!" ma, rimarcava, poco più avanti, che per mettere in moto questo processo ci sarebbe stato bisogno

[365] *Sarà un risotto che vi seppellirà. Materiali di lotta dei circoli proletari giovanili di Milano*, cit., p. 8.

"di un esercito di utopisti, abituati a vivere col terremoto, con le contraddizioni permanenti: bisognerà formare un esercito di soldati del "regno della libertà e delle rose", disposti a lottare per generazioni, per centinaia di anni, senza illusioni di ore ics per cui negarsi e disposti a scavare con serenità e lungimiranza e decisione le montagne della paura e del capitalismo": diventare utopisti, non solo si palesava necessario, ma auspicabile e indifferibile.

Dunque, si poneva necessaria la ribellione verso il contesto socio-culturale preimpostato: "Ribellarsi, è ora? Sì". Questo, infatti, fu il programma di base che i Circoli diffusero all'interno di *Sarà un risotto che vi seppellirà*. Constatato che il tempo libero era diventato ormai una ricerca spasmodica di evasione da uno "squallido ghetto" metropolitano, e appurato che i rapporti sociali fra i giovani proletari erano ormai disgregati e individualistici, lanciavano il loro grido di ribellione rivendicando la volontà di "volere tutto" dichiarando legittimo il "ribellarsi ora": dall'essere "padroni della nostra vita, del presente e del futuro" al decidere "dell'educazione del nostro corpo, dei sensi e della mente […] del nostro lavoro, quanto – cosa – come lavorare"[366]. In tale contesto, i giovani dei Circoli, costruirono il loro manifesto per punti: dal concetto di festa, a quello di rifiuto del lavoro, alla droga, alla delinquenza giovanile e all'organizzazione da darsi internamente per poter svolgere la propria attività. In particolare, merita attenzione il breve paragrafo dove si tenta di esaminare il concetto di festa: "facciamo le feste perché vogliamo divertirci, stare insieme, affermare il diritto alla vita, alla felicità, a un nuovo stare insieme. Occupiamo gli stabili perché vogliamo avere dei luoghi d'incontro, di discussione, per suonare, per fare teatro, inventare, per avere un luogo preciso alternativo alla vita in famiglia.[367]". Le feste, infatti, venivano declinate dai Circoli come una pratica non solo liberante dal tempo lavorativo, ma come momento di comunicazione sociale e culturale, che non volevano porsi come un tentativo di "uso parziale alternativo del tempo libero (cioè un modo per rendere un po' più roseo il ghetto dell'emarginazione)" ma che nello stesso tempo non fossero dei "sotterfugi strumentali" per "propinare comizi con la logica della parrocchia rossa e del catechismo di sinistra."[368]. Le festa, nella loro ottica, diventava strumento abile a riallacciare i rapporti tra il personale e il politico - in quanto potevano essere degli strumenti atti a sperimentare nuovi rapporti e comportamenti umani che fossero anche di scontro costruttivo - e per celebrare la vittoria sull'oppressione, quale accumulazione di forza da poter usare contro il padrone e la borghesia: "i padroni ci hanno relegato nel ghetto del tempo libero: noi invece vogliamo impossessarci del tempo libero per stravolgerlo contro e nel tempo occupato."[369].

Come poter mettere tuttavia in pratica quanto teorizzato in questo "programma"? All'interno del volume, infatti, è presente un capitolo intitolato *Dalle panchine ai centri sociali*, nel quale, ricordando le prime esperienze che portarono alla formazione dei primi Circoli a Milano – si disquisiva attorno alla funzione liberante della riappropriazione del tempo libero e del lusso. Stanchi di ritrovarsi ogni sera – soprattutto di inverno - sulle panchine dei parchi delle periferie urbane, e non trovando più nei circoli politici militanti di

[366] *Ribellarsi è ora? Sì*, in Sarà un risotto che vi seppellirà, cit., p. 57 seguenti.
[367] Ivi, p. 58.
[368] Ivi, p. 61.
[369] Ivi, p. 62.

quartiere una logica via di uscita all'alienazione della vita quotidiana, questi giovani ragazzi maturarono l'idea di potersi organizzare e di occupare abusivamente dei luoghi sfitti o abbandonati per potersi ritrovare e per poter organizzare al loro interno attività ricreative che potessero essere ricomposte sotto il tema generale del "vivere meglio". I temi principali sui quali venne sviluppata la politica dei circoli era variegata e articolata, anche se si possono individuare delle linee generiche e comuni: rifiuto del lavoro, il recupero del divertimento e del tempo libero e delle tematiche del "gioco", la volontà di riappropriarsi del centro cittadino e della cultura che in questi luoghi veniva fatta – con il conseguente rifiuto dei cinema di terza categoria e delle balere di periferia.

Concetti, questi ultimi, che vennero sottolineati anche dalla redazione di "Re nudo", seppur in ritardo sui tempi: nel febbraio del 1977, sotto il titolo *Gli ultimi dei Mohicani* i redattori della rivista riportavano, attraverso una lunga intervista, le ragioni dei giovani dei Circoli. "Da loro abbiamo sentito tante enunciazioni che si possono ritrovare nel corso dei sette anni di Re Nudo" – ricordavano in premessa dell'articolo – "Noi oggi ci poniamo ancora in modo critico al nuovo movimento che nasce, come facemmo nel '70 nei confronti della nuova sinistra preferendo mettere in luce e discuterne gli aspetti generativi che non cavalcarne ciò che di positivo esprime."[370]. Come si può leggere, già da queste poche righe emergono delle indicazioni interessanti; seppur il collettivo di via Maroncelli non volesse porsi all'interno del movimento dei Circoli, ma quale osservatore esterno, le enunciazioni a cui fa riferimento "Re Nudo" afferiscono e contestualizzato la nascita di una nuova dimensione sociale che preveda il recupero della dimensione della festa quale elemento in grado di porre in crisi le istituzioni della "vita quotidiana" quali la famiglia e il rapporto amoroso. Del resto, proprio su "Re Nudo", tali temi, fin dai primi numeri, erano stati il baluardo attorno al quale la rivista era nata. Nell'intervista, Elvio, un anonimo occupante del circolo del quartiere Bovisa, sentenziava: "La famiglia per esempio tende ad agire sempre più come il gendarme più vicino e fa opera di repressione preventiva. In un circolo come quello della Bovisa dove i giovani vanno dai 13 ai 16 anni il metodo è quello classico: ti do uno schiaffo, non so perché te lo do ma è utile che te lo dia perché senz'altro avrai fatto qualcosa […] tutto questo visto nel contesto del compromesso storico strisciante, anzi galoppante assume un aspetto molto grave: si tenta di eliminare sul nascere ogni tentativo di inceppare questo sistema […] il movimento sta incominciando a scontrarsi col problema della famiglia. Per esempio c'è il collettivo della Bovisa dove tutti stanno scappando di casa: in via Ciovassino l'altra sera ne sono arrivati sette o otto che cercavano casa."[371]. Nelle parole del ragazzo, difatti, appariva una traccia fondamentale da seguire per poter comprendere a fondo la nascita concettuale dei Circoli del proletariato giovanile: la radicale distinzione tra una morale e un'identità collettiva – la famiglia, il vivere in casa con i genitori, si scontrava contro la dimensione politica dell'Italia di fine anni Settanta, dove il Compromesso Storico faceva definitivamente cadere le illusioni di un comunismo realizzabile nell'immediato. Ancora il ragazzo dichiarava a "Re Nudo": "per esempio tempo fa c'è stata una battaglia all'interno della sinistra rivoluzionaria quando si parlava del fumo e i marxisti – leninisti la menavano con la morale proletaria dicendo appunto che in nome di questa morale non si doveva fumare. Ecco io non credo che esista una morale

[370] *Gli ultimi dei Mohicani*, in Re Nudo, n. 49 – 50, gennaio-febbraio 1977, p. 16.
[371] *Ibidem*.

proletaria, perché in una società in cui la borghesia ha un'egemonia, che è anche egemonia culturale, quella che viene chiamata morale proletaria di fatto non esiste ma è una morale di impoverimento, cioè siamo poveri e interiorizziamo i valori della borghesia, li subiamo."[372].

Ma cosa intendevano i giovani dei Circoli per "morale proletaria"; sempre Elvio, dichiarava: "la morale proletaria è tutta da scoprire attraverso una serie di cose, non ultima l'immaginazione. Allora, per dire, noi abbiamo tentato per tutto un anno di andare a riscoprire una parte di quei valori che eravamo riusciti a creare assieme, per esempio le feste, cosa su cui siamo nati l'anno scorso; non era altro che un tentativo di andare a ritrovare la nostra identità sociale attraverso una serie di comportamenti unificanti come i capelli lunghi, le autoriduzioni. Attraverso queste cose volevamo far passare determinati contenuti come quelli della collettività contrapposta all'individualismo, della morale della liberazione dei bisogni contrapposta alla castrazione dei nostri bisogni."[373]. Dai materiali analizzati, emerge con forza quello che Lucio Castellano ne *L'Orda d'oro*, definiva come il bisogno di comunismo[374]. La politica dei due tempi tanto cara alla sinistra parlamentare – sacrifici oggi, per un miglior futuro domani - non sembrava convincere più, come Giorgio, un secondo intervistato, esplicitava con ruvida e implacabile chiarezza: "Noi il comunismo lo vogliamo vivere ora […] la nostra vita è piena di separazioni: dalle ore tot alle ore tot devi lavorare, sei solo oggetto che produce, poi alla sera puoi essere la macchinetta desiderante che però deve desiderare quello che arricchisce la borghesia. A noi questo non ci va per un cazzo bene noi vogliamo unificare la nostra vita le nostre esigenze; noi siamo soggetti desideranti sempre e le cose che desideriamo ce le prendiamo."[375]. Ecco, allora, il bisogno, declinato quale diritto, di occupare case e stabili abbandonati, di autoridursi cinema e teatri, di fare feste: "attraverso queste cose volevamo far passare determinati contenuti come quello della collettività contrapposta all'individualismo, della morale della liberazione dei bisogni contrapposta alla castrazione dei nostri bisogni." dichiarava, infine, ancora Elvio, ricordando, tuttavia, come questi fenomeni, non avrebbero dovuto passare attraverso rivendicazioni di tipo "sindacale" – ovvero mediante una pratica di contrattazione – ma avrebbero dovuto essere una pratica di forza sociale rivoluzionaria: "se non si supera la paura di apparire sindacali, che significa davvero imporre con la propria forza con degli obiettivi non massimalisti, ma degli obiettivi che ti modifichino le cose dall'oggi al domani, di modo che non sei più costretto ad andare al cinema in sessanta perché altrimenti non hai la forza. La forza la determini una volta per tutte e modifichi i rapporti generali."[376].

Seppur tali temi, come specificato, gravitavano attorno alle riviste del movimento giovanile – in questo caso specifico "Re Nudo" – non pare di scarso interesse sottolineare come tali argomenti erano patrimonio anche

[372] Ivi, p. 17.
[373] Ivi, p. 18.
[374] "In sostanza, rispetto alle rotture operate dall'operaismo sul corpus teorico del marxismo – leninismo, l'esperienza autonoma aggiunge una concezione della crisi che non è più quella del collasso sociale, dell'esplosione dell'incapacità di fondo del capitale di far fronte alle esigenze sociali, bensì quella dell'esplosione di relazioni sociali, troppo ricche per essere ricondotte al rapporto di capitale, quella dei limiti del comando di capitale su tutta la società: non il crescere della miseria ma del movimento di anticipazione sta alla base del "bisogno di comunismo". Lucio Castellano, *l'autonomia, le autonomie*, in L'orda d'oro, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 454.
[375] *Gli ultimi dei Mohicani*, in Ivi, p. 19.
[376] Ivi, p. 23.

dell'*Intellighenzia* "movimentista", stando alle parole di Oreste Scalzone, uno dei protagonisti primo di Potere Operaio, poi del movimento autonomo, quando marcava una netta distanza tra le rivendicazioni del movimento e quelle del sindacato: "noi facciamo un discorso molto più drastico, diciamo che la condizione per una riunificazione Proletaria su un terreno rivoluzionario è l'esaurimento della classica funzione sindacale."[377].

Seppur, come vedremo, i Circoli del proletariato giovanile furono una caratteristica peculiare milanese (alcuni altri, si troveranno a Torino e Genova), è pur sempre vero che l'eco da loro emanato dovette manifestarsi anche in altre città, come Bologna, dove la commistione tra politica e cultura era più forte. Sulla rivista "A/traverso", pubblicazione dell'autonomia bolognese, ma con stretti legami con la cultura autonoma milanese (non a caso, infatti, era stampata come supplemento a "Rosso"), nel gennaio del 1976 si pervenne a instaurare un primo basilare discorso sui Circoli fuori dall'area meneghina[378]. Anche nella pubblicazione felsinea, veniva sottolineato come la scintilla che fece nascere queste organizzazioni fu la marginalizzazione urbana dei proletari, costretti a vivere nella periferia più estrema o, addirittura, verso "i paesi della cintura", circondati da un "cordone sanitario" formato dai ceti medi, e a passare giornate schizofreniche tra le lezioni universitarie di nessuna importanza fattuale, e i bar del quartiere[379]. La marginalizzazione del soggetto, infatti, era determinata per i redattori della rivista bolognese da una precisa logica socialdemocratica, che aveva paventato la creazione di un centro-città normalizzato "con la scuola l'università e i centri sociali adatti ai nostri ruoli di maschi e di donna, di padre e madre, di lavoratore-lavoratrice"[380], di contro ai quartieri interclassisti, costruiti come dormitori isolati, dove i luoghi di socializzazione erano subordinati al disegno di partecipazione istituzionale. Accanto a questa dicotomia, tuttavia, stava una "repressione" più subdola, quasi invisibile al giovane proletario, che non lasciava a esso il tempo libero necessario per esprimere la propria soggettività – fosse essa la fuga dovuta al "fumo", fosse la necessità dell'aborto o di potersi mettere in malattia dal lavoro. Attraverso questo espediente, la società normalizzante perveniva a rimuovere il "movimento reale" nel quale il "bisogno si mette in movimento, si fa desiderio, ed il desiderio si sedimenta come comportamento collettivo"[381].

Nel medesimo numero di "A/traverso", inoltre, venivano ospitati una serie di interventi anonimi, dove si tentava di definire cosa fosse il "soggetto proletario giovanile". Il problema che veniva articolato nei differenti interventi era come praticare un percorso di "ricomposizione" del proletariato all'interno delle logiche della società capitalista. Vi era chi vedeva in questo processo una identificazione del soggetto storico/sociale quale assenza e dislocazione delle sue esperienze quotidiane, quindi come pratica desiderante non definibile altrimenti. In questo contesto, il centro giovanile veniva a essere esperito come momento proficuo per tentare una ricomposizione del soggetto proletario, in quanto luogo atto ad avvicinare esperienze soggettive differenti[382]. Vi era, inoltre, chi non riuscendo a identificare il proletariato giovanile come necessità storica ma

[377] Francesco Cuozzo, *Intervista a un protagonista: O. Scalzone*, in La Società, n. 8-9, 1978, p. 83.
[378] Per sottolineare quanto la caratteristica dei Circoli del proletariato giovanile fosse una peculiarità milanese, si deve osservare come per riferirsi alla stessa tematica, i redattori di A/traverso utilizzarono il termine Centri del proletariato giovanile.
[379] Cfr., *Centri del proletariato giovanile*, in A/traverso, gennaio 1976, p. 1.
[380] *Ibidem*.
[381] *Ibidem*.
[382] Cfr., ivi, p. 2.

come necessità personale, tentava una ricomposizione del proletariato giovanile sulla base della contraddizione insita nella sua essenza[383]. Un terzo partecipante al dibattito sulla rivista bolognese, invece, vedeva la pratica desiderante del giovane proletario come una prassi che non riusciva a produrre una sua specificità all'interno del movimento delle separazioni, per cui "decidere di operare nel settore della ricomposizione-comunicazione significa assumere il momento della riflessione come privilegiato"[384]. In tale contesto, il centro giovanile che avrebbe potuto essere creato su queste basi, avrebbe rischiato di essere un contenitore vuoto, simbolo dello "scollamento" interno del gruppo. Su un punto, tuttavia, parevano concordare tutti gli interventi: il centro giovanile – che, va ricordato, era inteso dai giovani bolognesi quale "Circolo del proletariato giovanile" – doveva essere "la realizzazione di un'esigenza" esperita quale luogo "fisico per «desiderare»"[385]. All'interno di tale dibattito, i partecipanti parlarono del Free, uno dei primi centri giovanili bolognesi sopravvissuto all'amministrazione comunale per soli quattro mesi, che veniva ricordato quale luogo fisico dove "la vita di piazza" – intesa come "vita sociale" – "si svolgeva un po' meglio" e dove i "ragazzotti che fra loro avevano una certa omogeneità e quello che desideravano si erano organizzati per prenderlo". Anche il tema del "gioco", allora, diveniva un elemento cardine nella costruzione del desiderio e della costruzione, di conseguenza, del centro giovanile quale luogo di espletamento dei desideri: come ricordava un altro dei presenti, fu proprio al termine di uno di questi giochi[386], che decisero di occupare uno stabile nel centro di Bologna per far nascere un centro giovanile.

A concludere questo dibattito, intervenne una "proposta" della redazione, nella quale si dichiarava che, anche se i giovani proletari nati dalla scissione del rapporto tra movimento e organizzazioni rivoluzionarie avevano portato avanti un'attività incentrata verso l'approfondimento dei bisogni e sul "loro desiderio di separazione", denunciavano che era limitante "castrarsi" in un percorso di autocoscienza di tipo controculturale, dove al "MILItante" potesse sostituirsi il "LIMitante"[387]. Per i redattori, occorreva riflettere sulla disgregazione del lavoratore tipica dei primi anni Settanta, quale fine della composizione di classe interamente centrata sull'operaio di linea, per riflettere in modo materialistico sul processo di riorganizzazione produttivo e sociale determinato dalla crisi nata dalla "contraddizione fra classe operaia e politica"[388]. In questo contesto, l'operatività del soggetto desiderante doveva manifestarsi all'interno del quotidiano, all'interno della sessualità, del rapporto tra operaio e lavoro e sulle differenti forme di esistenza della vita quotidiana quale forma negativa di un sintomo sociale. Concludevano, infine, i bolognesi: "è là che dobbiamo portare l'attenzione teorica. È lì che dobbiamo cogliere – nella sua forma oggi de/lirante – l'emergere di un soggetto in movimento nel linguaggio" che fosse al tempo stesso "uno strumento teorico, un luogo di (tras)formazione linguistica, di produzione testuale, un linguaggio della liberazione che si dia (anche) a/traverso la

[383] Cfr., ivi, p. 2.
[384] *Ibidem*.
[385] Ivi, p. 3.
[386] Questo gioco, come descritto in A/traverso, che veniva chiamato Riunione, consisteva nel teatralizzare una assemblea politica ma alla quale veniva lasciato un periodo di tempo "libero" alla socializzazione tra i partecipanti, che fosse in questo modo in grado di delineare le caratteristiche dei soggetti intervenuti in questo gioco. *Ibidem*.
[387] *A/traverso: proposta*, in A/traverso, gennaio 1976, p. 4.
[388] *Ibidem*.

liber/AZIONE del linguaggio PER LA SEPAR/AZIONE PER IL MATERIALISMO PER LA RICOMPOSIZIONE"[389]. Tra le occupazioni giovanili che possono esse ricordate per il contesto felsineo, seppur non "ufficialmente" poste all'interno dei Circoli del proletariato giovanile, può essere ricordato il Circolo politico Gatto Selvaggio, aperto nella primavera del 1974 (e chiuso nei primi mesi dell'anno successivo) in un ex night club per iniziativa di alcuni appartenenti ai Collettivi Politici Autonomi bolognesi. All'interno di esso, infatti, oltre a trovare espressione partiti politici legati all'autonomia operaia, vi operavano frange di autoriduttori, la redazione della rivista "A pugno chiuso", ma anche il Collettivo controradio e il Collettivo autonomo musicisti, che si erano impegnati nell'organizzare concerti di Guccini, Claudio Lolli e del Folk Studio di Roma[390].

Autoriduttori di tutto il mondo, unitevi!

In tale contesto, come precedentemente ricordato soprattutto per il caso milanese, anche le espropriazioni e i prezzi politici richiesti dai Circoli nei cinema e ai concerti durante le "autoriduzioni", esplicitano molto bene quanto la cultura giocava un ruolo fondamentale in questi giovani proletari, e ci consente di indagare più a fondo il distanziamento avvenuto tra di essi e le organizzazioni comuniste del periodo precedente.

Infatti, il concetto di "autoriduzione" non era di per sé nuovo nella sinistra extraparlamentare italiana, ma esso si basava in principio su un mero contesto economico: in tal senso esemplare fu la "campagna" di Lotta Continua "La casa si prende l'affitto non si paga"[391] intrapresa già nei primi giorni di fondazione del collettivo, nel novembre del 1969, e che portò l'anno dopo al motto "Riprendiamoci la città", già precedentemente ricordato. Con queste parole d'ordine, Lotta Continua si proponeva di fornire ai suoi militanti un programma-guida per occupare case, scuole o piazze, ma anche ridursi il canone degli asili e dei trasporti e delle bollette della luce e del gas; "soffitte, pensioni ci vadano i padroni" era un altro slogan, nonché libello fumettistico sulle lotte per la casa e sulla riduzione dei fitti, che uscì come supplemento a "Lotta Continua" nel 1972[392]. Tale compagna, infatti, non mirava tanto a sollecitare il lato "culturale" dell'autoriduzione, ma si proponeva meramente di "rovesciare la disgregazione proletaria" che era stata in grado di perpetuare, attraverso la solitudine, il ricatto economico e l'ideologia borghese - "il controllo sulle masse" - per tramutarla "nell'unità

[389] *Ibidem*.
[390] Cfr., Valerio Monteverdi, *Ci chiamavano "i soliti comunisti"*, in Gli autonomi. Le storie, le lotte, le teorie. Vol. I, a c. Sergio Bianche e Lanfranco Caminiti, Roma, DeriveApprodi, 2007, p. 260 – 263.
[391] *Non paghiamo più l'affitto*, in Lotta Continua, 1 novembre 1969. Sul tema dell'autoriduzione in Lotta Continua vedi, *Le lotte per la casa in Italia. Milano, Torino, Roma, Napoli*, a c. di Andreina Daolio, Milano, Feltrinelli, 1974, e Stefania Violi, *Quando il privato diventa politico: Lotta Continua 1968-1976*, Roma, Edizioni Associate, 2006. In particolare i due capitoli: *Prendiamoci la città* e *La casa si prende l'affitto non si paga*. Il volume della Daolio, in particolare, risulta di fondamentale importanza, in una prospettiva sociologica, per comprendere il movimento delle occupazioni di case e delle autoriduzioni degli affitti promosse in territorio milanese dall'Unione Inquilini, organizzazione formata da marxisti di diverse tendenze, sindacalisti, intellettuali e quadri di base dei diversi quartieri cittadini. Come ricordava la curatrice del volume, l'idea di raccogliere in un'antologia tali dati, era nata dalla necessità, maturata del 1968, di esplicitare come il tentativo istituzionale di isolare lo scontro di classe (che trovava nell'Unione Inquilini il suo "braccio armato") non si riallacciava alla reale situazione politica e sociale contemporanea. Cfr., *Le lotte per la casa in Italia. Milano, Torino, Roma, Napoli*, cit. p. 9; vedi anche le appendici al medesimo volume, in particolare il Documento 1 *"Unione inquilini: una proposta di linea e un programma di lotta per contribuire alla formazione di un organismo di massa che colleghi le lotte sociali a livello nazionale*, nel quale si effettua una ludica disamina critica sulle lotte sociali avvenute negli ultimi anni in territorio milanese.
[392] *Soffitte, pensioni ci vadano i padroni*, a c. di Lotta Continua, s.l, 1972.

proletaria complessiva non più solo contro la produzione capitalista, ma per il diritto collettivo a una vita sociale e comunista, libera dal bisogno, sana e capace di felicità"[393]. Ancora, pochi anni più tardi, nel 1975, sempre Lotta Continua pubblicava un opuscolo interamente disegnato da un "imitatore" di Roberto Zamarin, dove si mostrava l'operaio Gasparazzo alle prese con le lotte di fabbrica e per l'autoriduzione delle bollette elettriche e dei trasporti[394]. Anche case editrici consolidate, incominciavano a riflettere su tali temi; caso emblematico è quello della Edizioni Sapere, che tra l'inverno del 1974 e 1975 pubblicava un corposo volume nel quale venivano raccolti documenti e riflessioni sul fenomeno dell'autoriduzione dell'affitto, delle bollette energetiche e dei trasporti pubblici. Seppur, infatti, la casa editrice ricordata si poneva per essere la portavoce delle posizioni più strettamente operaiste e sindacaliste, questo è tuttavia riprova che ancora nel 1974 si tardava a considerare – e a trasportare - il fenomeno dell'autoriduzione all'interno del campo culturale: "questo libro" – si ricordava nella premessa – "è stato curato da alcuni compagni che hanno partecipato con diversi livelli di responsabilità alla lotta dell'autoriduzione e alla battaglia politica nel sindacato per affermare la validità e i significati innovativi"[395]. All'interno del volume, come si può vedere, veniva data traccia delle riflessioni dei partiti della Nuova sinistra, come il Partito di Unità Proletaria per il Comunismo e Lotta Continua: interessante notare, difatti, come se si scorrono le pagine del volume, non vi sono ricordi di "lotte" per il campo culturale tra i capitoli del volume, solo a titolo di testimonianza, titoli come *Autoriduzione alle tariffe elettriche*, *Autoriduzione delle tariffe dei trasporti*, *Il ruolo dei partiti*, *Pronunciamento dei segretari confederali*.

Fu ancora Antonio Negri, nel già ricordato *Il dominio e il sabotaggio* a dare una definizione "intellettuale" a posteriori del fenomeno dell'esproprio e dell'autoriduzione, dove accanto alle occupazione di case, venivano intesi come momenti di esproprio antagonista anche la riduzione del ristorante, del cinema e delle bollette energetiche, nonché il sabotaggio in fabbrica: questo a testimonianza che tale fenomeno era patrimonio comune – seppur esperto con diversità "intellettuale" – di tutta la sinistra extraparlamentare e rivoluzionaria: "nulla rivela al tal punto l'enorme storica positività della autovalorizzazione operaia, nulla di più del sabotaggio" – dichiarava Negri – "Nulla più di quest'attività continua di franco tiratore, di sabotatore, di assenteista, di deviante, di criminale che mi trovo a vivere. Immediatamente risento il valore della comunità operaia e proletaria, tutte le volte che mi calo il passamontagna. Questa mia solitudine è creativa, questa mia separatezza è l'unica collettività reale che conosco. Né la felicità del risultato mi evita: ogni azione di distruzione e di sabotaggio ridonda su di me come segno di colleganza di classe. Né l'eventuale rischio mi offende: anzi mi

[393] *Prendiamoci la città*, in Lotta Continua, 12 novembre 1970, p. 3. Anche l'unione Inquilini, organizzazione deputata a combattere il caro affitti, nell'inverno del 1974 pubblicò un omonimo opuscolo, all'interno del quale, oltre a fornire indicazioni sullo sciopero degli affitti, dava istruzioni sul come sopperire al rincaro delle bollette del gas, della luce e dei trasporti pubblici, organizzando lotte di caseggiato che potessero ridurre i rischi di denunce e soppressioni. Cfr., *Unione Inquilini di Milano e provincia. Costruiamo l'organizzazione di massa dei proletari nei caseggiati e nei quartieri*, Milano, ciclostilato in proprio, 1974.
[394] Roberto Zamarin, *Avanti con l'autoriduzione*, opuscolo di Lotta Continua, 1975.
[395] *Autoriduzione. Cronache e riflessioni di una lota operaia e popolare. Settembre/dicembre 1974*, Documenti del movimento operaio n. 6, Milano/Roma, Sapere edizioni, 1975, p. preambolo.

riempie di emozione febbrile, come attendendo l'amata. Né il dolore dell'avversario mi colpisce: la giustizia proletaria ha la stessa forza produttiva dell'autovalorizzazione e la stessa facoltà di convinzione logica."[396].

Seppur il fenomeno delle autoriduzioni si mostrava come un atto "vitalistico", nonché rivoluzionario, in un seppur breve capitolo presente in un volume pubblicato nel 1976 dalla Arcana, casa editrice romana vicina al Movimento, veniva mostrato come il fenomeno delle occupazioni di case, tuttavia, non era un dibattito ristretto solamente alla fascia prettamente politica, ma trovava confluenze anche all'interno degli interessi della "controcultura" meno impegnata politicamente. *Vivere a sinistra*, questo il testo scritto da Emina Cevro-Vukovic[397], voleva presentare al pubblico giovanile gli elementi di vita quotidiana "militante" nell'Italia degli anni Settanta, registrando in presa diretta quanto stava avvenendo all'interno del "movimento". Il "vivere a sinistra" inteso dall'autrice, tuttavia, non aveva una specifica connotazione politica, in quanto, come si ricordava nell'introduzione "il *mot* «sinistra» esprime, in maniera magari generica, un impegno di lotta a tutti immediatamente evidente: vivere l'aspetto rivoluzionario della vita corrente"[398]. Per questo, nel volume, accanto a interviste a esponenti dell'area controculturale, come a Angelo Pezzana, militanti del FUORI, a Marcello Baraghini, fondatore di Stampa Alternativa, a Primo Moroni e alla moglie Sabina della libreria Calusca, stavano interviste al "situazionista" Riccardo d'Este, al comunista "istituzionalizzato" Paolo Sorbi, a Carlo Silvestro, protagonista del movimento delle comuni di fine anni Sessanta e al momento della conversazione "cane sciolto" della controcultura, nonché a Marina Valcarenghi, direttrice responsabile di "Re Nudo". Tra gli altri, inoltre, venne proposta anche una intervista ad Alberto Grifi, a Giorgio Gaber, e una – molto breve - a Mario Schifano, svincolato – come ricordava l'autrice – da ogni impegno politico. Interessante, vedere come veniva introdotta l'intervista a quest'ultimo: "Mario Schifano «sta» a Roma in un ampio appartamento vicino al Museo Napoleonico, ma non gli interessa molto quello che succede sulla strada; le finestre, per altro enormi, sono sempre soffocate da tende spesse. La televisione, i televisori, il cinema, il videotape, la macchina fotografica, i libri sono le sue finestre sul mondo. Ed altre ancora di lucidità distruttiva. Non vive a Roma, Mario, non esce, riceve; non parla, domanda, ha quasi quarant'anni, dice che a volte si sente il corpo pesante, ma dimostra meno dei suoi anni. Il vestire semplice, ama i profumi molto dolci. Dice che non riesce più a dipingere, ma non è mai fermo, sempre un pennarello in mano, una macchina fotografica, un paio di forbici e piccole cosine dolci su pezzi di carta o colore sopra immagini di giornale e sempre i televisori accesi, tre programmi contemporaneamente."[399]. Come si vede, all'interno di un labile riferimento al "vivere a sinistra", vi erano anche comportamenti spersonalizzati, e non afferenti al canonico vivere "comunitario" come solitamente inteso nell'eccezione "comunista" del vivere negli anni Settanta. Oltre a questi capitoli, alcune pagine del volume erano dedicate a *L'occupazione delle case di Limbiate*, dove si dava menzione

[396] Antonio Negri, *Il dominio e il sabotaggio*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 43. Del resto, anche i membri del collettivo Rosso negli articoli pubblicati sull'omonima rivista discutevano di tali elementi: soo a titolo d'esempio, vedere l'articolo *il dominio*, in rosso – giornale dentro il movimento, n. 16, maggio giugno 1975, p. 15.
[397] Emina Cevro-Vukovic, *Vivere a sinistra. Vita quotidiana e impegno politico nell'Italia degli anni '70. Un'inchiesta*, Roma, Arcana Editrice,1976.
[398] Ivi, p. 17.
[399] Ivi, p. 211.

dell'imponente movimento politico che chiedeva all'amministrazione prezzi calmierati per le abitazioni. Interessante notare, inoltre, che il volume *Vivere a sinistra* presentava una introduzione e una postfazione – sotto forma di poesia - di Sergio Finzi, dedicata al problema della casa e del caro affitti. In prefazione era posta la poesia *L'appartamento*, mentre nella postfazione Finzi decise di inserire *La casa del popolo*[400].

Si prospettava, con questa serie di pubblicazioni legate all'ambiente giovanile, delle quali la casa editrice Arcana si faceva espressione, una prospettiva "maieutica": non sarà banale ricordare, difatti, come anche un'altra casa editrice vicina al Movimento, la romana Savelli, aveva pubblicato un breve libricino a fumetti dove venivano illustrare le tematiche di fondo che soggiacevano a tali rimostranze. Nel 1975, infatti, per la casa editrice appena ricordata, Armando Ceste e Gianfranco Torri pubblicarono *La storia della lotta per la casa*, un libro illustrativo per bambini in grado di associare il tratto tradizionale del fumetto storico con quello più *naive*[401], all'interno del quale era presente anche un gioco a punti con figurine "rosse" da incollare. Nella prefazione al volume, Franco Platania, del resto, ricordava come: "non c'è più il lupo cattivo che soffia nella capanna, c'è il padrone di casa che vuole prendersela, la capanna"[402].

Anche all'interno del contesto cinematografico "impegnato", il movimento per le occupazioni delle case dovette creare ampio dibattito, se nell'aprile del 1972 il Collettivo Cinema Militante di Milano si era interessato al fenomeno, registrando in presa diretta quanto stava avvenendo al suo interno. I documenti che vennero successivamente pubblicati all'interno di *Lotte per la casa*[403], forniscono un'ampia visione per quanto riguardava il problema dell'abitazione tra gli immigrati meridionali, che si riversavano nel settentrione per trovare lavoro, finendo a vivere in loculi malsani e degradanti. Nel filmato, una voce di donna fuori campo raccontava gli eventi delle occupazioni delle case IACP del quartiere Gratosoglio delle primavera del 1972, il suo sgombero, gli arresti seguenti, l'invasione di Palazzo Marino e le manifestazioni indette per chiedere il rilascio dei condannati. In particolare, interessante vedere la componente "giovanile" – per lo più legata a Lotta Continua e Potere Operaio - non si era dimostrata disinteressata al fenomeno, quando gli occupanti, dopo il primo sgombero, si recarono a discutere in assemblea con gli studenti della Cattolica e di Architettura, per concordare con loro il "calendario" di lotta. Alcuni anni dopo, nel 1976, il CCM riutilizzo le medesime immagini per comporre il filmato *Città del capitale*[404]: al suo interno, tuttavia, oltre all'occupazione di Gratosoglio, vennero ricordate l'occupazione di via Mac Mahon del 1971, quella di via Tibaldi, fino alla lotta per la casa di via Marx del quartiere Monte Amiata, disegnate da Aldo Rossi, quelle di via Famagosta (inverno 1974), Fulvio Testi (gennaio 1975), via piazzale Negrelli e di via Bisceglie (di proprietà GESCAL, sgomberate nel giugno 1975) e, infine, di via San Maurillio e via Santa Marta. In particolare, quest'ultima occupazione, che come vedremo è del 1975, risulterà quella che maggiormente avrà risvolti culturali ben definiti: nel filmato del CCM, infatti, si vedono le immagini delle manifestazioni in piazza Duomo degli occupanti di via Santa

[400] Ivi, pp. V – XVI.
[401] Cfr, Luigi Manconi, *La storia della lotta per la casa*, in Ombre Rosse, n. 14, 1976, p. 84.
[402] Franco Platania, *Presentazione*, in Armando Ceste, Gianfranco Torri, Storia della lotta per la casa, Roma, Savelli, 1975, p. sp.
[403] Collettivo Cinema Militante milanese, *Lotte per la casa*, 34' 40'', sonoro, b/n, 1972.
[404] Collettivo Cinema Militante milanese, *Città del capitale*, 95', sonoro, b/n, 1976.

Marta, i quali vestiti da clown e giocolieri, denunciavano che oltre ad uno scopo abitativo, quelle case erano state occupate per poter costruire una scuola di cinema, una di musica e una di teatro. Come ricordava all'inizio del filmato una voce fuoricampo, "la casa, la città, cessano di essere un semplice strumento – il mezzo con cui si riproduce la forza lavoro – e diventa una forma di espansione speculativa e finanziaria che peggiora le condizioni di vita delle masse. Non deve quindi stupire che la casa sia essenzialmente un investimento, anzi spesso, una funzione speculativa piuttosto che un servizio sociale"[405].

Seppur come ricordava in "presa diretta" sugli eventi Sabino Acquaviva in *Guerriglia e guerra rivoluzionaria in Italia*, "la lotta per la casa è chiaramente un meccanismo di assuefazione alla rivolta tanto più esplosivo, potenzialmente, in quanto si inserisce in un tessuto urbano in cui la droga, la prevaricazione sessuale, la violenza comune, minuta, e di massa […] sono un terreno ideale per render politica la violazione della legge e mobilitare e orientare contro il sistema i meccanismi dell'illegalità"[406], i pur non pochi esempi di autoriduzione "culturale" furono delle macchie isolate nel più vasto e complesso movimento di autoriduzione e scopo meramente economico[407]. Chi, infatti, già nei primi anni Settanta si era interessato al fenomeno da una prospettiva culturale - concerti, teatri e cinema - erano stati essenzialmente i protagonisti della sfera underground e controculturale italiana, come i renudisti e le Pantere Bianche e, in parte non marginale, il movimento di Lotta Continua; gli altri partiti più strettamente osservanti alle "regole" marxiste-leniniste non videro mai di buon occhio il "lavoro" sulla cultura da essi promosso, preferendo operare da una prospettiva economica quale processo di radicamento sociale "di guerriglia", come ricordava il sociologo Sabino Acquaviva[408]. Sul numero zero di "Pantere Bianche", ad esempio, venivano riportati gli scontri per l'autoriduzione del concerto dei Van Der Graaf Generator, e veniva ricordato come fosse necessario "usufruire del concerto per conoscersi [...] perché crediamo che dallo spettacolo pop alla vita del quartiere non ci sia quel muro di incomunicabilità che la sinistra rivoluzionaria sbandiera, perché se lasciamo la musica ai padroni per

[405] *Ibidem*.
[406] Sabino Acquaviva, *Guerriglia e guerra rivoluzionaria in Italia. Ideologia, fatti, prospettive*, cit., p. 64.
[407] L'unico esempio della sfera culturale del periodo precedente al 1976 che si può accostare ideologicamente alle "autoriduzioni" dei Circoli, è la contestazione portata da artisti e studenti universitari alla XIV Triennale di Milano. Come risaputo, il giorno dell'inaugurazione un centinaio di contestatori impedì la regolare apertura della manifestazione, facendola slittare di circa un mese. Emblematico, in questo contesto, la manifestazione "situazionista" del gruppo di architetti e designer fiorentini UFO (Carlo Bianchi, Lado Binazzi, Patrizia Cammeo, Riccardo Foresi, Massimo Giovannini, Sandro Gioli, Vittorio Maschietto), i quali esposero alle pareti della galleria delle grandi fotografie e un manifesto che documentavano quanto avevano fatto a Firenze alcuni mesi prima. In questi termini gli UFO davano spiegazione della loro azione: "Attenzione. Questo è solo un pied/à/terre e/o laboratorio milanese degli UFO: appese alle pareti, come care memorie, alcune delle loro operazioni in campo urbanistico e architettonico un loro giornale murale e delle spoglie (anche la lampada amica). Gli UFO si scusano di non essere presenti, ma essendo impegnati altrove a disturbare riti e miti socio-urbani con interventi in scala 1/1, sono costretti a lasciare per il momento incustodito e inoperoso il laboratorio: ne demandano perciò all'utenza un prudente uso storico. UFO UFO UFO". Le affinità tra questo tipo di contestazione e quando avverrà grazie ai Circoli, è la caratterizzazione in senso libertario e non partitico della protesta. *Quattordicesima Triennale di Milano Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, a c. di Agnoldomenico Pica, Renata Matassi, Leonello Pica Arti, Grafiche Crespi & Occhipinti, Milano, 1968, p.47.
[408] Interessante, in questo contesto, vedere la copertina del dicembre 1976 del quindicinale di destra "Il borghese", il quale dedicava la copertina – disegnata da Giuliano Nistri – al fenomeno delle "autoriduzioni". "Natale con l'autoriduzione", infatti, era il sottotitolo della pubblicazione, il quale veniva sovrastato da un disegno di un albero di natale con appese le classiche balle natalizie recanti i simboli del comunismo e della democrazia cristiana. L'articolo di rimando, all'interno del volume, non richiamava l'attenzione sugli espropri nei cinema e nei teatri, ma richiamava l'attenzione esclusivamente sulle autoriduzioni "economiche", interallacciando, per altro, relazioni tra gli autoriduttori e la cultura del PCI. Per il concetto di "radicamento sociale di guerriglia" vedi Sabino Acquaviva, *Guerriglia e guerra rivoluzionaria in Italia*, cit., pp. 110 – 111.

scegliere la lotta, i concerti diventeranno i nostri comizi"[409]. Stesse rimostranze mosse dal collettivo di Re Nudo, quando a partire dai primi mesi del 1976 sull'omonima rivista incominciavano ad apparire articoli e tra filetti dedicati a tali momenti di autoriduzione culturale: *Ruba ragazzo ruba!*, ad esempio, era l'articolo apparso nel gennaio 1976 dove si ricordava come il collettivo di via Maroncelli, seppur in "line di massima" giudicava positive queste azioni, ricordava come esse avrebbero dovuto essere accompagnate da una più cosciente valenza politica[410].

Da notare che, tuttavia, anche all'interno della prospettiva "creativa" del movimento esistevano dei fronti autonomi - forse anche dettati da egoismi personali e da volontà di voler "primeggiare" nel campo attinente. Caso esemplare è il collettivo neo-situazionista di Robinud capeggiato da Gianni Emilio Simonetti, fuoriuscito dalla redazione e dal collettivo di Re Nudo dopo aver pubblicato un falso numero della rivista passata alla storia come "Re Nudo colpo di mano" e aver fondato la Banda del Gobbo, organizzazione, quest'ultima, che aveva prodotto la rivista "Il gobbo internazionale" che si poneva l'obiettivo del "superamento della cultura borghese attraverso la sua distruzione radicale". La redazione di "Robinud" aveva tra il 1973 e il 1974 stampato 4 numeri dell'omonimo foglio murale, "debordianamente" stampato "da qualche parte nella foresta di Sesto", con il quale il collettivo puntava a uscire dalle tematiche controculturali per riavvicinarsi alla radicalità situazionista, nel quale anche le autoriduzioni potevano essere inserite all'interno della "società spettacolare" che istituzionalizzava la critica alla società stessa. Rifiutando sia la cultura proletaria (da intendersi nell'eccezione "renudista") che quella marxista-leninista, che avrebbero portato nel primo caso a riassorbirsi all'interno del panorama istituzionale o, come nel secondo caso, a negarsi per realizzarsi nel potere assoluto del vissuto quotidiano, il collettivo di Robinud non ipotizzava la riappropriazione dell'evento culturale, ma opponevano a esso la distruzione totale dell'atto creativo, che avrebbe condotto, come recitava il titolo di un articolo presente nel secondo numero del foglio murale, "dalla fine della cultura alla cultura della fine"[411]. Per questo, recuperando un secondo articolo anch'esso presente sul secondo numero, "quando si crede che la partita domenicale sia la forma più diffusa di alienazione spettacolare forse non è vero o per lo meno non in modo maggiore di altre" in quanto gli stessi sguardi "imbecilli" si potevano trovare "al concerto di Emerson Lake and Palmer"[412]. In questo contesto il collettivo rivalutava la funzione "progressista" del teppista, sia che fosse immerso in una situazione di vandalismo da strada, sia che fosse immesso in un contesto che avrebbe condotto a un atto politico, come un'autoriduzione al concerto, in quanto, come ricordava Simonetti stesso in *Dalla causa alla cosa della rivoluzione*[413], "il teppismo, in specie il teppismo giovanile, sia esso di recupero o nuovo, è la trincea violenta e soggettiva di quell'avanguardia giovanile che vede nel proprio vandalismo le condizioni attuali per contrastare la liquidazione forzata dell'individualismo sotto la spinta prepotente dell'oggettività dello sviluppo storico borghese e delle condizioni infami che esso universalmente detta."[414].

[409] *Lotte ai concerti*, in Pantere Bianche, n. 0, aprile 1972, p. 7.
[410] Cfr., *Ruba ragazzo ruba!*, in Re Nudo, n. 38-39(VII), Gennaio-febbraio 1976, p. 9.
[411] *Dalla fine della cultura alla cultura della fine*, in Robinud, n. 2, maggio 1973.
[412] *Pop(p)anti miti(zzatori)*, in Robinud, n. 2, maggio 1973.
[413] Gianni Emilio Simonetti, *Dalla causa alla cosa della rivoluzione*, Roma, Arcana Editrice, 1973.
[414] Ivi, p. 23.

Emblematico, allora, vedere come nel quarto numero del giornale murale, venne riportato un trafiletto relativo alla "Dichiarazione politica" letta dagli AREA a Pavia in occasione del concerto che chiuse il congresso *Oltre l'underground*. In questa dichiarazione il gruppo chiariva di essere uscito da tempo dall'underground in modo consapevole, in quanto all'interno del movimento si era perpetuata la separazione dei ruoli individualisti propri della società borghese, dove a chi suonava musica si contrapponeva chi la ascoltava[415]. Rivendicando che il movimento avrebbe dovuto essere il momento generale del desiderio di tutti, il gruppo rinunciava a suonare la propria musica, in quanto rappresentazione della merce capitalistica, in favore della sperimentazione di una situazione di "musica creativa", che non andava confusa, tuttavia, con una jam-session[416].

Tuttavia, seppur come ricordato i Circoli nascevano prendendo spunto delle iniziative di Re Nudo (e Pantere Bianche) e da Lotta Continua – meno, invece, dal "neo-situazionismo" di stampo simonettiano - portare questo "attacco" al capitale su di un piano culturale, fornisce uno spunto per comprendere meglio la "crisi della militanza" di stretta osservanza partitica marxista-leninista, nella quale, del resto, si era inserita anche il collettivo di Robinud. La cultura incominciava a giocare un ruolo sempre maggiore nei Circoli, così che il diritto al lusso veniva si riconosciuto, ma non per eliminarlo dal panorama capitalista che si tentava di combattere – come proponeva Simonetti - ma per appropriarsene e utilizzarlo a proprio vantaggio, seguendo il modello di Lotta Continua e di Re Nudo. Esemplari in questo contesto i momenti – ripresi in diretta da Alberto Grifi, coadiuvato da Claudio Caligari e Franco Barbero – riguardanti gli autoriduttori al concerto di Antonello Venditti al Palalido di Milano nel 1976[417]. Forse, tuttavia, gli esempi più eclatanti per quanto riguarda quanto fin qui esplicitato, furono due momenti cardine della cultura antagonista meneghina degli anni Settanta: i fatti di "parco Lambro" e le contestazioni alla scala del 7 dicembre.

I tentativi di vertenza con il comune, le lezioni del 20 giugno, e la pratica culturale: Parco Lambro 1976 e i disordini della prima della Scala.

Ripercorrendo tuttavia le esperienze di questi circoli, i quali verranno trattati in dettaglio, caso per caso, nel capitolo successivo, e prima di ricordare i "fatti" di parco Lambro e dei riot della prima della Scala, deve essere ricordato il tentativo di vertenza che alcuni centri tentarono di impostare con il comune di Milano, per verificare, o meno, se tale momento avesse potuto determinare una frattura nell'operatività dei Circoli. Verificare, dunque, se i fattori politici trovassero una differenziazione dalla pratica strettamente culturale. Ci dobbiamo chiedere, difatti: la crisi politica che toccò i Circoli dopo la vertenza con il comune (che adesso analizzeremo) ebbe riscontri negativi anche nella pratica culturale? A parere di quanto scritto da John Martin in *La luna sotto casa*, libro pubblicato anche grazie al supporto di Primo Moroni, si. La mia proposta, invece, resta più "flessibile", e tenta di scindere la pratica strettamente politica dall'articolazione culturale.

---

[415] AREA, *Dichiarazione politica degli AREA letta a Pavia in occasione del concerto che ha chiuso il congresso "Oltre l'underground"*, in Robinud, n. 4, novembre 1973.
[416] *Ibidem*.
[417] Riguardo a tale evento, vedere Andrea Capriolo, *Gli autoriduttori dei Circoli del proletariato giovanile: ripercorrere una storia dimenticata*, cit.

Analizzando la situazione da un punto di vista strettamente politico, molti elementi, dunque, possono essere presi come caso studio per analizzare quanto proposto: sicuramente la precarietà dello stato delle occupazioni – per lo più stabilì fatiscenti, la mancanza di garanzie relativamente a un lavoro continuativo, il problema dei rapporti con i legittimi proprietari degli immobili, nonché la questione del possibile sgombero o il rifiuto dei collettivi femministi verso qualsiasi pratica politica tradizionale che reimpostasse in termini di scadenze esterne o di efficientismo la pratica politica, dovettero stabilire una politica decisa dei Circoli nei confronti del comune. Tutte queste problematiche, difatti, portarono circa dieci centri del Coordinamento autonomi ad aprire nella primavera del 1976 una vertenza con il comune di Milano sulla base di una piattaforma diversificata in tre punti, di cui solo il primo verrà parzialmente affrontato: una vertenza che, tuttavia, visto l'esito insoddisfacente, portò allo scioglimento del coordinamento. I tre punti erano così riassumibili: 1) garanzia assoluta contro gli sgomberi, con richiesta di intervento immediato della Prefettura per fermarli; 2) requisizione o assegnazione degli stabili occupati; 3) finanziamento per le attività culturali. L'insoddisfazione dovuta al fallimento della vertenza del Coordinamento dei centri sociali con la giunta comunale rappresentava una delusione per i militanti dei centri, ma soprattutto finì con l'impedire che questi si sviluppassero in una direzione politica più costruttiva, ma non culturale.

Una seconda delusione arrivò il 20 giugno del 1976 con le elezioni politiche anticipate. Il rammarico per la tenuta della Dc (che si pensava fosse in fase di irreversibile declino dopo la sconfitta referendaria sul divorzio e sull'aborto), per i modesti risultati di Democrazia Proletaria nonché per il relativo cambiamento del quadro politico, rispetto alle aspettative, indussero a una profonda trasformazione dei Circoli. Seppur Martin ricorda come "per un periodo che dura fino all'autunno del 1976 questi "si svuotano, cessano le loro attività, subiscono una forte crisi di identità e di riferimenti e vengono usati, nei casi migliori, in modo privatistico o per attività accidentali" e che fu "nell'autunno del 1976 che rinasceranno con altre caratteristiche (dibattito sulla funzione della cultura, sul costo e la programmazione degli spettacoli cinematografici, sul decentramento culturale e sull'intervento pubblico in questo settore) che per certi versi saranno la negazione del centro sociale così come era stato concepito nel 1975", il mio parere non pare essere d'accordo con quanto riportato. Seppur pare innegabile che il mancato accordo con il comune e la disfatta delle elezioni politiche del 20 giugno, dovettero giocare un ruolo spartiacque nella programmazione culturale dei Circoli, i tentativi di scindere la parte strettamente politica con quella culturale, da parte di essi venne sempre mantenuta: ne sono riprova l'attività della Fabbrica di comunicazione, del Santa Marta, del Fabbrikone e, ancora, quasi un anno dopo, di Macondo. È del resto vero che, come ricordato da Martin "molte sedi dei vecchi centri chiuderanno, per spostarsi in luoghi più funzionali alla nuova linea, ma perdendo il senso del quartiere di appartenenza", ma questo perché l'autore tiene in conto solo la funzione politica del Circoli e non la loro dimensione culturale: i Circoli che chiusero, infatti, furono quelli dove l'iniziativa culturale era del tutto assente. La "sacra triade" Marx-Mao-Dioniso infatti non affondata la propria matrice in una pratica strettamente politica, ma poneva le sue basi in una pratica culturale.

Ecco, allora, pare interessante soffermarsi sul tema della festa - i tormentati giorni del Festival del Proletariato giovanile del 1976 e dei *riot* della Scala – ma anche sulle attività dei circoli intraprese prima della vertenza e delle elezioni del 20 giugno.

Dal 26 al 29 giugno del 1976 – pochi giorni, dunque, dopo le lezioni del 20 giugno - al parco Lambro di Milano si svolse la VI Festa del proletariato giovanile, che nelle intenzioni degli organizzatori – soprattutto i Circoli con il supporto di Re Nudo e di Lotta Continua – avrebbe dovuto raccogliere le esperienze dei precedenti Festival pop e portare nell'agone culturale il motto "riprendiamoci la città" proprio di Lotta Continua e mettere in movimento la logica del desiderio – la triade precedentemente ricordata - cosi come espressa in *Sarà un risotto che vi seppellirà*. Nelle intenzioni degli organizzatori, difatti, l'edizione del 1976 avrebbe dovuto presentare delle particolarità che la avrebbero differenziata da quelle degli anni precedenti. Il comitato organizzativo non vedeva più la presenza di Avanguardia Operaia, che aveva partecipato all'organizzazione del V festival pop del 1975, a causa del suo irrigidirsi su posizioni politicizzanti, che non legittimavano nessuna "concessione al personale", e che la aveva portata, di conseguenza, a "proseguire da sola su di una strada di «partito che interviene su tutto con la giusta linea»"[418]. Oltre a ciò, profondi mutamenti volevano essere portati anche nella parte musicale: infatti, come si ricordava sulla rivista "Re Nudo", "lo spettacolo inteso come esibizione di un prodotto artistico sarà assai selezionato e ridotto nel tempo"[419]: questo per due motivi, sia per presentare le migliori proposte artistiche italiane e europee dell'anno in corso, sia per aumentare le disponibilità di spazio libero che avrebbe potuto essere utilizzato per momenti di pratica ludica e di dibattito collettivo[420]. Il centro sul quale si voleva far gravitare l'intera esperienza culturale del VI festival, era la volontà, da parte del proletariato urbano, di riscoprire il proprio bisogno di auto-organizzarsi il tempo libero, che potesse essere svincolato delle logiche partitiche dei gruppi della sinistra rivoluzionaria.

Come risaputo, l'esito del raduno suscitò un incessante dibattito culturale sia tra la frangia politicizzata del movimento giovanile, sia all'interno della parte "istituzionale" della società. Come ricordava Valcarenghi in *Non contate su di noi*, infatti, "nessuno ipotizzò quello che sarebbe successo, nessuno accennò alla possibilità che la proiezione collettiva dei fantasmi della disperazione avrebbe materializzato mostri da combattere"[421]. La dissoluzione della politica desiderante dei Circoli, come precedentemente visto entrata in crisi dopo il rifiuto del comune di scendere a patti, difatti si riverberò anche all'interno della pratica culturale da essi stessi promossa. In particolare, la crisi può essere ben analizzata in quanto Valcarenghi e il collettivo di Re Nudo lasciarono ogni incombenza organizzativa ai Circoli, in quanto essi, avendo capito che il V festival del 1975 aveva elevato al massimo le potenzialità della festa organizzata, concepirono la possibilità di poter fare festa tutto l'anno in maniera autonoma, non solamente nei giorni preimpostati da una determinata organizzazione. Di fatto, tuttavia, l'organizzazione dei Circoli non pervenne a creare quelle "*good vibration*" che ci si sarebbe

[418] *Allacciamoci nel Lambro*, in Re Nudo, n. 42 (VII), maggio 1976, p. 4.
[419] *Ibidem*.
[420] Cfr., *ibidem*.
[421] Andrea Valcarenghi, *Non contate su di noi. Note critiche su: movimento giovanile, violenza, politica, ideologia, sessualità, droga e misticismo*, Roma, Arcana editrice, 1977, p. 17.

aspettati: se la parte musicale si svolse regolarmente, con recensioni positive da parte anche della stampa "borghese", così come le altre attività culturali, dure critiche vennero mosse al nuovo proletariato giovanile accorso in massa al raduno. Gli espropri – ormai celebri – di polli e gelati ai camion-frigo dei "compagni" anarchici e della IV Internazionale, che pagavano 150000 lire al giorno per l'appalto, con le immagini dei giovani proletari che al posto di mangiarseli li utilizzavano come palloni, la "caccia alla donna" da parte dei maschi presenti al raduno, lo stand dei ragazzi del F.U.O.R.I. devastato, il servizio d'ordine (fornito soprattutto da Lotta Continua e dagli autonomi) che faceva la caccia allo spacciatore di eroina, divennero pretesto per un dibattito interno che infuocò l'opinione pubblica per mesi.

Nel settembre del 1976, uscì un numero speciale di "Re Nudo", quasi interamente dedicato ai "fatti" del Lambro, nei quali si prendevano in disamina i vari aspetti culturali che avevano caratterizzato il festival. Si parlava del VI festival come di "un grande spettacolo della miseria culturale di quello che è il nuovo movimento della nuova cultura"[422]. Il problema era stato non già tanto l'apparato culturale, di per sé ben congegnato, ma il fatto che il festival venne inteso dagli organizzatori come qualcosa da "gestire, da organizzare e da proteggere […] ma assolutamente come qualcosa di estraneo a quello che può essere il momento di lavoro più importante"[423], ovvero il momento della discussione e del confronto sulle tematiche da proporre per i festival. La divisione tra "gestori" dell'evento e partecipanti si era tramutata in un ostacolo da dover abbattere, in quanto i primi venivano visti con una particolare insofferenza o, come si ricordava in "Re Nudo", come una "mamma" che aveva portato a ricreare il rapporto tipico figlio-genitori[424]. Per questo, il collettivo di Re Nudo dichiarava di non voler più organizzare festival con apparati condizionanti, che avrebbero potuto ricreare la mentalità famigliare borghese, ma di fare "due passi indietro, sicuramente minoritari rispetto la grande massa del Lambro ma di certo più ricchi di possibilità di fare sperimentazioni e pratica di momenti di vita e comunicazione alternativa, senza spettacolo, senza palco, senza corpi separati, senza organizzazione centralizzata"[425].

Seguendo quanto scriveva il collettivo di Re Nudo in relazione al festival, era nato un nuovo proletariato urbano, radicalmente diverso da quello di appena un anno precedente, dove le contraddizioni all'interno del movimento stesso erano sorte manifeste e palesi. Il "comunitarismo" delle giovani generazioni del periodo precedente, era stato soppiantato della violenza proletaria, dove anche le energie liberanti – che potevano essere acquisite tramite le droghe lisergiche – erano sopite in favore del nichilismo introspettivo derivato dalla spersonalizzazione dell'individuo e dalla sua ghettizzazione. In questo contesto, anche il comportamento unitario della classe "proletaria" era morto in favore della negazione del soggetto politico. Da qui la necessità che la controcultura avrebbe dovuto recepire queste istanze di cambiamento, per non contestualizzare la cultura proletaria come istanza individualista tipica della classe borghese[426]. Nell'articolo, si faceva inoltre ammenda al proprio lavoro culturale, constatando come il collettivo di Re Nudo – e dei Circoli – aveva peccato di

[422] *Parco Lambro: i gruppi politici*, cit., p. 6.
[423] *Ibidem*.
[424] Cfr., *ibidem*.
[425] *Ibidem*.
[426] Cfr., ivi, p. 4.

idealismo, non capendo come, in realtà, il nuovo proletariato non era formato solo da una dicotomia tra studenti e disoccupati, ma si era articolato in mille rivoli eterogenei, dove accanto a queste due categorie sociali si erano avvicinati impiegati, insegnanti, semi-occupati, e lavoratori intellettuali, che reclamavano la loro partecipazione all'agone politico e culturale. Per questo si optava per un ripensamento generale sul come la prassi di controcultura militante potesse essere inserita all'interno del lavoro di massa per una più proficua responsabilità sociale[427]. Gli espropri dei polli e dei gelati che erano avvenuti durante il raduno, dunque, non potevano essere giustificati – come sostenevano le frange autonome – non essendo compiuti da "settori di massa privi di coscienza politica oltre che di soldi", ma dovevano essere tacciati di semplice teppismo o, quantomeno, di avventurismo, in quanto avevano mostrato la miseria umana del giovane proletario. Anche se il "pollo e il gelato" potevano essere intesi come "bisogni", non dovevano per Re Nudo essere recepiti in questo senso, in quanto questo avrebbe potuto portare al cortocircuito di "giustificare i giovani proletari che sentendo il bisogno di scopare, violentano le donne, «ovviamente per soddisfare i propri bisogni»"[428]. In questo senso muoveva il resoconto delle due assemblee fatte al raduno, riportate all'interno del numero di agosto/settembre di "Re Nudo", nel quale vennero trascritti gli interventi fatti dai presenti: ancora una volta, il tema del "desiderio" era centrale. Come ricordava un primo intervento anonimo "il problema è che noi abbiamo un casino di bisogni, e questi bisogni non si possono soddisfare all'interno di questo festival"[429]. Si stava male, al festival, perché "come minimo bisogna spendere duemila lire al giorno per mangiare, si sta male perché non si riesce a comunicare tra noi [e perché] non ci è stata fatta alcuna proposta di organizzarci noi, di organizzare noi la nostra vita all'interno del festival"[430]. Per questo i militanti, per lo più la frangia autonoma o proveniente dai Circoli, chiedeva agli organizzatori di potersi autogestire il raduno e la possibilità, ove ce ne fosse stato il bisogno, di fermare la musica per poter discutere del loro personale/politico[431]. Anche il palco, da dove si sarebbero esibiti i musicisti, diveniva elemento di contestazione, quale simbolo autoritario dell'organizzazione stessa: ma, si chiedeva Carlo Silvestro[432], che senso aveva abbattere il palco, se alla sua costruzione "ideale" vi avrebbe partecipato chi vi stava sotto?[433]. Di necessità, dunque, non si doveva solo distruggere l'istituzione incarnata dal palco, ma sostituire alla festa musicale la "festa" allo stato[434].

Su posizioni radicali, e radicalmente diverse rispetto a quelle di Re Nudo, che vedeva nell'esisto del raduno di parco Lambro la "miseria del proletariato", si poneva il collettivo di Rosso, che nel luglio del 1976 pubblicava un supplemento al suo quindicinale interamente dedicato al VI raduno "proletario". *Il festival è morto facciamo*

[427] Cfr., *ibidem*.
[428] *Ibidem*.
[429] *Assemblea!!*, in Re Nudo, n. 42 (VII), agosto/settembre 1976, p. 10.
[430] Ivi, p. 11.
[431] Cfr., *ibidem*.
[432] Carlo Silvestro (Swatantra Sarjano), figura fondamentale per la controcultura italiana, è fotografo, giornalista e scrittore. Fra il 1966 e il 1967 fu l'animatore dei beat non violenti romani. Iniziò la sua carriera di reporter negli anni sessanta scrivendo per Ciao 2001, Epoca, ABC, Oggi, Gente, Anna. Ha collaborato con tutte le riviste più importanti del tempo, Famiglia Cristiana inclusa. Nel 1972 è tra i fondatori della prima comunità hippy naturista italiana in Sicilia, a Terrasini. Nel 1978 diventa discepolo di Osho e vive nella sua Comune di Puna fino al 1999. Ha pubblicato nel periodo di tempo della nostra indagine, *The Living Book of the Living Theatre* per la casa editrice Mazzotta nel 1969, *L'incanto d'arancio* per Savelli nel 1979.
[433] Cfr., *Assemblea!!*, cit., p. 14.
[434] Cfr., *Assemblea!!*, cit., p. 22.

la festa alla metropoli, infatti, era l'esplicativo titolo della breve pubblicazione – di sole 4 pagine – nella quale si rivendicava come la folla "socialmente eterogenea" intervenuta all'evento "ha trovato la sua omogeneità politica nel coagulo di rabbia e di rivolta e di voglia di vivere che fa del proletariato giovanile un soggetto politico antiistituzionale"[435], dove tutte le categorie sociali della nuova società – emarginati, tossicodipendenti, studenti, operai – avevano potuto esprimere le contraddizioni della loro vita vissuta nei quartieri ghetto. Per questo il collettivo di Rosso accusava l'organizzazione dell'evento di aver gestito in maniera padronale il raduno, dove l'accettazione formale della politica diventava il rifiuto palesato della stessa[436]. Il saccheggio, la rivolta, l'autoriduzione, erano esperiti dagli autonomi di Rosso quale volontà, nonché necessità, da parte dei giovani proletari, di fare la festa non solo per divertirsi, ma anche per affermare i propri bisogni; bisogni, anche materiali, che, di necessità, si ponevano in antagonismo all'ordine della metropoli capitalista e alla cultura dei padroni[437]. Per questo, nacque in essi la volontà di portare il "lamber-ghetto-park" all'interno della metropoli, e contro di essa, facendo maturare nella cultura dominante l'idea che non era possibile commercializzare la festa, come aveva tentato di fare la CRAMPS record: in tal senso, l'esproprio politico era inteso quale forma di lotta in grado di imporre e di affermare la forza dei bisogni sempre più in ampliamento e, al tempo stesso, quale arma in grado di poter attaccare "le istituzioni dello stato"[438].

Dure critiche – sarcastiche per lo più – vennero mosse anche contro i "fratelli Valcarenghi" (Andrea e Marina), protagonisti di Re Nudo e, dunque, visti come gli organizzatori del festival. Dopo averli accusati di essere dei "mentecatti" falsi propagatori dell'underground americano in Italia, e di essersi discolpati da quanto era avvenuto al Lambro dichiarando di non aver niente a che spartire con l'autonomia, i militanti di Rosso sbeffeggiavano il duo dichiarando che erano emuli dei delatori del PCI e di essere stati impauriti dagli stessi proletari che avevano tentato di "organizzare"[439]. Del resto, il collettivo milanese muoveva critiche anche a Lotta Continua e ai Circoli: Lotta Continua veniva tacciata di opportunismo – in quanto l'organizzazione aveva sì criticato di mala gestione del festival i propri militanti, ma al tempo stesso aveva addebitato ogni colpa degli scontri agli autonomi – mentre i Circoli venivano descritti come "fatiscenti" e pronti ad accogliere nel proprio circuito Valcarenghi stesso[440]. Quest'ultima accusa, del resto, trova riferimenti precisi in quanto tentato di spiegare precedentemente. Oltre agli autonomi di Rosso, al raduno di parco Lambro si interessarono anche a militanti di Avanguardia Operaia, che per mezzo del loro giornale, "Il quotidiano dei lavoratori", espressero parole poco concilianti con gli organizzatori. Severino Cesari, infatti, criticò il raduno quale "festa consolatoria, un altro modo per stordirsi dolcemente" ma al tempo stesso vedeva nel festival la possibilità di far emergere l'esigenza della contraddizione tra pubblico e privato, tra uomo e donna, tra politica e vita, nonché una importante occasione per poter instaurare una più proficua comunicazione tra i giovani proletari[441].

[435] *Il festival è morto facciamo la festa alla metropoli*, in Rosso – Giornale dentro il movimento, nuova serie, supplemento al n. 11-12, luglio 1976, p. 1.
[436] Cfr., *ibidem*.
[437] Cfr., *ibidem*.
[438] Ivi, p. 2.
[439] *Li chiamavano "oh Gesù, non sapevo". La paura fa novanta*, in Rosso, supplemento al n. 11-12, luglio 1976, p. 3.
[440] Cfr., *ibidem*.
[441] Saverino Cesari, Senza titolo, in Il quotidiano dei lavoratori, 27 giugno 1976.

Pur se i "fatti" di parco Lambro suscitarono lunghi strascichi polemici tra i militanti della sinistra extraparlamentare, vi era chi tentava di "appropriarsi" di tali idee, promuovendo festival per i giovani, dove, accanto alla parte artistica e musicale, potessero ospitare dibattiti e conferenze politiche. Un caso su tutti, che dovette creare non poche polemiche all'interno del mondo giovanile antagonista, fu il Primo Festival Nazionale della FGCI organizzato a Ravenna, al Polisportivo Darsena, dal 24 luglio al 1 agosto 1976, un mese dopo il VI festival proletario, che venne sponsorizzato quale evento che avrebbe dovuto ospitare "9 giorni di musica, dibattito, incontri, manifestazione" e come una "grande esperienza collettiva per divertirci […] ma anche per discutere ed indicare la strada da seguire per l'unità dei giovani, per la costruzione di una nuova società. Perché… la libertà non è un festival". Gianni Borgna, che faceva parte dell'organizzazione dell'evento in quanto membro nazionale della segreteria della FGCI, lasciò una lunga intervista a "L'Unità", nella quale spiegava gli intenti del loro raduno. Dopo aver chiarito che il loro intento non era di imitare i vari festival proletari, e di non aver voluto fare a loro un dispetto, dichiarava che attraverso il concetto di festa e di tempo libero si pensava di poter recuperare alla causa politica una serie di elementi sociali apparentemente non politici, come il costume e i modelli di vita delle nuove generazioni[442]. Borgna, definiti gli aspetti del festival ravennate – che "gramscianamente" dovevano mettere in risalto la contraddittoria e complessa vita dei giovani, "i grandi momenti di vita intensamente unitaria e collettivi" – contestualizzava gli elementi negativi dei festival "antagonisti": secondo l'intervistato, questi raduni avevano un limite determinante in quanto credevano "di poter condensare in un momento della vita collettiva tutta la carica di gioia e di liberazione tutta l'esperienza delle nuove generazioni"[443] mentre si doveva rifuggire dal "piacere ora e subito" di una esperienza fine a se stessa.

Del resto, tuttavia, vedendo la programmazione di questo festival, non si notano divergenze da quanto proposto dai raduni "proletari": vi si alternavano dibattiti politici a concerti e proiezioni cinematografiche, dove al cantautorato folk partenopeo veniva accostata la nuova canzone italiana, che spaziava dal pop al rock, ma dove non mancava anche la canzone politica e quella latino americana, così come le proiezioni cinematografiche rispondevano alle esigenze giovanili, venendo a considerare il Sessantotto quale spartiacque nel salto qualitativo compiuto della giovani generazioni "nel modo di essere". Agli Inti-Illimani – posti in apertura della manifestazione – seguivano alcuni protagonisti della musica "dei Circoli", quali gli Area, Claudio Lolli, Claudio Rocchi, Eugenio Finardi, Tony Esposito con la Napoli Centrale, Alberto Camerini, Don Cherry, nonché esponenti della musica più prettamente "partitica" quali Lucio Dalla, Francesco Guccini, e Gino Paoli, mentre in chiusura della manifestazione – per accontentare la più ampia fetta di pubblico – fu invitata Joan Baez accompagnata dal Nuovo Canzoniere italiano[444]. Anche le proiezioni cinematografiche svolgevano la loro funzione peculiare all'interno del raduno: ogni sera, infatti, dopo il concerto veniva organizzata una proiezione per i presenti. Tra i filmati che vennero proposti dagli organizzatori si ricordano *Prima della*

[442] Paolo Gambescia, *Nove giorni insieme tra musica e politica*, in L'Unità, 11 luglio 1976, p. 16.
[443] *Ibidem*.
[444] Tra gli altri partecipanti, si possono ricordare, Giorgio Gaslini, Angelo Branduardi, il Banco del Mutuo Soccorso, Rino Gaetano, Leo Ferrè, la PFM, Enzo Jannacci e Edoardo Bennato.

rivoluzione di Bertolucci, *I sovversivi* di Taviani, *La Cina è vicina* di Bellocchio, *I cannibali* di Cavani, *Un certo giorno* di Olmi, *I visionari* di Ponzi, *Nostra signora dei turchi* di Bene e, infine, *Porcile* di Pasolini. Come si vede dagli invitati e delle proiezioni che si misero in atto, ben poche differenze vi erano tra i festival pop e questo di matrice "comunista"; le critiche che alla FGCI vennero fatte di aver preso in prestito le idee dei gruppi della "nuova sinistra", non paiono sconsiderate. Questo ravennate, dovette di certo essere un vessillo di merito nella gioventù comunista, venendo sbandierato quale grande successo organizzativo e di dibattito politico sul quotidiano del partito. Il 4 agosto del 1976, Massimo D'Alema – allora segretario nazionale della FGCI – sula prima pagina de "L'Unità" pubblicava un lungo trafiletto nel quale rammentava i successi apportati dal festival. D'Alema dichiarava che il raduno ravennate non era stato organizzato né per una sorta di "trionfalismo acritico tipico dei comunisti" né per rispondere a un orgoglio settario, ma per controbattere alle tensioni e alle lacerazioni della gioventù italiana, ingabbiata tra disoccupazione, emigrazione e disgregazione sociale, problemi che avevano portato le nuove generazioni a "mettere radicalmente in discussione una concezione tradizionale della vita e dei rapporti umani e a ricercare nuove forme di convivenza e una nuova moralità". L'autore, pur riconoscendo le difficoltà organizzative occorse, ricordava come il raduno fu un successo quando altri avevano fallito, richiamando alla memoria il VI festival di parco Lambro, ma poneva attenzione soprattutto sulle riflessioni che il festival comunista doveva riflettere la contraddizione giovanile, e quindi mostrarsi al pubblico come un "momento di battaglia culturale e politica […] per compiere un'opera di educazione e di conquista"[445]. Sempre D'Alema, rilasciò una intervista al "Corriere della sera" il 24 di luglio, dove rincarava la dose contro i partecipanti a parco Lambro, definiti "gruppettari", che facevano del loro festival "una specie di miscela politica" al contrario dei comunisti che puntavano – a detta del segretario – "su un progetto politico ben definito". Al tempo stesso D'Alema si mostrava timoroso nelle politiche "liberanti" degli antagonisti, in quanto avevano espresso solo la disgregazione del proletariato mettendo in scena le frenesie incontrollabili dei giovani[446].

Il dibattito tra organizzatori e "antagonisti", tuttavia, verteva sulle possibilità di socialità determinate dal festival: ecco così che sempre su "L'Unità" venne ospitato parte del dibattito che seguì al raduno. Tra i molteplici motivi di scontro uno, in particolare, animò la discussione sul quotidiano comunista; gli organizzatori, infatti, decisero di allocare il campeggio non all'interno del festival, ma a una decina di chilometri dal luogo dell'evento. In questo modo, secondo i contestatori – per lo più militanti di Lotta Continua - si era impedito che si potesse vivere una esperienza collettiva, dove accanto all'interesse prettamente musicale si fosse potuto associare una dimensione collettivistica e comunitaria del quotidiano[447]. A rispondere a questa prima rimostranza, intervenne uno degli organizzatori, il quale, ammettendo che il campeggio non era stato costruito all'interno del raduno per motivi logistici, dichiarò che l'importanza del festival non si esauriva meramente in se stesso, ma doveva trovare rapporti proficui con l'intera città, specie in una città, come quella

[445] Massimo D'Alema, *I giovani a Ravenna*, in L'Unità, 4 agosto 1976, p. 1.
[446] A. Pa., *Si apre fra qualche timore il festival dei giovani del PCI*, in Corriere della sera, 24 luglio 1976, p. 2.
[447] Cfr., Pier Giorgio Betti, *Giovani da tutta italia a Ravenna per l'ultimo giorno del Festival*, in L'Unità, 1 agosto 1976, p. 2.

di Ravenna, "dove il movimento operaio e democratico ha grandi tradizioni"[448]. A questa delucidazione, chiosò il primo militante, ricordando come, seppur a parco Lambro "molte cose non sono andate bene" si era riusciti a organizzare una esperienza di vita associata e di partecipazione collettiva e comunitaria[449]. A chiudere il dibattito attorno al "campeggio", riprese parola l'organizzatore il quale replicò dichiarando che nei festival americani – e come del resto era successo a parco Lambro - non vi erano cesure tra parte ludica e parte politica, si viveva in clima di alienazione e depravazione[450]. Del resto, come si ricordava su "L'uno", rivista giovanile milanese apartitica, il festival ravennate non era stato il tentativo di incontro "tra tribù ostili", nei il "tentativo di cattura della tribù meno armata da parte di quella più organizzata", ma di un "confronto politico collettivo all'interno di una stessa generazione che parte da presupposti ideologici diversi."[451].

Il tema dei festival indipendenti – liberi dalle logiche di "partito" e di "capitale" - incominciavano in questo contesto a esercitare un'importanza sempre più preponderante all'interno della cultura giovanile: nel 1974 – quando ancora il dibattito sulla cultura dei Circoli era in embrione - i già ricordati membri del collettivo Situazione Creativa, organizzarono presso il torrente Boffalora "Rumore", un festival "situazionista" di quattro giorni – dal 13 al 16 giugno - autogestito sia nella sua organizzazione che nell'impostazione culturale, al quale parteciparono gruppi totalmente sconosciuti ai festival della sinistra extraparlamentare e partitica. Come ricordato da Dino Cataldo Meo, tra i protagonisti di Situazione Creativa e tra gli organizzatori del raduno: "noi avevamo organizzato un Festival, in contrapposizione all'underground di sistema rappresentato da Re Nudo e tutte le forze politiche di destra e di sinistra, sulle rive del fiume Ticino, nei pressi di Boffalora, denominato "Rumore", che vide la partecipazione di oltre diecimila persone. Totalmente libero, senza nessuno a direzionarlo, che non produsse nessun incidente."[452]. "Sponsorizzato" quale festival di "decolonizzazione ininterrotta" sulla rivista Buco, la locandina dell'evento dava spazio direttamente agli organizzatori, i quali dichiaravano: "Abbiamo ormai le palle piene di pop festival miti patinati rifiutiamo radicalmente l'assimilazione di merce spettacolare, manipolata con lustrini e luci multicolori dal capitale. È giunto il momento di vivere: la situazione spettacolare SOGGETTIVAMENTE TUTTI SIAMO ARTISTI! TUTTI POSSIAMO CREARE!"[453]. Nel proseguo dell'intervento, gli organizzatori invitavano i giovani a costruire "questo baraccone creativo che ci permetterà finalmente di stare liberi in un prato liberato, senza la paranoia assillante del prezzo del biglietto, del divo che non arriva mai"[454]. Per altro, il collettivo di Buco, aveva già organizzato l'anno precedente – dal 28 al 30 settembre – un festival musicale gratuito e autogestito – "San Paolo Free Festival" - a San Paolo di Civitate, nella provincia di Foggia, dove non furono invitati divi caratterizzanti i festival pop, anche se Giorgio Gaslini e Roy Martin suonarono di loro spontanea volontà. Il risultato, secondo i redattori, fu un "festival creativo" dove era stata espulsa completamente la "merce

[448] *Ibidem*.
[449] *Ibidem*.
[450] *Ibidem*.
[451] Enrico Regazzoni, *Ravenna è sul Lambro*, in L'Uno, n. 5(I), settembre 1976, p. 13.
[452] Conversazione avuta dal sottoscritto con Dino Cataldo Meo il 30 luglio 2020.
[453] *Situazione Creativa*, in Buco, ottobre 1974, p. 16.
[454] *Ibidem*.

spettacolare" dalla fantasia artistica[455]. Gli esponenti della critica radicale, organizzarono un terzo festival "libertario": a cavallo tra maggio e giugno 1975 programmarono presso Rubiera, in provincia di Reggio Emilia, un festival nel quale, oltre alla riscoperta della musica autogestita, si sarebbe dovuto rivendicare la dimensione creativa del gioco, "della negazione del ruolo in cui la disumanità dei rapporti sociali"[456] avrebbe potuto imprigionare l'essere umano e la critica al ruolo di spettatore passivo. Per questo, gli organizzatori chiamavano a raccolta la gioventù libertaria per "riscoprire la passione di creare, di comunicare il gioco di distruggere ciò che si oppone al nostro bisogno di comunismo"[457].

In un numero successivo di "Buco", del maggio 1975, i redattori tornavano sull'argomento musicale, specificando cosa fosse un festival "libero" dalle illusioni di un "paradiso artificiale"[458] come quelli tipici della cultura renudista. Per il collettivo, i festival "detournati" creati dai differenti collettivi "situazionisti" sparsi per la penisola, erano riusciti - seppur nelle difficoltà di poter ricadere nell'ideologia - a dare la possibilità a ogni persona presente di "potersi creare il proprio festival" affogando "i big di plastica nella loro merda"[459]. Nell'articolo *Critica della musica*, i redattori spiegavano nei minimi dettagli cosa loro intendevano per "musica liberata". Per essi, infatti, constatando che lo spettacolo possedeva in sé le capacità di fornire l'alienazione sotto forme di un piacere quantomeno apparente, nascondendo in questa maniera i piaceri più vivi e "reali", criticavano il fenomeno della musica "pop" - e dei relativi festival – in quanto strumento di alienazione se non sottoposto a una critica dialettica e permanente[460]. In questo contesto, anche i musicisti che si sottoponevano alle richieste delle organizzazioni militanti - definiti come dei "cadaveri deliziosi" - sviavano la gioventù dalla ricerca di un vero legame con la cultura libertaria e "liberata" dalle logiche del consumo capitalista. Per questo anche tali musicisti di professione, dovevano risvegliarsi dal loro letargo atavico, per rifiutare la spettacolarizzazione che su di loro il sistema capitalista faceva incombere, per addentrarsi nel mondo della vera libertà culturale. Il prodotto che fosse uscito dalla loro strumentazione, dunque, non avrebbe dovuto essere relegato alle esegesi "dei vari Bertoncelli e Caffarelli"[461] ma, siccome che dal "momento in cui ha finito di suonare l'ultima nota, quello che ha prodotto non gli appartiene più", avrebbe dovuto essere patrimonio dell'intera collettività, che lo avrebbe "detournato" "secondo le sue vibrazioni del momento"[462].

Seppur parco Lambro fu la più grossa – seppur fallimentare - manifestazione organizzata da Circoli milanesi, è da sottolineare che alcuni mesi prima dell'apertura del raduno, quando ancora la vertenza con il comune era in corso d'opera, i giovani proletari lombardi avevano organizzato una serie di eventi/feste che meritano attenzione all'interno del seguente studio. La prima manifestazione ufficiale dei Circoli fu una festa ballata in piazza della Scala – della quale rimangono poche testimonianze, per altro di poco valore storico - mentre pochi giorni dopo questo primo raduno i giovani proletari organizzarono – con il supporto del collettivo di Re Nudo

[455] *San Paolo: festival della vita*, in Buco, maggio[?] 1974, p. 3.
[456] *Valle dei Fagiani – Rubiera*, in Buco, n. 3, maggio 1975, p. 43.
[457] *Ibidem*.
[458] *Critica della musica*, in Buco, n. 3, maggio 1975, p. 37.
[459] Ivi, p. 38.
[460] Ivi, pp. 33-34.
[461] Ivi, p. 34.
[462] *Ibidem*.

- la contestazione al carnevale ambrosiano, il 22 febbraio. In relazione a questa ultima manifestazione, numerosi giornali gridarono allo scandalo; tra i titoli più "clamorosi", si può ricordare quello del "Corriere d'informazione": *La Madonnina piange*. All'interno del commento a questo articolo, Angelo Falvo denunciava gli antagonisti dei Circoli di essere una organizzazione antidemocratica che aveva tentato di sopprimere le legittime richieste dei cattolici, accorsi in piazza Duomo per ascoltare il Cardinale Colombo esprimere l'omelia contro l'aborto[463]. Sicuramente la più importante, tuttavia, fu la festa organizzata per tutto il giorno del 21 marzo a parco Sempione: la Festa di Primavera. Si era, in questo preciso frangente, anche all'apice della creatività e dell'operatività dei Circoli, che sarebbe venuta meno pochi mesi dopo, con parco Lambro a decretarne la morte. Come poi avvenne per l'organizzazione del VI festival del proletariato giovanile, anche questa manifestazione venne pianificata assieme al collettivo di Re Nudo e a quello di Il pane e le rose. Nel volantino che pubblicizzava l'evento, si rammentava come nella festa erano svariate le attività culturali che si potevano svolgere: dalla musica ai balli, delle proiezioni audiovisive ai giochi per bambini, senza dimenticare, infine, i dibattiti (su droga, disoccupazione, sessualità). Si ricordava, inoltre, – reclamando il diritto al lusso – che alle 17, "ma anche prima e dopo", si poteva degustare del thè, e si invitavano i giovani proletari a non subire passivamente l'evento culturale, ma a portare gli strumenti per poterne creare uno proprio. In questo senso si chiedeva di portare con sé, oltre agli strumenti musicali, aquiloni, pupazzi, anche maschere, "cose belle" e "rondini". Per di più, il manifesto ricordava che come invitate d'onore all'evento ci sarebbero state "le streghe". Ovviamente vietata era la presenza di "gruppi chiusi – i carabinieri – i politici democristiani". Questa fu una delle prime uscite ufficiali dei circoli, e fu la manifestazione che, oltre a determinare un censimento dei primi Circoli, contribuì alla creazione di nuovi.

In *Sarà un risotto che vi seppellirà*, venne dettagliatamente rivelato quali erano gli intendi che soggiacevano alla Festa di primavera. In quanto la moderna società industriale, secondo i Circoli, aveva "ucciso le rondini" e il "piacere di vivere", e fatto loro perdere la conoscenza dell'arrivo della "bella" stagione, i giovani proletari, recuperando le antiche tradizioni pagane, che celebravano l'arrivo della stagione calda con riti e feste propiziatorie, vedevano nella possibilità di festa una speranza che avrebbe condotto verso la "rinascita della vita [e] il nuovo, [e verso] l'auspicio alla realizzazione dei proprio bisogni e desideri"[464], ma che potesse essere al tempo stesso una festa fautrice di nuove lotte in grado di trasformare dalle fondamenta la società e la vita stessa nella quale i giovani si trovavano a vivere[465]. Per i Circoli, tuttavia, la celebrazione della "primavera" era solo uno dei tanti pretesti per poter "carnevalizzare" la società: per questo invitavano i proletari a "salire sul loro carro dei guastafeste" - formato idealmente da un'eterogeneità di soggetti sociali, che spaziavano dagli operai dell'Innocenti, agli studenti, ai disoccupati[466] - per allontanare il periodo di "quaresima". La primavera, seppur era "la festa dell'amore di come vogliamo essere e di come invece la DC e i padroni ci impediscono di

[463] Angelo Falvo, *La Madonnina piange*, in Corriere d'informazione, 23 febbraio 1976, p. 1. Immagini di questa omelia, e degli scontri tra i collettivi giovanili e le forze dell'ordine, sono registrate nel documentario del CCM *Città del capitale*.
[464] Circoli del proletariato giovanile, *Sarà un risotto che vi seppellirà*, cit., p. 30.
[465] Cfr., ivi, p. 32.
[466] Cfr., ivi, p. 33.

diventare", diveniva per i Circoli "festa del nostro corpo, dei sensi, della creatività, dei nostri sentimenti; dell'amore tra i proletari e di odio per i borghesi. […] è la festa della natura, degli animali e dei fiori, i profumi, i suoni."[467]; Come si legge tra le righe, essa veniva da loro intesa non solo attraverso un rapporto di immersione panica con la natura, ma quale elemento per sradicare il concetto del lavoro quotidiano e dello sfruttamento capitalista. Per questo i Circoli volevano fare della festa della primavera "una giornata di carnevale diverso dagli altri"[468]: se, infatti, la società istituzionale li aveva costretti "in squallide sale da ballo, dove non ci si conosce, si paga tantissimo, dove non ci si diverte, dove non si può fare ciò che si vuole", i giovani proletari rivendicavano la necessità di potersi costruire una società a propria misura da loro gestita in autonomia che sarebbe sfociata in "canti e balli in comune con la natura che rifiorisce"[469].

Passata la primavera e l'estate – e passate le elezioni del 20 giugno e i giorni di parco Lambro – i Circoli milanesi organizzarono un'altra festa nel pieno centro di Milano, ancora una volta ai giardini pubblici del castello Sforzesco. Il pomeriggio del 26 settembre, i giovani proletari prepararono una "Caccia al tesoro" che avrebbe portato alla vincita di "mezz'etto di erba". Il premio, infine, come si ricordava nel volantino che pubblicizzava l'evento – dove un disegno vedeva due rematori in barca immersi in un mare sgorgante da una fonte "drogata" recarsi verso il sole dell'avvenire – a discrezione dei partecipanti sarebbe poi stato collettivizzato, "per raccogliere le nostre forze, per prendere uno spazio che sia ritrovo permanente dei giovani, per ballare, per produrre cultura, per l'organizzazione di apprendisti, disoccupati, precari, 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"[470]. Seppur la festa non fu un successo – causa anche le avverse condizioni atmosferiche – non riuscendo a sfociare in una provocazione verso la "società dei consumi", la caccia al tesoro si risolse in un grande happening collettivo dove centinaia di giovani crearono "un simpatico clima di assurdo" concluso con "espropri di champagne e marron glacé, giusto perché i joint avevano stimolato il diritto al lusso e alla «rose».[471]". Nel comunicato che accompagnava l'evento, i Circoli definivano quali erano le loro intenzioni: la festa doveva delinearsi come una provocazione culturale da parte del proletariato giovanile contro il conformismo culturale della città borghese, per smuovere le coscienze collettive in conseguenza dei numerosi arresti di giovani dovute all'uso di sostanze stupefacenti. La caccia al tesoro, dunque, veniva intesa come momento di gioco comunitario, in grado di poter liberare le creatività umana: per questo venivano anche fornite le istruzioni di base per poter concludere questo "gioco". Per poter "usufruire" del "tesoro", infatti, le regole prevedevano che ogni gruppo dovesse rispettare tali indicazioni: che fosse formato da sette giovani suddivisi in "operai insieme ad alcuni disoccupati; almeno uno in cerca di casa, ameno uno dell'altro sesso; metà residenti nell'hinterland, metà a Milano" e che come nome scegliessero quello di una tribù di "indiani della prateria"[472]. In tale contesto, la marijuana non veniva di certo intesa come elemento apotropaico che

[467] Ivi, p. 32.
[468] Ivi, p. 35.
[469] Ivi, p. 36.
[470] Ivi, p. 74.
[471] Ivi, p. 75.
[472] Ivi, p. 77.

avrebbe potuto risolvere i problemi del proletariato giovanile, ma diventava un pretesto e uno "strumento da usare"[473] per rilanciare la lotta alle istituzioni dello stato italiano[474].

Le "feste" organizzate dai Circoli milanesi, nel 1976, furono tre: oltre alle due precedentemente ricordate, la terza – e ultima – fu la più eclatante, sia per il clamore che suscitò nell'opinione pubblica, sia per "l'avanguardismo" che i giovani proletari avevano tentato di mettere in atto contro le istituzioni statali. La sera del 7 dicembre del 1976, infatti, i Circoli milanesi si organizzarono per tentare di impedire l'esecuzione della prima dell'Otello alla Scala, di certo l'evento mondano e culturale per eccellenza della borghesia italiana. Seppur contestazioni ai concerti ed eventi culturali erano già state messe in atto dai Circoli, come quando "processarono" Antonello Venditti durante un'esibizione organizzata da Canale 96 o come quando impedirono l'evento organizzato da Comunione e Liberazione di Alan Stivel al grido di "contro le droghe pesanti e per di più eterne"[475] – la manifestazione per la prima della Scala creò una cesura profonda sia tra i Circoli e le istituzioni, sia tra i primi e la galassia operaista della sinistra extraparlamentare. Se nei primi mesi della nascita dei circoli, almeno fino all'estate, la convivenza tra le diverse aree della galassia "marxista" era stata proficua – seppur non priva di tensioni, causate dalle campagne contro gli autoriduttori e i "drogati" da parte degli operaisti - dopo che i Circoli incominciarono a prendere di mira gli eventi dei "compagni" per chiedere prezzi calmierati e accessi "democratici", i rapporti si ruppero definitivamente, tant'è che in *Sarà un risotto che vi seppellirà*, venivano brevemente ricordati i momenti delle contestazioni al concerto di Venditti. La scelta di proporre il cantautore romano, infatti, veniva considerata come "ibrida" e "opportunista", che non avrebbe potuto presentare nessuna innovazione culturale se non riproporre la consueta divisione tra cantante e i suoi contenuti cultural-musicali[476]. Per di più, lo stesso cantautore veniva visto che un nuovo Rockefeller che, proveniente dai bassifondi della società, era riuscito a scalare i gradini dell'industria capitalista, arrivando in questo modo a snaturare i suoi legami con il "movimento". Per questo, concludevano i Circoli: "forse che AO/C.96 stanno cambiando mettendosi in riga con le scelte di DP come gruppo di opinione? Abbiamo il sospetto che sia così, e che la scelta di fare Venditti non sia casuale"[477].

---

[473] Ivi, p. 76.

[474] Situazioni simili a questa – dalle quali, forse, i Circoli di Milano presero spunto per organizzare le loro manifestazioni ludiche – nel 1976, furono molte: forse la più interessante fu quella organizzata a Roma l'11 aprile 1976 a villa Paladini dal collettivo romano Geronimo, per contrastare la speculazione edilizia che il gruppo imprenditoriale Caltagirone voleva fare sul parco cittadino. Un foglio ciclostilato conservato nell'archivio di Pablo Echaurren, dichiarava come "un gruppo sedicente" aveva autorizzato "operai improduttivi/ intellettuali medi piccoli o piccolissimi/ bambini ammutinati/ peccatori impenitenti/ ossessi e ossessionati/ volenti e nolenti/ vecchi urlatori/ poeti sventurati/ principesse addormentate/ gatti con gli stivali/ bimbe perverse e svogliate/ ecc" a disporre di sé "degli altri e di quello che c'è in forma/creativa o distruttiva ma rigorosamente improduttiva" per una giornata intera di festa. Gli organizzatori assicuravano che al raduno sarebbero stati presenti "labirinti, trucchi, miracoli e magie, perdita dell'io, Metamorfosi e catarsi, conferenza pubblica di Aleksandr Solzenicyn e taglio della testa, Eros, favole in prestito, Maria Fava, noti eterosessuali, 1 coniglio bianco, massaggi erbe e rimedi, il Diavolo e altre altissime personalità, duello all'ultimo sangue tra un Grande Poeta e un Grande Industriale, racconti pornografici per bambini, spiccioli, Vicari, scatole del tatto, il pozzo dei desideri, la macchina della proletarizzazione, dio, ordalie, rivoluzioni spicce, una Radio, Kriptonite, tutto vero, i n. originale, ecc.". Per una bibliografia su questo raduno, vedere *Avete visto le ruspe?*, ciclostilato in proprio a c. del Collettivo Geronimo, aprile 1976, Archivio della Fondazione Echaurren Salaris, Biblioteca Hertziana Salaris e *Domenica II aprile a villa Paladini (Tomba di Nerone)*, ciclostilato in proprio in via di Torre Argentina 18, 8 aprile 1976, Archivio della Fondazione Echaurren Salaris, Biblioteca Hertziana.

[475] Circoli del proletariato giovanile, *Sarà un risotto che vi seppellirà*, cit., p. 104.

[476] Cfr., *ibidem*.

[477] *Ibidem*.

La rottura definitiva tra Circoli e la galassia operaista, tuttavia, avvenne il 7 dicembre, quando, come ricordato, i giovani proletari milanesi tentarono di impedire la prima della Scala. Attorno al teatro e nelle vie limitrofe – fino ad arrivare a piazza del Duomo e piazza Cordusio, circa 3000 poliziotti e carabinieri costruirono un cordone a difesa della rappresentazione operistica[478]. Ritrosi davanti alla repressione messa in atto dalle forze armate – e per non cadere preventivamente nella criminalizzazione che sapevano già si sarebbe abbattuta contro i manifestanti – Avanguardia Operaia e Movimento Lavoratori per il Socialismo decisero di manifestare pacificamente alle estremità di piazza Scala, mentre tutti i Circoli milanesi, con parte della frangia più movimentista di Lotta Continua, decisero di schierarsi apertamente contro la messa in scena dell'opera. Seppur "l'attacco" al Tempio della lirica fu tatticamente una *débâcle*, con 250 fermi di polizia, 30 arresti e 2 giovani manifestanti ricoverati in ospedale per le ustioni riportate dei lanci delle molotov, la manifestazione non venne recepita dai circoli come una disfatta ma, anzi, venne intesa quale un primo riuscito tentativo di creare scompiglio nell'opinione pubblica cittadina: "il giorno dopo nessun lamento, nessun ripiegamento o debolezza, ma solo la convinzione che la prossima volta saremo decisi e preparati"[479]. La decisione di manifestare contro la rappresentazione scaligera, non venne improvvisata pochi giorni prima dell'evento, ma venne pianificata durante un raduno dei giovani proletari organizzato tra il 27 e il 28 novembre presso l'Università Statale di Milano. Abbiamo dissotterrato l'ascia di guerra, con un disegno stilizzato di due mani unite nel portare in trionfo un Tomahawk indiano, era l'incipit della locandina dell'evento, con la quale i Circoli milanesi chiamavano a raccolta "tutta la gioventù creativa" per un "happening nazionale del proletariato giovanile" della durata di due giorni, dove si sarebbe dovuto creare un clima comunitario per "discutere e organizzarsi per conquistare la gioia a viva forza"[480] smascherando ogni ideologia e l'egemonia personalistica. Come ricordavano gli stessi organizzatori dell'evento, questo raduno non voleva declinarsi come un convegno, in quanto quello che essi avevano da comunicare era più grande della razionalità degli interventi "ufficiali" tipici dei convegni e seminari. Seppur fu un evento riuscito solo in parte, causa una spaccatura avvenuta all'interno dell'assemblea, dove una parte voleva restare in aula magna mentre una seconda parte voleva creare dei piccoli gruppi dove poter meglio poter esprimere il proprio personale, questo "happening" fu decisivo per pianificare la manifestazione alla Scala e per far maturare nella borghesia cittadina, e nelle forze dell'ordine, la necessità di "bloccare' questo nuovo movimento ormai giunto a clamore nazionale.

Il testo della mozione conclusiva, principiando dai fatti di parco Lambro - che venivano recepiti dai Circoli quale specchio fedele di una realtà di emarginazione e solitudine – passava in elenco tutte le attività svolte dai Circoli nel primo anno della loro formazione: dalle autoriduzioni ai concerti e ai cinema di prima visione, agli happening creativi, alla lotta all'eroina e all'occupazione di edifici da adibire a centri sociali. In particolare, veniva fatta al comune di Milano una precisa richiesta: "o la giunta fa richiesta al Prefetto di imporre il prezzo

[478] Immagini riguardanti i "*riot*" dei Circoli presso la Scala, vennero documentate in un breve filmato girato dei membri del Collettivo Cinema Militante milanese, dove, accanto agli avventori dell'Otello in giacca e cravatta e pelliccia, venivano affiancati i giovani proletari che costruivano, posizionando delle macchine trasversalmente alla carreggiata, dei posti di blocco stradali, per venire poi arrestati e condotti in questura con dei cellulari. Collettivo Cinema Militante milanese, *Autonomi alla Scala*, 10'45'', muto, b/n, 1976.
[479] Circoli del proletariato giovanile, *Sarà un risotto che vi seppellirà*, cit., p. 106.
[480] Ivi., p. 96.

politico nelle prime visioni e stanzia il ricavato della "prima" della Scala agli organismi giovanili di base, ai centri sociali, per produrre cultura autonomamente e per finanziare la lotta all'eroina, oppure ci mobiliteremo in massa per ostacolare la rappresentazione della Scala, il 7 dicembre, che è un insulto alla miseria dei proletari"[481]. Richieste che non furono recepite dalla giunta comunale.

Alcuni degli interventi che vennero promulgati all'happening della Statale, vennero raccolti nel più volte ricordato *Il diritto all'odio. Dentro/fuori/ai bordi dell'area dell'autonomia*. Tutti gli interventi, da quello inerente alla lotta contro l'eroina a quelli contro il lavoro salariato, fino a quelli di supporto alle autoriduzioni cinematografiche e per l'occupazione degli immobili, vedevano come *leitmotiv* di fondo la necessità – come ricordava uno degli interventi proposti - di "riprendersi i privilegi che la borghesia riserva per sé […] è il rifiuto, che i giovani ribadiscono, a subire la società dei sacrifici". In tale contesto, i "fatti" della Scala divenivano a essere un pretesto per mettere in pratica la critica all'ideologia borghese dei sacrifici sociali. "Uno stipendio per una poltrona", infatti, era il motto che capeggiava sulla locandina dell'evento scaligero, dove si vedeva anche un fotomontaggio nel quale un'ascia pareva volare verso l'interno del teatro gremito di spettatori. Un fotomontaggio che venne recuperato anche per la copertina della rivista "Viola", "organo" di divulgazione del proletariato giovanile milanese curata da Luigi Ambrosi – il quale titolo, oltre a ricordare il colore dell'impaginato, rimandava all'imperativo del verbo violare - che proprio in relazione all'happening della Statale trovò la sua prima pubblicazione. Il titolo di questo primo numero presentava l'emblematica esortazione "guerresca" *Questa prima non s'ha da fare!!*, e metteva in relazione le volontà di fermare lo spettacolo zeffirelliano con quello che era già avvenuto nel 1968, quando il Movimento Studentesco della Statale, guidato da Mario Capanna, accolse gli avventori con un lancio di uova. Tuttavia, se nel 1968 gli studenti avevano criticato la società del lusso, non chiedendo nulla di più che la sua fine immediata, otto anni dopo i nuovi proletari riuniti nei Circoli rivendicavano la necessità di recarsi alla Scala per poter riappropriarsi dello spettacolo, scardinando le regole della società borghese, per accaparrarsi, oltre al pane, anche delle rose: "La logica dei sacrifici e la logica borghese che dice ai proletari la pastasciutta, ai borghesi il caviale. Noi rivendichiamo il diritto al caviale"[482] in quanto, nella logica dei giovani proletari, nessuno poteva negare loro i privilegi che loro stessi pagavano alla borghesia. Per questo lanciavano la sfida all'istituzione comunale: "ci mobiliteremo per impedire ai borghesi di entrare alla Scala: visto che è stata negata a noi fermo di tutto per negarla a loro. Se non riusciremo ad autoridurre, autoridurremo gli spettatori"[483].

Oltre a lanciare la sfida all'Otello, nelle quattro pagine della rivista vennero riportati anche la mozione di chiusura dell'happening della statale e la critica fatta dai Circoli al MLS, recuperati poi anche in *Sarà un risotto che vi seppellirà* e, infine, una pagina interamente dedicata al Circolo di via Ciovassino, del quale parleremo più avanti. Nell'ultima pagina, infine, un collage di titoli dei giornali della "borghesia" forniva una ricostruzione di come l'istituzione vedeva questo "nuovo" movimento: a commentare titoli come *Chi vuole*

[481] Ivi., p 98, il medesimo intervento si può leggere in Gabriele Martignoni, Sergio Morandini, *Il diritto all'odio. Dentro/fuori/ai bordi dell'area dell'autonomia*, cit., p, 413 e sulla rivista dei circoli milanesi Viola – Questa "prima" non s'ha da fare, dicembre 1976, p. 2.
[482] *Giro giro tondo casca il mondo*, in Viola – Questa "prima" non s'ha da fare, dicembre 1976, p. 1.
[483] *Ibidem*.

bruciare Milano, *Chi ha dato fuoco a piazza del Duomo*, *Espropriano lo spumante*, *Estremisti invadono sei cinema e assaltano il "Motta" in Galleria*, *La Statale devastata dai "circoli giovanili": 100 milioni di danni*, i redattori di "Viola" inserirono dei commenti ironici che tracciavano una cronistoria degli eventi da loro organizzati. Il tutto, infine, posto sotto al titolo, anch'esso prodotto dai Circoli, *Dove passano i circoli la borghesia non cresce (ma l'erba si!)*.

Curioso notare che quanto fin d'ora tentato di esplicitare, trovava conferma anche all'interno di una puntata della trasmissione RAI "Scatola aperta" mandata in onda il 3 febbraio 1977: nel programma si dava voce alle diverse esperienze legate ai Circoli, le quali venivano "contrappesate" dalle interviste date a Mario Capanna e da alcuni esponenti dei circoli giovanili "targati" MLS. Il filmato si apre con un'intervista a Franz, uno degli organizzatori del Circolo di via Ciovassino, sul quale ritorneremo ampiamente, il quale descriveva l'occupazione quale vero e proprio centro di coordinamento dei Circoli milanesi. Alla domanda dell'intervistatore sui legami tra Circoli e lotta armata, l'occupante rispondeva ricordando i fatti che portarono alla morte di Walter Alasia, e dichiarando che, seppur i Circoli non erano pienamente d'accordo con la loro "campagna" militarista, erano comunque dei compagni che "ci vanno benissimo". Franz parlava anche di "Viola", e del significato del titola della rivista, che oltre a ricordare il colore, rimandava anche al verbo violare - "violare la logica dei borghesi", e ricordava, in relazione a una domanda su dove e come riuscivano ad avere le disponibilità finanziarie per portare avanti la loro politica, che potevano vantare risorse finanziarie accumulate "attraverso sottoscrizioni e facendoci pagare dai giornali borghesi…sfruttando tutte le occasioni che ci sono". Il filmato, in seguito, si spostava all'interno del circolo giovanile MLS di piazza Santa Stefano: i gestori del posto, riuniti a un grande tavolo, rivendicavano la necessità di non dover stare all'interno di un'area partitica, ma nel movimento di massa che fosse stato in grado di scuotere la politica istituzionale. In questa situazione, dure rimostranze venivano fornite nei confronti dei Circoli del proletariato giovanile, e del loro assalto effettuato contro la Scala. Seppur anche loro rivendicavano come necessaria la contestazione, valutazioni negative vennero fatte all'"avventurismo" e alla mancanza di preparazione politica che i Circoli avevano messo in atto. Una dura valutazione che venne portata avanti anche in un terzo intervento presente nel filmato, dove veniva intervistata la madre di un ragazzo dei circoli di Unità Proletaria: essa condivideva le scelte dei giovani, anche se ne condannava tuttavia le tematiche di violenza che erano state fatte, e tentava di ritrovare le cause della "disperazione" di questi giovani nella disoccupazione e nell'emarginazione che i "proletari" trovavano nei ghetti dell'hinterland delle grandi città. La signora, inoltre, rincarava la dose contro le politiche istituzionali, gridando la propria rabbia contro il PCI che, nonostante si poneva con la sua politica come baluardo per l'integrità morale e sociale della gioventù italiana, per lei non capiva le vere esigenze e le reali necessità dei giovani come suo figlio. Il filmato proseguiva mostrando le immagini dell'*happening* dei Circoli organizzato alla Statale, e venivano mostrate le "devastazioni" che i giovani avevano messo in atto all'interno dell'aula magna: veniva a tal proposito intervistato il rettore Schiavinato il quale, rispondendo alla domanda dell'intervistatore che chiedeva se l'aula era stata legittimamente concessa o se era stata occupata abusivamente, ricordava come non era stata effettuata nessuna richiesta da parte dei giovani all'università, e che, dunque, il luogo era stato invaso dai ragazzi che l'avevano utilizzato non solo come posto per il raduno,

ma anche come sede di ristoro e di bivacco serale, addirittura utilizzandolo per dormire. Schiavinato, inoltre, ricordava anche le razzie compiute alla mensa universitaria e rammentava i danni fatti dai giovani occupanti all'istituto di papirologia, dove scomparvero strumenti di studio e dove furono manomessi numerosi documenti scientifici – che causarono "la distruzione di anni di lavoro dei nostri studiosi" – e i danni subiti dal laboratorio linguistico, dove vennero divelte, a detta del rettore, numerose postazioni per lo studio delle lingue. Alla domanda dell'intervistatore su cosa volessero questi giovani, il rettore rispondeva che era difficile poterlo dire in pochi minuti, se non ché "allora, nel 68, c'era una generazione che aveva istanze ben precise di una generazione cresciuta troppo velocemente; potevamo anche apprezzare i modi in cui erano presentate, anche se spesso sfociavano nella violenza. Oggi invece i giovani non hanno obiettivi definiti, non si sa bene quali moventi abbiano, si parla di emarginati che non sanno o che non trovano il lor posto nella società…", mostrandosi perplesso sulla politica di questi giovani ragazzi. Il filmato, infine, terminava con una intervista a Mario Capanna, quale leader del movimento del '68 nonché esponente del cartello politico di Democrazia Proletaria: esso si mostrava scettico nei confronti dell'operato dei Circoli, i quali, secondo lui, non avevano un progetto politico concreto che avrebbe condotto a un cambiamento reale della società nella quale si trovavano a vivere. Capanna, che nel momento dell'intervista era membro del consiglio regionale con Democrazia Proletaria, accusando i giovani dei circoli di avventurismo e avanguardismo fine a sé stesso, ricordava come la loro politica non sarebbe riuscita, in questo modo, a superare la contingenza dei singoli momenti di lotta, di fatto disperdendo pur quelle piccole risorse positive che avevano mostrato. Anche la parola d'ordine che i Circoli avevano espresso - "la Scala non si farà" – era accusata da Capanna di avventurismo, in quanto i contestatori stessi sapevano che lo spettacolo zeffirelliano si sarebbe comunque portato a termine, divenendo, in questo modo, parola vuota di significato e priva di momento esplicativo finale. L'ideologia di questi giovani, per il politico, non avrebbe potuto che portare questi giovani contestatori alla disfatta totale, alla paura e alla definitiva disperazione. Capanna, del resto, criticava anche i giornali "borghesi" che seppur definirono questi giovani contestatori come "suoi figli", rivendicava che la parentela era molto labile per il fatto che i contestatori del Settantasei, forse anche a causa della crisi economica che gravava sulle loro spalle, non avevano effettuato una precisa analisi scientifica della situazione, e non avevano una determinata strategia politica che sarebbe riuscita a dare una conseguenza proficua alla scelte tattiche che avevano compiuto. Chiudevano il video, infine, delle brevi sequenze relative a una manifestazione dei Circoli di San Giuliano Milanese, nella quale i giovani interpretarono una sorta di pantomima che rappresentava gli scontri fra giovani e polizia svoltisi il 7 dicembre 1976, nella quale i giovani contestatori venivano presi a manganellate e portati via di forza dal luogo della rappresentazione.

Se la RAI, tramite il suo filmato, voleva fornire una visione "di parte" sugli eventi, tentando di rivalutare le frange dell'estrema sinistra, nel frattempo resesi "istituzionali" – come il MLS e Mario Capanna – anche riviste esoeditoriali come "Re Nudo" davano la loro versione sui fatti, vedendo nella manifestazione dei giovani dei Circoli alla Scala non già un momento di arretramento nella politica culturale del "movimento", quanto,

piuttosto, una estremizzazione della loro politica volta "al sacrificio"[484] di certo non accostabile alle intenzioni politiche del collettivo di Re Nudo. Una valutazione, quest'ultima, che rientrava all'interno delle logiche di incontro e scontro di questi ultimi con i giovani dei Circoli, iniziato già mesi prima quando a loro i redattori della rivista affidarono l'organizzazione del Festival di Parco Lambro. *Senza collare* era l'articolo pubblicato nel numero di gennaio/febbraio della rivista di via Maroncelli, pubblicato a corredo della già menzionata intervista ai giovani dei Circoli – *Gli ultimi dei Mohicani* – dove ultimi, al contrario, delineavano un momento di spaesamento e di inefficienza nella proposta politica da loro avanzata. Nell'articolo in questione, infatti, i redattori, ricordando come il movimento dei Circoli non fosse "un movimento rivoluzionario" benché al suo interno possedesse tutte le origini "di classe" di tale tipo di istanza. Dichiaravano, infatti: "abbiamo visto esprimersi un movimento che nasce debole, disgregato, senza retroterra politico, senza programma ma nello stesso tempo impetuoso, indomabile, rabbioso."[485]. Per questo, su "Re Nudo" si puntava l'accento nel riconoscere come i riot e i saccheggi, così come le autoriduzioni, nient'altro erano che espressione di un idealismo piccolo-borghese, già per altro sperimentato da alcune frange estremiste nei decenni precedenti: "una componente che senza magari rendersene conto ripercorre strade già battute convinta d'inventarsi tutto"[486]. In questo modo, difatti, sulla rivista si chiosava: "così la contestazione è divenuta spettacolo"[487], per dichiarare, lapidariamente, che seppur si sentivano "alleati" dei giovani dei Circoli, volevano meglio poter capire con chi realmente, e per quale motivo, lo fossero.

I fatti della Scala, del resto, non risultarono "emblematici" solo per il contesto milanese, ma divennero tema di dibattito nazionale, soprattutto nella frangia antagonista e autonoma bolognese: traccia degli eventi, la si può leggere sulla rivista "A/Traverso". Nelle pagine centrali del numero di dicembre del 1976 del periodico esoeditoriale felsineo, infatti, venivano anche lì riportati i momenti di cui di discute: se, tuttavia, "Viola" restituiva una descrizione interna agli eventi, dichiarando i motivi dello scontro che sarebbe avvenuto, "A/traverso" forniva spunti più teorici, mettendo in relazione il proletariato emarginato con la richiesta dell'accesso al lusso. Il titolo delle due pagine centrali, infatti, era emblematico: *Il marginale al centro*. In questo articolo la redazione della rivista bolognese analizzava la situazione del proletariato giovanile come esigenza di uscire dal ghetto, e come questa necessità si potesse immettere in un processo di ricomposizione di classe dove l'emarginazione avrebbe potuto rivendicarsi in quanto autonomia[488]. In un secondo trafiletto presente nella medesima pagina centrale, ricordando la nascita di un nuovo soggetto sociale – il proletariato giovanile – gli autori dell'articolo ricordavano come i giornali della "borghesia" cittadina avevano descritto la "*jacqueries*" meneghina come se fosse un affresco risorgimentale, dove "il rosso porpora del velluto delle poltrone, il nero del frak, il bianco dei pizzi e degli svolazzi, Zeffirelli biondo bellissimo che squittisce", si accostava al "popolo, il buon popolo milanese, laborioso e paziente, bambini col naso schiacciato contro le

[484] *Senza collare*, in Re Nudo, n. 59, gennaio-febbraio 1977, p. 14.
[485] Ivi, p. 13.
[486] *Ibidem*.
[487] Ivi, p. 14.
[488] *Il marginale al centro*, in A/traverso – giornale per l'autonomia, dicembre 1976, p. sp.

vetrine a guardare le luci, piccole fiammiferaie, neve che cade, matrigne che aspettano nei portoni freddi, il padre lavoro e torna a casa la notte, il piccolo scrivano fiorentino, il PCI propone di mandare i suoi buoni forti operai a proteggere la cultura delle prima della Scala"[489].

"A/Traverso" fu esempio anche per i successivi numeri di "Viola", soprattutto per la ripresa dei medesimi concetti "liberanti'. Il secondo numero della rivista milanese, stampato circa un anno dopo il primo, presentava il sottotitolo *La società resiste allo stato*, nel quale, recuperando la critica all'economia politica marxiana, si rivendicava la necessità di riappropriarsi delle armi della critica stessa per poter vivere una vita libera delle logiche del lavoro coatto. Per questo, accanto all'articolo, veniva riportata un'immagine di Charlie Chaplin che di spalle si incamminava verso il luogo del rifiuto del lavoro. Il recupero del personaggio comico, ancora, ci ricollega ad "A/Traverso": celebre nella rivista bolognese era il recupero della figura di Totò, che diede avvio al concetto del totoismo, con cui si tentava di scardinare le logiche della società borghese e capitalista tramite il ricorso al *nonsense* e alla risata. Ancora nel secondo numero di "Viola", era presente un articolo che pare riprendere pedissequamente il trafiletto prima citato di "A/Traverso" del dicembre 1976: *Marginalità delle ribellioni disimpegnate*, questo l'articolo presente nella rivista meneghina, non era nient'altro che una riproposizione di *Il marginale al centro* degli autonomi bolognesi. Interessante, tuttavia, l'articolo di "Viola", in quanto esaminava più dettagliatamente la situazione culturale milanese, che dopo i fatti della Scala aveva lasciato le redini della discussione creativa agli autonomi bolognesi e agli "indiani" romani. Laconicamente, in questo modo i "proletari" milanesi commentavano la situazione: "intuiamo tutti che ci sono molte cose in ballo, e non riusciamo a spiegarle in modo soddisfacente. Credo che nessuno si senta in fede di affermare che il movimento non c'è o che è in riflusso. Nessuno può pensare queste cose sinceramente, nemmeno a Milano"[490].

Forse per rivitalizzare la situazione, e per ripopolare quel "terreno" che si stava disgregando rapidamente a causa della repressione che a Milano era arriva prima che nelle altre metropoli italiane, che sabato 28 gennaio 1978, presso la Fabbrica di Comunicazione di piazza Formentini e presso Macondo venne organizzato il raduno *L'arte di arrangiarsi*, un incontro tra "movimento" e operai sulla questione del rifiuto del lavoro, della disciplina e della necessità della lotta per l'occupazione. La necessità e la possibilità di confrontare le scelte pratiche e le difficoltà che ogni proletario incontrava ogni volta che si poneva la necessità di scardinare la disciplina istituzionale del lavoro, portò i Circoli milanesi a organizzare questo incontro/dibattito all'interno del quale si sarebbe pervenuti a individuare un nuovo terreno di scontro contro la società capitalista. La constatazione dalla quale erano partiti i Circoli per organizzare questo raduno – sul quale poi ritorneremo - era determinata dalla visualizzazione fattuale che "quello che noi ci aspettiamo che sia il MOVIMENTO, non si realizzi nella pratica, e, sempre nella pratica, non riesce a risolvere i problemi e a modificare la vita"[491]. Per questo, si ricordava nella rivista, si auspicava che tale incontro avrebbe condotto i "desideri e i bisogni" a

[489] *I colori della restaurazione*, in A/traverso – giornale per l'autonomia, dicembre 1976, p. sp.
[490] *Marginalità delle ribellioni disimpegnate*, in Viola, n. 2, p. s.p.
[491] Senza titolo, in Viola, raduno sull'arte d'arrangiarsi, 1978, p. sp.

trovare una via di sbocco tramite l'istituzione di "nuove conoscenze autonome per una estensione della rivolta contro la disciplina capitalista del quotidiano [in quanto] proprio nei rapporti tra gli individui si riproduce la forma della disciplina del potere"[492]. Sulle medesime rimostranze si muoveva anche l'ultimo numero di "Viola", uscito dopo il raduno del "movimento" a Bologna nel settembre 1977 nel quale si muovevano dure critiche nei confronti della società "castrante"; tuttavia, nelle pagine della rivista milanese, pareva trapelare un discorso che stava lasciano il passo a una disillusione ormai giunta a termine. Nell'articolo di apertura, infatti, si ricordava che dopo "l'insurrezione" di Roma e di Bologna era "riapparso" – apparso una seconda volta, dopo il periodo di "stanchezza" del movimento della prima metà del 1977 – sulla scena italiana il soggetto proletario giovanile, la cui esistenza, si ricordava, era vincolata tra due alternative: o l'emarginazione totale o l'uso collettivo della propria forza per la costruzione dell'autonomia individuale. La crisi in atto, stava nell'impossibilità da parte dei due mondi – il proletariato e l'istituzione – di poter determinare e quantificare un sistema di bisogni che fosse qualitativamente in grado di poter soddisfare le esigenze del proletariato. Anche nell'istituzione, di conseguenza, era sorta l'impossibilita, secondo i redattori di "Viola", di poter "ingabbiare" in ruoli prestabiliti i desideri dei proletari in quanto "interpretabili per il potere"[493]. In questo contesto, anche l'illegalità, come poteva esser stata quella della Scala, non cercava più una sua legittimazione, perché tutto era diventato illegale agli "occhi di uno stato di cose che superiamo nella pratica e non nelle parole"[494]. Concludevano i redattori dell'articolo: "affermiamo il nostro essere S/MARGINALI, fuori dai margini di questo sistema e pronti a superarli quando vogliamo, ad uscire ed entrare a nostro piacimento – ad individuare la realtà distruggendo e trasformandola – ad uscire per soddisfare nel mondo della follia, bisogni qualitativamente incompatibili col dominio capitalista sugli individui. GRIDIAMO: VOGLIAMO TUTTO, sicuri di affermare il diritto di essere padroni della nostra vita."[495]. Per questo, in un secondo articolo, emblematicamente intitolato *Val più la pratica che la grammatica*, veniva parodiata la storia di Alice nel paese delle meraviglie, nella quale Viola – in sostituzione di Alice - veniva portata tramite una magia ai tempi della comune di Parigi. Qui, la ragazza riuscì a vedere gli operai sulle barricate distruggere gli orologi nel tentativo di fermare il tempo del "capitalismo", mentre gridavano la loro necessità di scardinare le logiche della nuova società borghese per tentare di accedere al tempo libero in una logica anti lavorativa, perché "tutto e possibile fuorché reale"[496]. Una storia agrodolce, tuttavia, quella di Viola: catapultata in una scuola, si trovava in una sezione "prole-variato", dove si sarebbe scontrata con la realtà di un sistema borghese repressivo; questo la portava a invocare l'apparizione della Fata Turchina, la quale, nelle intenzioni della ragazza, avrebbe dovuto cambiare la realtà nella quale si trovava imprigionata. Per fare questo, la Fata ruppe lo specchio di Viola/Alice, in quanto proprio all'interno di quello strumento erano conservati gli elementi "costrittivi" della società "castrante": "ambaraba cicci cocco', niente specchio sul comò le realtà incatenata non può essere più specchiata, non specchiandosi più in te è spezzata e più non è". Viola, rotto l'incantesimo dello specchio, si

[492] *Ibidem*.
[493] Senza titolo, in Viola – cos'è una guerra civile, ottobre 1977, p. sp.
[494] *Ibidem*.
[495] *Ibidem*.
[496] *Val più la pratica che la grammatica*, in Viola – cos'è una guerra civile, ottobre 1977, p. sp.

trovò così sola con la società attorno, "vagando fine a sé stessa ormai senza nome non rispettò più il padre e tagliò il cordone ombelicale che la legava alla realtà del presente"[497], capendo, tuttavia, che sarebbe stata in grado di poter disarticolare il legame che la teneva ancora a un eterno divenire presente.

Seppur l'attività dei circoli, che come abbiamo visto dovette iniziare nell'inverno del 1975, continuò a Milano almeno fino a giorni del rapimento Moro, dopo i "riot" della Scala del dicembre 1976 dovette lasciare le redini della cultura "militante" alla frangia bolognese legata a Radio Alice e al collettivo di A/traverso, e agli Indiani Metropolitani Romani, che saranno le due organizzazioni che "capofila" della frangia artisticamente impegnata del Movimento del 77. Sintomo di questo passaggio di consegne, furono le "giornate della camomilla", un raduno con canti, balli e ironiche bevute di camomilla, organizzato dai Circoli a parco Sempione il 23 maggio del 1977 per protestare contro il "tentativo di criminalizzare il movimento dei giovani" perpetrato dallo Stato che – come ricordato dal "Corriere della sera", il quale riportava quanto scritto dagli organizzatori in volantino - "ributta la sua violenza sul movimento. Così i cattivoni della pipì 38 vogliono impostare uno scontro suicida a cui non vogliamo giocare."[498].

Non già un "fine" programmata, quella dei Circoli, quanto, più che altro, un sentimento di fine inoppugnabile mossa dallo scorrere degli eventi. Utile per rivangare tali "sentimenti" è leggere la critica che Marino Sinibaldi fece sulla rivista "Ombre Rosse" a circa due anni di distanza dagli eventi, passato il Settantasette, a riguardo del mediometraggio di Claudio Caligari e Franco Barbero intitolato *La parte bassa* (sul quale ritorneremo più avanti). Il filmato, che dava voce a alcuni militanti del Circolo del proletariato giovanile Panettone, secondo Sinibaldi lasciava emergere "tutta la miseria di un discorso che, paradossalmente, era ancora rinchiuso nella sfera del politico". Incapace di "scavare dietro quelle motivazioni e quelle convinzioni ancora rigidamente politiche" per l'autore del trafiletto l'opera di Caligari e Barbero non si mostrava per essere un film sul "movimento del '77", semmai, sottolineava, "su quella situazione di sbando e di confusione di cui il movimento del '77 rappresentò, in un certo senso, la via d'uscita; magari solo socializzando su scala più vasta quella disperazione, quella confusione, quella precarietà; ma è anche gettando le basi del processo di critica-superamento della politica che comincia a sciogliere in avanti proprio quei nodi che avevano paralizzato il movimento nell'autunno-inverno del '76"[499]. Ancora, sempre per rivangare questo "sentimento", utile è leggere la piccola pubblicazione, di solo due pagine, volta a richiamare il "proletario giovanile" a raduno tra il 5 e il 7 maggio 1978. La rivista, chiamata "F.R.I.C.H. nazionale", era stata impaginata unicamente per chiamare i giovani "antagonisti" italiani a un ultimo ritrovo "proletario": interessante, per verificare questo sentimento di fine, leggere l'articolo interno per la promozione dell'evento: "sentiamo il bisogno di parlare, discutere e riflettere collettivamente con tutti i compagni sulle prospettive che abbiamo come giovani in questa società" – dichiaravano gli anonimi redattori – "vogliamo capire perché ci sentiamo soli e tristi, vogliamo

[497] *Ibidem*.
[498] *Festa al parco Sempione all'insegna della camomilla*, in Corriere della sera, 23 maggio 1977, p. 12.
[499] Marino Sinibaldi, *La parte bassa*, in Ombre Rosse, n. 26 nuova serie, 1978, p. 98-99.

capire perché stiamo male, vogliamo capire perché siamo svaccati"[500]. L'ordine del giorno, invece, si sarebbe soffermato sulla discussione attorno alle consuete recriminazioni, come la "repressione, le leggi speciali e il terrorismo dello stato, la violenza che subiamo ogni giorno da parte dei compagni delle organizzazioni che vogliono imporre la loro linea per forza, la violenza nei rapporti fra compagni". Interessante, soprattutto, leggere quanto scrivevano a proposito del tema del lavoro: "una volta usciti dalla scuola c'è il problema del lavoro, dobbiamo lavorare o rifiutare il lavoro, e se scegliamo di lavorare che tipo di lavorare vogliamo fare […] e se invece scegliamo il rifiuto del lavoro cosa facciamo per vivere dato che il fatto di arrangiarsi giorno per giorno non ci va bene."[501]: come vedremo, ben lontani, seppur passarono solo pochi mesi, sono le espressioni che in questa rivista venivano espresse, se prendiamo come esempio il raduno sull'Arte di arrangiarsi, messo in atto nei primi mesi nel 1978 a Macondo, ultimo rimasugli della cultura dei Circoli a Milano e in Italia.

Se come visto in apertura di capitolo, per Martin in *La luna sotto casa* le elezioni politiche del 20 giugno portarono una frattura insanabile all'interno del movimento dei circoli, questo deve essere messo quantomeno in discussione: non solo perché le loro attività si manifestò anche successivamente, ma anche perché il supposto ripiegamento su sé stesso ipotizzato dall'autore non trova riscontro nella pratica culturale. La frattura si era manifestata, a mio parere, con gli eventi di parco Lambro e, soprattutto, della Scala, in quanto la dimensione culturale dell'esperienza, che in quelle specifiche occasioni aveva pervaso anche la motivazione più strenuamente politica, era entrata in crisi. A determinare la fine dei Circoli, difatti, fu la politica culturale sbagliata, e non i cambiamenti politici intercorsi dopo la mancata vertenza con il comune e le l'elezione del 20 giugno.

Politica culturale "antagonista" attorno al Settantasette: riflusso, autonomia o ghetto?

Attorno al Settantasette, e attorno, dunque, alla fine "ideologica" dei Circoli – non solo del proletariato giovanile – si potrebbe imbastire un discorso più ampio che dovrebbe, di necessità, interagire con uno studio articolato sui temi dell'Arte e della cultura in senso lato "antagonista", come del resto incarnata dalle esperienze sopra citate. Interessante, soprattutto, analizzare se dopo il "fatidico" Settantasette questo tipo di cultura trovò un ripiegamento su se stesso – nel privato, come si usa dire – portando alle logiche del riflusso o, per recuperare il fondamentale saggio di Gianni Vattimo, del "pensiero debole"[502]. Caposaldo del pensiero debole, difatti, si basava sull'assunto che non esistevano più principi o verità certe e immutabili, ovvero indipendenti dall'esistenza condotta dagli uomini in uno specifico momento storico. Tale ripensamento era fornito dall'interpretazione del filosofo torinese del concetto nietzscheano di *Übermensch*, tradizionalmente inteso con la designazione di "Superuomo", ovvero un essere umano superiore che liberato dall'asservimento alle etiche tradizionali del perfezionamento e dell'obbedienza a un qualsiasi Dio, caratteristiche, esse, considerate da Nietzsche un "equivoco". Vattimo, riprendendo tali concetti, con una sottile operazione

[500] *F.R.I.C.H. nazionale. Raduno nazionale*, Milano, 1978, p. sp. Il termine F.R.I.C.H. non credo possa essere attribuito un significato definito: più che altro, trattavisi di una deliberata parola di scherno nei confronti degli acronimi utilizzati dai partiti politici istituzionali.
[501] *Ibidem*.
[502] *Il pensiero debole*, a c. di Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti, Milano, Feltrinelli, 1983.

filologica, ridefiniva l'*Übermensch* come "Oltreuomo", arrivando a concepire un soggetto radicalmente diverso, non più sobbarcato dal peso della responsabilità personale, potenzialmente colpevolizzato da etiche intolleranti, totalizzanti o totalitarie. Per Vattimo, dunque, con Nietzsche si era andati oltre la definizione tradizionale di uomo e di umano, e il soggetto si era indebolito sul piano dell'ontologia e dell'etica. Pur se per Vattimo tale concetto si era manifestato nel mondo occidentale a partire dall'immediato dopoguerra, è di fatto interessante vedere come venne definitivamente concettualizzato proprio dopo il Settantasette italiano, quando le grandi ideologie politiche "istituzionali" si stavano velocemente sfaldando: tutto doveva essere rovesciato e ricontestualizzato. Le categorie non avrebbero più dovuto essere "forti", quali sintomo di una ricerca di "desiderio", ma, per il filosofo torinese, avrebbero dovuto essere governate dal concetto di transitorietà, evenemenzialità del momento, indifferenza e fantasia creativa.

A riflettere su tali temi, intervennero a posteriori Primo Moroni e Nanni Balestrini, recependo il pensiero di Vattimo ma di fatto tentato un raccordo tra "l'indebolimento" del pensiero politico nel post-Settantasette, e la ripresa di alcune forme di antagonismo culturale grazie alla funzione del linguaggio e delle pratiche comunicative "alternative". Difatti, nel seminale volume *L'orda d'oro. 1968-1977: la grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*[503], pubblicato nel 1988, i due autori diedero una lettura storica dell'ondata rivoluzionaria, in riferimento alla penisola italiana, negli anni compresi tra il 1968 e il 1977, valutando quest'ultimo anno quale spartiacque per una nuova generazione di "militanti". Protagonisti e insieme osservatori dei fermenti culturali italiani a partire dagli anni Sessanta, Balestrini aveva preso parte all'avanguardia letteraria del Gruppo 63 e alle ricerche verbovisuali, mentre Moroni era stato un punto di riferimento – come attivista, libraio e agitatore culturale, per diverse generazioni di soggetti interessati alla stampa alternativa, promuovendo e sostenendo le pubblicazioni giovanili dagli anni Settanta a tutti gli anni Novanta. Primo Moroni, in particolare, aveva segnato, attraverso una moltitudine di attività, la vita controculturale milanese per decenni, fino al momento della sua morte, nel 1998: la libreria Calusca, ne è il più limpido esempio[504]. Nel volume appena menzionato, Balestrini e Moroni ricordavano che nel 1977 era stata un'intera "prospettiva storica" a capovolgersi: "il progresso industriale comincia a mostrare le sue tendenze catastrofiche. Il rovesciamento della prospettiva è anche segnato dalla transizione alla società

[503] Primo Moroni, Nanni Balestrini, *L'orda d'oro. 1968-1977: la grande andata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, SugarCo Edizioni, 1988. Il volume, non più ripubblicato nell'immediato dalla prima edizione, trovò successivamente numerose ristampe: quella di cui mi servo, come si è visto precedentemente, venne pubblicata da Feltrinelli nel 1997.

[504] Primo Moroni, in particolare, aveva segnato, attraverso una moltitudine di attività, la vita controculturale milanese per decenni, fino al momento della sua morte, nel 1998. Nato da una famiglia di migranti toscani, nel 1953 si era iscritto alla sezione del PCI di via Bellezza, vicino al Parco Ravizza. Smise di andare a scuola piuttosto giovane, per svolgere poi diversi lavori – dall'addestratore di molossi al cameriere e allo chef, fino al ballerino e all'investigatore privato, fino a lavorare come direttore delle vendite per alcune case editrici. Tra la fine del 1967 e il 1971 fondò è gestì, insieme a alcuni soci, un club per il tempo libero, chiamato SiOsi club. Nel 1972, conclusasi quell'esperienza, aprì la libreria Calusca insieme alla moglie Sabina Miccoli, inizialmente in Vicolo Calusca 2. Nel 1978, la libreria si spostò in Corso di Porta Ticinese 48, fino alla chiusura dell'estate 1986, determinata anche da problemi economici, per riaprire l'anno successivo in Piazza Sant'Eustorgio (1987 – 1990). Tra il 1991 e il 1992 Moroni e il collettivo del centro sociale Cox18 avevano riaperto la libreria all'interno del centro sociale di via Conchetta, ribattezzandola Calusca City Lights, in omaggio al City Lights Booookshop di San Francisco, aperto e gestito dal poeta ed editore della beat generation Lawrence Ferlinghetti. Al di sopra della libreria era quindi stato adibito uno spazio dedicato all'ormai poderoso archivio di Primo Moroni. Per ripercorrere gli spostamenti della libreria nel tessuto del quartiere di Porta Ticinese, vedere Andrea Capriolo, *Primo Moroni e la libreria Calusca*, in MilanoOttanta. Aspetti del sistema culturale e artistico a Milano, Milano, Scalpendi Editore, 221, p. 221; inoltre: *Da "Don Lisander" alla "Calusca "Autobiografia di Primo Moroni*, a c. di Cesare Bermani, in Primo Maggio, Saggi e documenti per una storia di classe, Milano, n. 18, autunno inverno 1982, p. 83.

dominata dall'elettronica, dalla freddezza tecnologica e dall'arroganza competitiva, dall'onnipotenza dello spettacolo e dell'informazione". D'altro canto, "lo sviluppo di forme nuove di comunicazione, lo sviluppo di tecnologie elettroniche e di reti telematiche", aveva reso possibile "l'inverarsi della vecchia utopia dadaista: abolire l'arte/abolire la vita quotidiana, abolendo la separazione tra arte e vita quotidiana". Le ideologie e le lotte politiche degli anni Settanta, oltre alle sperimentazioni teatrali, performative e culturali in genere, avrebbero informato profondamente – anche attraverso la lezione di singoli individui, come Primo Moroni o Antonio Caronia a Milano – le pratiche controculturali, le imprese editoriali e le sperimentazioni artistiche del decennio successivo. All'interno del movimento del Settantasette, in particolare, vennero da loro riconosciuti due filoni: "quello della lotta armata che deviò velocemente verso un'attività di guerriglia immaginaria diffusa come recita obbligata di coerenza rivoluzionaria diffusa e quello che intuì l'importanza dello slittamento della lotta politica sulla lotta mediatica, sulla lotta della comunicazione con la coscienza di essere sulla soglia di un'era post-ideologica". Il secondo filone, che riconosceva come proprio campo d'azione politica quello della comunicazione, avrebbe portato a esiti che sarebbero sopravvissuti al passaggio al nuovo decennio. Di certo, prendendo in prestito le intuizioni di Moroni e Balestrini (la loro riflessione sull'abolizione tra arte e vita quotidiana), non possiamo non osservare come proprio tali nuove pratiche comunicative possono essere ben inquadrate all'interno di questa logica, riuscendo a trasmigrare i medesimi riferimenti culturali delle pratiche pre-Settantasette, direttamente negli anni Ottanta: Punk, dark, cyberpunk, e le loro riviste, con "Decoder" in prima fila, ne sono un chiaro esempio. Il dibattito, tuttavia, nell'era post-Settantassette, era incentrato sul problema, o meno, di poter ricadere nel "ghetto", ovvero nella paura da parte del "movimento" di rientrare all'interno delle logiche antagoniste fine a sé stesse, non più produttrici di un particolare valore di scambio culturale. Macondo, come vedremo, venne sovente sottoposto a tali critiche, in quanto centro culturale nato sulle "ceneri" del Settantasette e fondato da giovani provenienti dalle fila di Lotta Continua.

Riguardo a tali temi, ritengo importante riflettere brevemente sulla rivista "Magazzino"[505], che ancora nel 1979 concedeva spazio – come del resto altre riviste provenienti dalle file dell'Autonomia operaia - a temi riguardanti il problema dell'autonomia del politico, dando ampia parola agli interventi di Antonio Negri sul tema dell'operaio sociale e sulla "Fabbrica difforme"[506] – ma dove alcuni articoli riguardavano anche forme

[505] "Magazzino" fu una rivista diretta da Alberto Funaro con sede a Milano, uscita solo in due numeri nella prima metà del 1979, il primo nel gennaio, il secondo a maggio. Secondo il responsabile, essa si poneva nel solco del recupero delle tematiche legate all'autonomia operaia tipiche del Settantasette: "Ciò che però non è ancora venuto meno, e in qualche modo rende legittima la forzatura, la fa apparire agli occhi di chi la compie storicamente determinata, è la tensione del considerarsi ancora soggetti politici, del sentirsi ancora «nel ciclo» o «dentro la fase». Come se il recente passato sia ancora qualcosa che può avere a che fare col futuro: e dunque sia possibile (e abbia senso farlo) discutere e dibattere, produrre idee, progettare, condurre battaglie.". Chicco Funaro, G*ennaio 1979, "Magazzino"*, in *Avete pagato caro non avete pagato tutto. La rivista «Rosso» (1973-1979)*, a c. Tommaso De Lorenzis, Valerio Guizzardi, Massimiliano Mita, Roma, DeriveApprodi, 2008, p. 76. Interessante leggere, inoltre, l'articolo "programmatico" riguardo alla nascita del periodico, posto in conclusione del primo numero, dove super si rivendicava come reazionaria l'autonomia del politico, di contro a una pretesa di "soggettività collettiva": "Si parla troppo di nuovi percorsi di soggettività: si tratta di vecchi percorsi dell'individualismo. Quando noi parliamo di soggettività, ed insistiamo su di essa e l'assumiamo come punto di vista fondamentale del processo rivoluzionario, parliamo sempre di una soggettività collettiva. La materialità collettiva del soggetto è limitata dall'idealismo e dell'individualismo di troppe correnti culturali oggi attive, perché non si debba pesantemente denunciare l'operazione di rozza mistificazione che anima queste posizioni. Se il personale è politico, è perché il politico partecipa della dimensione della soggettività: perché cioè il politico non è autonomo ma può esistere in una dimensione rivoluzionaria solo se incarna è trasforma i bisogni radicali del soggetto collettivo.". *Alcune ipotesi di lavoro in forma editoriale*, in Magazzino, n. 1, gennaio 1979, p. 99.

[506] Cfr., Antonio Negri, *La fabbrica difforme*, in Magazzino, n. 2, maggio 1979, pp. 46 – 47.

più strettamente culturali, come brevi racconti di Nanni Balestrini e poesie di Francesco Leonetti, o di sovversione sociale, come quella scoppiata a New York dopo il blackout elettrico del 1977[507].

Interessante, soprattutto, rileggere un articolo di Antonio Negri pubblicato su questa rivista nel 1979 emblematicamente intitolato *Autonomia o ghetto?*. In questo modo iniziava l'articolo il "Professor" Negri, per ricordare che era apparso, nel post-Settantasette, un nuovo soggetto sociale proletario: "Di nuovo, ricorrente, la crisi. Compagni sballati, nuovo ciclo generazionale di ricerca della felicità, che decolla proprio quando il precedente ciclo (quello iniziato nel '68) giunge alla sua estrema unione. Bastano dieci anni per trascorrere, come vogliono i nuovi macondini, dai vizi dei Lumpen a quelli dei ricchi, vizi, come ricorda Marx, del tutto paralleli e corrispondenti. Così decidono le mode. Di cui siamo parte. Ma siamo parte anche di quello che avviene più a fondo, di una realtà in movimento che la moda non basta a rendere incoerente. La moda segue l'auspicio del nemico di classe: "ci sono due società", suona: ergo ci devono essere "due" società"."[508]. Dunque, "Autonomia o ghetto?". Se, per Negri, erano i rapporti di forza di classe che partecipavano alla definizione di tale diatriba, laddove, da parte proletaria, la forza era "debole" e da parte padronale si mostrava, al contrario, robusta, la teoria dell'autonomia si sarebbe di conseguenza presentata come teoria della sconfitta, "come teoria del ghetto."[509]. Diversamente, laddove i rapporti di forza si fossero posti come rovesciati, l'"altro" movimento avrebbe potuto riassorbire nella propria tensione autonoma anche il ghetto facendone la base della propria iniziativa. Nell'omogeneizzazione socio-culturale del proletariato (prodotto e termine della socializzazione capitalistica), difatti, per Negri si radicavano alternative che avevano in primo luogo, dal punto di vista ideologico, il comunismo come contenuto - mentre la forma della espressione consisteva nella critica della figura tradizionale dell'organizzazione produttiva e delle sue superfetazioni politiche (il partito in primo luogo). In secondo luogo, storicamente, questi movimenti alternativi articolavano la resistenza all'integrazione con l'identificazione e lo sviluppo di forme di indipendenza culturale e di contropotere politico. Tuttavia, il problema, per Negri non era tanto quello riguardante l'identificazione sociologica e/o economica della funzione della teoria delle "due società". Se il Capitale, difatti, nient'altro era che un rapporto, ne derivava che il ceto capitalista lo sentisse come "rapporto scisso" con la figura del capitalista in continua "agitazione" per forgiare la proporzione del rapporto attraverso sussunzioni e/o esclusioni: "La cultura" – ricordava il "Professore" – "come le *salmerie*, seguirà."[510]. Il problema, dunque, non si poneva nella teorizzazione delle "due culture", la loro eventuale esistenza e la loro vicenda lunga o evanescente: il problema, si poneva unicamente ed esclusivamente nel concetto di egemonia, ovvero del comando. Ma chi comanda chi, si chiedeva ancora Negri. Se le culture sono sempre dominate dalla classe dominante, potevano esse divenire al tempo stesso una forza della classe proletaria? In questo contesto, si doveva per forza di cose ricorrere all'analisi sociologica, in quanto unica branca del sapere in grado di riscoprire le potenzialità di "comando", attraverso e contro lo sviluppo

[507] Articoli apparsi sul primo numero di "Magazzino": *Il torneo della morte* di Nanni Balestrini, *Maledizioni (foglietti volanti)* di Francesco Leonetti, e *Il black out di New York* di Paolo Bartella Farneti e Giuliano Buselli (questo ultimo articolo, nient'altro era che il primo capitolo dell'omonimo libro che i due autori stavano in quei giorni pubblicando per il Collettivo Editoriale Libri Rossi di Milano).
[508] Antonio Negri, *Autonomia o ghetto?*, in Magazzino, n. 2, maggio 1979, p. 23.
[509] *Ibidem*.
[510] Ivi, p. 24.

capitalistico, da parte della classe operaia e proletaria. Del resto, lo stesso insorgere del problema delle due culture, si poneva quale indice di una tendenza vincente del movimento proletario, contro il capitale. Non si sarebbe mai ricorsi, difatti, alla immagine delle due culture, "se la forza proletaria non fosse emersa con tale indipendente vivacità."[511]. È in questo contesto che poteva emergere l'alternativa tra autonomia e ghetto, valida esclusivamente se la si fosse posta in termini politici e non sociologici. Con questo, tuttavia, Negri non voleva negare l'autonomia e il valore alle espressioni culturali del movimento proletario, né sottovalutare la consistenza materiale della controcultura di classe, i suoi momenti di riflusso, e di vera e propria ghettizzazione. Insistere sulla natura e qualità politiche della cultura proletaria infatti, non significava negarne il valore intrinseco e specifico ma solo definirlo come contenuto di lotta. Difatti, per Negri la dipendenza strutturale del movimento di classe dal movimento politico – corrispettivo della crisi della legge di valore - era "tendenzialmente in via di esaurimento"; tuttavia, per esso, il fatto stesso che la valorizzazione capitalistica sarebbe venuta meno come elemento di qualificazione del processo non avrebbe distrutto di per sé "il comando di capitale e le relazioni da questo imposte."[512]. Altro elemento che Negri portava alla sua teoria si poneva per avere un carattere teorico: il liberarsi indipendente della cultura proletaria come distruzione dell'avversario; "e la distruzione" - rilevava – "è un fatto di libertà" essa stessa. Ancora Negri, tuttavia, si chiedeva se in questo modo non si sarebbero sottovalutati gli effetti di ghettizzazione che la cultura autonoma e proletaria avrebbe potuto subire. Di fatto, Negri rispondeva al suo quesito ricordando: "Possediamo una formidabile documentazione delle subculture, della loro forza, della loro felicità, nulla può negarlo: ma è anche vero che le subculture apparivano tanto più forti quanto più le classi erano profondamente divise."[513]. Dunque, per Negri, per riconquistare il comando le subculture avrebbero dovuto riprendersi il ghetto "non come rifugio di frustrazioni (borghesi?) ma come sede collettiva di bisogni e desideri proletari alternativi. Come momento di lotta e di autovalorizzazione. […] I proletari americani insegnano: è solo la diffusione massificata dei nuovi bisogni, il loro aderire alla vita quotidiana, il loro strapparsi all'isolamento della semplice espressione ideologica, che restituisce la politica al movimento. Non l'ideologia ma la quotidianità e la lotta tolgono l'autonomia dal ghetto e la seconda cultura dalla subalternità. È la multilateralità dell'esperienza proletaria a condurre il proletariato all'indipendenza politica. È la distruzione dell'avversario, la quotidianità dell'odio di classe e della lotta, a costituire la cultura in forza di liberazione."[514]. Del resto, quanto da Negri scritto su "Magazzino" recuperava in sintesi quando da lui scritto nel 1976 all'interno di *Proletari e stato*, le cui tesi, nel frattempo, vennero assunte da molti come il manifesto teorico della Autonomia e, di conseguenza, di quel magmatico esperimento sociale definibile sotto il termine di "proletariato giovanile". Ancora nel 1979, come già ricordato, il "Professore Negri" pubblicava per la casa editrice Feltrinelli *Il dominio e il sabotaggio. Sul metodo marxista della trasformazione sociale*[515], con il quale riprendeva è rielaborava temi già espressi negli anni precedenti, prima del Settantasette: in particolare, ancora il rifiuto del lavoro. In quest'ultimo testo, in

[511] *Ibidem*.
[512] *Ibidem*.
[513] Ivi, p. 25.
[514] *Ibidem*.
[515] Cfr., Antonio Negri, *Il dominio e il sabotaggio. Sul metodo marxista della trasformazione sociale*, cit.

particolare, le lotte del Settantasette erano considerate da Negri come una conferma della propria posizione: nel 1979 – anno di stesura del volume - si sarebbe allargato e massificato quel fenomeno che egli chiama autovalorizzazione e che rappresentava l'aspetto positivo del rifiuto del lavoro. Più che sulla composizione di classe e sulle tesi dell'"operaio sociale", Negri insisteva sui processi di separazione che contrapponevano il soggetto rivoluzionario agli apparati della società borghese. Sabotaggio era la reale azione di destrutturazione del dominio; la ristrutturazione promessa dal compromesso storico sarebbe invece un processo illusorio che non avrebbe dato alcuna autovalorizzazione alla classe.

Ecco che, spostando quanto teorizzato da Negri in una chiave strettamente politica alla pratica artistica, vedere come le riflessioni si ponevano le medesime: una caso esemplare è *Facce di festa*, un mediometraggio girato nel 1979 da Studio Azzurro, alcuni dei quali componenti – in particolare Paolo Rosa - provenivano dalle fila del Laboratorio di Comunicazione Militante, collettivo artistico che lavorava – come si poté osservare anche alla biennale crispoltiana del 1976 – sulla lettura dei linguaggi utilizzati da media tramite la pratica artistica. Quale prima esperienza di Studio Azzurro[516], Paolo rosa girerà un film, insieme a Fabio Cirifino, Leonardo Sangiorgi, Armando Bertacci e Gianni Rocco, dal titolo *Facce di festa*[517], all'interno del quale si rifletteva sulla festa casalinga come luogo di espressione sociale e manifestazione del proprio "io" personale, e nel quale la dimensione "post-ideologica" (per recuperare quanto precedentemente scritto) emerge con più pregnanza: parafrasando Negri (interessante notare che *Autonomia o ghetto* e *Facce di festa* sono del medesimo anno), il 1979. Interessante, di fatto, risulta rileggere quanto Paolo Rosa dichiarava riguardo al film, in quanto mette bene in evidenza i mutamenti delle nuove culture giovanili, non più costrette all'interno di schemi predefiniti – il "ghetto" di Negri – ma diversificate in differenti nuovi atteggiamenti che trovavano nel campo prettamente estetico la loro espressione primaria: "Dopo aver fatto varie esperienze con il video con il LCM [Laboratorio Comunicazione Militante] nel '79 ho realizzato un film in pellicola, *Facce di festa*, un'opera "performativa" su una festa che si svolge nell'arco di quattro ore nella casa di una ricca amica milanese. Abbiamo nascosto alcune macchine da presa leggere in cinque punti differenti. Abbiamo ripreso il mutare di una generazione che negli anni Settanta si era impegnata molto a livello politico, anche con delle degenerazioni, ma che alla fine degli anni Settanta si stava preparando ai dorati anni Ottanta. Si aveva cioè il recupero del corpo, una socialità ludica, una dimensione più leggera e a volte anche più banale. Accorgendomi di questo cambiamento ho pensato che poteva essere interessante usare il cinema come esperienza in progress senza la necessità di realizzare un prodotto definito.".

Il filmato si muoveva attraverso una serie di interviste ai vari partecipanti a questa festa domestica, dove gli ideatori del filmato tentavano di indagare i comportamenti sociali e stereotipati dei presenti. Una prima intervista veniva fatta a un ragazzo punk che diceva di chiamarsi Sid[518]; già dai primi momenti della conversazione si denota il suo chiaro atteggiamento irriverente, stereotipato sul linguaggio strafottente

[516] Studio Azzurro nascerà ufficialmente solo nel 1982.

[517] *Facce di festa: esperienza cinematografica progressiva* di A. Bertacchi, F. Cirifino, G. Rocco, P. Rosa, L. Sangiorgi, 16mm., colore, 60', 1979. Selezionato per "L'Altro Cinema Europeo", alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia del 1980. Di tale filmato ne ho parlato anche in Andrea Capriolo, arte, comunicazione e linguaggio. Il *Laboratorio di Comunicazione Militante*, tesi di Scuola di specializzazione, relatore Silvia Bginami, correlatore Giorgio Zanchetti, anno accedemico 2017/2018.

[518] Chiaro riferimento all'"idolo" punk Sid Vicious bassista e icona della punk-band inglese Sex Pistols.

tipicamente punk: l'intervistato, infatti, decideva di effettuare l'intervista con le mani nelle mutande. L'intervistatore – Paolo Rosa – gli domanda "quando pronunci il tuo nome a quale parte del corpo l'associ?", il ragazzo sembra non capire bene cosa gli si chiede e tentenna, forse sorpreso da una domanda così difficile in un contesto "da sballo"; l'intervistatore, a questo punto, reitera la richiesta: "hai capito la domanda?" e l'intervistato risponde "la bocca". A questo punto Rosa chiede al ragazzo "puoi muovere la bocca?" e quest'ultimo, con atteggiamento sprezzante, muove delle smorfie, facilitato dal contesto di festa nel quale si trova. Si prosegue con l'intervista: "ora dovresti pronunciare il tuo nome emettendo un suono"; a questo punto il ragazzo lo asseconda muovendo le labbra. "Urlalo adesso", continua l'intervistatore. Il ragazzo ci prova ma emette un suono troppo basso. Riprende l'intervistatore "dovresti pensare ora a quale parte del tuo corpo non l'associ", al ché il ragazzo risponde "a nessuna" mentre la telecamera effettua uno zoom sulle parti pubiche che lo mostra, ancora una volta, con le mani nelle mutande. Dopo pochi minuti l'intervista ormai è alla fine, e il ragazzo punk, scoraggiato dal fatto che non ha potuto mettere in scena tutta la sua strafottenza, appare sgomento. Con profondo rammarico, l'intervista si conclude con Sid che commenta con "tutto qua? Non mi chiedete niente sulla festa?", dubbio al quale l'intervistatore risponde lapidariamente "no". Una seconda conversazione che viene effettuata nel filmato è nei confronti un ragazzo dandy, elegantemente vestito, di carattere più schivo rispetto a quello precedente, ma sicuramente più altezzoso; ancor prima di iniziare l'intervista, credendo di dover recitare una parte come se fosse su un set cinematografico, chiede all'intervistatore se ci sia un copione. Inizia, poi, la conversazione vera e propria, esemplificata su quella precedente. Alla domanda "puoi pronunciare il tu nome?" il ragazzo risponde "Senex"[519], "puoi pronunciarlo più forte?" gli si chiede ancora, e in risposta "Senex…questo è il mio nome e così la gente mi chiama". Insoddisfatto l'intervistatore chiede nuovamente "puoi pronunciarlo più forte?", "si, Senex". Alla richiesta di urlarlo ancor più forte - "ora dovresti urlarlo a più non posso" -, il ragazzo incomincia a manifestare una certa vergogna che diventa esplicita alla domanda successiva "dico, puoi urlarlo nuovamente scandendo le lettere del tuo nome?". Impossibilitato, Senex incomincia ad arrossire e tartagliare "ehhh qua incomincia a diventare più complicato….ok ci possiamo provare, vediamo, SE-NEX"; l'intervistatore gli fa notare la mancata sillabazione e il ragazzo, sempre più intimidito, ribatte: "cioè tu dici di fare s e n e…cioè ma come, cioè aspetta, cioè lo puoi fare, ma è un po' difficile….se vuoi metterla così"; ancora l'intervistatore ribatte "bhe ma hai appena finito di dirlo a bassa voce, puoi ripeterlo urlando", "bhe si ma solo urlando….S E …a ok. S E N E X" ribatte il ragazzo. "Beh ma questo non era propriamente un urlo" continua l'intervistare, al ché il ragazzo risponde, "beh ma un urlo non penso si possa…al limite dire l'ho fatto, cioè è una cosa che ti viene a limite per una reazione". "Io penso che possa farlo ancora più forte" ancora l'intervistatore. Ormai al limite di sopportazione di questa scomoda situazione, il ragazzo continua: "si posso urlarlo cioè ma non ne vedo l'utilità…cioè, a cosa può servire il fatto che uno urla s e n e x…boh non mi sembra molto divertente se vuoi scusami…". Posto sotto osservazione, il ragazzo, da che prima ostentava superbia e spavalderia ora si mostra

[519] Non pare, anche in questo caso, di trovarci di fronte a un nome casuale. L'archetipo del Senex, derivante dalla cultura latina, si manifesta come un'energia psichica che dall'inconscio collettivo riflette tutti i valori legati alla maturità, alla saggezza, alla tradizione, al sapere, all'esperienza, ma che porta in sé anche il blocco delle iniziative, la paura delle novità e dei cambiamenti, l'autorità, l'ordine e il potere. L'esteriorità estetica manifestata dal ragazzo anche in questo caso si manifesta nel suo aspetto caratteriale.

timido e angustiato. Per rasserenare il colloquio e confortarlo, l'intervistatore pone una domanda più licenziosa: "a quale parte del corpo associ il tuo nome?". A questo punto il ragazzo, più a suo agio con la nuova domanda, si riassesta sul tono di inizio intervista, "ma sai…a parte il mio nome, sai, cioè io non è che mi chiamo…è la gente che mi ha dato un nome". "E quando ti pensi a quale parte del corpo pensi" prosegue l'intervistatore, "ma, è anche questo se vuoi è difficile…come cioè pensi appunto, in che modo cioè non mi penso una parte del corpo, non mi capita, beh forse sarò tarato ma non mi è mai capitato di pensare ad un piede o a un braccio". Per distendere ancor di più gli animi gli viene posta un'altra domanda al ragazzo: "quando sei invariato, quando ci sono le cose che non ti vanno, cosa fai?", la quale, tuttavia, viene recepita come minacciosa dal soggetto intervistato: "bhe questa è …cioè se vuoi posso essere polemico con te…però il fatto, se vuoi, di un atteggiamento di incazzatura è complesso a mio…", "fanne uno semplicissimo" lo interrompe l'interlocutore, con la telecamera che da un primo piano fisso si sposta su la mano, e poi sul braccio che gesticola nervosamente, "ma cazzo non è una cosa che al limite ti riesco ad esprimere". Da qui l'intervista assume un andamento più incalzante: "ma quando uno ti insulta", "e ma dipende a che livello", "ma a uno dei livelli più brutali", "ehhh uno appunto, eh non penso che puoi farlo. Io adesso sto vivendo una certa condizione, mi trovo qua a condizione cosi è cazzo ciò al limite cioè c'ho un'incazzatura…non è il mio stato d'animo… cioè io penso che potrei farti una faccia, non è che al limite ciò una faccia, ma sinceramente non sarebbe quella". Quando infine l'intervistatore pone l'interesse sull'estetica del ragazzo, ancora una volta Senex cambia tono e si rasserena, tornando a avere la consueta altezzosità: "perché sei venuto vestito così?", "ma perché ti spiego…sono scrutatore allora mi diverte dire", "puoi fare l'elenco dei tuoi vestiti?", "si posso fartelo se ti interessa…un paio di scarpettine di pile", ma quando, ancora una volta, l'intervistatore pone una domanda complessa, il ragazzo si pone nuovamente sulla difensiva: "puoi esprimerle con un aggettivo che serve a descrivere ciò che porti", "tipo una scarpetta che potrebbe essere una barchettina? Cioè che le mie scarpe potrebbero essere due barchettine?". Constatando che il ragazzo al posto di un aggettivo ha utilizzato una similitudine l'intervistatore lo incalza: "ma quello non è un aggettivo", al che il ragazzo, allo stremo della sopportazione, quasi irritato, "allora cioè io, io non lo so cazzo…cazzo vedo che la cosa, se vuoi, incomincia a diventare ad un certo punto complicata…", a questo punto l'intervista si conclude.

Interessante leggere quanto fin qua analizzato alla luce dell'articolo del letterato Guido Santato pubblicato su "Problemi dell'informazione" del marzo 1978. Per Santato, giustamente, l'intervista aveva subito fin dai tempi più lontani il più rigido processo di istituzionalizzazione formale e strutturale, così che, anche quanto mostrato nel filmato, aveva subito lo stesso processo comunicativo. "il suo [dell'intervista] codice altamente specializzato, tecnico ed esoterico corrisponde a tale necessità, ad una impossibilità di dire (le "cose"): nella sua fissità iterativa, nello spostamento-rimozione di significato che i suoi significati attuano, esso celebra i fasti della sua afasia, che coincide pragmaticamente con la sua funzionalità politica"[520], afasia che si dimostra chiara soprattutto nella seconda intervista, quando Senex non riesce a comprendere il significato dei termini "aggettivo" e "sillabare", termini che non rientrano all'interno del registro basso della cultura di massa ma che fan parte della cultura scolarizzata della quale, forse, l'intervistato non fa parte. In tal senso, la manifestazione

[520] Guido Santato, *Sul linguaggio politico: un'intervista*, in Problemi dell'informazione, anno III, n. 1, gennaio – marzo 1978, p. 141.

di un linguaggio fondato su "un'assenza" o una incapacità/impossibilità, porta a chiedersi "non tanto: 'cos'è ciò che dici?' – come esemplifica Jakobson con riferimento alla funzione metalinguistica della comunicazione verbale – quanto: 'cos'è ciò che non dici?"[521]. Tuttavia, è proprio questa impossibilità, seguendo ancora le indicazioni di Santato, a essere inteso quale fondamento della potenza della parola stessa: "il discorso 'reale', così rimosso e relegato nell'inesistenza verbale, ma pure alluso, incombe come *praesentia* in *absentia* sul destinatario". Ne sarebbe nato un comportamento linguistico consolidato e istituzionalizzato, che si rivelava tramite un registro fraseologico circonstanziato. Si riscontrava, in essenza, una contaminazione, una sovraesposizione semiotica di due codici e delle rispettive retoriche: quello del potere (forte della sua logica e assoluta autorità), manifestato nel nostro caso in esame dall'intervistatore, e quello della paura (con le sue emergenze fobiche e le sue ansie autodifensive) dell'intervistato, metamorfosi tattica e adattamento tipico a una situazione di pericolo: "sul piano della fenomenologia sintomatica, al codice della paura sarà da ricondurre il particolare rilievo che assume, in questo caso, la forma di contrazione-ritenzione semantica sopra considerata"[522]. A dimostrazione della correttezza di quanto afferma Santato, a mio parere, vorrei citare una terza intervista presente in "Facce di festa", questa volta a una donna, Paola, che si presentava, fin da subito, più sicura di sé e che, di conseguenza, tentava in ogni modo di rimodulare la crasi tra linguaggio del potere/intervistatore e quello della paura/intervistato, così come definito nell'articolo sopra citato[523]. La prima domanda che le viene posta è: "puoi raccontare i preparativi per venire a questa festa?"; lei risponde, stranita, "preparativi in che senso?", "non so hai lavato in capelli…?" prosegue l'intervistatore: "no assolutamente... cioè non ci ho pensato minimamente né a lavare i capelli né a cosa mettermi… anche perché non sono abituata a queste cose, sinceramente non guardo a queste cose non mi frega niente…cioè mi sono messa una cosa così…non…no. Immaginavo fosse una festa così, insomma, e in effetti non mi piace... non mi interessa vedere altra gente…trovo sia molto difficile la comunicazione in questo tipo di festa". A una seconda domanda, questa volta riferita all'ambito più estetico – che aveva quantomeno consentito ai due intervistati precedenti di pavoneggiarsi - "puoi descrivere i tuoi indumenti?" Paola risponde dettagliatamente e con serenità: "allora ho un paio di sandali, un paio di calzoni in cotone bianchi sporco, una camicetta di seta ricamata a mano da mia nonna con bottoncini rotondi, ho su due collanine una d'oro quadrata, e una con pallini di tartaruga, ho due orecchini un braccialetto e basta.". Ed infine, a una terza domanda, ancora riguardante la dimensione estetica: "senti, c'è qualche parte del tuo corpo che non ti piace?", Paola risponde: "non ci ho mai pensato…che non mi piace? Le orecchie…".

[521] Ivi, pp. 141 – 142.
[522] Ivi, p. 143.
[523] Ancora una volta è il nome che definisce la personalità: una donna con una individualità forte, non ha bisogno di celare il proprio nome dietro uno pseudonimo come fanno Sid o Senex.

Cultura antagonista nel post-Settantasette.

Numerosi sono gli studi negli ultimi decenni che hanno tentato di fornire una visione differente sulle culture "radicali" degli anni Ottanta, rileggendole come movimento debitore di quanto avvenne negli anni precedenti, e non come culture del "riflusso" e del "pensiero debole". A partire dalla seconda metà degli anni novanta, difatti, una certa storiografia si è mossa in questo senso: Alberto Melucci, in *Challenging codes: collective action in the information age* (1996)[524], ricordava come tale decade testimoniava dell'endemicità dei movimenti sociali e di un cambio di natura delle poste in gioco socio-simboliche del conflitto sociale, anch'esse collocate fuori dagli spazi politici tradizionali; da qui Mouffe Chantal, con il testo *Sul politico. Democrazia e rappresentazione dei conflitti* faceva derivare la moltiplicazione delle dispute, dell'"agonismo contro egemonico" in resistenza al vecchio antagonismo dualistico[525]. In anni più recenti, Beppe De Sario in *Resistenze innaturali. Attivismo radicale nell'Italia degli anni '80*, pubblicato dalla casa editrice milanese Agenzia X nel 2009, è stato uno dei primi a dedicarsi precipuamente alle sottoculture italiane, per definire ulteriori aspetti della politicizzazione dei "nuovi soggetti" riconosciuti nei Settanta e transitati nel decennio successivo[526]. In particolare, trovo interessante il concetto di utopia quale propellente comune alle culture "antagoniste"; per De Sario, infatti, tale concetto si poneva nelle culture giovanili su di un doppio livello, da una parte si manifestava come "riattivazione della giovinezza per coloro i quali avevano patito il senso di sconfitta e di cupa repressione al termine dei '70", ossia, si mostrava come "scoperta della comunità dei pari fondata sullo stile e le pratiche culturali, specie per i più giovani della nuova generazione; è l'utopia della resistenza culturale che ha unito, pur in modo contraddittorio, le due giovani generazioni di attivisti e attiviste degli '80 nella sfida – competitiva e contro egemonica allo stesso tempo – nei confronti dell'establishment culturale". Al tempo stesso, tuttavia, si esibiva, anche, quale "fascinazione per una contemporaneità alternativa, non deferente nei confronti del passato militante."[527]. De Sario, difatti, pur utilizzando gli aggettivi "controculturali" e "marginali" in riferimento agli attori sociali analizzati (in particolare, lo studioso prendeva in esame gli attivisti legati al CSOA Forte Prenestino, alla scena punk e post-punk di Milano e Torino), problematizzava ulteriormente la questione riguardante la continuità tra le diverse generazioni "antagoniste": i movimenti analizzati si ponevano come esterni al sistema politico venendo definiti subalterni (mutuando così l'approccio dai subaltern studies), impegnati in una lotta culturale intesa come "la mobilitazione delle risorse pratiche della cultura non egemone per contrastare i significati dominanti"[528]. Del resto, nelle società post-industriali la posta in gioco per i movimenti non era più incardinata sul controllo dei mezzi di produzione, ma passava tramite la produzione sociale e culturale, i sistemi d'informazione e gli atti simbolici. Affrontando le interpretazioni storiografiche utilizzate per lo studio dei movimenti sociali in Italia, De Sario si interrogava inoltre sul mutamento e riadattamento dell'attivismo radicale a partire dalla fine degli anni Settanta, adoperando il concetto di "traduzione culturale", utile anche a sottolineare come le aree di movimento fossero

[524] Alberto Melucci, *Challenging codes: collective action in the information age*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
[525] Mouffe Chantal, *Sul politico. Democrazia e rappresentazione dei conflitti*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
[526] Beppe De Sario, Resistenze innaturali. Attivismo radicale nell'Italia degli anni '80, Milano, Agenzia X, 2009.
[527] Ivi, p. 22.
[528] Ivi, p. 18.

al tempo attraversate da forti spinte verso il passato (i rapporti con la tradizione di riferimento, la formulazione di una propria storia militante) e verso il futuro (il campo degli obiettivi). Come ricordava lo studioso, infatti: "Le culture dell'attivismo sociale e associativo degli anni Ottanta, nella mia ipotesi, non sono stati semplici trascinamenti, o traslitterazioni dell'attivismo politico precedente; né si propongono come un fenomeno totalmente nuovo ed estraneo alle tradizioni italiane della politica indipendente. A partire da questo approccio, la traduzione culturale è il processo di incorporazione delle innovazioni culturali – esterne ed eterogenee – in esperienze precedenti, e anche il nuovo dispositivo che determina il rapporto tra culture dell'attivismo specifiche e la tradizione di riferimento – o presunta tale"[529].

Del resto, numerosi collettivi sociali e artistici degli anni Ottanta – ma anche del decennio successivo – attraverso sperimentazioni che si muovevano tra la rete urbana e le più moderne reti telematiche, si rifacevano infatti alle pratiche situazioniste, come mette in risalto il recente testo di Edmund Berger *Accelerazione. Correnti utopiche da Dada alla CCRU*[530]. Come non ricordare, in questo contesto, una serie di esperienze che trovarono ancora fortune negli anni Ottanta: il gruppo situazionista precedentemente ricordato riunito attorno alla figura di Gianni Emilio Simonetti e alla rivista "Gatti Selvaggi", il riuso della tematica dadaista propria dei punk, la perdurante attività di Fluxus, senza dimenticare le "profonde radici e attitudini mistiche"[531] che non si opponevano, ma anzi si legavano direttamente al sentire dei decenni precedenti. L'esperienza del viaggio nelle indie, difatti, non venne meno, ma, anzi, si accentuò, dopo un periodo di "stanca" della seconda metà degli anni Settanta, nel post Settantasette e durante gli anni Ottanta. Un caso esemplare, solo a titolo d'esempio: dopo la chiusura di Macondo, Mauro Rostagno partì per l'india, a Poona, alla coorte del guru Bhagwan Shree Rajneesh "Osho", per poi tornare in Italia da "arancione" con il nome di Swami Anand Sanatano. Al suo ritorno, insieme ad Andrea Valcarenghi – anch'esso partito nel 1977 per la coorte di "Osho" - fondò a Milano, sulle "ceneri" di Macondo, il Vivek, locale-ristorante salutista e macrobiotico, nonché centro meditativo, vera e propria comunità sannyasin, cioè ispirata agli insegnamenti di "Osho" Rajnesh. Per di più, abbandonata quasi immediatamente l'esperienza di Vivek, Rostagno nel 1980 si trasferì a Lenzi, vicino a Trapani, dove con Francesco Cardella fonda l'associazione Saman, una seconda comune ancora ispirata agli insegnamenti del santone indiano. Anche su "Re Nudo", come visto una delle riviste care al "movimento", a partire dal 1978 la valenza politica degli articoli presentati incominciò a riversarsi verso interessi legati all'orientalismo, alle pratiche mediche "alternative" e alle diete macrobiotiche. Il cambio di nome della testa, da "Re Nudo. Mensile di controcultura" a "Re Nudo. Mensile della nuova conoscenza" ne è una seconda testimonianza. Interessi che non vennero creati ex-novo dalla cooperativa di via Maroncelli; tali elementi, difatti, paiono quasi una ripresa di esperienze del decennio precedente: le riviste "Pineta Fresco" della coppia Sottsass-Pivano e le riviste "capellone" quali "Mondo Beat" erano estremamente attente a tali elementi culturali di matrice orientalista. Sintomatico, allora, leggere il congedo di Andrea Valcarenghi (che nel frattempo, dopo la sua conversione al

[529] Ivi, pp. 109-110.
[530] Edmund Berger, *Accelerazione. Correnti utopiche da Dada alla CCRU*, Roma, Nero Edizioni, 2021.
[531] Tommaso Tozzi, *Introduzione*, in *Arte di opposizione*, Milano, Shake, 2008, p. 11.

culto orientale, aveva cambiato nome in Swami Deva Majid,) quando la rivista "Re Nudo" chiuse, nel novembre 1980, dopo dieci anni di pubblicazioni: "e poi, molti di voi so che li vedrò a Poona o a Vivek…"[532].

Tra le esperienze del Settantasette, e quelle del decennio successivo, per rimanere al contesto prettamente culturale, interessante seguire quanto espresso da due particolari dizionari stampati alle due estremità cronologiche degli anni Ottanta, il primo curato da Emilio Dalmonte e Gian Ruggero Manzoni intitolato *Pesta duro e vai tránquilo*, pubblicato per Feltrinelli nel 1980, dedicato soprattutto al gergo giovanile, il secondo, più "istituzionalizzato", curato da Sebastiano Vassalli per la casa editrice Zanichelli nel 1989, che presentava un ben più compassato titolo *Le parole degli anni Ottanta*. Seppur i due volumi si ponevano lo stesso obiettivo, (contestualizzare, come dichiarava il primo, che si era sviluppata una nuova cultura, espressa come manifestazione di "costume", di cui "ben pochi sembrano essere al corrente nonostante le dimensioni che va assumendo"[533], o fare "una foto di gruppo" per ricordare, come dichiarava Vassalli, che "le parole sono i mille e mille fili che tengono legato lo scrittore all'epoca in cui vive")[534], in ogni caso si muovevano su due piani completamente differenti: "Pesta duro", debitore della scuola del DAMS, analizzava le parole "indiane" del Settantasette, legate al gergo nonsense e paradossale, mentre il lavoro di Vassalli esaminava il cambiamento del linguaggio secondo una prospettiva differente. Interessante, in questo contesto, vedere la spiegazione del lemma *Autonomo* dal dizionario di Vassalli: "aderente all'Autonomia, movimento o area politica nata nei folli anni Settanta attorno a un progetto così sintetizzabile: "spacchiamo tutto è poi si vedrà". Ridotti a poche centinaia di zombi nei banali anni Ottanta, gli autonomi riuscirono tuttavia a mantenersi attivi per tutto il decennio e a dar notizia di sé, di tanto in tanto, per vetrine e teste rotte e casini vari che puntualmente combinavano infilandosi in ogni genere di manifestazioni, dalle marce dei pensionati ai "sit-in" degli antinuclearisti: assaltando il ristotram[535], eccetera"[536]. Altra voce del "dizionario" di Vasssalli che merita attenzione per poter meglio comprendere il cambiamento semantico che la politica e la cultura giovanile ebbe tra anni Settanta e Ottanta è il lemma *Rivoluzione* che, come sottolineato dall'autore, pur essendo una parola ancora abusata negli anni Ottanta, aveva ormai perso il suo significato caro agli anni Sessanta e Settanta: "al contrario, nei banali anni Ottanta, sarebbe bastato sfogliare un rotocalco o accendere la televisione per rendersi conto che la rivoluzione era un nuovo sugo per condire la pasta, era un'automobile che consumava pochissimo andando fortissimo, era un elettrodomestico dalla forma rinnovata, era un tonno o una marca di patatine fritte o qualsiasi altra cosa che la pubblicità propinasse […] la rivoluzione era l'affacciarsi sul mercato di un prodotto nuovo; era l'azione implacabile di una merce che – attraverso la pubblicità – abbatterà quote di mercato di un'altra merce, la scalzava, la faceva uscire piano piano dal consumo."[537]. Come si vede dai due testi

[532] Swami Deva Majid (Andrea Valcarenghi), *Questo è l'ultimo numero di Re Nudo*, in Re Nudo, n. 92 (XI), novembre 1980, p. 3.
[533] *Pesta duro e vai tránquilo. Dizionario del linguaggio giovanile*, a c. di Gian Ruggero Manzoni e Emilio Dalmonte, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 5, citato in Andrea Capriolo, *Cut/up semantico creatore di spazio sociale: la rivista "A/traverso" e a geourbanistica bolognese nei primi anni Ottanta*, in Intrecci d'arte, n. 9, 2020, p. 110.
[534] Sebastiano Vassalli, *Le parole degli anni Ottanta*, Bologna, Zanichelli, 1989, prefazione.
[535] "Il ristotram era un tram restaurato ed adattato a ristorante per turisti, in servizio a Torino da l15 aprile 1988. Dopo una sola settimana di attività, l 23 di aprile, il ristotram venne assaltato da giovani "autonomi" che non solo lo imbrattarono, bombardando con uova e vernice; ma anche, dissero i giornali dell'epoca, spaventano i turisti con urla disumane.". Ricordato in Sebastiano Vassalli, ad vocem *Ristotram*, in cit., p. 108.
[536] Ivi, p. 11.
[537] Sebastiano vassalli, ad vocem *Rivoluzione*, in cit., p. 108.

menzionati, grandi sono le differenze interpretative, non solo dovute al passaggio d'anni intercorso tra le due pubblicazione, quanto, piuttosto, dovuto al differente posizionamento dei diversi autori all'interno dello "scacchiere" culturale: se Dal Monte e Manzoni si ponevano vicini al movimento giovanile, che ancora negli anni Ottanta aveva espresso la sua portata "libertaria" e "antagonista", Vasssalli si propugnava come uno degli artefici del "riflusso" e del "ritorno all'ordine" politico.

Sul versante di "Pesta duro", del resto, si ponevano ancora negli anni Ottanta alcune personalità cardine della politica culturale cresciuta negli anni Settanta. Interessante, difatti, dovrebbe essere seguire anche i principali protagonisti del "Movimento del Settantasette", in particolare i testi dell'artista "indiano" Pablo Echaurren – a lui sono dovute molte riviste del movimento romano, che insieme a Claudia Salaris – storica delle avanguardie storiche e del futurismo[538], ha enucleato diversi punti di contatto tra le culture "antagoniste" dei due decenni. In particolare, i due evidenziano delle tematiche di fondo in grado di espletare la funzione di raccordo: i modi d'uso della grafica esoeditoriale delle riviste controculturali – dove la pratiche di sovversione del linguaggio, legate a una matrice dadaista e surrealista, ma anche alle esperienze dell'avanguardia artistico letteraria del secondo dopoguerra (il Gruppo '63, su tutti), erano parallele a quelle punk: "DUDU" – sulla quale ritorneremo – rivista punk milanese di fine 1977, ne è un chiaro esempio, con l'esplicita crasi linguistica tra Punk e Dada. Seppur nate da riferimenti culturali differenti negli stessi anni di maturazione delle riviste "indiane", infatti, all'interno delle riviste del movimento punk si poteva rintracciare un'attitudine, un'impostazione grafica e un'iconografia a loro volta vicine al dadaismo[539]. I due ricordano, infatti: "si può constatare che dell'esperienza [del Settantasette] restano evidenti tracce nei decenni successivi. Movimento da un lato crepuscolare, soffocato da elementi residuali (la politica, l'ideologia), ma dall'altro profetico, il Settantasette ha avuto delle intuizioni che si sono sviluppate in ben altri contesti"[540]. A questo proposito, Echaurren e Salaris rintracciavano anche nella sferzante ironia de "Il Male", come nei fumetti di "Cannibale" e "Frigidaire", alcuni degli snodi che avrebbero poi aperto gli anni Ottanta, spesso passando "sotto la categoria del postmoderno"[541]. Un altro elemento di continuità era la grande diffusione dei centri sociali, "luoghi fisici e al contempo virtuali di un modo alternativo di vivere la città, il lavoro, il non-lavoro, il problema della tossicodipendenza, la musica, la creatività, le nuove tecnologie, i media"[542]. Essi si erano distinti, per i due autori, in quanto erano riusciti a porsi quali "laboratori di esperienze"[543] per pratiche di reinvenzione del territorio e delle soggettività. Altro punto di raccordo imprescindibile tra pratiche del Settantasette e quelle

[538] La raccolta di Pablo Echaurren e Claudia Salaris sulle pubblicazioni futuriste, la più completa e organica del settore, è iniziata alla fine degli anni Settanta. Successivamente il loro interesse collezionistico è sfociato nell'ambito delle pubblicazioni internazionali della controcultura, dal situazionismo all'underground. La loro fondazione, nata nel 2010, si articola in diversi settori, che ricalcano i molteplici interessi di Echaurren e Salaris. Nel 2021 sono state pubblicate online oltre 1.000 pubblicazioni rare sulla controcultura italiana appartenenti alla collezione, digitalizzate grazie alla collaborazione della Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Planck per la Storia dell'Arte (BHMPI) nell'ambito dell'iniziativa di ricerca Rome Contemporary.
[539] Cfr. Pablo Echaurren, Claudia Salaris, *Controcultura in Italia 1967-1977*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 210. Sullo stesso argomento cfr. anche Marco "Philopat", *Costretti a sanguinare*, Milano, Shake, 1997, e *Lumi di punk*, a c. di id., Milano, Agenzia X, 2006.
[540] Pablo Echaurren, Claudia Salaris, *Controcultura in Italia 1967-1977*, cit., p. 210.
[541] Ivi, p. 211.
[542] *Ibidem.*
[543] *Ibidem.*

degli anni successivi riguardava la riappropriazione relativa dei mezzi di comunicazione, che se negli anni Settanta si era basata quasi esclusivamente sull'uso "militante" del videotape[544] e sulla comunicazione diretta svolta attraverso le radio libere e la pratica dell'arte postale, nel post Settantasette incominciava a interessarsi a nuovi "strumenti" culturali che sfoceranno alla fine del decennio successivo nell'utilizzo "controinformativo" dei mezzi digitali come il fax, la posta elettronica e la rete internet. In tali pratiche, difatti, si riconosceva un movimento non certo unitario, quanto più rizomatico e proliferante, ma sostanzialmente coerente con le pratiche "antagoniste" scaturite intorno al Settantasette: seppur la disponibilità della rete internet a quell'altezza non era ancora disponibile, la derivazione del suo utilizzo si può di certo far risalire alla possibilità di comunicazione "di base" incardinata dalle radio libere e dalle esperienze di arte postale.

Altra figura cardine per la cultura artistica, in questo cruciale passaggio d'anni, fu Tommaso Tozzi, artista interessato ai movimenti underground e alle autoproduzioni, collaboratore di diversi progetti di autogestione, e dalla fine degli anni Ottanta tra i fondatori di network telematici indipendenti a carattere artistico e sociale. Tozzi, difatti, ha rintracciato tale continuità in alcune figure cardine, come quella di Giuseppe Chiari, che negli anni Ottanta manteneva a Firenze una posizione di critica rispetto a un certo "accademismo linguistico"[545] lavorando all'interno di ZONA, primo centro no profit per l'arte contemporanea italiano[546]. La persistenza di una rivolta nell'uso del linguaggio dei mass media era evidente, secondo Tozzi, nelle sperimentazioni di mail art, nell'esplosione dei graffiti, in tutte le pratiche artistiche in rete, passate attraverso quelle di hacking sociale, nelle operazioni che coinvolgevano le nuove tecnologie mettendo in questione percezione e relazione. Nel volume da lui curato intitolato *Opposizioni* '80 pubblicato nel 1991 dall'Associazione Culturale THX1138 - Amen prod., nata, come si ricorderà più avanti, in seno alle Creature Simili milanesi, Tozzi tentava di creare una geografia italiana della manifestazione artistiche "antagoniste" – non tanto per rivangare il passato, quanto per porre delle premesse per ciò che sarà apposizione nei prossimi anni a venire"[547] e per mettere in discredito la teoria che "sviluppandosi all'interno dei sistemi di potere dell'informazione hanno cercato di definire l'ultimo decennio come il periodo del riflusso, dell'assenza di ideologia, del rifiuto della ribellione."[548]. Per fare questo, Tozzi poneva come basilare la necessità di spostare l'atto artistico verso l'esperienza sociale o politica, e non il contrario. In tal modo, difatti, chiosava Tozzi sui rapporti tra arte e politica al passaggio danni, tra i Settanta e gli Ottanta: "durante gli anni Ottanta, è stata fatta passare un'idea di assenza di impegno politico. La mia opinione è che all'interno dei movimenti alternativi vi sia stata effettivamente una feroce critica verso l'ambiente della politica; ma, a mio avviso, la critica è stata rivolta, prevalentemente, contro un'idea ufficiale di fare politica. Infatti, a fianco di tali critiche, si sono sempre accompagnate tutta una serie di pratiche sociali

[544] Sull'utilizzo "militante" e "controinformativo" del videotape vedere: Andrea Capriolo, *Colpire il cuore dell'informazione. Critica e pratica artistica per un corretto uso militante del videotape*, Cinergie – Il cinema e le altre arti. N.18 (2020), pp. 147 – 160.
[545] Tommaso Tozzi, *Opposizioni '80. Alcune delle realtà che hanno scosso il villaggio globale*, Milano, Amen, 1991, p. 32.
[546] ZONA si poneva per essere un centro no-profi per la ricerca artsitica attivo a Firenze dfal 1974 al 1985. Fondato da Maurizio Nannucci, Paolo Masi, Mario Mariotti, Giuseppe Chiari, Massimo Nannucci, Albert Mayr, Alberto Moretti e Gianni Pettena al suo interno vennero organizzare numerose manifestazione d'arta d'avanguardia, dal movimento fluxus, fino alla videoarte, passando per manifestazione di poesia visivia e di musica elettronica.
[547] Ivi, p. 3.
[548] *Ibidem*.

il cui scopo è stato quello di tentare di risolvere, dal di fuori, le stesse problematiche di democrazia e gli stessi ideali di libertà che venivano sviluppati all'interno degli ambienti politici delle fasce tradizionali della sinistra."[549]. Pratiche sociali che, tuttavia, non avrebbero trovato la loro dimensione estetica "antagonista" nei contenuti delle azioni stesse, ma che avrebbero potuto sviluppare la propria essenza nei luoghi fisici – o digitali – della comunicazione: ovvero avrebbero dovuto trovare una propria incisività sul sociale grazie alla possibilità di diffusione del messaggio stesso all'interno dei "movimenti" di base. Ecco, allora, come tra le manifestazioni artistiche reputate quali "antagoniste", l'autore inseriva una serie di esperienze che nate nel passato, avevano avuto ancora negli anni Ottanta il loro influsso sulla pratica artistica quotidiana: dall'arte dada, riutilizzata dagli ambienti punk, ai cut-up letterali di William Burroughs che sconfinarono nel "lettrismo" e nelle di arte postale – divenuta quest'ultima, negli anni Ottanta, mail art digitale, messa in atto con i primi computer e le prime bbs - nonché la ricerca artistica definibile come "plagiarista", che tentava di riappropriarsi, copiandoli, di temi e soggetti artistici del passato. In ultima analisi, inoltre, Tozzi ricordava come attività artistica controculturale il nuovo graffitismo proveniente dagli Stati Uniti d'America: Haring, difatti, ricordava l'autore, parlava dei suoi lavori sui manifesti neri nella metropolitana di New York come momento di "annullamento" della pubblicità "istituzionale" ispirata direttamente dai cut-up di Burroughs.

Altro punto di collegamento tra le culture artistiche "underground" degli anni Settanta e Ottanta può essere rintracciato nei meccanismi che interessavano il progresso tecnologico, e in particolare le innovazioni relative alla comunicazione. La continuità tra corpo e tecnologie si giocava tutta sul concetto di corpo senza organi, desunta dalla pratica teatrale e dagli scritti teorici di Antonin Artaud: ancora, il movimento punk, ma soprattutto i "dark", vedevano in questo autore un proprio punto di riferimento. Se, infatti, si sfogliano le riviste delle Creature Simili, come "FAME" o "Amen" – ma anche periodici più specificatamente artistici, legati al mondo della body art, quali "Flesh Art" e "Flesh Out" di Francesca Alfano Miglietti – si può notare come Artaud era il riferimento culturale "occulto" – e spesso sottaciuto – di tali esperienze. Non solo Artaud, tuttavia: riferimenti possono anche essere rintracciati in alcune esperienze performative, se pensiamo all'Azionismo Viennese e all'operato di Herman Nitsch. Ancora alla fine degli anni Novanta, del resto, una mostra come "Rosso Vivo", organizzata negli spazio del Padiglione d'arte Contemporanea di Milano da Francesca Alfano Miglietti, rifletteva sul concetto di Corpo Senza Organi e sulka funzione del corpo "disarticolato": le opere in mostra, tra le quali figuravano lavori di Orlan, Stelarc, Franko B, Ron Athey, definivano possibilità antagoniste tipiche delle ricerche di body art degli anni Settanta, alle quali, tuttavia, era state applicate delle "innovazioni" tecnologiche dovute alla nuove strumentazioni disponibili sul "mercato" artistico ed estetico: la "terza mano" di Stelarc – un arto meccanico azionato tramite impulsi elettrici emanati dal cervello dell'artista – così come le modificazioni corporee di Orlan volte all'imitazione di dipinti rinascimentali, si mostravano come atto di continuità artistica versa la tradizione precedente, pur se mediata tramite nuovi paradigmi estetici. Le linee teoriche di riferimento delle esperienze del Settantasette e delle sperimentazioni del decennio successivo passavano, inoltre, dalle precedenti teorie "situazioniste" di Guy Debord e di Raoul Vaneigem, nonché dagli

[549] Ivi, 7.

strumenti teorici forniti dai due volumi di *Capitalismo e Schizofrenia* di Gilles Deleuze e Felix Guattari, dall'interpretazione che ne ha dato successivamente Franco "Bifo" Berardi, ma anche dall'antecedente strutturalista di Agnes Heller, dalla lettura di Marcuse – soprattutto *L'uomo a una dimensione*, e dalle nozioni di simulacro e iperreale di Jean Baudrillard. Si delineava quindi un orizzonte di riferimenti eterogenei, in parte desunti da quelli delle generazioni precedenti.

Non tutti, del resto, negli Ottanta proseguivano su tale traiettoria di studi - nel vedere una prosecuzione delle tematiche controculturali al solco del Settantasette - percependo, al contrario, la cultura e l'arte di questi anni come un periodo di mero riflusso, di leggerezza e della fine delle politiche "forti". Se ancora nel 1980 presso lo Studio d'arte Il Moro di Firenze – un centro di ricerca culturale autogestito nel comune toscano, sito in via Del Moro 50 – veniva promossa una ricerca sui *Gruppi autogestiti in Italia*[550], ma dove la proposte sembravano ormai sorpassate da un punto di viste prettamente culturale, parodiando le ricerca, ad esempio, della Biennale del 1976, nel 1986, quale supplemento a Panorama, Fernanda Fedi – che a tale rassegna aveva partecipato con il gruppo milanese Centro Lavoro Arte - pubblicava l'agile volume *Collettivi e gruppi artistici a Milano. Ideologia e percorsi 1968 – 1985* all'interno del quale, a posteriori, delineava una politica artistica dei gruppi e collettivi nati a Milano durante il periodo menzionato. Se l'introduzione al volume vedeva capitoli "sull'ideologia del '68" e sulla figura de "l'artista e l'impegno rivoluzionario", la seconda parte ancora si soffermava ad analizzare alcuni collettivi sorti a Milano nella seconda metà degli anni Settanta. Tra di essi, Fedi analizzava il Collettivo Lavoro Uno, il Collettivo Autonomo Pittori di Porta Ticinese nonché il Laboratorio di Comunicazione Militante. Se questa visione non si distaccava molto da quanto già sottolineato precedentemente, più interessante risulta la terza parte del volume, interamente dedicata al cruciale passaggio "dagli anni Settanta agli anni Ottanta", come recitava il titolo del capitolo. Rammentando come "le grandi verità" degli anni Settanta si erano rapidamente trasformate "quasi per sortilegio in escremento, in polvere", Fedi – aderendo alla narrazione della postmodernità – sottolineava come l'uomo, e l'artista, degli anni Ottanta, "non crede più, ha perso fiducia nella grandi, favolose, utopiche narrazioni."[551]. Tutto questo, per la studiosa, era addebitabile alla rivoluzione tecnologica e alla computerizzazione smodata, che aveva destituito le linearità storica che vedeva l'uomo dominare sulla macchina, in favore del processo contrario: "non è più l'uomo che muove verso l'esperienza, ma è questa che va verso di lui"[552]. L'effetto ultimo al quale tali procedimenti avrebbero condotto era, per Fedi, la frantumazione dell'ermeticità dell'esistenza, non già solo quella individuale, ma anche quella collettiva, e la rivincita "dell'effetto" – dell'effimero, dunque – "sul significato" dell'esperienza estetica. Gli anni Ottanta, difatti, venivano visti come periodo del recupero delle banalità della vita, dell'insignificante e del non senso; elementi, questi, che avevano condotto, tuttavia, l'uomo e l'artista in

[550] *Prima rassegna gruppi autogestiti in Italia*, a c. di Centro d'arte Il Moro, Firenze, Edizioni Studio d'arte Il Moro, 1980. Tra i gruppi partecipanti vi erano: Il Cronotopo di Perugia, Il portello di Genova, il Centro Lavoro Arte di Milano, Ti-Zero di Torino, Campo Immagine di Roma, Il Brandale di Savona, Spazio Alternativo di Roma, Verifica 8 + 1 di Venezia, Magazine di Prato, Teatro la morte e la maschera di Caserta, Linea Continua di Caserta, Inter/media di Ferrara, Associazione A M di Roma e i "padroni" di casa dello Studio d'arte Il Moro di Firenze.
[551] Fernanda Fedi, *Collettivi e gruppi artistici a Milano. Ideologie è percorsi 1968-1985*, supplemento a Panorama, n. 31, Milano, Edizioni Endas, 1986, p. 107.
[552] Ivi, p. 108.

uno stato di profonda incertezza, facendo emergere definitivamente "il narcisistico Io" quale "prova di esistere, di essere, di elevarsi"[553]. L'arte, in questo contesto, avrebbe dovuto soggiacere all'ansia e alla noia, e si sarebbe dovuta declinare ad assecondare schemi convenzionali o, in alternativa, a sublimare tali schemi proponendo allo spettatore una mera seduzione: "il vuoto è alla base della seduzione, questo vuoto così temuto ma così sentito". Ecco, allora, Fedi menzionava per i collettivi artistici milanesi degli anni Ottanta non già gruppi che ancora in quegli anni lavoravano all'interno di ambienti "antagonisti" o, quantomeno, "controculturali", come potevano essere l'Out-Off, Sixto-Notes o il collettivo del Vidicon, ma menzionava il Collettivo Plumcake, gli Elikotteri e il Nuovo futurismo organizzato da Luciano Inga Pin. Riconoscendo che questi gruppi avevano "caratteristiche totalmente diverse da quelli esaminati precedentemente" – Pittori di Porta Ticinese e Laboratorio di comunicazione Militante, tra gli altri - riconosceva in loro la ricerca della libertà creativa pur nella provvisorietà e nell'aleatorietà dei tempi, non più in quanto meri narratori di avvenimenti artistici ma come artisti "nel senso pieno, registi dell'azienda «Arte»". Interessante, tuttavia, l'inciso che Fedi faceva riguardo a Francesca Alinovi, vista come l'unica critica d'arte che aveva rifiutato la quotidianità come "clausura" in favore della ricerca della diversità artistica, ovvero del piacere dell'assurdo, del rovesciamento e dell'esperienza nel suo contrario. In particolare Fedi ricordava il gruppo degli Enfantisti, dalla critica del DAMS coniati, visti come gruppo alla ricerca di una strategia di sopravvivenza, in grado di unire odio e amore, affabilità e perfidia, pronti a "rinunciare all'essenziale per il superfluo" al contrario dell'arte e dei collettivi degli anni Ottanta dove – e qua Fedi citava direttamente Alinovi da *L'arte mia* – stava "vincendo il banale, sulla funzione l'ornamento, sul progetto la vita (e l'esperienza personale) e sul buona gusto il kitsch"[554]. In questo contesto, interessante rileggere quanto Fedi scriveva del collettivo Plumcake (Cella, Pallotta, Ragni). In principio, la studiosa ricordava come già il nome del gruppo rivelava il gusto per la dissociazione ironica, per il piacevole e per "il mangiabile appetibile"; in questo senso, le superfici di plastica, costruite sfruttando gli allora attuali mezzi tecnologici e attualizzate quali "favolosi non-sense" per riproporli come "formule gioco", avrebbero implicato, da parte dello spettatore, una presa di visione rapida, superficiale e immediata[555].

Tale commissione di culture – quella "underground" con quella "istituzionale" – la si può annotare anche attraverso alcuni momenti interessanti per comprendere tali fenomeni. In particolare sarebbe necessario approfondire il lavoro potato avanti per l'edificazione del momento a Roberto Franceschi, nonché fare un approfondimento sulla figura di Enzo Mari, designer già al tempo di grande successo, che da un lavoro basato sulla pratica partecipativa, negli anni Ottanta partecipava alla costruzione della "nuova" Milano, così come voluta dall'amministrazione socialista della città.

Dibattito attorno al monumento in ricordo di Roberto Franceschi.

Dopo quanto tentato di circoscrivere, inerentemente alla cultura "impegnata" negli anni Settanta e alla presa di coscienza studentesca e partire dal 1974, pare necessario analizzare i momenti che portarono alla scelta del

[553] Ivi, p. 109.
[554] Ivi, p. 113.
[555] Cfr., ivi, p. 115.

maglio industriale quale monumento per ricordare, e celebrare, la morte di Roberto Franceschi, studente bocconiano ucciso il 23 gennaio 1973 da un colpo di proiettile sparato della forze dell'ordine durante una manifestazione di protesta indetta per contestare la decisione del rettore con la quale impediva, a chi non fosse studente della Bocconi, di poter partecipare alle assemblee di tale facoltà[556].



Figura 2: Monumento a Roberto Franceschi, via Ferdinando Bocconi, 1977.

Diversi indizi, infatti, a mio parere possono essere analizzati per approfondire se il concetto di riflusso pervenne nella cultura italiana a cavallo del Settantasette, e se tali temi influirono sulla scelta e nella posa del monumento (Figura 2).

Al momento della morte del ragazzo, infatti, sul luogo della tragedia – la strada perimetrale all'ingresso della facoltà – venne posizionata una semplice targa commemorativa la quale, tuttavia, veniva sovente infranta da persone di orientamento politico opposto a quello di Franceschi, protagonista del Movimento Studentesco. All'ennesimo sfregio, alcuni studenti della Bocconi decisero di chiedere consiglio ad Alik Cavaliere su come potersi comportare, e su come poter agire, per evitare altrettanti "insulti" alla memoria del loro amico. La scelta del Movimento di affidarsi a Cavaliere, artista innegabilmente impegnato nella causa "democratica", vedi la lotta contro il Cile golpista e in favore delle lotte operaie, fu dettata unicamente dal fatto che il suo studio distava solo poche centinaia di metri dalla facoltà frequentata da Franceschi. In un primo momento, all'artista venne chiesto di rifare una nuova lapide in luogo di quella esistente: seppur Cavaliere si mostrò favorevolmente incline alle richieste studentesche, esso decise al contempo di promuovere un dibattito fra gli artisti milanesi, per ampliare "democraticamente" la platea di idee. Il 28 gennaio del 1974 – a un anno dalla morte del ragazzo – fu pertanto organizzata un'assemblea di artisti, ma che fosse al tempo stesso aperta a tutta la cittadinanza, al Club Turati; in questa occasione si formò il *Comitato promotore per il monumento a Roberto Franceschi e ai caduti nella Nuova Resistenza dal '45 ad oggi*, dove la segreteria di questa nuova organizzazione venne presieduta da Cavaliere stesso, coadiuvato da Mino Ceretti, Gianfranco Pardi, Mauro Staccioli e Tino Vaglieri[557]. Poche settimane dopo questa prima assemblea, intorno alla metà di febbraio, venne pubblicato un numero della rivista "Lavoro Liberato" curato per l'occasione da Enzo Mari – che incominciava da questo momento a collaborare con l'iniziativa - che venne intitolato *Discussione e*

[556] Per leggere i fatti che portarono alla morte dello studente Franceschi, necessario riferirsi al volume Francesco Poli, Ezio Rovida, *Che cos'è un monumento. Storia del monumento a Roberto Franceschi*, Milano, Mazzotta, 1995 e

[557] Numerosi, del resto, furono gli artisti che facero parte del comitato, o che quantomeno aderirono formalmente all'iniziativa: Giorgio Albertini, Gabriele Amadori, Vittorio Basaglia, Agostino Bonalumi, Gustavo Bonora, Davide Boriani, Giovanni Canu, Eugenio Carmi, Nicola Carrino, Enrico Castellani, Mino Ceretti, Nino Crociani, Fernando De Filippi, Salvatore Esposito, Attilio Forgioli, Giansisto Gasparini, Alberto Ghinzani, Maurizio Giannotti, Umberto Mariani, Franco Mazzucchelli, Giuseppe Migneco, Vitale Petrus, Dimitri Piescan, Arnaldo Pomodoro, Giovanni Rubino, Emilio Scanavino, Paolo Schiavocampo, Francesco Somaini, Pippo Spinoccia, Alberto Trazzi, Luigi Volpi.

proposta per il Monumento a Franceschi nella università di Milano. All'interno del breve volume, si riportavano le notizie promosse dal Comitato il quale decise di indire un concorso di idee fra gli artisti interessati per la progettazione di un nuovo monumento: essi, entro il successivo 31 marzo, avrebbero dovuto inviare alla sede del Club Turati una propria idea rispondente a delle determinate caratteristiche – che avrebbero poi dovuto concretizzarsi in una mostra, il 25 di aprile (data, ovviamente, non casuale) - che vale la pena analizzare. Nel comunicato stampa il Comitato promotore dell'iniziativa espletava determinate richieste "politiche"[558]. Oltre a rammentare che il monumento avrebbe dovuto ricordare non solo la morte del militante, ma anche tutte le forme di "resistenza" dal 1945 al periodo loro contemporaneo, esso avrebbe dovuto essere realizzato "senza alcuna compromissione con quelle forze politiche ed economiche che sono le vere responsabili di queste morti", dunque avrebbe dovuto essere promosso "in modo unitario dalle forze di base, cioè senza strumentalizzazioni unilaterali a parte di organizzazioni politiche"[559]. Come si vede in queste poche righe, già si nota la crisi della militanza partitica, stessa presa di coscienza che anche nelle accademie e università, come alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, si incominciava a mettere in risalto proprio nell'anno attorno al 1973-74. Allo stesso tempo, va sottolineato, il documento precisava delle "ferme" volontà culturali: "gli artisti ritengono" – si dichiarava – "che la qualità politica della loro partecipazione si attua se contemporaneamente alla progettazione del monumento si sviluppa il dibattito culturale sul rapporto fra ricerca artistica al più alto livello di classe […] rapporto altrimenti impedito dalla diversità di linguaggio e tendenza di ricerca artistica che una critica, ancora di tipo idealistico, continua a mantenere contrapposte e separate identificando le ragioni e la qualità non anche nello specifico materiale di ciascun settore di ricerca ma solo nell'appartenenza o meno a una determinata tendenza di ricerca"[560]. Questo, secondo il Comitato, avrebbe portato da un lato al rinnovarsi continuo delle analisi di mero stampo ideologico – quindi al loro consumo come merce, o alla loro immutabilità quale portato di idee "astoriche", sottolineavano – utile solo alla strumentalizzazione politica; d'altra parte, avrebbe portato anche il rifiuto del "realismo" artistico, non visto come momento specifico della storia culturale occidentale, ma in quanto unica e irripetibile ricerca estetica "di classe" con la quale si sarebbe potuto portare avanti il dibattito politico sul monumento: "La stessa tensione politica che coinvolge gli artisti consente loro di superare l'antagonismo dato dall'appartenenza a diverse tendenze di ricerca e di affrontare il lavoro intorno a questo monumento come momento per una ricerca comune. Questa ricerca può essere l'occasione per sperimentare un superamento della loro separatezza e gli artisti ritengono che tale superamento possa essere tentato se si attua una progettazione di tipo unitario ed effettivamente collettiva, in cui cioè sia presente l'esperienza di lavoro di tutti i partecipanti. È utile qui precisare che s'intende con esperienza di lavoro non riduttivamente la sola capacità tecnico-manuale (che come tale è funzionalizzata alla separatezza di ricerca) ma la capacità critica e progettuale (unico termine qualificante dell'attività intellettuale) intesa come momento liberatorio in quanto non dipendente strettamente dal proprio prodotto-merce."[561]. Per questo, i membri del comitato si chiedevano se fosse corretto testimoniare la morte e

[558] *Discussione e proposta per il Monumento a Franceschi nelle università di Milano*, in Lavoro Liberato, n. 5, 1974, p. 3.
[559] *Ibidem*.
[560] *Ibidem*.
[561] Ivi, p. 4.

le lotte di Franceschi e dei morti della Resistenza attraverso un monumento, per due ragioni: la prima era che questa forma artistica era utilizzata dal potere istituzionale per celebrare i propri valori, la seconda motivazione, quantomeno più pregnante dal nostro punto di vista, era di non voler praticare una semplice celebrazione "militante" di un "compagno" scomparso, in quanto il momento di "lotta" non avrebbe dovuto trovare conclusione in una celebrazione asfittica non "concludibile" – ricordavano – "all'interno del processo rivoluzionario". In tale senso, allora, venne deciso di lavorare in due direzioni opposte: la creazione di un monumento che fosse al tempo stesso rappresentazione della lotta rivoluzionaria – e di incitamento alla stessa – e che, contemporaneamente, si contrapponesse ai monumenti celebrativi. In questo dibattito, tuttavia, interveniva a "gamba tesa" anche Raffaele De Grada, protagonista dell'organizzazione culturale del Movimento Studentesco. In un breve articolo pubblicato su "Fronte Popolare" - rivista ufficiale del MS - il critico analizzava le istanze di fondo sottese al monumento. De Grada, ricordando, e approvando, l'idea di come il comitato promotore non volesse erigere una scultura "celebrativa" in stile ottocentesco - anche se gli articoli di De Grada e della redazione di "Fronte Popolare" riguardavano essenzialmente il realismo otto-novecentesco, Guttuso, il Neorealismo cinematografico, Corrente.... [562]-, criticava la rinuncia a qualsiasi proposta "artistica" in favore di una decisione da lui definita "comportamentistica". Indicando con tale termine "il disprezzo per qualsiasi soluzione artistica del monumento, come se oggi non esistessero gli artisti capaci di rappresentare simbolicamente, anche con simboli di immediata comprensione, il sacrificio dei giovani per l'affermazione della democrazia e del socialismo", De Grada stigmatizzava tale proponimento, in quanto "il monumento non è un "gesto", è un ricordo, una costruzione storica nel tempo"[563]. Fu forse recependo queste ultime indicazioni, che nello stesso momento della progettazione del monumento bocconiano, due artisti impegnati nel Comitato – Spagnulo e Cavaliere – erano impegnati, volontariamente e gratuitamente, alla realizzazione del portale della tomba di Roberto Franceschi a Dorga, "ripudiando" molti degli "indizi" proposti nel Documento. Le porte dalla tomba nel cimitero di Dorga, infatti, oltre d essere un monumento celebrativo, vennero composte senza una discussione critica e progettuale; le due ante, infatti, recano la stilizzazione della figura del sole – chiaro il riferimento al "sol dell'avvenire" – come se stesse sorgendo squarciando la calotta terrestre, mentre sotto di lui, scavate nel bronzo, venne posta la citazione maoista "Le montagne sono alte ma non possono diventare ancora più alte; ad ogni colpo di zappa esse diventeranno più basse"[564] e "Se mi dovesse capitare qualcosa tu devi continuare nella mia lotta", che furono le ultime parole che vennero pronunciate da Roberto alla madre Lidia[565].

[562] Tra gli articoli di de Grada ospitati su "Fronte Popolare" si possono ricordare *L'ora di Guttuso* (30 marzo 1973), *La nascita della rivista "Corrente"* (20 aprile 1975), *Il movimento di Corrente* (agosto 1975), *Ricordo di Carlo Levi* (9 febbraio 1975), *Agli artisti e agli intellettuali democratici*.

[563] Raffaele De Grada, *Sul monumento a Roberto Franceschi*, in Fronte Popolare, n. 10, 16 marzo 1975, p. 11.

[564] Il passo è ripreso da *La leggenda di Yu Kong* scritta da Lie Yukou, contenuta nel Lieh Tzu, un testo altrimenti conosciuto con il nome di Trattato del Vuoto Perfetto. Mao Zedong la riprese nel discorso di chiusura del VII Congresso nazionale del Partito Comunista Cinese, l'11 giugno 1945, a sottolineare la tenacità delle volontà umane.

[565] Medesime considerazioni che si possono fare anche per altri interventi artistici fatti in ricordo di Franceschi. Ad esempio, il murale eseguito nell'aula IV dell'Università degli Studi di Urbino dove su di uno sfondo in stile "neocostruttivista". L'opera in questione si divide in due momenti: il primo, figurativo, ha come tema fondamentale la rappresentazione di lotta di classe. Sono infatti raffigurate le masse popolari che salgono con impeto le scale che portano al "potere" della società distruggendo una idealizzata borghesia

In conseguenza di ciò, scaduti i termini di consegna, tra l'aprile e il giugno del 1974 i diversi artisti che presentarono i propri progetti organizzarono una mostra presso il Circolo Turati, alla Palazzina Liberty, alla Camera del Lavoro e al Festival del Movimento Studentesco organizzato presso il Parco Ravizza: le proposte furono molte, circa una trentina, che spaziavano dai monumenti ancora in stile "realista", come quello di Alberto Scalas che proponeva un gruppo scultoreo di operai con fucili e chitarre, a quelli più avveniristici come quello proposto da Ezio Campese, che avrebbe voluto creare una semisfera d'acciaio di sé metri di diametro posata su un basamento di cemento di trenta centimetri di spessore dalla quale sarebbe dovuta spuntare una lancia lunga nove metri – la quale sarebbe fuoriuscita ogni anno di un centimetro - in perspex trasparente fluorescente, rosso magenta, con la parte terminale superiore in rosso opaco. Vi era chi, tra gli altri – come il gruppo composta da Pardi, Ghinzani, Ceretti e Staccioli – proponeva di erigere una copia del "podio di Lenin" di Lissitskij o chi, come Valentina Berardinone, proponeva di affiggere periodicamente per la città di Milano un manifesto raffigurante proiettili. Ancora: Fernando De Filippi avrebbe voluto costruire una buca sul cui fondo sarebbe stata posta una lapide con la dicitura "compagno, il più bel monumento è la fossa scavata per l'ultimo capitalista rovesciato", mentre Alik Cavaliere avrebbe voluto decorare la facciata della Bocconi con i nomi dei caduti dal 1945 alla morte di Franceschi, così come Staccioli, che al contrario della facciata, proponeva la stessa tematica per la pavimentazione. Infine, come "voce esterna" e non come partecipante, vi era il Movimento Studentesco, che "spingeva" – anche tramite Raffaele De Grada, responsabile della commissione artistica del Movimento Studentesco – verso soluzioni "neorealiste"[566]. Fu in questo momento, tuttavia, che il Comitato organizzatore incominciò a focalizzare la propria attenzione sui materiali industriali. I membri, infatti, in un primo momento avevano avallato il progetto di Marzulli, Merisi e Petrus di porre sul luogo della morte di Franceschi un monumentale crogiolo di ghisa proveniente dalla Breda all'interno del quale, a inizio secolo, era morto un operaio: come ricordato da Marzulli, infatti, "noi artisti e gli operai vedevamo un collegamento fra l'apparente accidentali di queste morte atroci, simbolo della condizione operaia e la morte di Franceschi, caduto nella lotta per capovolgere questa situazione."[567]. Come si scorge chiaramente, vi era una chiara volontà di voler integrare le differenti posizioni: dai "realisti" agli "avanguardisti" fino a chi – come il Movimento Studentesco – avrebbe voluto ricordare Franceschi con un monumento prettamente politico.

Fu in questo momento – alla fine del processo di selezione delle opere – che, tuttavia, all'interno della "schiera" di artisti che si erano occupati dell'ideazione del monumento si compose una prima frattura: si erano formate, di fatto, tre differenti anime; quella movimentata dagli "artisti-artisti", quella dei "tecnici", e quella prefigurata

(rappresentata dai simboli che le sono propri: militari, denaro, magistrati). La seconda parte è formata dal nome di Franceschi ripetuto circa 200 volte a dimostrare come nella lotta e nella morte del ragazzo si sintetizza la lotta e la morte degli operai e dei giovani dalla lotta di liberazione partigiana. Altro intervento che si può ricordare il murale fatto da alcuni studenti del MS sulla facciata principale dell'istituto Franceschi di Gallarate (intitolato a Franceschi pochi mesi dopo la sua morte): anche in questo caso, il mosaico, in stile "maoista", raffigura in primo piano un corteo di studenti e operai, mentre in secondo piano, a fare da sfondo al corteo, il primo piano del ragazzo con la data di morte a fianco.

[566] Alcuni di questi progetti sono ricordati nell'articolo *Per non metterci una pietra sopra*, in Panorama, 16 maggio 1974, pp. 118 – 119.

[567] Ivi, p. 57.

dal Movimento Studentesco, che richiedeva un monumento in linea con il "realismo" figurativo[568]. Fu lo stesso Cavaliere, tra i primi a impegnarsi per ricordare Franceschi, a rammentare questo dissenso nei suoi diari: "Siamo contestati [noi artisti] come organizzatori del monumento a Franceschi per le scelte fin qui compiute: 1) comitato unitario e gestione autonoma (cioè il non avere affidato ad una forza politica organizzata la gestione) 2) le proposte iniziali (cioè non aver subito dato una base scientifica al progetto; 3) l'aver fatto una mostra alla Camera del Lavoro; 4) l'aver richiesto una commissione per il progetto unico, fin da questa fase."[569].

Come ricordato nell'ultimo punto specificato da Cavaliere, nella difficoltà di poter scegliere l'opera adatta, e di fronte ai "campanilismi" dei singoli artisti, nel gennaio del 1975 si decise di nominare una commissione ristretta che avrebbe avuto lo scopo di esaminare le varie proposte e di sondare in modo progettuale la possibilità di realizzare il progetto. Tale commissione venne composta da Enzo Mari, Vitale Petrus e Paolo Gallerani. Essa, di fatto, proseguì con le indicazioni proposte nel prospetto elaborato l'anno precedente e pubblicato sulla rivista "Lavoro Liberato". Nel documento *Griglia di valutazione del Comitato degli artisti per l'analisi dei progetti presentati* – alla quale aderì successivamente anche l'ADI, in marzo - sarebbero state vagliate le seguenti tipologie di proposte, che risentivano delle differenti tipologie artistiche "novecentesche": "monumenti di tipo convenzionale, in cui l'artista propone il proprio linguaggio formale"; "interventi in cui l'artista propone un linguaggio diverso ritenendo il proprio inadatto"; "monumenti o interventi in cui si cerca di condizionare fisicamente il pubblico obbligando a passare attraverso barriere o altro"; "proposte di spazi utilizzabili in permanenza dagli studenti come luogo d'incontro utile alla crescita politica"; "proposte diverse"; "proposte di utilizzare grandi opere o progetti esistenti elaborati in altre occasioni di lotta o di celebrazione"; "monumenti da approvare a da rifiutare per l'interpretazione che parti politiche danno del loro grado di recepimento da parte della base popolare"[570]. Una commissione che, tuttavia, non lasciò definitivamente entusiaste tutte le anime partecipanti all'"avventura" della ricerca del monumento: ancora Cavaliere, nei suoi diari, ricordava come non tutti erano stati inclini ad approvare questa seconda commissione: "da un lato Pardi e altri che volevano la giuria popolare, dall'altra tutti coloro che vedono nella commissione per l'unificazione dei bozzetti la castrazione."[571]. Del resto, fin dai primi giorni della sua formazione, Enzo Mari sembrava sempre più prendere il sopravvento all'interno della "giuria", e questo fatto portò malumori soprattutto fra gli "artisti-artisti" come, appunto, Cavaliere, tanto che quest'ultimo, sempre più in aperta discussione con Mari, arrivò a definire la ricerca del monumento come "una follia"[572]: "La ricerca, fine a sé stessa, astratta o pseudo astratta rispetto alla pratica o alla realtà, non rientra nella mia mentalità"[573] in quanto, come scriveva poco dopo

[568] Presso la Fondazione Roberto Franceschi è conservato un manifesto del Movimento Studentesco impaginato nel secondo anno della morte del ragazzo: esso, secondo l'impostazione "militante" tipica della cultura del partito, mostra, con una raffigurazione realista, dietro un popolo giovanile in festa con pugni chiusi alzati e una bandiera rossa, il volto di Roberto Franceschi.
[569] Diari privati di Alik Cavaliere.
[570] *Griglia di valutazione del Comitato degli artisti per l'analisi dei progetti presentati*, in Lavoro Liberato, novembre 1975, p. 6.
[571] Diari privati di Alik Cavaliere.
[572] Diari privati di Alik Cavaliere.
[573] Diari privati di Alik Cavaliere.

nei suoi diari, "non dovevamo fare, ma piuttosto prima raggiungere una certezza scientifica del prodotto, innestata su una certezza politica."[574].

Da tali discussioni, si pervenne a quella che venne definita come "Ipotesi progettuale collettiva" che avrebbe dovuto definire e precisare il significato politico dell'intervento (dunque, non solo cosa posizionare, ma anche dove, e con quale dedica), nonché indagare su quali forze politiche e sociali avrebbero dovuto intervenire nell'ideazione dell'opera. Il dibattito, dunque, si poneva nell'indagare se si sarebbero dovute porre delle relazioni con le autorità comunali o meno, nonché sugli aspetti economici e tecnici, ma, soprattutto, avrebbe dovuto definire "la tipologia formale", "la valutazione della qualità politica" e la "pregnanza simbolica (cioè il grado di recepimento effettivo da parte della base popolare o secondo l'interpretazione data dalla linea culturale di parti politiche)"[575]. Per questo, il nuovo comitato ristretto creò tre differenti modalità d'intervento: di minima, intermedio e di minima.

Quello di minima prevedeva di realizzare un monumento convenzionale, che fosse ispirazione di un singolo artista, ridotto alle sue componenti tipologiche elementari, pur non rinunciando agli aspetti quantomeno convenzionali e formali, come un simbolo del socialismo, un "un omaggio al sacrificio". Quello intermedio, avrebbe consistito nello sviluppo di un lavoro preparatorio all'intervento di massima ma, già di per sé stesso, formalizzato e utile a una larga diffusione sia dei significati politici che di quelli inerenti al dibattito culturale. Infine, quello di massima, veniva riassunto nella seguente definizione: il monumento "mentre implica il rifiuto all'utilizzazione di un linguaggio astorico e di una simbologia ovvia e obsoleta, deve contenere elementi (sia dal punto di vista formale e simbolico che del significato) utili alla sua crescita nel tempo"; tale significato, sottolineavano i redattori dell'intervento, avrebbe dovuto essere dato "non dalla simbologia del momento di lotta e di morte, ma da quella delle ragioni che portano a queste lotte e a queste morti"[576]. Esso, inoltre, sul piano operativo, avrebbe implicato la partecipazione attiva, in tutte le fasi, di artisti, studenti e operai. Agli artisti era demandata la specifica del rifiuto di delega a un singolo operatore culturale ma l'obbligo di lavorare in collettivo quale momento di crescita del dibattitto culturale. Per quanto riguardava studenti e operai, invece, per far sì che la ricerca dell'opera non cadesse in un mero idealismo, avrebbero anche loro dovuto partecipare alla costruzione formale dell'idea politica dell'opera d'arte: in particolare, contributo specifico veniva demandato ai "compagni operai" i quali avrebbero potuto contribuire "non come forza-lavoro a progetto ultimato ma partecipare direttamente, con la loro consapevolezza tecnica, alla definizione del progetto stesso". Fu da queste proposte che si può comprendere come il naturale "percorso" dell'ideazione del progetto venne inserito da Crispolti come uno dei progetti cardine della sezione *Documentazione aperta*[577] della mostra *Ambiente come sociale* alla Biennale del 1976, non prima che, tuttavia, il monumento venisse definitivamente

[574] Diari privati di Alik Cavaliere.
[575] *Griglia di valutazione del Comitato degli artisti per l'analisi dei progetti presentati*, in Lavoro Liberato, novembre 1975, p. 7.
[576] *Ibidem*.
[577] "Documentazione aperta", nei progetti di Crispolti, avrebbe dovuto esplicitarsi come una serie di iniziative atte ad offrire un'apertura al dialogo sui problemi dell'attualità integrando la documentazione, proposta nelle altre sezioni, sui differenti metodi di operatività sociale. Cfr., *Annuario 1977. Eventi del 1976*, in La Biennale di Venezia, a c. di Archivio storico delle arti contemporanee, La Biennale di Venezia, 1979, 221.

scelto secondo la modalità d'intervento di "massima": venne infatti scelto, nel maggio/giugno, grazie anche a incontri effettuati con il sindacato unitario dei metalmeccanici (Flm) di Sesto S. Giovanni e con i consigli di fabbrica di Breda Siderurgica, Breda Fucine, Breda Termomeccanica, Magneti Marelli, Ercole Marelli, Italtrafo e Falk Unione, un maglio industriale di cinquanta tonnellate fabbricato in Germania nel 1941 e impiegato in diversi paesi e industrie europee. Esso, nella mentalità collettiva dai partecipanti al progetto, avrebbe dovuto sia simboleggiare la "partecipazione operaia" all'edificazione del socialismo, sia rappresentare - per le sue "proporzioni architettoniche di grande monolito, sia per il fatto – ricordava Enzo Mari - che simbolicamente è un martello gigante, il simbolo primario del lavoro, da gran tempo intrinseco all'araldica della sinistra" - la partecipazione collettiva alla costruzione culturale della società. "La tensione a riappropriarsi della qualità formale dell'opera umana", ricordava ancora l'artista, "è un ulteriore messaggio del monumento. Il monumento a Franceschi è tale proprio perché denuncia la necessità, impone l'idea della riappropriazione politica e culturale del sapere e del fare."[578]. Del resto, lo stesso Crispolti, nella presentazione alla mostra veneziana, ricordava come l'ottica implicita delle esperienze che si sarebbero potute vedere alla Biennale era quella di posizionare "l'operatore culturale" all'interno di un'ottica dove sarebbe diventato "co-operatore", che lo avrebbe portato a mettere in gioco i privilegi sui specifici di artista, per agire non più unilateralmente ma in modo "dialogico" quale "sollecitatore culturale, disposto tanto a dare quanto a ricevere, in un'esperienza che diviene comune, bilaterale" e in una compartecipazione che lo avrebbe condotto ad accettare le proposte creative di coloro i quali difronte e lui non erano più visti come semplici fruitori di emissioni unilaterali"[579]. Le ricerca estetica, ed artistica, dovevano per Crispolti divenire una ricerca non di puro linguaggio, ma di rapporti, che avrebbe dovuto orientarsi recuperando una corretta strategia di risposta comunicativa a una domanda di massa. Anche Enzo Mari, del resto, vedeva di buon occhio le proposte di Crispolti. In un messaggio in risposta a Carlo Ripa di Meana – che si era premurato di invitare Mari e il Collettivo alla Biennale – il designer milanese dichiarava di aver aderito all'iniziativa lagunare per una serie di motivi, che vale la pena indagare. Mari vedeva nell'impostazione data da Crispolti una soluzione non definitiva, ma appunto "aperta", delle problematiche legate all'arte nel sociale. Questo rendeva ottimale una discussione dove anche il Monumento a Franceschi avrebbe potuto dare il suo contributo, di contro, ricordava il designer, ad alcuni artisti che lavoravano "attorno" al monumento, i quali, al fine di essere "coerenti" con la loro "militanza" perseguivano un'idea di arte demagogica e populista. A confutare queste tesi, Mari dichiarava nella lettera a Ripa di Meana: "la nostra ricerca ci ha confermato, nelle sue diverse fasi, che l'apporto di uno specifico intellettuale e significante nei termini della lotta di classe solo a condizione di essere svolto al suo più alto livello tecnico"[580]. Ancora, Mari dichiarava che la Biennale sarebbe stata il posto ideale per esporre le idee alla base del Monumento in quanto, da come Crispolti stava tentando di crearla, la mostra non sarebbe diventata una semplice esposizione dove accogliere le opere "artistiche", ma luogo atto al dibattito aperto alla collettività.

[578] Francesco Poli, Ezio Rovida, *Cosa è un monumento*, cit., p. 21.
[579] Enrico Crispolti, *Padiglione Italia*, in B76. La Biennale di Venezia. Settore arti visive e architettura, vol. 1, Venezia, Edizioni della Biennale di Venezia, 1976, p. 106.
[580] Enzo Mari, *L'esperienza del Monumento a Roberto Franceschi*, ASAC – archivio storico delle arti contemporanee, serie b. 249, fascicolo 1, Enzo Mari.

Nonostante tutto, le incomprensioni all'interno del Comitato continuarono a permanere. Per questo, per sollecitare ancor maggiormente questa cooperativa, pur incontrando problemi di sorta – ancora Cavaliere giudicava il monumento come uno "sgradevole equivoco […] retorico, avanguardistico, politicamente equivoco." – il Movimento Studentesco decise di incaricare un proprio rappresentante, Ezio Rovida, quale referente per la realizzazione dello stesso. Fu anche grazie alla sua mediazione che si arrivò alla definitiva scelta del maglio e si pervenne alla pubblicizzazione dell'iniziativa per una serie di eventi che si sarebbero tenuti (dal 22 al 31 agosto) alla rassegna veneziana (Figura 3), durante i quali si pervenne alla esposizione metodologica dei risultati attraverso un dibattito e alla formazione di un comitato promotore composto da politici e esponenti della cultura democratica e partigiana italiana: Sandro Pertini, Davide Turoldo, Giorgio Benvenuto, Giuseppe Alberganti, Riccardo Lombardi, Lelio Basso, Giulio Carlo Argan, Guido Quazza, Giovanni Pesce, Arialdo Banfi, Giuseppe Branca, Umberto Terracini e Ferruccio Parri. Non va del resto dimenticato che accanto a Crispolti, come Commissario delegato per il Padiglione Italia, vi era Raffaele De Grada, come precedentemente ricordato "capo" della sezione culturale del Movimento Studentesco. Fu con ogni probabilità lui a sollecitare al critico di portare l'esperienza del Monumento a Franceschi a Venezia. Interessante, in questo contesto, vedere quanto ricordava il critico del Movimento Studentesco sul catalogo della mostra in razione al concetto di "Ambiente". Constatando che l'ambiente si era trasformato grazie alla funzione esercitata dalle masse popolari e dalla loro volontà di rivalsa sociale – occupando case, richiedendo l'accesso al tempo libero e al riposo, autoriducendosi le tariffe – declinata questa voglia di rivalsa popolare in un contesto di creatività "popolare" e di ricerca estetica che riuscì a risolvere tali incombenti problemi; "questo tipo di intervento estetico – ricordava De Grada – di nascita spontanea e popolare, e ben diverso dall'"intervento" estetico dell'artista che intende reagire all'ambiente storico inserendo per esempio una scultura moderna in una piazza, accanto a un monumento. E non ha nulla a che vedere con la piatta analisi sociologica dell'ambiente, che registra una eventuale trasformazione senza farsene elemento di trasformazione"[581].



Figura 3: manifesto per il Monumento a Roberto Franceschi presentato alla Biennale di Venezia del 1976.

In tale occasione, sia per raccogliere fondi destinati all'acquisto del maglio, sia per propagandare le idee sottese alla realizzazione dell'opera, venne concepito un manifesto murale che venne presentato alla mostra lagunare il 14 settembre a Palazzo Grassi[582]. Al suo interno, difatti, vi sono importanti passaggi che ci consentono di

[581] Raffaele De Grada, *Per una mostra dell'"ambiente"*, cit., p. 109
[582] Cfr., *Annuario 1977. Eventi del 1976*, cit., p. 225.

verificare l'immaginario collettivo – politico e sociale – al quale erano giunte le diverse anime legate alla ricerca dell'oggetto. Nel manifesto si ricordava, per prima informazione, come "Franceschi – e tutti i compagni caduti – sono morti in difesa dei valori della classe operaia, per la libertà, la democrazia, la giustizia sociale e in sostanza per affermare che i mezzi di produzione sono gli strumenti del lavoro umano e devono appartenere a chi li usa" e che, di conseguenza, il maglio si classificava per essere "un simbolo degli strumenti di lavoro espropriati, sia negli aspetti positivi che negativi" e un oggetto significativo "per ricordare – in modo continuativo ed effettivo – le ragioni di questi momenti di lotta fuori dai temi usuali di tipo celebrativo.". Ancora, nel manifesto si ricordavano le ideologie sottese alla ricerca politica del monumento: "Questo simbolo viene realizzato senza compromissioni con le forze politiche ed economiche che sono le vere responsabili di queste morti. Questo simbolo viene realizzato da parte degli artisti con un lavoro di analisi e verifica collettiva che è garante della qualità complessiva dei contenuti politici e dalla loro forma.". Infine, veniva esplicitata la ricerca artistica: "il grande oggetto scelto accuratamente in funzione della sua pregnanza formale sarà disposto in funzione dell'immagine complessiva: contrasto violento e inusuale fra l'oggetto concreto – simbolo del lavoro, oggi alienato – e l'edificio dell'Università – simbolo della cultura, oggi separata". Oltre al manifesto, il 14 settembre venne organizzata una conferenza stampa il qui parziale resoconto venne ospitato sulla rivista "Fronte Popolare". In particolare, venne ospitato l'intervento di Franco Russoli, dove il sovrintendente sottolineava come il monumento esprimeva – "nel modo più semplice e diretto" – che ricerca, progetto ed esecuzione erano indissolubilmente e organicamente congiunti ad ogni stadio del lavoro, "per una finalità di beneficio collettivo e per un vero progresso civile"[583] quale espressione concernente in sé valore estetico non perché rispondeva a motivi di gusto e di tendenze formali, ma perché la sua definizione formale stessa nasceva dalla fusione di invenzione strutturale e funzionalità[584]. Sempre in tale ottica di ricerca dei finanziamenti per l'erezione del monumento, l'iniziativa del Comitato Promotore venne portata ed esposta in diverse città italiane ed in diversi contesti politici: il 3 dicembre 1976 venne indetta una manifestazione alla Cavallerizza di Brescia dove parlò Manlio Milani, per riallacciare la morte di Franceschi con la strage di piazza Della Loggia. Successivamente, presso la Galleria Milano di Carla Pellegrini, dal 15 al 24 ottobre venne organizzata una mostra – della quale si è ritrovato l'invito presso gli archivi della Fondazione Roberto Franceschi – dove vennero esposte delle opere per racimolare soldi per l'acquisto e il trasporto del monumento[585]. Anche in questa occasione, interveniva Russoli, ricordando come il monumento, nella sua formulazione basilare, esprimeva ed esplicitava che "ricerca, progetto ed esecuzione" erano "indissolubilmente e organicamente congiunti a ogni stadio del lavoro, per una finalità di beneficio collettivo e per un vero progresso civile". Per di più, Russoli recuperava la ricerca intellettuale così come proposta da Mari, associando tuttavia questa ricerca estetica all'interno di un processo culturale popolare che facesse del monumento non solo un'opera di ricerca formale,

[583] *Il monumento a Roberto Franceschi verso la realizzazione*, in Fronte Popolare, n. 81, 26 settembre 1976, p. 24.
[584] Cfr., *ibidem*.
[585] Un intervento che ricorda tale fatto è una breve lettera/invito datato 15 agosto 1976 dove si ricordava che i membri del Comitato Promotore si sarebbero impegnati a donare "un'opera significativa per la raccolta dei fondi necessari per la realizzazione" del monumento. Documento conservato presso la Fondazione Roberto Franceschi. Menzioni della mostra alla Galleria Milano sono ricordate anche in un articolo di Paolo Calcagno in un giornale ancora non identificato, dal titolo "*È un gigantesco maglio il monumento a Franceschi*".

ma un processo di socializzazione e collettivizzazione delle idee: "L'oggetto monumentale, il maglio, ha valore estetico non perché risponde a motivi di gusto e tendenza formali, ma perché la sua definizione formale nasce appunto dalla fusione di invenzione strutturale e funzionalità. La collocazione non è stata proposta soltanto in base a motivi di armonia spaziale, ma perché mette a fuoco l'unità dei luoghi del lavoro, fabbrica e scuola. Il processo formativo del monumento ha coinvolto il contributo degli artisti e quello degli altri lavoratori, in una verifica dialettica delle proprie competenze ed esigenze a ogni livello. […] Il concetto di cultura interdisciplinare trova conferma alla propria validità nell'essere azione politica unitaria. Il monumento diviene così atto di riflessione e di stimolo per una globale coscienza culturale rivoluzionaria, strumento di lotta. Non celebrativo, ma problematico e attivo, rifiuta le convenzioni consolatorie e alienanti. Tiene fede all'impegno che Franceschi, secondo la testimonianza di sua madre, chiedeva ai compagni: portate avanti la nostra lotta."[586].

Stesse rimostranze, queste veneziane, che vennero sottolineate anche nel *Documento degli artisti*, un breve comunicato scritto il 1 marzo e pubblicato sulla rivista "Fronte Popolare", dove in particolare veniva posta attenzione riguardo al rapporto del monumento con la sede dell'Università Bocconi – "Questo rapporto – sottolineavano gli artisti – assume valore in quanto determina la contraddizione tra la concretezza della macchina, assunta come simbolo del lavoro e la concretezza dell'edificio quale segno della cultura separata e del potere economico che la esprime". Senza questo legame, infatti, per i firmatari del comunicato, il monumento sarebbe stato "mutilato" nella sua impostazione "ideologica" tanto da poter venire stravolto al punto tale da riacquistare la connotazione "reazionarie" – tenevano a sottolineare gli autori – "proprie dei monumenti espressi dal Potere"[587]. Un legame del resto sottolineato anche nella lettera di risposta della madre di Roberto, Lydia, la quale in essa chiedeva l'immediata posa del maglio nel luogo della morte del figlio – e non al parco Ravizza, adiacente alla Bocconi, come chiedevano le forze politiche per imprecisati motivi di "sicurezza"[588] - altrimenti, avrebbe preferito esso fosse posto provvisoriamente davanti all'entrata della Biennale di Venezia per consentire un maggior dibattito all'interno del l'opinione pubblica che avrebbe potuto contestualizzare il monumento come atto di denuncia del dissenso dei cittadini dell'ovest europeo nei confronti dei loro governi[589]. Medesime considerazioni promosse dal Comitato, il quale ricordava come fuori da quel specifico contesto il monumento avrebbe assunto una connotazione reazionaria e propria dei "monumenti espressi dal potere"[590]. Fu in questo contesto, infine, che alla base del monumento, il giorno della sua posa – il 16 aprile 1977, giorno della morte, nel 1975, dei militanti Giannino Zibecchi e Claudio Varalli[591] - venne posta una targa con dedica sulla quale venne inciso "A Roberto Franceschi e a tutti coloro che nella Nuova

[586] Franco Russoli, testo presente nell'invito alla mostra presso la Galleria Milano conservato presso la Fondazione Roberto Franceschi.
[587] *Il documento degli artisti*, in Fronte Popolare, n. 110, 17 aprile 1977, p. 5.
[588] Lidia Franceschi, *Agli artisti del comitato promotore per "un monumento a Franceschi e a tutti i caduti delle lotte popolari dal '45 ad oggi"*, 23 febbraio 1977, documento conservato presso la Fondazione Roberto Franceschi.
[589] *Tutto è pronto per la collocazione del monumento*, in Fronte Popolare, n. 110, 17 aprile 1977, p. 5.
[590] Comitato Promotore*, Il monumento a Roberto Franceschi e a tutti i caduti delle lotte popolari dal '45 ad oggi è pronto*, 1 marzo 1977, documento conservato presso la Fondazione Roberto Franceschi.
[591] Zibecchi, in realtà, morì il 17 febbraio 1975. Alla posa del maglio, vi furono numerosi comizi, da quello di Lydia Franceschi, fino a Giuseppe Alberganti, presidente del Movimento Lavoratori Socialismo, a alcuni operai di ditta milanesi, fino al Raimondo Varalli, padre di Claudio. *Partigiani della nuova resistenza*, in Fronte Popolare, n. 111, 24 aprile 1977, p. 3.

Resistenza, dal '45 ad oggi, caddero nella lotta per affermare che i mezzi di produzione devono appartenere al proletariato." di contro a una frase che prevedeva, almeno in origine, al posto del termine "proletariato" la forma "a chi li usa"[592] meno ideologica e più complessiva. Una dicitura, quella infine scelta, che accontentava non solo la prese di posizione del Movimento Studentesco, ma anche lo stesso Enzo Mari che, come ricordava Cavaliere, voleva che la frase avrebbe dovuto "essere giusta fra quarant'anni".



Figura 4: Nicola Neonato, *Ora e sempre resistenza*, piazza Santo Stefano, 1977.

Pare necessario, a questo punto del discorso, fare un paragone, in parallelo, con il monumento dedicato a Zibecchi e Varalli posto in piazza Santo Stefano, luogo dove il Movimento Studentesco aveva "istituzionalizzato" la propria sede (Figura 4). Seppur come Franceschi i due giovani uccisi appartenevano alla "galassia" della sinistra extraparlamentare milanese[593], al contrario che per il monumento edificato davanti alla Bocconi, questo dedicato a Zibecchi e Varalli non subì il processo di verifica e revisione al quale venne sottoposto il suo omologo, ma venne commissionato direttamente all'artista ligure Nicola Neonato dal Coordinamento dei comitati antifascisti milanesi, senza chiedere alcuna autorizzazione al comune: il suo posizionamento al centro della piazza – come testimoniano anche una serie di fotografie di Carla Cerati e un cortometraggio della commissione Cinema del Movimento Studentesco Milanese che riprendeva i momenti della posa della stele[594] – avvenne il 1976, solo un anno dopo la morte dei ragazzi[595]. Neonato, capo-brigata partigiana durante la Seconda Guerra Mondiale con il nome di "Pollaiolo" – chiaro il riferimento all'artista rinascimentale fiorentino - al momento della posa della scultura aveva 64 anni e aveva studio in via Solferino a Milano: la sua cultura figurativa affondava le radici nella

[592] *Discussione e proposta per il Monumento a Franceschi nelle università di Milano*, in Lavoro Liberato, n. 5, 1974, p. 11. Per l'occasione, il Comitato Promotore pubblicò anche un breve libello, intitolato *Vittime delle lotte popolari dal 1946 al '76*, nel quale si dava un elenco dei morti causati dalle forze dell'ordine e dai militanti fascisti. Opuscolo conservato presso la Fondazione Roberto Franceschi.

[593] Zibecchi faceva parte die Coordinamento dei comitati antifascisti mentre Varalli militava nel Movimento Studentesco.

[594] Commissione Cinema del Movimento Studentesco Milanese, *Monumento a Zibecchi*, 6.51 min, Archivio Nazionale Cinema d'Impresa, 1976. La parte finale del filmato si riferisce invece alla manifestazione in ricordo di Gaetano Amoroso, morto il 30 aprile 1976 dopo un accoltellamento da parte di alcuni militanti del Movimento Sociale Italiano. Relativo ai momenti della morte di Varalli e di Zibecchi, ma maggiormente inerente agli scontri di piazza a margine degli eventi, si può vedere anche *Pagherete caro, pagherete tutto* filmato del 9175 del collettivo Cinema Militante. Il titolo del filmato, difatti, dice già che cos'è il documentario; giorno per giorno, quasi ora per ora i fatti di Milano: dall'uccisione dello studente Varalli, alla grande mobilitazione del 17 aprile che vede il tentativo di assalto alla sede del MSI e la morte di Zibecchi nelle cariche di Corso XXII Marzo; dai funerali al grande sciopero operaio del 22 aprile; dagli interventi operai alla famosa intervista di Scelba sulla "cavalleria motorizzata" della celere, fino al corteo del 25 aprile che vede una grandissima partecipazione di soldati.

[595] Cfr., Pierluigi Zavaroni, *Caduti e memoria nella lotta politica. Le morti violente della stagione dei movimenti*, Milano, Franco Angeli, 2010, p. 71.

tradizione tardo-simbolista italiana, avendo esso studiato dal 1936 con Felice Carena a Firenze. Il suo impegno civico non venne mai meno, tanto che più volte nella sua carriera venne chiamato, tra Liguria e l'alessandrino, a comporre tele e monumenti per ricordare i morti della Resistenza e la lotta partigiana, fino a che, nel 1963, gli fu commissionato l'affresco per la cappella votiva nel campo di concentramento di Dachau. Fu sicuramente a "causa" di questo suo impegno civile che al momento della morte dei due giovani immediatamente si pensò di commissionare all'artista ligure una scultura a loro dedicata[596]. L'opera, intitolata *Ora e sempre resistenza*, si radica all'interno della cultura realista, tipica di certa produzione scultorea degli anni degli anni Trenta e Quaranta – si può pensare, a titolo d'esempio, ai membri del gruppo milanese Corrente o a certi bassorilievi di Sironi - e tipica, del resto, di tutta l'esperienza artistica di Neonato: bene, infatti, si può accostare il monumento di piazza Santo Stefano con il bassorilievo scolpito da Neonato dedicato ai "martiri" della battaglia partigiana di Cantalupo. L'opera milanese reca nella parte superiore i ritratti dei due giovani con al centro la scritta "16-17 aprile 1975"; al di sotto, il corpo martoriato di Zibecchi, con il cranio distrutto dall'urto con la camionetta dei carabinieri, è accompagnato dai loro nomi seguiti dalla scritta "Caduti partigiani della/nuova resistenza", mentre nella parte inferiore della "stele" è raffigurato un corteo di operai e studenti i quali imbracciano cartelli con le scritte "No allo/stato/della/violenza" e "Pagherete/caro/pagherete/tutto" e uno striscione con la scritta "No al fascismo". Interessante vedere quando detto dallo stesso artista riguardo all'esecuzione dell'opera, che ci consente di distaccarci da quanto era stato il procedimento per la scelta del monumento a Franceschi: "Per fare il ritratto di Zibecchi mi hanno dato una fotografia. Per Varalli avevo una foto di quando faceva il campanaro nella chiesa del suo paese"[597]. Difatti, il rilievo plastico che mostra Zibecchi steso a terra con il cervello fuori dalla calotta cranica, nient'altro era che una libera interpretazione, in ogni caso ripresa dalle foto scattate da Aldo Bonasia[598] o da Uliano Lucas molto popolari in quei concitati momenti, del cadavere di Zibecchi riverso sul manto stradale[599] (Figura 5).



Figura 5: serie di particolare della "stele". Al centro Zibecchi.

[596] La commissione forse fu scelta anche perché uno dei protagonisti dei Comitati antifascisti (Enzo Gentile) era nipote dell'artista.
[597] Cfr., Intervista a Nicola Neonato, http://www.pernondimenticare.net/documenti/interviste/301-intervista-a-nicola-neonato-aprile-2000, consultato il 24/1/2022.
[598] La foto di Zibecchi riverso sul terreno venne anche pubblica in Aldo Bonasia, *Vivere a Milano*, Suisio (BG), Centro studi di arte plastica programmata, 1976.
[599] Relativi alla posa del monumento esiste solo un breve filmato girato dal Collettivo Cinema Militante di Milano che mostra alcuni militanti scavare la fossa per il posizionamento della lapide. Nel filmato, tuttavia, non vengono mostrati i momenti del concerto tenuto da Camerini e Finardi poco dopo l'innalzamento della stele.

Paragonando i due monumenti, quello del Comitato per Franceschi e quello di Neonato, si vedono chiaramente le due impostazioni "ideologiche" sottese: da una parte la "metaforizzazione" contenutistica propugnata da Mari per il monumento posto difronte alla Bocconi, dall'altra l'appiattimento sulla cultura realista voluta dal Movimento Studentesco e dai Comitati antifascisti milanesi; del resto, Raffaele De Grada negli anni addietro fu tra i critici a supporto del gruppo Corrente, che faceva del realismo un proprio campo di battaglia combattuta emblematicamente proprio sulle pagine della rivista "Realismo" da lui diretta. Interessante, in questo contesto, rileggere quanto scritto da Alik Cavaliere – che si poneva in una situazione mediana tra la frangia di Mari e quella di De Grada – nel catalogo della mostra *Tra rivolta e rivoluzione* organizzata a Bologna nel 1972. Ricordando in *incipit* al suo contributo, come il suo discorso si poneva come "reazionario", ma utile come metro di confronto per verificare la consistenza dei discorsi "rivoluzionari", muoveva una velata critica a questi ultimi (e pare di vedere in sottotraccia una critica a Mari e ai "progettisti"). Per Cavaliere, infatti, il "fare rivoluzionario" si era posto all'opinione pubblica come un mestiere, ristretto a compiere operazioni formali e, perlopiù, "sciocche e gratuite" nonché "violente", che non si sarebbero curate del contesto in cui sarebbero nate. Di contro Cavaliere opponeva gli artisti che avevano maturato un reale e proficuo rapporto con la realtà circostante, che potesse inserire il gesto artistico in un contesto di pensiero più ampio; per questo, ricordava, a proposito del proprio lavoro: "nel mio caso […] ho solo cercato di stabilire un rapporto (più limitato, ma più preciso), contraddittorio, con le strutture artistiche, che subisco quotidianamente, come momento dello sviluppo storico che vivo "professionalmente" in presa diretta. […] personalmente sono convinto che non esistano tempi e momenti alternativi di impegno politico "fuori" da quello che è il nostro lavoro, il modo con il quale viene prodotto, viene propinato al pubblico, viene venduto e mitizzato. […] l'impegno politico è sempre individuale, deve essere più possibile totale, ed è valido solo se avviene all'interno dell'ambiente sociale nel quale ognuno di noi opera. Ed oggi è costituito dal risultato di una serie di piccole azioni assolutamente non clamorose, forse modeste, costantemente verificate, senza quelle roboanti teorizzazioni che così spesso ricordano la montagna che partorisce un topolino"[600]. Chissà se in questa "montagna" Cavaliere vedesse le "roboanti teorizzazioni" di Mari. Concludeva, tuttavia, l'artista, aprendo quantomeno minimamente alle volontà "socializzanti", ricordando come l'impegno individuale e attivo avrebbe in ogni caso dovuto trovare sfogo in un discorso corale, collettivo, di circolazione di idee e di confronto dialettico con la realtà[601].

Il monumento, in questo caso specifico, si poneva, e si pone ancora, alla collettività, non già tanto recuperando la sua etimologia latina di "ricordo" ma diventa vero a proprio ammonimento verso lo stato e verso il cittadino stesso. Anche la sua dimensione estetica di vero e proprio ready-made, quale nei fatti è, viene a decadere, in quanto riallaccia significati che spostano la sua appartenenza dall'oggetto "già fatto" verso legami con la cultura materiale della società degli anni Settanta e non già con la cultura artistica istituzionale, come vorrebbe l'idea sottesa al ready-made stesso. Il Comitato che portò a compimento il processo di scelta del maglio si

[600] Alik Cavaliere, in *Tra rivolta e rivoluzione. Immagine e progetto*, (Bologna, Museo civico di Palazzo Accursio, Palazzo dei Notai, Galleria Galvani, Quartieri del comune, novembre 1972 – gennaio 1973), Bologna, Edizioni d'arte, pp. 706 – 707.
[601] Cfr., *Ibidem*.

mostrò desideroso di rivolgersi alla cittadinanza stessa, affinché potesse ricordare come il potere fosse stato utilizzato in modo inappropriato permettendo che sfociasse in momenti di violenza.

Merita quantomeno interesse, in questo contesto, vedere come una decina d'anni dopo la posa del monumento, nel 1988, un intervento di Luciano Fabro *A proposito della scultura pubblica e monumentale* spostava l'attenzione dalla diatriba "realismo" "astrattismo" – ovvero sulla riflessione sociale che il monumento avrebbe dovuto possedere – a una indagine sul significato intrinseco dell'arte pubblica. L'arte, per Fabro, infatti, non era luogo dove germinavano le idee, ma luogo dove le idee avrebbero trovato applicazione; questo aveva provocato il passaggio dal concetto di arte utile alla società, a un'arte quale "necessità di base". "Così l'arte" – ricordava Fabro nel suo intervento – "ripartendo dal primo gesto, dal primo pensiero, dal primo piacere, dal primo lume sulle cose generale sarà meno dogmatica che in passato, mano settoriale, meno specifica ed assolutamente priva di mestiere"[602]. In tale modo, anche l'artigianalità, tipica di certa tradizione artistica "pre-postmoderna" era divenuta una maschera sotto la quale poter nascondere i propri stereotipi, e la metaforizzazione del progetto artistico, sotto la quale Mari aveva celato i suoi presupposti, di fatto veniva disprezzata in favore di quella che più tardi, nel 1989, Fabro stesso definirà "struementarizzazione dell'interiorità", ovvero creare una ricerca sugli strumenti "interiori" del fare artistico[603].

Dall'arte "militante" alla "cooperazione" con l'istituzione. Enzo Mari alla Galleria Milano e il caso del "Panettone": dalla "ricerca" al "progetto".

La metaforizzazione contenutistica, tuttavia, Mari era già anni che l'elaborava, sia attraverso testi "pedagogici" sul lavoro e sulla funzione dell'artista, sia attraverso la mostra d'arte. Nel 1970 per la casa editrice Edizioni di Comunità, il designer milanese pubblicava *Funzione della ricerca estetica*, volume con il quale si proponeva di indagare come si era sviluppata la "professione-condizione"[604] dell'artista dall'antichità fino ai giorni a lui contemporanei, indicando nel processo di estraniamento una delle caratteristiche dell'artista moderno. Rilevato che esso viveva una condizione conflittuale nei confronti della società, tale processo portò, secondo Mari, alla differenziazione di due figure artistiche: da una parte l'artista-artista, che avrebbe teso sempre maggiormente a mitizzare il proprio lavoro, dall'altra i "nuovi tecnici" della comunicazione visiva che non avrebbero potuto vedere, se presi singolarmente, oltre i limiti della loro specializzazione. Gli stessi artisti, tuttavia, nel cercare di dare un senso meno mistificato alla propria condizione, avrebbero sempre maggiormente portato una riflessione sulla propria professione: da qua, sarebbero nate due opzioni di lavoro differenti, accomunate, tuttavia, dalla medesima volontà di rinnovare la società; da una parte coloro che avrebbero tentato di approfondire i termini della comunicazione visiva, dall'altra coloro che avrebbero utilizzato gli strumenti della propria professione artistica per predicare istanze sovversive. Tali ricerche, tuttavia, avendo per Mari esaurito la necessità di comunicare alcunché con i mezzi "aulici" dell'arte, avrebbero sempre maggiormente teso ad

[602] Luciano Fabro, *A proposito della scultura pubblica e monumentale*, in Arte torna arte. Lezioni e conferenze 1981 – 1997, Torino, Einaudi, 1999, p. 76.
[603] Cfr., Luciano Fabro*, Strumentizzare l'interiorità*, in cit., pp. 99 – 103.
[604] Enzo Mari, *Funzione della ricerca estetica*, Milano, Edizioni di Comunità, 1970, p. 5.

agire in un determinato contesto sociale che, disinteressandosi della ragione reali del proprio lavoro, avrebbero comunque richiesto il prodotto artistico quale "patentamento culturale"[605]. Per questo permaneva all'interno del contesto culturale il termine di ricerca, quale unico elemento in grado di verificare i fenomeni percettivo e a individuare e sperimentare i modi di linguaggio ai fini dell'ottimizzazione dei mezzi di comunicazione stessi: la ricerca, infatti, come dichiarato da Mari stesso, non si poneva come "etichetta" ma come "metodo"[606] in grado di elaborare nuovi linguaggi estetici. Linguaggi che, tuttavia, si ponevano come primo postulato (opere "anticipatrici" le definiva il designer milanese) per la nascita del mercato dell'arte. Tale attività di ricerca, tuttavia, sviluppava in parallelo anche la libertà stessa dell'artista, il quale, sebben "schiacciato" delle leggi del mercato, poteva trovare in questa funzione artistica una doppia dimensione: da una parte la "ricerca" avrebbe potuto raddoppiare il proprio stato di insoddisfazione e di nevrosi, dall'altro, in quanto svincolata da una interpretazione socio-economica, avrebbe potuto condurre a una maggiore libertà dell'artista. La condizione per poter superare questa impasse, stava nell'avvicinare il momento della ricerca con quello della progettazione, intendendo con il termine di ricerca, nella accezione di ricerca artistica, quelle operazioni rivolte a verificare i fenomeni percettivi e a individuare e sperimentare i modi di linguaggio ai fini dell'ottimizzazione dei mezzi di comunicazione[607]: "le condizioni di tutti coloro che si occupano del linguaggio delle immagini entrano in crisi quando il momento della ricerca viene superato da quello del progetto. Da una situazione in cui ciò che viene realizzato e progettato alla luce sia di una ricerca utile al rinnovamento dei mezzi del progetto stesso, sia di una valutazione-convinzione compressive della sua incidenza sociale […] si passa ad una situazione in cui si perde la capacità di visione globale in quante le diverse componenti non sono più così strettamente relazionate"[608]. Per Mari, per poter accostare tali ultimi due termini, sarebbe occorso modulare e verificare modelli di comportamento collettivi, assommando le caratteristiche degli artisti – ovvero dei "ricercatori" – e dei designer – ovvero dei "progettisti", trovando "intermediari" in quella parte politica o in quei gruppi che si sarebbero preoccupati di promuovere e organizzare l'azione collettiva di rinnovamento. Per questo, infine, Mari prospettava come prioritario promuovere la formazione di un sindacato, per poter meglio definire gli interventi decisionali che l'artista avrebbe potuto mettere in scena nei momenti decisionali della produzione e contro le ragioni del destinatario del prodotto artistico[609]. Non solo il sindacato poteva sopperire a tale funzione. In un breve scritto pubblicato nel catalogo della mostra bolognese *Tra rivolta e rivoluzione* del 1972, il designer considerava necessaria la maturazione di specifiche esperienze di lavoro collettivo come la "costituzione di un nucleo iniziale" di lavoro, i cui componenti, riconoscendosi omogenei "ideologicamente", non avrebbero considerato scindibile il proprio comportamento politico da quello artistico o disciplinare. Essi, infatti, dopo aver analizzato il proprio metodo di operatività, avrebbero potuto elaborare delle specifiche modalità lavorative e integrato al proprio interno quelle "discipline" non sufficientemente rappresentate secondo una logica di relazionalità[610]. Mari, del resto, non prospettava meramente questo tipo di intervento

[605] Ivi, p .6.
[606] *Ibidem*.
[607] Cfr., Ivi, p. 6.
[608] Ivi, p. 9.
[609] Cfr. Ivi, p. 11.
[610] Enzo Mari, in *Tra rivolta e rivoluzione. Immagine e progetto*, cit., pp. 747 – 751.

"politico"; esso, infatti, si era dimostrato attento anche a forme decisionali di stampo meramente economico. Tali concetti, difatti, vennero meglio esplicitati dal designer in un intervento da lui scritto per "Casabella" nel 1973 quando individuata quattro diversi tipi di categorie differenti che avrebbero concorso all'esecuzione del "progetto": economia decisionale, economia d'acquisto e d'uso, economia di esecuzione e economia di progettazione tecnica specifica[611]. In particolare, Mari poneva molta attenzione all'ultimo di questi quattro termini; ricordando come il più delle volte la progettazione tecnica era asservita alle logiche del potere capitalista, per ovviare a esse si sarebbe dovuti giungere a un lavoro interdisciplinare condotto secondo codici comunicativi differenti, dove le differenti capacità messe in "gioco" dal proletariato avrebbero consentito a esso di poter essere l'unico interlocutore e, dunque, mediatore, della propria capacità tecnica: chiosava, infatti, Mari, in chiusura d'articolo "solo la gestione collettivamente consapevole può consentire l'attuazione del processo forma-funzione"[612].

Non si può del resto non ricordare che su tali temi Mari continuerà e riflettere anche in altri interventi successivi: nel 1971 un intero doppio numero della rivista "NAC- Notiziario di arte contemporanea" venne dedicato alla *Proposta di comportamento di Enzo Mari* alla quale davano risposta 52 studiosi, artisti e intellettuali, attenti alle forme comunicazionali dell'arte contemporanea. Contestualizzato come la comunicazione artistica non poteva essere svincolata dalla lotta di classe, essa si poneva, di conseguenza, come attività rivoluzionaria. In tal senso, la ricerca politica non poteva essere riconosciuta quale prioritaria rispetto a qualsiasi altra ricerca, ma doveva di necessità convenire a creare il sostrato culturale per la maturazione e la ricerca di un nuovo linguaggio comunicazionale di contro a una ricerca che avrebbe condotto l'artista a una gratificazione individuale e alla propria "alienazione"[613]. Per sopperire a questa "alienazione" non restava, all'artista, che la riflessione e la ricerca sul linguaggio, ovvero portare una maggiore attenzione sui sistemi di comunicazione allora in atto "più che [sulle] ideologie stesse"[614]: per questo gli artisti non avrebbero dovuto limitarsi a sperimentare e mediare nuovi modelli di espressione culturale, ma avrebbero dovuto ritenere come fondamentale la sostanza e le implicazioni della ricerca, e verificare come esse avrebbero potuto venire comunicate e recepite dall'interlocutore per evitare possibili manipolazioni. Per questo il designer invitata i suoi interlocutori a imporsi un codice di comportamento "utile a liberare il rapporto dialettico della ricerca da tutte le sovrastrutture mistificanti.". In relazione a ciò, la proposta che Mari forniva ai suoi interlocutori, veniva espletata in 5 punti: "I. Annunciare la propria visione utopizzante dello sviluppo della società. II. Definire la strategia che si ritiene utile per questa utopizzazione. III. Dire in quale momento tattico di questa strategia si è. IV. Collocare il lavoro di ricerca trattato in tale momento tattico. V. Comunicare il lavoro in questione."[615]. Tra le 52 risposte, una delle più interessanti fu quella di Francesco Leonetti, scrittore protagonista della politica del Partico comunista Marxista Leninista d'Italia e della rivista "Che Fare". Rammaricandosi di non trovarsi del tutto d'accordo con la proposta di Mari, Leonetti rispondeva sistematicamente ai cinque quesiti esposti dal

[611] Cfr., Enzo Mari, *Etiche e pratiche*, in Casabella, n. 384, 1973, p. 13.
[612] *Ibidem*.
[613] Enzo Mari, *Proposta di comportamento*, in NAC – Notiziario di Arte contemporanea, n. 8/9, 1971, p. 5.
[614] *Ibidem*.
[615] Ivi, p. 6.

designer. Per quanto riguarda il primo, Leonetti sosteneva che l'attuale fase della storia sociale era costituita dalla decadenza del capitalismo imperialistica e dalla preparazione alla conquista del potere da parte della classe "proletaria", sotto la guida dei principi cardine del materialismo dialettico. La seconda domanda, invece, veniva risolta ricordando come la strategia marxista leninista avrebbe potuto decidere nei decenni a venire lo scontro mondiale in favore "della causa del proletariato". Il terzo punto, invece, vedeva Leonetti definire il momento storico nel quale si era, quale quello della "involuzione revisionistica" iniziata negli anni Cinquanta. Per quanto riguarda la quarta domanda di Mari, Leonetti ricordava il suo lavoro come "giornalista" nella rivista "Che Fare" in favore della riduzione dei bisogni quotidiani, nonché ricordava la necessità del finanziamento dei gruppi rivoluzionari e delle attività autorganizzative e cooperative, di collettivi di base e circoli culturali. Il quinto punto, infine, vedeva Leonetti accennare come con alcuni militanti dei collettivi cinematografici di base stavo portando a termine un film militante. Per questo, Leonetti chiudeva il suo intervento su "NAC" ripudiando la sua produzione precedente, sia quella legata al realismo dell'immediato dopoguerra, sia quella legata all'avanguardia letteraria del Gruppo '63, in quanto non più rispondenti alle esigenze del nuovo "proletariato giovanile", in favore di un procedimento linguistico che sarebbe consistito, a sua dire, in "un'azione su testi esistenti, rovesciando o ricreandone gli elementi connotativi"[616]; una sorta di cut-up semantico, sulla scorta di quanto all'estero, penso soprattutto al Burroughs, veniva già da anni eseguito. Per questo, a conclusione dell'intervento, lo scrittore pubblicava il testo di Andrew Saint George *La Cia contro il Ché* ma in forma "rovesciata", definita da Leonetti stesso come "Raccont-azione, trattamento a connotazione rovesciata"[617].



Figura 6: Copertina del volume *Atlante secondo Lenin. Carte dello scontro di linea, oggi,* Edizioni L'Erba voglio, 1976.

Con Leonetti, del resto, Mari ebbe un rapporto stretto anche negli anni successivi, tanto che nel 1976 per le Edizioni l'Erba Voglio, pubblicò con lui il volume *Atlante secondo Lenin. Carte dello scontro di linea, oggi* (figura 6). Nella premessa al volume, venivano da subito dichiarate le intenzioni che i due autori si avrebbero voluto esplicitare mediante la pubblicazione. Lo studio, infatti, si proponeva, mediante un impianto di tipo grafico e teorico, di presentare ed evidenziare le differenti e complesse posizioni del materialismo storico-dialettico mediante la constatazione che l'uomo era, ed è, condizionato dai bisogni e delle relazioni sociali. Ed è interessante verificare come questo impianto grafico e teorico venne "costruito": a Mari venne affidata la parte di "progettista e filosofo, con pratica di designer, e con legame col movimento di massa, studentesco e operaio", mentre a Leonetti era affidata la parte "intellettuale" e letteraria, "con sviluppata implicazione e azione politica recente di "sinistra rivoluzionaria""[618]. Il lavoro della coppia, infatti, si

[616] Francesco Leonetti, *Risposta a Enzo Mari*, in NAC – Notiziario di Arte Contemporanea, ivi, p. 31.
[617] *Ibidem*.
[618] Enzo Mari, Francesco Leonetti, A*tlante secondo Lenin. Carte dello scontro di linea, oggi*, Milano, Edizioni l'Erba voglio, 1976, p. 5.

articolava in un compendio di sei tavole, ognuna dedicata a un differente aspetto del materialismo storico-dialettico marxista, dove in ciascuna di esse venne posizionato un commento e cui si associavano definizioni di problemi, termini e concetti da dover meglio chiarificare, nonché citazioni dai classici del marxismo "relativi ad elementi portanti della carta stessa e dell'insieme delle carte"[619] (Figura 7).



Figura 7: *Atlante secondo Lenin. Carte dello scontro di linea, oggi,* Edizioni L'Erba voglio, 1976.

Esse, in particolare, erano dedicate a storia, società, economia, geografia, politica e cultura. Quest'ultima, al fine del nostro discorso, merita sicuramente una maggiore attenzione. Tale "carta" – che secondo gli autori andava letta in parallelo a quella politica – riguardava il livello della lotta di classe nei confronti degli aspetti culturali della società: in essa era contenuto il riconoscimento del motivo sociale specifico, in antagonismo con quello borghese, di ogni ricerca culturale che si proponeva come autentica. La cultura (Figura 8), in questo senso, non era indicata come autonoma, né come capace di una propria opposizione integrale, pur se in grado di attuare modi di lotta particolari, unificati sotto l'insegna del marxismo. Tutto questo veniva illustrato graficamente da Mari, attraverso due disegni

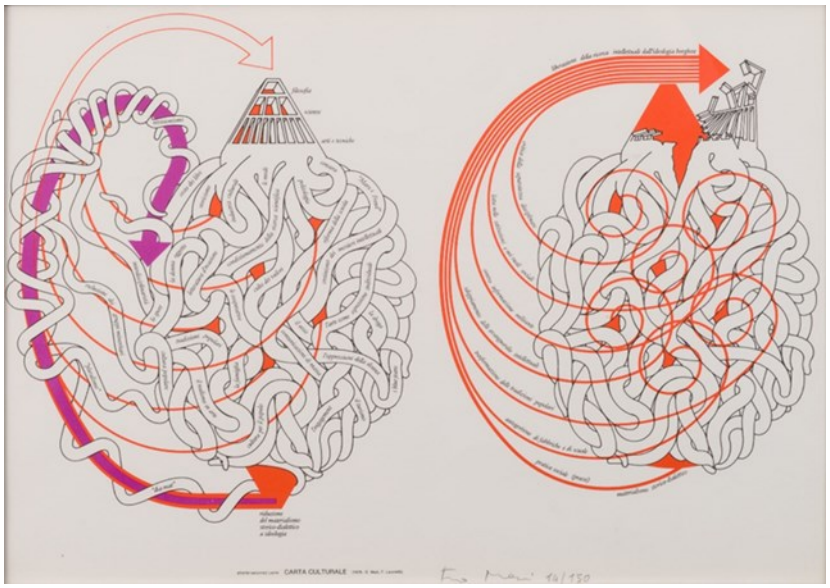


Figura 8: Atlante secondo Lenin. Carte dello scontro di linea, oggi, Edizioni L'Erba voglio, 1976. Tavola "la cultura".

[619] Ivi, p. 12.

separati l'un dall'altro. Nel primo, la stilizzazione di un cervello al cui apice era posta una piramide a tre blocchi (arti e

tecniche alla base, scienze nell'intermezzo e filosofia alla sommità) mostrava nei gangli le parole d'ordine della cultura popolare, le quali, tuttavia, venivano rese innocue – esse venivano a rialimentare la piramide prima ricordata – dalla "riduzione del materialismo storico-dialettico a ideologia". Nella seconda scheda, che mostrava sempre il medesimo cervello e la medesima piramide, quest'ultima veniva distrutta dalle parole d'ordine del materialismo storico-dialettico, che avrebbe portato alla "liberazione della ricerca intellettuale dall'ideologia borghese"; tra queste parole d'ordine stavano "pratica sociale (prassi)", "autogestione di fabbriche e di scuole", "trasformazione delle tradizioni popolari", "sdoppiamento delle avanguardia popolari", "controinformazione militante", "lotte nelle istituzioni e nei ruoli sociali" e, infine, "critica della separatezza disciplinare"[620]. L'atlante, di fatto, si poneva come un tentativo coraggioso di spiegare l'inganno del capitalismo con tutti i linguaggi a disposizione del "proletariato": parole e numeri, ma anche forme, astratte e concrete, nonché colori. Con *L'atlante secondo Lenin* Mari avanzava una critica alla separatezza delle discipline, tentando di indicare al lettore nuove modalità e nuove vie per giungere a un rinnovato modo di Sapere.

Sulla riflessione dei termini di ricerca e progetto, del resto, Mari si era già espresso, tuttavia, alcuni anni prima dell'"Atlante", nel catalogo della mostra *Falce e martello: tre modi in cui un artista può contribuire alla lotta di classe*, (Figura 9) organizzata presso la Galleria Milano di Carla Pellegrini nel 1973; in questo modo, infatti, il designer milanese affrontava la questione: "Con il termine di ricerca si intendono quelle operazioni atte a verificare i fenomeni percettivi e a individuarne e sperimentarne i modi di linguaggio. La ricerca si attua sottoponendo gli elementi, sia intuitivi che razionali, a un accertamento mediante l'analisi di determinate variazioni programmate in una serie di modelli di raffronto originariamente uguali. Con il termine di progetto si intendono quelle operazioni svolte per attuare ciò che si ritiene prioritario. Il progetto si attua mediante la coordinazione delle tecniche appropriate, individuando progressivamente ciò che è prioritario nell'ambito di tutto ciò che interferisce nella determinazione di un processo."[621]. La mostra, in particolare, nacque da una ricerca proposta dallo stesso Mari a una studentessa che lavorava nel suo studio, Giuliana Einaudi: lo scopo era di riprogettare l'antico simbolo della falce e martello con una qualità esteticamente rilevante. In questo contesto, prima venne effettuata una ricerca ampia e il più possibile completa del simbolo e solo dopo la sua progettazione: una procedimento, come esplicitato nel "manifesto

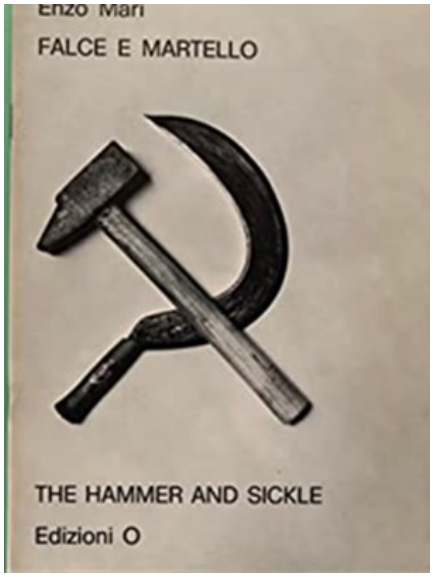


Figura 9: Catalogo *Falce e Martello*, Edizioni O, 1973.

[620] Ivi, p. sp.
[621] Enzo Mari, *Falce e martello*, (Milano, Galleria Milano), Milano, Edizioni O, 1973, p. sp.

programmatico", da effettuarsi in quattro differenti passaggi; il primo si proponeva di "attuare la propria ricerca di linguaggio alla condizione, da un lato, di essere coerente con ciò che implica la sua definizione, dall'altro, di cercarne gli interlocutori effettivi nell'ambito della propria classe", il secondo punto prevedeva di "celebrare la rivoluzione mediante oggetti realizzati utilizzando linguaggi già conosciuti nell'ambito delle poetiche tradizionali", il terzo di "progettare oggetti concretamente funzionali e specifici momenti di lotta", infine, il quarto punto, che prevedeva come l'artista dovesse "mediare la propria coscienza tecnica"[622] (Figura 10) .



Figura 10: inaugurazione mostra *Falce e Martello*, Galleria Milano, 1973.

In particolare, Mari pose grande rilievo a quest'ultimo punto, che secondo di lui avrebbe potuto essere espletato in tre momenti specifici. Vi era necessaria un'operazione politica messa in atto all'interno della propria categoria al fine di evidenziarne le contraddizioni interne e di poterle, dunque, mediare, per dare un fattuale contributo alla lotta di classe, nonché quello di operare col proprio lavoro di ricerca e di progetto al fine di oggettivare i processi creativi, smitizzando, di conseguenza, l'eccezionalità della creazione individuale e, infine, quello di riconoscere e mettere in evidenza ogni momento in cui il "proletariato" spontaneamente avrebbe usato e costruito il proprio linguaggio senza averne ancora preso completa coscienza, in quanto ancora condizionato dai "miti della cultura aristocratica"[623]. Espletato tale processo, Mari percepì, tuttavia, che il valore formale non incideva sul significato veicolato, giungendo alla seguente conclusione: "storicamente la classe egemone ha sempre imposto a quella subalterna i propri simboli servendosi, a tal fine, anche di quelle

[622] *Ibidem*.
[623] Cfr., *ibidem*.

qualità formali utili a farli riconosce come superiori (ad esempio, il simbolo della svastica, che da solo punto di vista formale, è certamente il più riuscito). Pertanto quella funzionalità formale, a cui siamo condizionati dalla nostra cultura visiva, per non essendo scorretta, non risulta essere proprio per una applicazione di questo tipo. La falce e martello, al contrario, appartiene ai proletari, non tanto nel senso che essi vi si riconoscono genericamente ma nel senso che essi la sentono proprio al punto di utilizzarla direttamente e liberamente, senza costrizioni di tipo linguistico. Infatti, le falci e martello tracciate spontaneamente […] non raffigurano un'idea la significano. […] Quindi, l'insoddisfazione per "la" falce e martello da me disegnata derivava dalla constatazione che si tratta solo di un esempio di buona calligrafia.". Concludeva, infine, Mari, "risulta dall'osservazione dei simboli raccolti che tanto più questi sono tracciati direttamente e spontaneamente, tanto più ciò che vogliamo comunicare ci perviene direttamente senza sovrastrutture formali: cioè la loro forma corrisponde, effettivamente, alla loro funzione"[624]. È evidente, in tale contesto, notare come tali riflessioni – il concetto di rappresentare non una idea ma un significato – vennero successivamente utilizzate da Mari per il monumento a Franceschi; non va dimenticato, allora, che la sera dell'inaugurazione della mostra "Falce e Martello" Mari volle esibire anche il filmato *Comitati politici – testimonianze sulle lotte operaie in Italia nella primavera del '71*[625] (Figura 11), realizzato dall'artista stesso con il Gruppo di Lavoro (composto dagli studenti



Figura 11: Enzo Mari, Gruppo di Lavoro, *Comitati politici – testimonianze sulle lotte operaie in Italia nella primavera del '71*, 1971.

del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma[626]) nel quale si dava voce alle testimonianze dei rappresentanti di Sindacati – Alberganti per la Camera del Lavoro di Verbania – degli impiegati e degli operai delle fabbriche Minganti, Sasib, Comi Rhodiatoce, Chatillon e del Petrolchimico di Porto Marghera mediante la mediazione di una telecamera fissa posizionata davanti a i volti degli intervistati. Interessante la prefazione al catalogo pubblicato per l'evento, scritto direttamente dai membri del collettivo Gruppo di Lavoro. Essi, ricordando come la loro ricerca, oltre a essere rivolta all'apprendimento delle tecniche di realizzazione e a quelle della progettazione, era finalizzata a incidere socialmente sulla società italiana, esplicavano quali erano le conclusioni alle quali giunsero. La scelta dell'intervista diretta – "cioè trasmessa interamente e senza alcuna

[624] *Ibidem*.
[625] Enzo Mari, Gruppo di Lavoro, *Comitati politici – testimonianze sulle lotte operaie in Italia nella primavera del '71*, 50', 1971.
[626] Gruppo composto da: Gianni Baratto, Luca Bramanti, Germano Colamatteo e Gianni Lizio.

manipolazione" - si poneva fondamentale quale tecnica in grado di opporre un rifiuto della mediazione tra autori e la collettività. Allo stesso tempo, l'omogeneità delle interviste (riprese nel medesimo contesto, della stessa durata e sullo stesso argomento) si poneva l'obiettivo di non distrarre dal contenuto ma di confermarlo, ponendo di fatto – come ricordavano gli autori – il documentario quale modello alternativo "al così detto linguaggio filmico con quale la cultura specifica in atto maschera la concretezza di un reale comunicazione con la celebrazione visiva di immagini estetizzanti"[627].

Al di là dell'esperimento di "sociologia visiva", la mostra organizzata da Mari presso la Galleria Milano, rifletteva, dunque, anche sulla possibilità da parte di un artista di influire sulla società – di contribuire alla lotta di classe, come diceva il sottotitolo – e sulle strategie che si sarebbero potute adottare a tale scopo. Ecco, allora, che Mari, nel testo pubblicato nel catalogo, ricordava in quattro punti i comportamenti che l'artista avrebbe dovuto tenere per poter contribuire con la propria capacità tecnica a tale lotta: 1) Attuare la propria ricerca di linguaggio alla condizione, da un lato, di essere coerente con ciò che implica la sua definizione, dall'altro, di cercarne gli interlocutori effettivi nell'ambito della propria classe. 2) celebrare la rivoluzione mediante oggetti realizzati utilizzando linguaggi già conosciuti nell'ambito delle poetiche tradizionali. 3) progettare oggetti concretamente funzionali a specifici momenti di lotta. 4) mediare la propria coscienza tecnica.".

Del resto, le riflessioni di Mari su tali "ideologie" politiche, filtrate attraverso la ricerca artistica, vennero messe in atto in altri lavori presso la Galleria Milano di Carla Pellegrini[628]: tralasciando la mostra di finanziamento che venne organizzata per raccogliere fondi per l'installazione del monumento a Franceschi, che venne organizzata dal 15 al 24 ottobre 1976, ma della quale si è persa ogni traccia, il 20 gennaio 1972 venne organizzata la *Svendita* (Figura 12) una mostra dove Mari espose cinquanta opere da lui realizzate tra il 1952 e il 1968, a voler sottolineare come con l'arrivo della contestazione studentesca, la dimensione culturale del suo lavoro cambiò radicalmente, tanto da meritare di essere venduta all'incanto: infatti, come si vede nel catalogo dell'evento, composto interamente con solo foto scattate da Arno Hammacher – il quale, tra l'altro, aveva ampiamente documentato i momenti



Figura 12: catalogo mostra Svendita, opere dal 1952 al 1968, Galleria Milano, 1973.

[627] *Testimonianze sulle lotte operaie in Italia nella primavera del 1971*, in Attraverso l'arte. Pratica politica/pagare il '68, a c. di Lea Vergine, Roma, Arcana editrice, 1976, pp. 64 – 65.

[628] La Galleria Milano, almeno negli anni Settanta, fu molto attenta ai risvolti della politica "militante" comunista e anarchica. Oltre alle già ricordate mostre di Enzo Mari, da ricordare quella inaugurata nel maggio 1972 intitolata Croce Nera Anarchica, come dall'omonima pubblicazione italiana uscita per soli 9 numeri, dal 1969 al 1971 prodotta dagli anarchici della FAI del circolo Ponte della Ghisolfa. La mostra, nella quale erano presenti circa Settanta artisti, tra italiani e stranieri, venne promossa per racimolare fondi da destinare alla famiglia del ferroviere anarchico Giuseppe Pinelli. Cfr., Bianca Trevisan, *Una storia, molte storie. La Galleria Milano negli anni Sessanta e Settanta attraverso il suo archivio*, in Teca, 10(I), giugno 2020, p. 259. Per la storia dell'organizzazione Crocenera Anarchica, vedi Gian Domenico Berti, *Contro la storia. Cinquant'anni di anarchismo in Italia (1962-2012)*, Milano, Biblion Edizioni, 2016.

dell'installazione del monumento a Franceschi davanti la Bocconi - si vede come Mari mise in vendita opere appartenenti al periodo ottico/cinetico, ossia al suo periodo "artistico"[629].

Due anni dopo, nell'aprile del 1974, l'artista propose una mostra dibattito all'interno degli ambienti di via Manin 13 per una mostra intitolata *Proposta per un'autoprogettazione* (Figura 13) dove il designer espose mobili in legno da lui realizzati e i disegni progettuali per poterli costruire, resi in questo modo disponibili a chiunque fosse stato interessato a costruirsi il proprio "oggetto d'arte"; in questo modo, ognuno avrebbe potuto porsi "di fronte alla produzione attuale con capacità critica"[630]. Nella proposta dell'artista, vi era sottolineata l'attitudine critica nei confronti di un mondo, quella della produzione su larga scala, che privava le persone della propria capacità di fare e di trasformare la propria cultura. La proposta dell'autoprogettazione" delle opere d'arte, a cui aderirono oltre una settantina di artisti, tuttavia raccontava anche altro: la volontà da parte di Mari di fornire istruzioni, si poneva anche come atto di "generosità" che fosse al tempo stesso in grado di smontare l'aura sacrale che attorniava l'opera d'arte, e di consentire la creazione di un'attività ludica, basata sulla collaborazione e sulla condivisione di pensieri e di atti. Interessante, in questo contesto, vedere come al dibattito seguito all'inaugurazione della mostra – purtroppo andato perduto negli archivi della galleria - parteciparono anche Tommaso Trini, Elvio Facchinelli e Virgilio Vercelloni, quest'ultimo professore della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano che nei suoi corsi si era occupato a più riprese delle necessità da parte del "proletariato" urbano di poter partecipare, almeno idealmente, all'autocostruzione della propria abitazione e del proprio vivere quotidiano. E difatti, nel catalogo della mostra, Vercelloni stesso poneva cinque domande a Mari, rimaste inevase. Il docente chiedeva al designer se l'utilizzo del legno quale materiale per autocostruirsi il proprio mobile poteva essere messo in relazione con una volontà di contestazione del design "ufficiale" e "industriale", reo – come veniva specificato nella seconda domanda – di aver tralasciato il rapporto quantomeno necessario tra qualità/quantità in favore solo della ricerca del "gusto"[631]. Una ricerca che, tuttavia, veniva tacciata da Vercelloni, nella terza domanda, come antieconomica e contro il principio di durevolezza del mobile stesso: per questo il docente chiedeva a Mari se nelle sue intenzioni fosse possibile



Figura 13: copertina del volume *Proposta per una autoprogettazione.*

[629] Enzo Mari, *Svendita. Opere dal 1952 al 1968*, (Milano, Galleria Milano, 20 gennaio 1972), s.l, 1972.
[630] Enzo Mari, *Proposta per un'autoprogettazione*, (Milano, Galleria Milano, 8 aprile 1974), Milano, Centro Duchamp, 1974, p. sp. Pochi mesi prima della "proposta" della Galleria Milano, Mari per la Danese organizzò una esposizione intitolata "Proposta per la lavorazione a mano della porcellana" nella quale forniva un nuovo processo di fabbricazione della porcellana affidando il procedimento al laboratorio La Freccia di Tarcisio Tosin di Vicenza.
[631] *Ibidem*.

trovare un accordo con la grande industria per la produzione del materiale in serie che avrebbe consentito – e qua Vercelloni introduceva la quarta domanda – al mobile autocostruito di diventare un "strumento" nuovo nel mondo della casa, connotato da valori "illuministici", ovvero demistificatori nei confronti dei valori tradizionali della società dei consumi. Infine, come chiusura di questa sequenza di richieste, Vercelloni si chiedeva se questa critica alla società industriale potesse considerarsi una sorta di "arretramento" teorico verso un passato remoto, dove le tecniche standardizzate vennero impiegate per implementare in estensione quantitativa e qualitativa la produzione e gli usi che del materiale ligneo venivano fatto[632].

Nel 1975, gli "appunti" per l'Autoprogettazione venivano ripubblicati insieme a una selezione di testi in risposta all'iniziativa portata in scena nella galleria di Carla Pellegrini, tra cui recensioni critico-artistiche e lettere inviate a Mari da chi si era adoperato nell'impresa di autocostruzione; l'occasione fu una mostra curata da Giovanni Accame e Carlo Guenzi presso la Galleria d'Arte Moderna di Bologna intitolata Avanguardie e cultura popolare, dedicata ad indagare i rapporti tra le forma di partecipazione della cultura "colta" e specialistica – quelle delle neoavanguardie – con forme e progetti della cultura "popolare". Il fine dell'esposizione, come ricordava Accame nella prefazione al volume, era quello era di indagare la prospettiva dove situazione differenti tra di loro avrebbero potuto trovare nel "disagio e nella necessita" una comune matrice d'azione, esplicitata attraverso una pratica artistica partecipativa e socializzante del lavoro artistico[633]. Nel suo contributo – originariamente pubblicato su "L'Espresso" - lo storico Giulio Carlo Argan distingueva tra Autoprogettazione e il semplicistico "fatelo-da-voi" predicato nel tempo libero della cultura americana. Se quest'ultima celebrava un fare per il fare, replicando il contesto da cui l'azione era scaturita, il progetto di Mari aveva l'accento di una sfida intellettuale, più che di mera replica di un progetto preimpostato. Tutti avrebbero dovuto progettare da sé – ricordava Argan parafrasando Mari – in quanto era il "modo migliore per evitare di essere progettati"[634]. Nel suo testo di introduzione al catalogo, difatti, il designer incalzava contro "l'hobbismo", definendolo una "degradazione della cultura", "un fare le cose a un livello imitativo, senza conoscere profondamente quello che si sta facendo". Una distrazione, più che un impegno a comprendere proprietà dei materiali e regole costruttive. Ma Mari non era ingenuo, e non nascondeva al suo pubblico la "diseconomicità" – e qua, rispondeva anche alla domanda di Vercelloni - dell'esperimento da un punto di vista industriale. "Sarebbe sbagliato – diceva – pensare a un ritorno all'arcadia, a un mondo in cui ciascuno fa tutto", si trattava piuttosto di occupare l'industria e socializzare la tecnologia. Autoprogettazione, concludeva, non era autorealizzazione, ma un gesto critico verso il mondo capitalistico degli oggetti, e al tempo stesso un esercizio per rievocare capacità dimenticate quale momento atto a "contrabbandare" ricerche che avrebbero stimolato a uscire da condizionamenti ideologici, normativi, di comportamento e di gusto[635]. Questo aspetto,

[632] *Ibidem*. In tale contesto Vercelloni richiamava il sistema di costruzione americano detto Ballon-frame, ovvero un insieme di listelli di legno standardizzati grazie ai quali vennero edificate nel XIX secolo intere città americane, "i carri dei pionieri e le loro baracche".
[633] Giovanni Accame, *Cultura come trasformazione*, in Avanguardie e cultura popolare (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 1 maggio – 1 luglio 1975), s.l, 1975, p. III.
[634] In origine presente in Giulio Carlo Argan, *Tanti mobili fatti in casa*, in L'Espresso, 5 maggio 1974, pp. 86-87, presente anche in Enzo Mari, *Materiali della discussione mia e di altri intorno alla possibilità di uscire dal condizionamento sociale esistente nel proprio rapporto con l'ambiente*, in ivi, p. 219.
[635] Cfr., Enzo Mari, *Premessa*, in *ibidem*.

del resto, veniva approfondito dal designer stesso in un'intervista per la rivista "L'Erba Voglio" ripubblicata parzialmente nel catalogo bolognese, in cui lo psichiatra Elvio Fachinelli interrogava Mari a partire dalla propria personale reazione ai disegni. "Di fronte ai tuoi disegni – dichiarava lo psichiatra – sorge l'idea che ci debba essere una specie di fabbrica intermedia che fornisce i pezzi tagliati, già pronti. Se questa fabbrica non c'è, pensiamo subito che non se ne può far niente, che il progetto è irrealizzabile"[636]. Con questa osservazione, accolta ed espansa da Mari, Fachinelli esplicava la causa ideologica del fallimento del progetto. Il problema risiedeva nel diffuso senso di impossibilità di sapere e saper fare, che affondava le sue radici nella divisione del lavoro. Il "fatelo-voi" di Mari non era quindi una sfida di bravura tecnica, ma un tentativo di recuperare facoltà primarie dimenticate, che avrebbero potuto garantire la sopravvivenza dell'individuo: "questi oggetti" – rincarava il designer – "non vogliono essere alternativi agli oggetti dell'industria, la loro realizzazione vuol essere una sorta di esercizio critico della progettazione, e per questo che quest'esperimento è stato chiamato di autoprogettazione e non di autorealizzazione"[637]. Concordo, in questo contesto, con quanto sottolineato da Alessio Fransoni quando ricorda come "l'autoprogettazione" non avrebbe portato a elaborare comportamenti anticommerciali, quanto piuttosto avrebbe voluto porsi come servizio progettuale che avrebbe definito l'essenza stessa dell'atto costruttivo: "la consapevolezza di processo"[638]. Un problema, quello del rapporto tra processo, prezzo e qualità del prodotto estetico, che Mari affrontò anche in una breve – quanto significativa – intervista con Ida Farè sulle pagine de "Il Manifesto": in questa conversazione Mari ricordava, infatti, come quando capitò lui di riuscire a costruire oggetti di poco costo, essi risultassero "poveri", quindi fallimentari dal punto di vista della distribuzione commerciale in quanto non aventi "l'aspetto lussuoso" consono al commercio capitalista. Al contrario, invece, notava il designer, quando lo condizioni di lavoro non erano degradanti, il prodotto che ne sarebbe scaturito non sarebbe stato a basso prezzo. In tale contesto, il monumento a Franceschi diveniva a essere, recuperando le parole stesse di Mari, come l'unica opera da lui realizzata a riuscire a compiere una crasi proficua tra le due "anime" o, quantomeno, da essere realizzato "con un minimo di dignità"[639].

Altro caso emblematico inerente Mari fu la mostra mai realizzata *Wet Dream Architecture* nel 1975 per interessamento della rivista "Casabella". In quell'anno Mari produsse tre litografie che la casa editrice Lavoro Liberato raccolse successivamente in cento cartelle numerate e destinate al proprio autofinanziamento. La serie, composta di tre momenti "ideologici" distinti – l'ambiente, il lavoro, la lotta – vedeva la prima litografia che affiancava alla celebre incisione di Escher dove due mani si "autodisegnano", una fotografia raffigurante una tipica casa di ringhiera meneghina. Il secondo momento, il lavoro, invece, era formato da un collage dove un disegno "metamorfico" – ancora di Escher – veniva sovrapposto a un fotomontaggio "dinamico" composto dal fotografo Gjon Mili, che ritraeva un lavoratore intento a comporre un oggetto meccanico. La terza – la lotta – vedeva invece accostato a una incisione "surrealista" di due uomini seduti uno di fianco all'altro intenti a

[636] In origine in Elvio Fachinelli, *Anche col legno*, in L'Erba Voglio, n. 16, maggio-giugno 1974, pp. 32, presente anche in ivi, p. 224.
[637] Elvio Fachinelli, cit., p. 30.
[638] Alessio Fransoni, *Enzo Mari. O della qualità politica dell'oggetto. 1953 – 1973*, Milano, Postmedia Books, 2019, p. 175.
[639] Ida Farè, *Quando provi a vivere non solo la rivoluzione, ma una rivoluzione nei contenuti del tuo lavoro*, in Il Manifesto, 13 luglio 1979, p. 10.

bere una tisana, una fotografia di un autore non identificato dove un corteo di occupanti di case si muoveva per il centro di Milano. Tutte e tre le litografie, infine, erano accompagnate dalla dicitura: "la ricerca intellettuale quando è condotta esternamente alla realtà che intende trasformare non ha più gli strumenti per partecipare alla lotta di classe" (Figura 14, 15, 16).

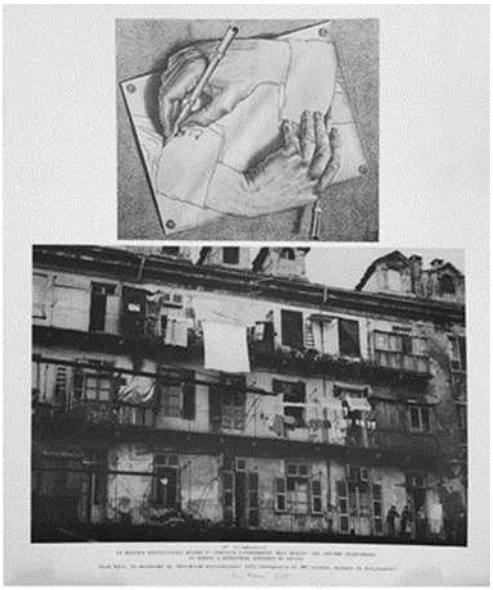


Figura 14: Collage "Ambiente", in *Wet Dream Architecture*, 1975.

Come si vede da quanto tentato di mettere in luce in queste pagine, la svolta "antiartistica" di Mari, incominciata con le contestazioni Sessantottine, alle quale partecipò attivamente, se da una parte animarono la cultura "liminale" meneghina degli anni Settanta, le frange



Figura 15: Collage "Lavoro", in *Wet Dream Architecture*, 1975.

"istituzionali" di essa si smarcarono dalla sua presenza: a riassumere tale doppia dimensione, venne organizzata una mostra, ancora una volta alla Galleria Milano, il 20 giugno 1977. Sul catalogo, emblematicamente, non vennero impressi testi critici o interventi dello stesso artista con i quali tentava di spiegare il proprio lavoro, ma venne trascritta una conversazione fatta nella stessa galleria tra la proprietaria – Carla Pellegrini – il gallerista Giorgio Marconi e il giornalista Mario Perazzi. La conversazione, del resto, seppur prendeva come pretesto la fortuna commerciale di Mari, si poneva quale giustificazione per una discussione sulla cultura estetica e commerciale italiana; allo stesso tempo, tuttavia, la discussione metteva in rilievo due posizioni contrastanti: da una parte la Pellegrini, la quale contestualizzava il lavoro del designer milanese all'interno di una pratica anticommerciale e politicizzata, dall'altra Marconi, il quale poneva Mari all'interno di una dimensione artistica difficilmente commerciabile a causa della mancanza di "artisticità". Ricordava, infatti, Pellegrini: "Ecco qui vorrei dire una cosa. Non sono d'accordo di scindere,



Figura 16: Collage "Lotta", in *Wet Dream Architecture*, 1975.

come fate voi, la sua ricerca "artistica" tra virgolette, cioè quella con cartellino e cordetta con su scritto arte, da quella dei manifesti, a quella di designer e dalle sue idee politiche. Secondo me fanno tutt'uno. Sono tre aspetti di un personaggio complesso, sono tre aspetti di una ricerca di linguaggio."[640].

Una ricerca sul linguaggio complessa e avvincente, quella di Mari, che dopo la militanza nel campo dell'arte tipico degli anni Settanta, lo vide posizionarsi su tematiche più "istituzionali", non scevre, tuttavia, di particolare interesse per la cultura visiva dei primi anni Ottanta. A tale proposito, per restare nel campo dei rapporti tra arte, design e ambiente urbano – come lo era stato il monumento a Franceschi - si dovrebbe analizzare il caso del paracarro "Panettone", il dissuasore pensato come soluzione provvisoria e localizzata a un preciso punto della città per impedire la sosta dei veicoli. Progettato nel 1980 quando il designer era consulente dell'arredo urbano al comune amministrato del sindaco Carlo Tognoli, il "Panettone", che prende il nome dal famoso dolce natalizio lombardo, nient'altro era – ed è -, che un cilindro sormontato da una sfera di cemento dal peso di 100 kg con alla sommità un foro utilizzato per immettere al suo interno una catena per favorire il sollevamento e il suo spostamento (Figura 17).



Figura 17: Enzo Mari, *Panettone*, 1980.

Non è un oggetto, dunque, soggetto ad autocostruzione, né un simbolo di "lotta" politica, come lo era il monumento a Franceschi, ma un vero e proprio oggetto di design, progettato da un designer, e collocato nelle vie cittadine per impedire il "libero" comportamento del cittadino. Seppur il suo posizionamento all'interno

[640] *Parliamo di Mari*, (Milano, Galleria Milano, 20 giugno 1977) p. 4.

del tessuto urbano non avrebbe dovuto essere definitiva[641], e seppur la sua composizione rispondeva agli estremi di economicità che Mari andava elaborando fin dalla fine degli anni Sessanta, il dissuasore non rispondeva più alle strategie politiche che l'artista aveva elaborato negli anni addietro, come negli interventi precedentemente ricordati per la Galleria Milano. Se, infatti, come ricordato con "Falce e Martello" Mari voleva innovare il linguaggio del "militante" e "progettare oggetti concretamente funzionali a specifici momenti di lotta" mediando la propria "coscienza tecnica", come si rammentava nel catalogo della mostra, il "panettone" non era più utilizzabile quale "momento" e strumento di conflitto, ma forniva una visione "reazionaria" o, quantomeno, "regressiva" della cultura artistica agli occhi del "militante".

Nuove forme culturali nella Milano del Post-Settantasette.

Nuovi centri di ricerca artistica a Milano sul finire degli anni Settanta: tra sperimentazione e riflusso. Out-off, Sixto/Notes, e i "graffitari" newyorkesi.

Anche la presenza artistica in territorio milanese dovette, di conseguenza, recepire queste nuove istanze culturali, che se da una parte abbandonavano la stretta osservanza militante, di certo non abbandonavano la radicalità e l'intransigenza nei confronti delle arti istituzionali: in questo contesto, emblematico il caso dell'Out-off – un circolo teatrale ed artistico aperto nel 1976 in una cantina di viale Montesanto da Beniamino "Mino" Bertoldo, che tuttora lo dirige, e Miriam Leone, ai quali si accostarono poco dopo il regista Lorenzo Loris e Roberto Traverso, drammaturgo e responsabile della comunicazione, del quale quantomeno minimamente deve essere ricordata la produzione artistica. Nei primi anni di attività, infatti, nei locali del circolo si accostava emblematicamente una produzione che "navigava" guardando al passato tipico della cultura dei Circoli, accanto a interessi artistici modellati sul labile concetto di "riflusso". Si dimostra interessante, per capire la funzione svolta dall'Out-off nella cultura milanese dei primi anni Ottanta, in questo contesto, vedere un video della RAI – mandato in onda su RAI 3 il 16 luglio 1981 all'interno del servizio *Quattro passi nell'avanguardia* - che mostrava una conversazione tra Mino Bertoldo e Michelangelo Coviello, anche quest'ultimo tra i protagonisti della programmazione teatrale del circolo di via Montesanto. "Beh insomma Michele" - principiava Bertoldo - "io non credo si possa dire che poi sia andata male, eh?" mostrando Coviello con un braccio ingessato, al quale rispondeva il regista: "mah, male male, no, però, sai, non mi aspettavo una reazione del genere"; "mah, una reazione del genere, non so... cosa è successo di così tanto grave?", rispondeva Bertoldo, al quale Coviello replicava "mah niente... sai a teatro queste cose qui credo siano sempre successe. Questa volta al posto di prendere l'attore, hanno preso l'autore, ma la prossima volta spero andrà meglio...". Alla fine della chiacchierata, la discussione si spostava sulla ricezione che l'arte d'avanguardia - in particolare quella teatrale – aveva all'interno della cultura dei primi anni Ottanta: Bertoldo, infatti, dichiarava: "vabbè ma sono i rischi di quando si vogliono affrontare nuove tematiche della nuova

[641] "Come dissuasore temporaneo, il paracarro mi sembra corretto, ma che siano state utilizzate tali quantità, a sproposito e in versione definitiva, non solo a Milano è qualcosa di cui non sono responsabile.". Enzo Mari, *Panettone*, in 25 modi per piantare un chiodo, Torino, Mondadori, 2020, p. 138.

drammaturgia teatrale...non so...”; “si certo” - ricordava Coviello - “ma bisogna dire una cosa che fa rabbia.... che il pubblico non è abituato al contemporaneo, vive sempre nel passato. Per cui quando gli dai qualcosa di contemporaneo non lo accetta volentieri te la fa pagare”[642]. Poco dopo, in un secondo spezzone che mostrava una performance - *Kennedyne* - di Antonio Syxty, la voce over del narratore - sembra di poter riconoscere Bertoldo - dichiarava: “quando si parla di panorami della ricerca, paesaggi o scenari della sperimentazione, di deserti o di segnali metropolitani, per meccanismi automatici di associazioni di idee viene fatto di pensare a concetti di spazio e territorio resi linguisticamente emozionanti come nelle pagine di un dépliant turistico, e l’operazione non appare gratuita per molti versi, anzi, appetibile e nuova. Del resto i recenti materiali espressivi nascono e si caratterizzano in precisi contesti differenziati gli uni agli altri per qualità dei patrimoni storici, per posizione territoriale, per varietà culturali e letterarie di costume, per sviluppo economico e tecnologico, per varianti e tangenti politiche e ideologiche, per tensioni di regime e correnti estetiche.”[643]. Infine, il narratore lamentava anche come l’insegnamento “accademico” fosse lontano e distaccato dalla vera produzione artistica: “nelle accademie, conservatori e università, l’insegnamento si basa su metodi a volte troppo tradizionali o su concetti superati. L'inserimento può nel mondo della produzione e del marcato che la determina, per chi lavora nell’ambito della convenzione, avverrà senza problemi, mentre coloro che tentano nuove strade, attingendo il materiale del lavoro dagli umori del nostro paesaggio metropolitano, trovano molti ostacoli”[644].

L’attività dell’Out-off, difatti, si concentrava su una programmazione[645] vicina alle posizioni della cultura d’avanguardia: essa vedeva succedersi a un concerto punk una performance di Franco Battiato – amato anche dai giovani dei Circoli – nonché interventi di Hermann Nitsch - che portò in scena il 30 novembre 1976 *Das orgien mysterien theater (azione n.56)* con la collaborazione dell’Orgien Mysterien Theater degli studenti di musica del Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano da lui diretti – e una “azione” di Otto Muhl (*Quadri di disegni sui concetti della parabola: sessualità libera*). A queste iniziative si alternavano mostre ancora debitrici degli interessi dei Circoli: una esposizione di disegni “hippy”, ripresi dalla rivista “Insekten Sekten”, di Matteo Guarnaccia – in una serata che vide anche la proiezione di *Anna* a di *Parco Lambro 1976* di Alberto Grifi – nonché il concerto per raccogliere fondi per la degenza di Demetrio Stratos, anch’esso animatore della cultura militante anni Settanta. “Siamo felici che si sia potuta organizzare una manifestazione di tale portata e di tale sostegno in un’occasione così drammatica per Stratos” – dichiaravano i gestori dell’Out-off – “e per tutto quello che egli rappresenta nel mondo della cultura e della ricerca. Ci auguriamo che questo stupendo sforzo così unitario e così compatto da tutti i punti di vista, significhi molto di più del solo fatto che decine di artisti amino e stimino Stratos, o che decine di spazi abbiano deciso indipendentemente dalle proprie scelte culturali di aderire alla manifestazione per chiari motivi di solidarietà. […] Il 14 all’Arena ci saranno tutti: gli idoli dei giovani, i rappresentanti di musica più impegnata, eccetera. Ma se ci si è mobilitati tutti per Stratos, per un

[642] *Quattro passi nell’avanguardia*, in Notizie naturali e civili su la Lombardia, Rai 3, 17 luglio 1981.
[643] Mino Bertoldo, voce over a commento di *Kennedyne*, spezzone all’interno di *Quattro passi nell’avanguardia*, in Notizie naturali e civili su la Lombardia, Rai 3, 17 luglio 1981.
[644] *Ibidem*.
[645] Per una rassegna completa della prima attività dell’Out-off vedere *Out-off 1976-1986*, a c. di Mino Bertoldo e Antonio Syxty, Milano, Edizioni Out-off, 1986.

artista che fra gli altri ha scelto la strada più difficile e spesso avara di applausi e soddisfazioni, dobbiamo certo augurarci che questo concerto sia di memoria per tutti e che insegni, è proprio il caso dirlo, ad ascoltare la "voce" di chi sceglie di percorrere, nella propria carriera artistica, strade di rigore, impegno, ricerca"[646]. Ricerca, da come si evince in questo particolare caso, ancora legata alle tematiche "impegnate" così come portate in scena dagli Area. Ma ecco che, accanto al concerto di Stratos, ai primi di dicembre del 1977 nello scantinato di via Montesanto venne organizzata la conferenza stampa di John Cage per *Empty Words*, il concerto che il compositore statunitense avrebbe poi tenuto al teatro lirico il 2 dicembre 1977, che divenne uno dei momenti cardine della cultura milanese del post-Settantasette e della logica del riflusso. Il passaggio agli anni Ottanta, del resto, trovò la produzione culturale dell'Out-Off, soprattutto dopo l'entrata in pianta stabile nell'organizzazione di Antonio Syxty, accostarsi ai nuovi sentimenti artistici senza più legami con la militanza politica: Claudio Stringari (*Hiroshima mon amour*, 13 dicembre 1980) e Arturo Reboldi (*Sigfrido + bersaglio 1980*, 21 ottobre 1981), ne sono un chiaro esempio. Interessante, tra le altre, vedere quest'ultimo lavoro appena menzionato, il quale era così articolato; nove monitor disposti a schiera rivolti verso il pubblico dai quali giungevano immagini raffiguranti cielo e terra dagli schermi posti alle estremità. Gli altri invece, quelli centrali, mostravano il corpo del performer disteso in un angolo e "tagliato" dalle telecamere in tre pezzi: testa, busto, e le gambe. "Io recupero", diceva il performer a "La Repubblica", "il gesto teatrale e testuale, pur rimanendo in un ordine astratto.". Per entrare nello specifico: il recupero della gestualità eroica. "Il gesto omicida del traditore contro l'eroe o il passaggio del guerriero attraverso la foresta. E poi alla fine l'elemento catartico, la trasmutazione del traditore nell'eroe stesso."[647]. Come si vede, quasi più niente vi era della ricerca artistica di, solo per citare un caso emblematico, *Gioia e rivoluzione* degli Area: "Canto per te che mi vieni a sentire/Suono per te che non mi vuoi capire/Rido per te che non sai sognare/Suono per te che non mi vuoi capire […] Con il suono delle dita/Si combatte una battaglia/Che ci porta sulle strade".

Sulla medesima linea di ricerca dell'Out-off si poneva anche il Sixto/Notes, centro d'arte no-profit attivo a Milano tra 1977 e 1981, all'interno degli spazi occupati, fin da l974, della seicentesca casa di Via San Sisto 6, nel cuore della Milano "romanica"[648]. Lo spazio venne organizzato da allora due giovani artisti, Roberto Taroni e Luisa Cividin con l'obiettivo di operare lungo due linee di ricerca: da una parte la costituzione di un archivio di documentazione di film e video d'artista, dall'altro la realizzazione di rassegne di installazioni e performances che rendessero conto del clima di ricerca di quegli anni in Italia e in Europa. Per questo, i due fondatori, oltre a utilizzare i locali come studio per la loro attività di ricerca, decisero di metterli a disposizione di altri artisti, performers o musicisti – anche di fama internazionale – che avessero voluto presentare progetti o promuovere attività che non avrebbero avuto possibilità di esposizione in gallerie o altri spazi espositivi della città. Due anni dopo la fondazione, nel 1979, entrarono a far parte anche altri tre "operatori culturali", che nei primi anni di attività del Centro avevano gravitato intorno al nucleo originario in qualità di collaboratori o artisti invitati a presentare propri lavori: Ferruccio Ascari, Daniela Cristadoro e Franco Taroni. Anche presso

[646] Out-off, *Comunicato stampa per conferenza del concerto a sostegno di Demetrio Stratos*, Milano, 12 giugno 1979, in ivi.
[647] d. d'a., in La Repubblica", 20 ottobre 1981, p. 15.
[648] Inizialmente lo spazio era denominato Centro di via san Sisto 6; cambiò nome solo nel 1978.

questo centro di ricerca, la pratica artistica si poneva quale ricerca d'avanguardia legata soprattutto a tematiche performative, installative, sonore nonché video-cinematografiche. A Sixto/notes, difatti, si era organizzata una programmazione di alto profilo internazionale, dimostrata anche dalle relazioni, di scambi di attività o anche di semplici informazioni, intrattenute con gallerie e spazi espositivi che sono ricordati ancor oggi per essere stati un cardine dell'attività artistica mondiale tra anni Settanta e Ottanta: tra queste si possono citare The Kitchen e Franklin Furnace a New York, Site a San Francisco e De Appel a Amsterdam[649]. Tra gli artisti maggiormente ancora oggi conosciuti che passarono per Sixto/Notes, non si possono non ricordare Orlan, Vito Acconci, Ant Farm, Art & Language, Chris Burden, Cioni Carpi, Giuseppe Chiari, Dick Higgins, Douglas Huebler, Walter Marchetti, Mario Martone, Paul McCarthy, Gianni Melotti, Monofonic Orchestra, Gianni Emilio Simonetti, Demetrio Stratos, Maurizio Turchet e Lawrence Weiner. La programmazione del Centro non aveva, del resto, un carattere regolare e, di volta in volta, si diluiva, nell'arco dei mesi, o con una singolarità di interventi o con una concentrazione in forma di rassegna tematica.

Poiché in alcuni casi le performances fungevano da attivatori di un processo catalizzatore di tutte le esperienze artistiche, arrivando a inglobare al loro interno musica, proiezioni cinematografiche nonché installative, si è scelto di documentare un intervento in particolare, tra quelli presentati a Sixto/Notes: *Untitled*, installazione sonora/performance di Ferruccio Ascari - per altro messa in scena anche l'Out-off - ideata e realizzata nel febbraio 1979[650]. Paradossale assunto di fondo della performance di Ascari era quello di "misurare lo spazio attraverso il suono, o meglio, di trovare un suo equivalente sul piano sonoro. Percorrerlo, coglierne le specifiche qualità volumetriche, dimensionali, visive, acustiche; misurarlo con il metro del tempo, creare una legge che fosse stata in grado di governarlo per stabilire una relazione con il soggetto che l'attraversava; farlo rispondere a sollecitazioni sonore per scoprire il suo «Suono», l'unicità e l'irripetibilità del suo risuonare in rapporto a ciò che in esso accade": così Ferruccio Ascari, in uno scritto di presentazione di questo suo lavoro. I rapporti spaziali qualificanti il luogo in cui di volta in volta l'installazione si situava – dimensioni, volume, tipologia architettonica - venivano letteralmente riprodotti e ripresentati attraverso una rete di corde armoniche che percorrevano l'ambiente lungo il pavimento, le pareti, il soffitto. Le corde armoniche, erano ancorate ai due estremi a tronchi di cono metallici che fungevano da cassa di risonanza. Il "materiale sonoro" – progettato e realizzato secondo proporzioni matematiche informate ai rapporti volumetrici dell'ambiente – diveniva in tal modo lo strumento con cui indagare la specificità acustica dello spazio, coglierne l'identità più riposta, "scoprirne il suono", come ricordava Ascari, ossia rivelarne l'anima. Il momento della rivelazione era quello della performance, durante la quale l'ambiente/strumento veniva "suonato" da un numero sempre variabile – in relazione allo spazio dato – di strumentisti-attanti: ciascuno dei quali attraverso plettri, archetti di violino,

[649] Cfr., Daniele Vergni, *Dalla Maggioranza Silenziosa alle Sonorità prospettiche. Appunti di Via San Sisto 6*, in Sciami. Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono, 22 aprile 2022, https://webzine.sciami.com/dalla-maggioranza-silenziosa-alle-sonorita-prospettiche-appunti-di-via-san-sisto-6-milano/#fnref-5888-1. Ultima consultazione 13/6/2022.

[650] La resssegna in questione presentava in anteprima lavori site-specific di Lanfranco Baldi, Cioni Carpi, Giuseppe Chiari, John Dancan, Walter Marchetti, Gianni Emilio Simonetti, Roberto Taroni, insieme a materiali sonori di estrema attualità relativi al lavoro di alcuni rappresentanti della ricerca artistica più radicale di quegli anni: Ant Farm, BDR Ensemble, Nancy Buchanan, Chris Burden, Dal Bosco-Varesco, Guy de Contet, Douglas Huebler, Layurel Klick, Laymen Stifled, Paul Mc Carthy, Fredrick Nilsen, Barbara Smith, Demetrio Stratos

martelletti, metteva in vibrazione le corde armoniche, eseguendo una partitura anch'essa desunta – attraverso proporzioni matematiche – dai rapporti volumetrici informanti lo spazio[651]. Come bene si può cogliere da questo lavoro, quasi nulli erano gli agganci con una ricerca di matrice politica – così come in parte venne fatto anche all'Out-Off: questi centri di ricerca, seppur nati in un clima e in ambiente fisico (vedi soprattutto il caso di Sixto-Notes) vicino agli ambienti della Nuova sinistra giovanile, di fatto si presentavano alla cultura di fine anni Settanta come centri di ricerca prettamente artistici, lontani da quanto era stato fatto solo alcuni mesi prima – pensiamo Macondo e alla Fabbrica di Comunicazione – nei Circoli del proletariato giovanile e nei centri sociali occupati, che fra poco affronteremo. Non sarà superfluo sottolineare che il Vidicon, centro luogo dedito alle arti visive sorto nel 1980 all'interno dell'occupazione di via Correggio 18, vedeva nell'Out-Off e nel Sixto-Notes un proprio punto di riferimento[652].

Per concludere l'indagine sui i rapporti tra arte istituzionale e "militanza" culturale nel mondo underground, non possiamo non ricordare la presenza, soprattutto a Milano, dei graffitisti americani, ed in particolare si dovrebbe menzionare il largo sodalizio espositivo tra di essi e la Galleria Salvatore Ala[653]. Il gallerista, difatti, a partire dal settembre 1983 incominciò a esporre nel suo spazio di via Mameli 3 a Milano i "kids" – i nuovi graffitisti nati nei ghetti di New York, così ribattezzati da Francesca Alinovi nell'ormai celebre articolo *Arte di frontiera* pubblicato sul numero 107 di "Flash Art" del 1982. Fin da subito, essi diedero avvio a quella che Lisa Licitra Ponti definì ironicamente "colpo d'ala", ricordando la differenza tra le esposizioni messe in atto dal gallerista nel periodo precede, legate al mondo dell'arte povera e concettuale; già nella prima mostra organizzata in via Mameli dal 29 settembre al 12 ottobre 1983, una collettiva che presentava i lavori di Keith Haring, James Brown, Ronnie Cutrone e Kenny Scharf, si misero in scena le nuove proposte di questi ragazzi. Haring, in particolare, presentando per la prima volta in Italia i suoi classici omini colorati in un ambiente – come ricordato su "La Repubblica" da Lucia Somaini – più vicino ad assomigliare a uno scalcinato palazzo di periferia, che a una galleria d'arte, riscontrò un proficuo successo. Fu Tommaso Trini, inoltre, a decretare il definitivo interessa da parte della critica, se già gli articoli della Alinovi non fossero bastati: l'8 ottobre, a mostra ancora in corso, Trini intervistava i quattro artisti presenti alla galleria di Salvatore Ala. Successivamente a questa prima esposizione, difatti, fecero seguito una serie di mostre personali, ognuna dedicata a queste nuove forme artistiche proveniente d'oltre oceano: la prima dedicata A One (24 novembre 1983) - che vide l'artista esporre una serie di enormi tele imbrattate con illeggibili grafemi e figure schizzate frettolosamente con una bomboletta spray – la seconda a Richard Hambleton (19 gennaio 1984), che per l'occasione aveva approfittato della nottata milanese precedente l'inaugurazione per "invadere" la città spargendo sui muri di Brera e di San Babila una serie di inquietanti ombre di pittura nera, appartenenti alla serie *Nightlife*, le stesse che poi si sarebbero viste nelle tele esposte in mostra. Al classico cowboy di cultura

[651] Di questo lavoro, concettualmente e visivamente legato al clima di ricerca radicale di quegli anni, sono rimasti alcuni materiali di lavoro, qualche scarno appunto, alcune foto e una registrazione sonora realizzata nella settecentesca Cappella del Collegio Universitario Cairoli, a Pavia, che ospitò nel 1979 una delle versioni di *Untitled*.
[652] Cfr., *Vidicon Milano*, a c. di Andrea Capriolo, Arutro Reboldi e Elisabetta Fedrigo, Milano, Edizioni festa lenta, 2022.
[653] Per ripercorrere i legami tra Salvatore Ala e i *Kids* americani vedere Gabriele Della Maddalena, *Mostre di artisti americani presso la Galleria Salvatore Ala*, in MilanoOttanta, cit., pp. 125 – 131.

americana, sovente sovrastato dal logo delle sigarette Marlboro, Hambleton affiancò più "rassicuranti" emblemi della cultura meneghina, quali la stilizzazione de *Il bacio* di Francesco Hayez e de la *Pala di Brera* di Piero della Francesca. Dopo questi primi due "kids", Salvatore Ala ospitò il 22 febbraio 1984 Ronnie Cutrone, il quale alle classiche bandiere degli stati nazionali che facevano da corredo ai pupazzi nei cartoni animati, accostò un drappo con lo stemma del Comune di Milano, sovrastato da un puffo a passeggio mentre stritolava il "biscione"[654]. A queste opere, infine, Cutrone aggiunse una serie di acquerelli in cui personaggi di cartoni animati e della cultura di massa – Picchiarello, Pac-Man, Casper, la Pantera Rosa e i Puffi – interagivano con ieratiche figure bibliche o antiche divinità. Infine, l'11 giugno 1984, Salvatore Ala organizzò una mostra di Haring (Figura 18), non prima che lo stesso artista venne intervistato alla trasmissione televisiva Mister Fantasy da Carlo Massarini, dipingendo in diretta un'opera, presso i locali della discoteca Rolling Stones (nata sulle ceneri dello Studio 54) che poi sarebbe stata esposta alla mostra milanese. Anche in questa occasione, l'artista – coadiuvato da L. A. 2 (Angel Ortiz, in arte Little Angel 2), promosse i suoi classici *puppets* irriverenti.



Figura 18: Manifesto mostra Keith Haring alla galleria Salvatore Ala, 1984.

[654] Cutrone sarà presente a Milano per una seconda esposizione nel 1987, presso la sede dell'Umanitaria: anche in questo caso, una serie di opere mettevano in contatto simulacri di ieri – il "David" di Michelangelo o stilizzazioni della figura di San Giorgio – con le icone della modernità come i loghi di Alitalia, Campari, Olivetti e Fiorucci.

Haring, tuttavia, svolse a Milano un ruolo fondamentale per indagare più proficuamente i legami tra arte istituzionale e movimento giovanile e "underground". Se ancora tra il giugno e l'agosto del 1984 alcuni lavori di Haring vennero esposti alla mostra presso la Galleria del Sagrato del Duomo *Arte di frontiera*[655], nel 1983, per i quindici anni dall'apertura del primo negozio di Fiorucci a Milano – altro luogo importante per il raccordo tra le culture giovanili in Italia -, si tenne una grande festa allo Studio 54 di New York: a cantare c'era una giovanissima Madonna, non ancora famosa al grande pubblico mondiale. Nello stesso anno Tito Pastore, allora art director di Fiorucci, vide le opere di Haring nella discoteca Tsubaki House e sulla parete della Watari Galerie di Tokyo, e decise di invitare l'artista a dipingere lo *store* milanese. Dopo un primo rifiuto, l'intervento di Andy Warhol convinse Haring ad accettare; ricontattò Tito Pastore e in autunno venne a Milano insieme a L. A. 2 per dipingere il negozio dello stilista (Figura 19).





Figura 19: interni dello store Fiorucci di via Passarella. Vedi anche immagine a pagina seguente.

Il negozio in Galleria Passarella, confinante con piazza San Babila, completamente svuotato, venne dipinto dall'artista americano coadiuvato da L. A. 2 in una vera e propria performance aperta al pubblico il 9 ottobre 1983. Tra gli spettatori pare ci fossero anche Kenny Scharf e Jean-Michel Basquiat. I lavori durarono poco più di una giornata; alla fine, Haring e L. A. 2 avevano dipinto a spray ogni

[655]Mostra che come risaputo venne organizzata da Roberto Daolio e Marilena Pasquali l'anno prima in memoria di Francesca Alinovi, da poco scomparsa, presso la Galleria d'arte moderna di Bologna.



superficie del negozio, dalle pareti agli arredi, fino alle porte dei servizi[656]. Poco dopo, nel 1984, Haring venne invitato a partecipare alla Biennale di Venezia, nella sezione Aperto'84 (partecipò anche e alla Biennale del 1986), mentre due anni dopo, il 12 ottobre del 1986, presso la Rotonda di via Besana espose l'enorme stendardo rappresentante la "Statua della Libertà" *Citykids speaks on liberty* disegnato e colorato – grazie anche alla sponsorizzazione dell'industria di soda Pepsi e di quella alimentare Burger King - insieme a oltre mille ragazzi di New York[657]. In quest'ultima occasione, l'artista americano, oltra a presentare il lavoro appena ricordato, realizzò una grande tela con la collaborazione degli studenti milanesi, lasciando tracce del suo passaggio, finito l'evento alla Besana, all'interno dei muri spogli della metropolitana cittadina.

Accanto a questi lavori "istituzionali", il passaggio di Haring a Milano si segnala anche per una serie di lavori da lui eseguiti a contatto con le culture giovanili e di movimento: ancora da reperire sono alcuni disegni fatti alla discoteca After dark di viale Certosa 134, per altro ricordati anche da Pier Vittorio Tondelli nel 1990 in *L'abbandono. Racconti dagli anni Ottanta* – "All'After Dark mi piaceva andare quasi ogni sera per ascoltare musica e guardarmi un po' in giro. Finiva che non mi muovevo quasi mai dallo sgabello del bar. Nella saletta attigua al guardaroba, Keith Haring passò un'intera serata a scarabocchiare graffiti con un pennarello nero. Esili figurini dai grandi falli. Come una pittura egiziana, però molto porno. Un fregio lungo, stretto, che si sviluppava per non più di un metro. Dalla parte opposta ne disegnò un altro, e io ero il solo che, in silenzio, un

[656] Cfr., Sara Molho, *Keith Haring nello store di Fiorucci*, in Inside. OrticaNoodles (Studio Francesco Messina, Milano, febbraio 2021), vol. 3, Milano-Udine, Mimesis, 2021, pp. 16 – 18.
[657] L'opera vene organizzata anche grazie all'organizzazione Citykids, un'organizzazione newyorkese che si occupa di bambini maltrattati in famiglia o con forti difficoltà di inserimento sociale. Ivi, p. 33.



Figura 20: Keith Haring in via Laghetto. A fianco, con ogni probabilità la pittura murale attribuibile ai collaboratori dell'artista, acrilico su muro, 1988.

po' distante, lo guardava. Lo firmò e lo dedicò al dee-jay del Plastic con il quale era arrivato in lì, e che stava al bar. L'autunno seguente le pareti della saletta furono imbiancate, e un anonimo artista vi dipinse, con vernici lucide, della robaccia."[658]. Al contrario, invece, meglio documentati sono una serie di pitture murali che l'artista americano eseguì nel 1988 sulle pareti interne di una casa occupata in via Laghetto da dei giovani provenienti dagli ambienti del Leoncavallo e del centro sociale Cox18 (Figura 20). Scarse, tuttavia, sono le notizie che ci consentono di studiare tali momenti: sembra, infatti, che Haring fosse stato invitato a una festa fatta all'interno della casa, dopo che era entrato in contatto con gli occupanti del centro sociale di via Conchetta. Come ricorda Giulio Dalvit, nell'unico articolo che menziona tali momenti, il legame tra gli animatori del Cox18 e l'artista americano, sono testimoniati da numerosi indizi, tra i quali si dovrebbe analizzare un flyer per la promozione di un evento organizzato al centro sociale di via Conchetta che richiama spudoratamente alcune dei *puppets* che Haring era solito disegnare: "In effetti" – ricorda Giulio Dalvit – "i ragazzi del Cox18 si mostravano allora particolarmente ricettivi nei confronti dell'opera di Haring, forse anche attraverso il filtro delle vignette di Andrea Pazienza, uno dei più attenti (e precoci) interpreti italiani dell'artista"[659]. A riprova di ciò, infatti, si può vedere un volantino per una festa del Conchetta proprio del 25 giugno 1988 in cui coesistono una modalità disegnativa vicinissima a Pazienza e un'impaginazione



[658] Pier Vittorio Tondelli, *L'Abbandono. Racconti dagli anni Ottanta*, Milano, Bompiani, 1993, p. 275
[659] Giulio Dalvit, *Milano – New York et retour: un murales dimenticato di Keith Haring in via Laghetto?*, in Concorso. Arti e lettere, n. VIII, 2016, p. 89.

della scena che recupera in modo lampante la locandina della mostra dell'artista americano alla già ricordata esposizione presso la galleria di Salvatore Ala nel 1984[660].

Musica ai giovani.

Disco Music.

Non solo l'arte ufficialmente riconosciuta – come quella promossa da Enzo Mari, ma anche da Haring, o approntata da quei centri di ricerca "off", come Sixto-Notes o all'Out-Off - deve essere presa quale campione di indagine per indagare la cultura italiana al passaggio d'anni tra Settantasette e anni Ottanta; anche "elementi" non strettamente assimilabili a manifestazione artistiche canoniche, come precedentemente abbiamo ricordato, devono essere indagati per comprendere tali cambiamenti. Merita attenzione, sicuramente, il soffermarsi sull'interesse che le giovani generazioni – sempre più esteticamente "compromesse", stavano avendo nel creare una nuova cultura. Punk, dark, skinhead, paninari, incominciavano ad affiancarsi ai militanti politici – sia di "sinistra", che di "destra" – manifestando una sempre più spiccato interesse per il fenomeno musicale. Di certo si erano formate nuove sonorità, che dal cantautorato di protesta e dal rock "progressivo" si era spostato verso il punk e la discomusic. Se numerosi studi, tuttavia, tendono ancora a individuare la musica degli anni Ottanta solo come "Italo disco", non possiamo considerare il panorama di questi anni come "conquistato" unicamente da tale sonorità. Se la Disco music può di certo essere letta quale sintomo del riflusso sociale, che proprio dopo il Settantasette divenne un termine per designare un momento di passaggio dalla militanza politica verso una società pacificata e meno violenta da un punto di vista sociale, la musica rock (new wave, punk, dark, industrial) non può di certo essere recepita quale sintomo di "riflusso" e di "leggerezza"[661].

Del resto, una delle riviste musicali degli anni Ottanta più interessanti, "Musica 80", proveniva direttamente dalla fucina culturale dell'autonomia "creativa" bolognese e milanese: se la veste grafica era affidata ai membri della TraumFabrik – che per l'occasione si rinominarono Topographic – i quali realizzarono copertine "minimali" sperimentando con la prima computer grafica, anche la redazione era composta da alcuni protagonisti della "controcultura" degli anni Settanta: Eric Alliez, Franco "Bifo" Berardi, Riccardo Bertoncelli, Giancarlo Bocchi, Franco Bolelli, Dario Fiori, Gloria Mattioni, Gianni Sassi, Gianni Emilio Simonetti, Maurizio Torrealta, Renato De Maria, Filippo Scozzari, Stefano Benni, Claudio Lolli, Ernesto Assante. Interessanti soprattutto i temi trattati, che spaziavano soprattutto sulla musica no-wave newyorkese David Byrne, James Chance, Brian Eno, Devo, Flying Lizards, Philip Glass, Nina Hagen, Pere Ubu, Residents, Steve Reich, Tuxedomoon, Suicide e Robert Wyatt ma dove alla musica, come ricorda Francesco Spampinato, non

[660] Cfr., *ibidem*.

[661] Il termine "leggerezza" deve sicuramente essere fatto coincidere con il grande successo editoriale de *L'insostenibile leggerezza dell'essere* dello scrittore ceco Milan Kundera, pubblicato da Adelphi, nonché le *Lezioni americane* di Italo Calvino, pubblicate da Garzanti nella prima metà degli anni Ottanta.

era riservato un registro linguistico proprio da rivista musicale, persino negli articoli di critici musicali come Bertoncelli ed Ernesto Assante, ma dove emergeva, piuttosto, un'idea della musica come territorio di sperimentazione e forma di resistenza alla cultura dominante, e dove anche la veste grafica, fondata su contrasti cromatici e intertestualità, rafforzava questa attitudine anticapitalistica, accelerando le dinamiche subliminali alla base della sempre più mediatizzata società occidentale agli albori degli anni Ottanta.

Accanto alle fanzine, tuttavia, grande importanza incominciavano a rivestire le nuove discoteche, che nel lasso di breve tempo diventarono il nuovo catalizzatore degli interessi del giovane. L'Odissea 2001 – chiaro il riferimento al 2001 Odyssey dove Tony Manero e la sua *gang* passavano le serate dei fine settimana nel celebre *Saturday Night Fever* - di via delle Forze Armate, nata nel 1979 sulle ceneri di un vecchio locale gay, il Rosa Munda, divenne, per diversi anni, fulcro imprescindibile per la musica rock e punk prima e metal dopo, seppur il suo omologo americano fosse uno dei baluardi della Disco Music. Dalla sua inaugurazione, che vide protagonisti i Gaznevada, arrivò a ospitare Ramones, Black Flag, The Sound, Bahuaus, UK Subs, D.A.F., A Certain Radio, Pop Group, Slits, Gang of Four, Theatre of Hate, Echo and the Bunnymen. Il suo proprietario, Claudio Conversi, di professione fotoreporter, investì per la prima volta in Italia su un locale "rock" e divenne successivamente anche proprietario del Rolling Stone (ed editore dell'omonima rivista), aperto anch'esso nel 1979 in corso XXII Marzo con il nome di Studio 54, in omaggio all'omonimo locale di New York[662].

Se le sonorità rock, come vedremo successivamente, si erano poste nei confronti dell'istituzione come una pratica antagonista, la Disco Music, che in Italia stava prepotentemente prendendo piede, può essere letta quale momento di rilassamento della cultura antagonista, diretta verso una "partecipazione" alle logiche istituzionali. Il Plastic di viale Ungheria, nato nel dicembre 1980 da un'idea di Lucio Nisi, imprenditore e proprietario, e Nicola Guiducci, creativo e dj, deve essere preso come modello per questi studi. Il locale, difatti, si fece riconoscere nel panorama giovanile cittadino non solo per l'atmosfera musicale, ma anche per la frequentazione di tutta una serie di personaggi di fama internazionale come Madonna, Elton John, Andy Warhol, Freddie Mercury, Prince, Paul Young, Bruce Springsteen, Keith Haring e Grace Jones, che si distaccavano prepotentemente dai musicisti quali quelli "sponsorizzati" su "Musica 80". Con la Disco music, infatti, si era incardinata l'atmosfera del "Travoltismo", dovuto al successo di *La febbre del sabato sera*, film di grande successo del 1978 diretto da John Badham, che coinvolse nel dibattito anche la frangia militante della gioventù italiana: sul giornale "Lotta Continua", quando oramai il l'omonimo partito era solo un lontano ricordo, venne aperto il dibattito sui "Compagni che ballano": *E Travolta cambiò il mondo…*, questo era il titolo dell'elaborato trafiletto, con il quale i redattori del giornale guardavano con scandalo alle nuove modalità da parte dei ragazzi di passare il sabato sera. Nell'articolo, gli autori si chiedevano se anche i "compagni" fossero stati contagiati da questa nuova scena musicale e quale fosse stata la chiave del successo della Disco Music, identificando "la testa d'ariete del travoltismo" il "riproporre la figura del giovane come eroe, come

[662]Il locale cambiò nome nel 1981, quando la proprietà del psoto fu acquistata da Enrico Rovelli (storico manager di Vasco Rossi): al concerto di inaugurazione, vennero invitati gli Iron Maiden in un inedito doppio concerto stile jazz, uno alle 16, l'altro alle 21.30.

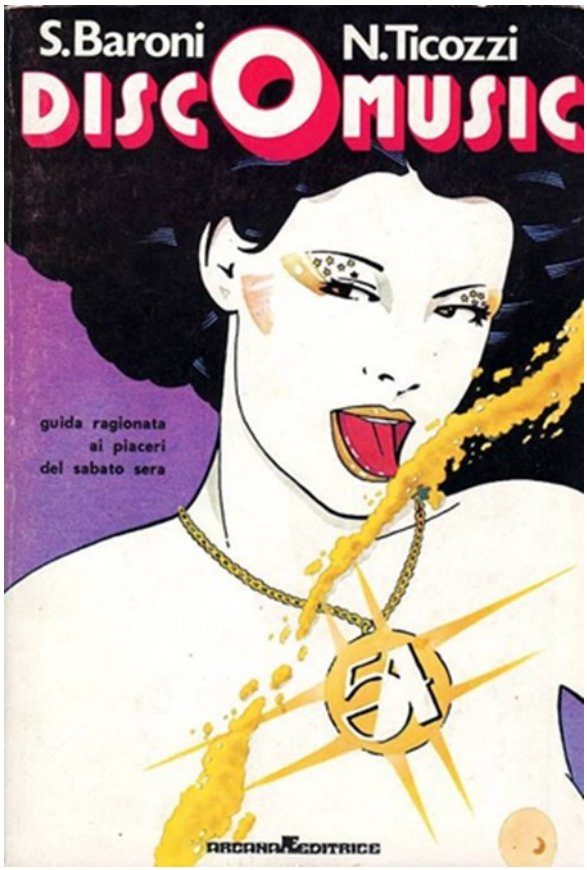


Figura 21: Sergio Baroni, Nicola Ticozzi, *Disco Music. Guida ragionata ai piaceri del sabato sera*, Roma, Arcana, 1979.

sempre e comunque vincente perché parte di un'età dell'oro"[663]. Anche la casa editrice romana Arcana, che da sempre si era interessata di tematiche controculturali, vicine anche a interessi situazionisti, nel 1979 pubblicò un volume, curato da Nicola Ticozzi e Sergio Baroni, intitolato *Disco Music. Guida ai piaceri del sabato sera* (Figura 21) , volume con il quale si tentava di dare una prima definizione a questa nuova tendenza musicale che aveva "chiuso" il decennio "pop" spopolando in tutto l'occidente, grazie anche alla nuova cultura da discoteca che stava imperversando – soprattutto nel mondo americano e newyorkese con Studio 54 e The Sanctuary - sotto il segno de "la febbre del sabato sera": "un frastuono si aggira per l'Europa, il frastuono dell'easy listening, il pop deve rassegnarsi, la Disco Music è dappertutto!"[664], dichiaravano gli autori, facendo il verso al celebre "manifesto" marxista. Gli autori, infatti, analizzavano il recente fenomeno giovanile quale espressione della decadenza della cultura musicale "impegnata", dove l'autore/cantante era meramente un personaggio "meccanico" utile alle logiche del capitale finanziario, in grado di creare una cultura che non abbisognava di una filosofia portante alle sue spalle, ma una superflua "esaltazione dell'esteriorità, della banalità, della semplicità, o meglio, della piattezza"[665].

Questo aveva condotto a far sì che il giovane "lumpen" di periferia partecipasse acriticamente alla percezione musicale e allo stile di vita "travoltiano", il quale prevedeva uno specifico abbigliamento, un preciso taglio di capelli, e un atteggiamento e un gergo preimpostato. Al tempo stesso, la Disco Music doveva essere una facile rappresentazione dell'ambivalenza del giovane proletario non più immischiato nella cultura dell'infelicità che i movimenti giovanili, ideologici e autocoscienti, si erano sempre portati appresso, per rivendicare l'autonomia del ragazzo di strada che sullo schermo non aveva mai trovato posto. Ecco allora la nuova cultura "dell'ambivalenza" – anche sessuale – che aveva contagiato la musica da discoteca. Su *Disco Music*, infatti, una delle numerose biografie a corredo del volume venne dedicata ad Amanda Lear, la quale stava avendo un grande successo tra i giovani grazie al suo fascino androgino, sia nelle caratteristiche fisiche, che vocali. Una ricerca del successo che, tuttavia, non si riallacciava alle tematiche femministe e alle battaglie identitarie

[663] Antonio Rampino e Roberto Di Reda, *"...eTravolta creò il mondo..."*, in Lotta Continua, 27 ottobre 1978, pp. 5-6.
[664] Sandro Ticozzi, Nicola Baroni, *Disco Music. Guida ragionata ai piaceri del sabato sera*, Roma, Arcana editrice, 1979, p. 5.
[665] Ivi, p. 6.

tipiche degli anni Settanta (del resto, collettivi femminsiti e omosessuali erano presenti in tutta Italia, e anche in Macondo, come vedremo, una delle protagoniste sarà una donna transessuale), ma era una precisa strategia di marketing pubblicitario. Questo fattore, del resto, non era sottaciuto dalla stessa artista, che rilasciando un'intervista a Ticozzi e Baroni dichiarava di non essere una cantante di protesta – di non possedere un messaggio politico - e che "tutto questo [la ricerca del successo] fa parte di una campagna, pre-organizzata come un piano di battaglia, come in guerra si prepara una tattica"[666]. Una ricerca dell'entertainment che partendo dall'uso del corpo nella sua dimensione performativa si distaccava dalla celebrazione dell'atto politico del cantautorato di protesta e della ricerca del "desidero" attraverso una pratica di riappropriazione del tempo libero, ma mediante una spettacolarizzazione dell'atto scenico vuoto di portato politico.

Primi "ruggiti" del punk a Milano.

Del resto, il Settantasette, visto come momento culturale e non come anno da calendario, dovette sfaldarsi in un breve lasso di tempo, non solo a causa della repressione statale – seppur i "fatti della Sapienza" dovettero creare una forte cesura nel movimento – quanto piuttosto a causa di nuovi movimenti culturali che incominciarono ad affacciarsi nella quotidianità italiana: il movimento punk, che fin dal 1976 aveva "rivoltato" la borghesia londinese, pervenne con rapidità, sul finire del 1977, nella società italiana. A "propagandare" il nuovo "verbo" contribuirono non solo i giovani che sovente andavano a Londra alla ricerca di nuove esperienze, in quanto molti di loro – per lo più lavoratori delle grandi fabbriche del nord – non potevano permettersi soggiorni in un territorio sovente troppo costoso, quanto piuttosto furono gli importatori di vestiti e LP d'oltremanica a consentire uno sviluppo peculiare di tali novità estetiche e sonore. In particolare, nel contesto milanese, dovette giocare un ruolo preponderante la fiera di Sinigaglia, sita al tempo in via Catalafami, dove numerosi "bancarellai" vendevano materiale di importazione, spesso recuperandolo – o rubandolo – da grossi fornitori. Due, in particolare, erano le "bancarelle" che negli anni avevano anche avuto dei passaggi di proprietà, una, di Danilo Campana, che commerciava musica rock, la seconda, sicuramente più importante per la maturazione del movimento punk l'aveva presa Ivano Buffa, che fino al giorno prima di interessarsi di musica vendeva vino. I punk, difatti, con il loro linguaggio corporeo avulso delle logiche militanti degli appartenenti ai Circoli e alla magmatica galassia della sinistra extraparlamentare, che spesso li vedeva agghindarsi, col semplice fine di provocare, di vestiti stracciati e sudici, nonché di croci celtiche e uncinate, portarono all'interno della cultura giovanile nuovi codici significanti. I Circoli, se come ricordato innegabilmente trovarono la loro fine anche grazie alla "disfatta della Scala", di fatto videro scemare la loro attività anche in quanto i punk non concorsero ad alimentare di nuova linfa giovanile le loro "sezioni".

Interessante, difatti, vedere l'attività della casa discografica Cramps Record di Gianni Sassi. Essa, fondata nel 1973, fino al 1977 poteva essere considerata come l'etichetta dei Circoli – o in ogni caso vicina al "movimento", in quanto pubblicava album, solo per citare i più noti, di Alberto Camerini – *Cenerentola e il*

[666] Ivi, p. 116. su tale volume della Arcana editrice, vedere anche Andre Capriolo, *ArcanaPop. Origini e sviluppo della controcultura musicale pop nei libri dell'Arcana editrice (1971 – 1979)*, In Palinsesti - Abitare il vento. Forme espressive e ideologie visive dagli anni settanta agli anni ottanta, n. 10 (I), 2021, pp. 33 – 59.

pane quotidiano – degli Area, di Finardi; dall'anno successivo, il 1978, grazie anche alla contemporanea attività della bolognese Harposs Bazaar di Oderso Rubini e Gabriele Ansaloni, incominciò a pubblicare album degli Skiantos, Kaos Rock, Windopen, Kandeggina Gang, X-Rated. Un nuovo interesse, quest'ultimo, che dovette "contagiare" anche i Circoli e i centri sociali ancora attivi nel post Settantasette, come vedremo per il Santa Marta; esso, infatti, seppur venne fondato – e gestito – dai militanti di Lotta Continua e da cooperative culturali vicine ai Circoli, alla fine del decennio vide sempre più massiccia la presenza di punk e "creature" giovanili che non si richiamavano agli schemi "estetici" della sinistra extraparlamentare.

Le prime occasioni che presentarono il movimento punk in Italia – e che contribuirono, di conseguenza, a un "avvicinamento per immagini"[667] dei giovani a questa nuova cultura - furono proposte su "Re Nudo", nel maggio del 1977, con titoli come *Il movimento dell'oltraggio* [668], dove si descrivevano ragazzi vestiti con spille da balia conficcate nelle guance, ragazzi che camminavano con cappi al collo, "capelli colorati anche con tre o quattro colori diversi, giacche enormi e stracciate tenute insieme da altri spilli", ma dove tutti sembravano conoscersi attraverso "un magico segno tribale"[669]. Nell'articolo in questione, inoltre, veniva brevemente ricordato il concerto della punkband X-ray Spex, il quale veniva descritto come un caos sonoro dove per "quaranta minuti ininterrottamente" la cantante, Poly Styrene, urlava "parole magiche ripetute all'infinito", mentre "la batteria massacra i rullanti, la chitarra impazzisce sì, ma di brutto"[670], in spregio del rock degli Who, dei Rolling Stones. Allo stesso tempo, e pare in questo contesto il punto cardine dell'articolo, la nuova "scena" giovanile non veniva recepita quale risultato di una moda musicale – come era stato per "la scena psichedelica" – ma una scelta esistenziale dettata da una rottura etica ed estetica con le generazioni precedenti[671].

Pochi mesi dopo, "Re Nudo" tornava a ospitare trafiletti sulla cultura punk, analizzando le nuove uscite discografiche, ma sottolineando, al tempo stesso, come il nuovo movimento avesse ripreso delle istanze estetiche e musicali del passato – Patty Smith, Velvet Underground, Television – avvertendo i giovani punk di stare attenti a non perpetuare nella copia dei quei miti[672]. Del resto, nel corso delle edizioni, nella sezione "Re Nudo Musica" sovente venivano accostati articoli dedicati a musicisti Glam rock, come quelli appena ricordati, ai nuovi modelli musicali punk: Nina Hagen, Devo, The Carpettes, ma anche gruppi italiani come Kandeggina Gang e Clito. Anche "Ciao 2001", altra rivista giovanile attenta alle recensioni musicali, ospitava, nella classica sezione "Lettere al direttore", opinioni discordanti sul nuovo movimento: "il punk è ribellione, è l'affermarsi di una classe finora sottosviluppata, vilipesa e sfruttata, è un nuovo inizio"[673]. Sempre all'interno dell'area del movimento underground, nel 1978 la casa editrice romana Arcana pubblicava *Punk: i nuovi filosofi della musica pop* (figura 22), la cui curatela venne tenuta da un quartetto di giovani "filosofi" come Rina Antipirina,

[667] Ho voluto recuperare l'espressione utilizzata da Beppe de Sario. Cfr., Beppe de Sario, *Resistenze innaturali. Attivismo radicale nell'Italia degli anni '80*, Milano, Agenzia X, 2009, p. 95.
[668] *Il movimento dell'oltraggio*, in Re Nudo, maggio 1977, n. 53(VIII), pp. 38 – 41.
[669] Ivi, p. 39.
[670] *Ibidem*.
[671] Ivi, p. 41.
[672] *Punk… punk! Chi è? La discografia*, in Re Nudo, n. 58(VIII), ottobre 1977, p. 54 e p. 62.
[673] *Lettere al Direttore*, in Ciao 2001, n. 28, luglio 1977, p. 14.

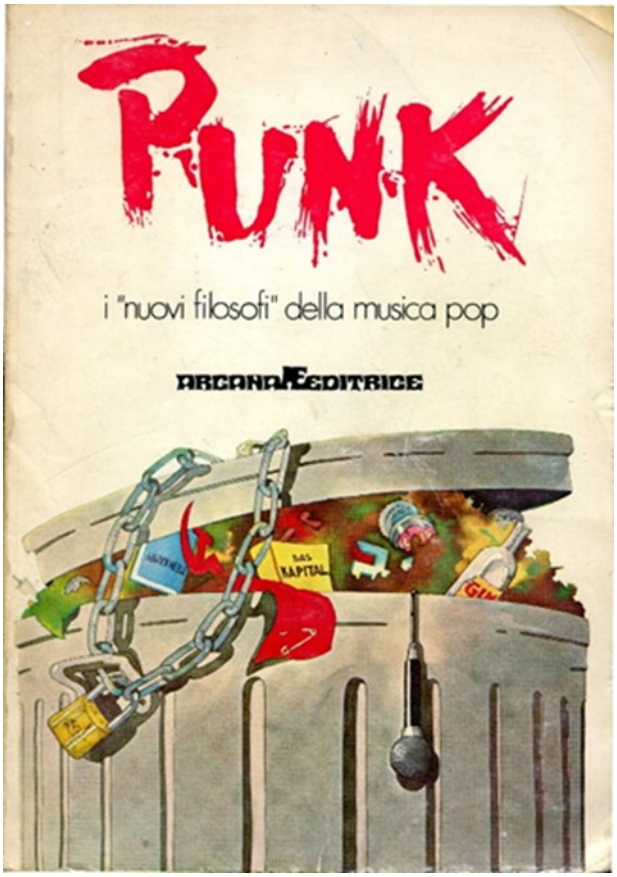


Figura 22: *Punk: i nuovi filosofi della musica pop* Roma, Arcana Editrice, 1978.

Rosso Veleno, Manuel Insolera e Walter Binaghi[674], allora ragazzi che avevano già avuto stretti contatti con il punk anglosassone, soprattutto legato al negozio Seditionaries di Vivienne Westwood, "promotore" di tale fenomeno nel mondo d'oltremanica. La copertina del testo, fatta dallo Studio Lapis di Milano, a sottolineare figurativamente l'espressione della parola punk, e per rappresentare il distacco della vecchia cultura politicizzata del decennio Settanta, presentava un bidone della spazzatura all'interno del quale accanto al marciume quotidiano, con latte di conserve e bottiglie di gin, vennero posizionati gli emblemi di quella particolare cultura politica: una falce e martello, il Capitale, il Mein Kampf e una svastica. A corredo di tutto, infine, stavano gli attributi della nuova "moda" giovanile: un microfono, una catena, e una spilla da balia[675]. Fondamentale, nel volume, il testo introduttivo di Rina Antipirina, dove si tentava di definire il nuovo stile musicale quale protagonista a propulsore della cultura giovanile degli anni Ottanta.

Già il titolo del contributo, infatti - *Il dolce stil novo degli anni '80* - declinava la musica punk come atto di rottura rispetto alla generazione musicale precedente: "a dieci anni dal terribile maggio '68, dopo una primavera indianometropolitana, e la geografia del "gulag" made in France, un attimo di riflessione critica non guasta"[676]. Seppur, tuttavia, il punk veniva recepito da Rina Antipirina quale momento di rottura con la tradizione musicale precedente, in ogni caso si ricordavano delle connessioni con quanto vi era stato nel corso dei decenni, soprattutto dei Sessanta e Settanta: Andy Warhol e "i suoi profeti" le New York Dolls, le sculture di plastica di Chamberlain, di Segal, di Rosenquist e di Oldenburg, nonché venivano proposte da Antipirina relazioni con il decadentismo ottocentesco di Verlaine e di Rimbaud[677]. Oltre a tali relazioni, l'autrice del capitolo rifletteva sulla genesi politica della nuova cultura giovanile, accostando quanto si era manifestato nel mondo anglosassone, dove il movimento punk era stato "riassorbito" dalle istituzioni quale fenomeno di costume, a un'analisi "situazionista" della società di fine anni Settanta. Il punk – almeno quello inglese del

[674] Quest'ultimo, poteva essere considerato l'unico dei quattro curatori che vantava interessi più "istituzionali" avendo collaborato con la redazione i Re Nudo, e avendo pubblicato sempre per Arcana, ancor prima di Punk, Pink Floyd (1978), mentre l'anno successivo, nel 1979, pubblicò il primo volume in Italia su Lou Reed.
[675] Cfr., Andrea Capriolo, *ArcanaPop. Origini e sviluppo della controcultura musicale pop nei libri dell'Arcana editrice (1971 – 1979)*, cit., p. 46.
[676] Rina Antipirina, *Il dolce stil novo degli anni '80*, in Punk: i nuovi filosofi della musica pop, Roma, Arcana Editrice, 1978), p. 5.
[677] Cfr., ivi, pp. 6-7.

1978 – veniva visto come elemento merceologico già "recuperato" al commercio massmediale: la violenza esplicitata dai primi giovani punk londinesi, difatti, per Antipirina, era "diventata una merce", in quanto non più spontanea ma creata per essere relegata in un esercizio "di stile" fine a sé stesso. Essa, infatti, per essere sintomo di libertà e di autonomia, si sarebbe dovuta manifestare come natura stessa dello stato di cose esistenti e non come strumento nelle mani del capitale che l'avrebbe potuta utilizzare per suoi scopi precisi trasformandola in spettacolo. Del resto, come ricordava la quarta di copertina: "il punker è il «*déraciné*» della politica, il «compagno» cattivo, antifemminista, menefreghista, razzista, nazionalista e provocatore. Non sa suonare come gli Stones, non sa parlare come Guthrie, bestemmia la regina e gli angeli del focolare. Ma il punker è anche l'uomo del giorno, il nuovo dandy, l'ultimo grido in fatti di abbigliamento, cosmesi e spettacolo"[678]. L'anno successivo, infine, sempre la medesima casa editrice romana pubblicava, con la curatela di Walter Binaghi, un secondo volume accostabile alla nuova cultura giovanile; *Eroi e canaglie della musica pop* (figura 23), infatti, oltre a presentare interviste ai vecchi "maestri" della musica degli anni Settanta, come Patti Smith, Lou Reed, David Bowie e Iggy Pop, proponeva una intervista al cantante dei Sex Pistols Jhonny Rotten.

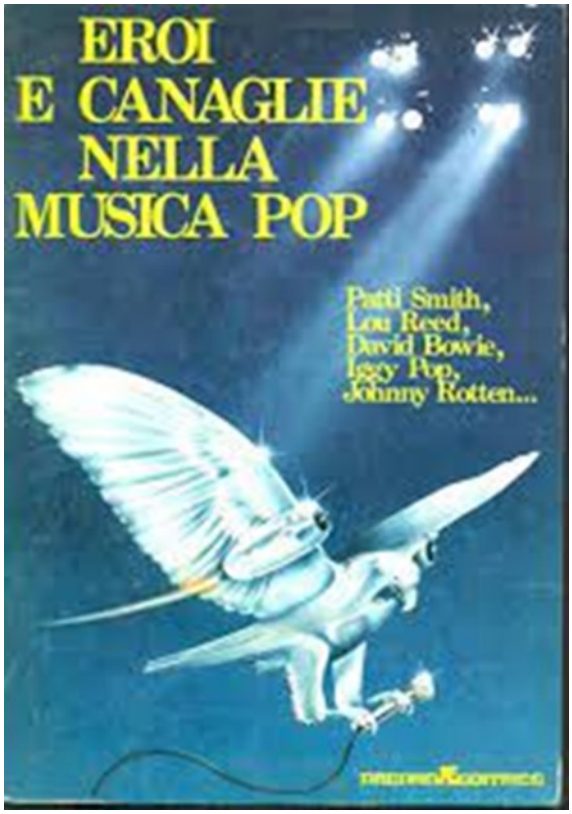


Figura 23: *Eroi e canaglie della musica pop*, Roma, Arcana Editrice, 1979.

Qualche mese dopo le prime avvisaglie sui giornali e libri "del movimento", la cultura punk apparve anche sulle reti televisive nazionali: su Rete Due, il 4 ottobre 1977, all'interno della trasmissione "Odeon - tutto quanto fa spettacolo"[679], venne mandato in onda un servizio di Raffaele Andreassi, intitolato *La moda e la musica punk*, dove si vedevano spezzoni di un concerto degli Ultravox al Marquee, storico locale londinese nel quale si esibivano i gruppi punk "della prima ora", dove la voce fuoricampo del commentatore sottolineava: "punk è una parola intraducibile, sta a metà fra immondizia e marcio, tra maleodorante e miserabile. È comunque l'etichetta più utilizzata per descrivere l'ultima tendenza del rock inglese, un misto di musica paranoica e sgradevole suonata da giovanissimi. Forse una musica che è propria del nostro tempo."[680]. Il servizio, poi, proseguiva con le immagini del celebre concerto del "Queen's Silver Jubille" della regina organizzato dal manager dei Sex Pistols Malcom Mclaren sul Tamigi, davanti al parlamento,

[678] Ivi, quarta di copertina.
[679] Il programma aveva esordito l'8 dicembre del 1976 come rotocalco settimanale creato dai giornalisti Brando Giordani e Emilio Rsvel, ed era concepito quale inserto notiziario del TG2. Solo in seguito si sarebbe trasformato in un programma autonomo, che andava in onda il martedì alle 20.40.
[680] Raffaele Andreassi, *La moda e la musica punk*, in "Odeon - tutto quanto fa spettacolo", Rete Due, 4 ottobre 1977.

concluso con l'arresto dei membri della band e del pubblico presente sull'imbarcazione. Accompagnavano, infine, immagini registrate in King's Road, davanti alla boutique Boy, dove venivano mostrati giovani ragazzi vestiti con giacche stracciate e pantaloni in latex, corredati con spille, borchie e toppe dei principali gruppi punk inglesi quale simbolo proprio "del loro vivere civile", mentre il commentatore li descriveva come apolitici, figli dei Teddy boys e di James Dean. Parole, queste ultime, rivendicate anche nell'intervista fatta al gruppo femminile delle Slits, mostrate nel filmato all'interno della loro casa - "via di mezzo tra un magazzino e il mercato di Portobello" - dove le quattro componenti rivendicavano la creazione di una nuova cultura, avversa alle regole delle istituzioni dello stato inglese, come monarchia e polizia. Ari Up, la cantante del gruppo, alla domanda del cronista "Se a quindici anni ritieni di esserti realizzata, cosa pensi che potrai fare a trenta?" rispondeva: "a trent'anni non starò certo a dimenarmi come adesso ma non starò nemmeno a vegetare in attesa della morte come fanno le brave casalinghe e tutte le sdolcinate di questo mondo"[681]. Chiudeva il suo documentario Andreassi dichiarando come: "punk è un nuovo tipo di musica, un po' paranoico. Punk è un nuovo modo di vestirsi, un po' da nazisti. Punk è cattiveria è aggressività un po' come James Dean. Punk è anche uno sputo..."[682], mentre un ragazzo sputava sul vetro della telecamera.

Pochi mesi dopo questo primo intervento televisivo, ancora Rete 2 vedeva un azzimato Gherardo Gentili, nella redazione di "Sorrisi e canzoni", coordinare una pur cordiale intervista al duo Chrisma (poi Krisma), il gruppo "familiare" composto da Maurizio Arcieri e Christina Moser. Mal celando un certo imbarazzo, Arcieri dichiarava di avere ricevuto centinaia di lettere di insulti dai lettori dopo un articolo dove si parlava dei Chrisma, ma anche degli Incesti[683]. La risposta di Arcieri, ex "*teen pop idol*" del periodo del bitt italiano, era emblematica per comprendere questo momento di passaggio del punk italiano: "Fra dieci anni la stampa avrà nostalgia del punk, come ora ha nostalgia degli hippies e dei teddy boys"[684]. Pochi giorni dopo toccò al primo canale RAI ritornare al movimento punk: il 25 gennaio 1978, all'interno del programma "Scatola Aperta" curato da Angelo Campanella, venne mandato in onda il servizio di Celestino Elia intitolato *Il ragazzo dai capelli gialli*, che narrava la protesta giovanile che stava dietro ai giovani punk, incentrando il discorso sulla disoccupazione giovanile e l'incerto avvenire, tramite una serie di interviste che il "ragazzo dai capelli gialli" faceva a Jhonny Rotten, Jimmy Pursey degli Sham69 e al dj Don Letts[685]. Fu tuttavia soprattutto la puntata di Odeon a smuovere le "coscienze" dei ragazzi italiani, e a "iniziarli" alla scoperta del movimento punk: per di più, nel 1978, Luigi Comencini fece un'inchiesta televisiva intitolata *L'amore in Italia*, mandata in onda da Rete Uno, dedicando uno spezzone del suo lavoro - *Punk, i figli di Odeon*[686] - agli effetti che l'inchiesta di Andreassi aveva provocato nei ragazzi italiani. Comencini, a tal proposito, intervistava alcuni giovani punk della provincia fiorentina, di Figline Valdarno, "la profonda provincia

[681] *Ibidem*.
[682] *Ibidem*.
[683] Gli Incesti erano una "creatura" parodistica di due parolieri del periodo, vicini alla "popolar music", Antonio Lo Vecchio, che sarà, ad esempio, l'autore di *E Poi* di Mina, e Mariano Detto, successivamente collaboratore di Battisti.
[684] Evento ricordato in Andrea Prevignano, *Punk 'n' Rai*, 21/04/2013, https://www.sodapop.it/phnx/punk-n-rai-prima-parte/. Consultato il 2/10/2021.
[685] Celestino Elia, *Il ragazzo dai capelli gialli*, in "Scatola Aperta", a c. di Angelo Campanella, 25 gennaio 1978.
[686] Luigi Comencini, *Punk, i figli di Odeon*, in L'amore in Italia, Rete Uno, 1978.

italiana, quella che ci è sempre sembrata immutabile e forse distante dalla eco dei movimenti e dalle controculture che proliferavano nelle grandi città"[687] - i quali rivendicavano la loro aderenza al movimento quale espressione di una propria libertà individuale e soggettiva. In aprile, infine, anche Gianni Boncompagni si interessò all'argomento, intervistando, ancora una volta, i Krisma, prima che Arcieri e la Moser, ossigenatissimi, portarono in scena il playback di *Lola* (tratto dal loro *Chinese Restaurant*). Boncompagni ironizzava sulla leggenda del dito tagliato in pubblico e Arcieri sfoggiava una spilla da balia conficcata sulla guancia destra che gli contraeva l'espressione in una smorfia di dolore. Non mancava la bonaria presa in giro di alcuni figuranti con occhi bistrati, cipiglio lugubre e mise S/M. Il make up veniva definito "simpatico" e "simpaticissima" era la spilla da balia: "Serve a mettere sicurezza a questi ragazzi un po' insicuri" scherzava con umorismo il presentatore che ammiccava al pubblico offrendogli quello che voleva vedere: sciocchi debosciati che giocavano al punk[688]. Seppur dunque fu la RAI a sdoganare la nuova cultura giovanile, quello che contava al tempo, sostiene Domenico Liggeri, autore di *Musica per i nostri occhi. Storia e segreti dei videoclip*, "era restituire un ritratto etno-antropologico del punk, per quanto approssimato. Quando si parlava di punk si rimarcava l'atmosfera malata, l'aura di inascoltabilità, si sottolineava la qualità scadente di un suono che arrivava dalle cantine e là sarebbe rimasto"[689]. Del resto, lo scandalo portato oltremanica dei giovani punk, era passato anche dal festival cinematografico di Cannes del 1978, quando il film *Jubillee* di Derek Jarman, veniva recensito sul "Corriere dell'Informazione" come "poco più di un pretesto per consentire agli attori di esibirsi in estemporanee manifestazioni di violenza"[690] – orge omosessuali a sadomasochiste, furti e violenze stradali, blasfemie contro la religione cattolica – accompagnate da musiche di Adam and the Ants, Chelsea, Siouxie and the Banshees, Suzi Pinns, Wayne County and the Electric Chairs e Brian Eno. Il 29 luglio e il 5 agosto del 1979 su "L'altra domenica Estate", nella mattina, nel rullo musicale televisivo venivano mandati in onda i Ramones, mentre si esibivano dal vivo in un locale: con ogni probabilità si trattava di immagini di repertorio[691]. Un lungo "rockumentary", *Ramones in concerto*, trasmesso il primo novembre 1980 su Rete 2 in seconda serata, offriva ai giovani italiani le immagini dell'intero concerto dei Ramones del 4 settembre a Roma, a Castel Sant'Angelo: a immagini dal *soundcheck* davanti a una ventina di persone e a qualche sbigottito funzionario della Digos, seguiva un'intervista a Johnny Ramone sul bus e il concerto nella sua quasi totalità[692].

Anche gli anni Ottanta in RAI si aprono all'insegna della nuova musica giovanile punk, così che il 21 luglio 1980 su Rete 2, "Mixer Musica" mandò estratti delle immagini del concerto dei Clash del 1 giugno del 1980 a Piazza Maggiore, teatro di contestazioni alla giunta dell'allora sindaco del PCI, Renato Zangheri, duramente criticato dai collettivi punk del periodo. Nell'intervista di Gianni Minà a Joe Strummer, il cantante rimase

[687] Alessia Masini, *Siamo nati da soli. Punk, rock e politica in Italia e in Gran Bretagna (1977 - 1984)*, Ospedaletto, Pacini Editore, 2019, p. 113.
[688] Cfr., Andrea Prevignano, *Punk 'n' Rai*, 21/04/2013, https://www.sodapop.it/phnx/punk-n-rai-prima-parte/. Consultato il 2/10/2021
[689] Domenico Liggeri, *Musica per i nostri occhi. Storia e segreti dei videoclip*, Milano, Bompiani, 2007.
[690] *La Regina Elisabetta guida una banda di donne punk*, in Corriere dell'Informazione, 26 maggio 1978, p. 12.
[691] Cfr., Andrea Prevignano, *Punk 'n' Rai*, 21/04/2013, https://www.sodapop.it/phnx/punk-n-rai-prima-parte/. Consultato il 2/10/2021
[692] Cfr., *ibidem*.

sull'elusivo ("Cosa vuol dire fare rock?") e quando il colloquio diventò più pressante, chiedendo a Strummer se era al corrente della possibilità di una strumentalizzazione dei Clash in quella piazza caldissima, Strummer rimaneva sul vago: "Ci rivolgiamo alla classe lavoratrice, parliamo di politica sociale, non di socialismo, ma di giustizia per tutti. Veniamo politicamente strumentalizzati, ma noi siamo qui per suonare la nostra musica"[693]. I Clash, successivamente, torneranno sugli schermi della Rai il 16 febbraio 1982 con l'anteprima italiana del video di *This Is Radio Clash*, e in un'intervista a Joe Strummer curata dalla Rai e realizzata a Parigi per "L'Orecchiocchio", l'8 marzo 1984. Sempre l'estate del 1980 Rete Due mandava in onda il concerto di Iggy Pop a Pesaro (10 maggio), seguito da una breve intervista al cantante nel camerino allestito negli spogliatoi dello stadio. In quel momento, in Italia, tuttavia, nonostante le prime immagini provenienti da Londra, la musica punk era considerata più per un motivo di "stravaganza" estetica dovuta intimamente all'abbigliamento, che non a una vera a propria tendenza musicale e culturale: prova ne era il già ricordato gruppo Chrisma, che pur portando sul palco sonorità vicine al rock americano di Patty Smith, veniva fatto rientrare all'interno del mondo culturale punk per via della loro caratterizzazione estetica, e per il loro atteggiamento "anticonformista", come quando Arcieri, durante un concerto e Reggio Emilia, si tagliò un dito della mano, fin quasi a reciderselo, provocando grande scandalo nella pubblica opinione italiana. I Chrisma, per altro, si fecero anche promotori dell'organizzazione di alcuni dei primi festival punk in Italia, come quando organizzarono il 22 luglio 1977 presso il circolo Out-Off di viale Monte Santo un concerto dove vennero presentati i Machine Gun – gruppo composto da tre ragazzi milanesi – e i Trance Fusion, formato da tre giovani americani residenti in Italia da tempo[694]. Seppur questo concerto non lasciò traccia nella gioventù punk milanese, essendo l'Out-Off un circolo d'avanguardia seguito dalle *élites* culturali cittadine, deve essere preso a simbolo di un mutato cambiamento di interessi che stava intercorrendo nella cultura meneghina: il "Corriere d'informazione", infatti, recensiva la performance in questione con il titolo di *Nasce il punk alla milanese*. Al medesimo tempo degli scandali di Chrisma e degli interessi della stampa per queste prime forme di comunicazione "estetica", anche lo stilista Elio Fiorucci incominciava a recepire l'interesse per questa nuova cultura, e per assecondare i gusti dei nuovi ragazzi incominciò a produrre i primi vestiti stracciati e borchiati. Per di più, nel 1976, Nicoletta Branzi pubblicava per la casa editrice milanese AMZ Marietti il breve ed agile volume *Fiorucci presenta vestiti per un anno*[695], con il quale l'autrice voleva fornire ai giovani istruzioni ricette sul come farsi da solo il proprio vestito e sul come poter riutilizzare, riadattandoli, gli abiti usati[696].

Del resto, la cultura punk incominciava a essere espressione non solo di una corrente "estetica" e di costume, ma verteva verso declinazioni che rientravano all'interno del campo dell'arte performativa museale: Flavio Caroli, sul "Corriere della sera", si chiedeva, infatti, constatando che la crisi della società

[693] *Ibidem*.
[694] Cfr., R.B., *Nasce il punk alla milanese*, in Corriere d'informazione, 2 agosto 1977, p. 12.
[695] Nicoletta Branzi, *Fiorucci presenta vestiti per un anno. Ricette per far da soli il vostro guardaroba e riutilizzare gli abiti usati*, Milano, AMZ Marietti, 1976.
[696] Cfr., Nicoletta Branzi, *Fiorucci presenta vestiti per un Milanese*, AMZ, 1976.

moderna aveva provocato delle piaghe insanabili nei comportamenti quotidiani degli artisti, quali erano le differenze tra le "piaghe che Marina Abramovic si è procurata a Kassel urtando con tutte le forze una colonna di legno" e "gli sbudellamenti di Nitch", e "le rasoiate degli adepti del punk rock"[697]. Ancora una volta, allora, sarà interessante vedere come all'Out-off il 30 novembre del 1976 – quando ancora il concetto di punk in Italia non si era sviluppato – venne organizzata la performance *Das orgien mysterien theater (azione n.56)*, che portò in scena, come ricordato in alcune recensioni, un miscuglio di suoni sgradevoli usando fischietti da arbitro, flauti dolci, raganelle, tromboni, corni, sassofoni, scacciapensieri, tamburi. Seppur questi brevi e sporadiche apparizioni della nuova cultura dovettero quantomeno creare interesse nella pubblica opinione cittadina, riuscendo a creare un sostrato estetico e sociale per la comprensione di tale cultura, il "detonatore" per la nascita del movimento musicale punk a Milano fu il concerto di Adams and the Ants il 16 e il 17 ottobre del 1978 al X-cine, da poco trasformatosi in cinema-teatro, che per l'occasione vennero accompagnati in apertura dai Decibel di Enrico Ruggeri. Il gruppo inglese fu invitato a Milano da Anna Melluso, in arte Rosso Veleno, che in quel momento lavorava per Eliogabalo, una agenzia di moda milanese: le decisioni di portare il gruppo inglese a Milano, fu dovuta al fatto di far esibire i punk d'oltremanica in uno show privato per la griffe Modanostra il 14 ottobre, due giorni prima del concerto appena ricordato[698]. Del concerto di Adam and the Ants all'X-cine rimane un bootleg e una intervista radio (data dal cantante e *frontman* Adam a Radio Popolare la settimana precedente il concerto) nonché un'intervista cartacea, sempre data dal cantante, alla neonata rivista punk "Pogo", sulla quale ritorneremo. La seppur breve intervista, ben lasciava comprendere quali furono le aspettative dei giovani radunati a questo concerto.

Sandro Baroni (Pogo): Sei soddisfatto di come è andata la serata?

Adam Ants: Oh, sì, sì, molto.

Baroni: Cosa ne dici dei ragazzini italiani che fanno finta di essere inglesi e saltano davanti al palco?

Ants: Non stanno facendo finta di essere inglesi, stanno solo tentando di essere loro stessi, non credi? No? E perché non lo credi?

Baroni: Perché il loro è un comportamento che a Milano non si è mai verificato in nessun concerto.

Ants: Sì, ma prima non ne avevano avuto l'occasione.

Glezos (Pogo): Nessun gruppo punk si era esibito qui prima di voi...

Ants: È per questo che sono molto contento, perché questo è l'inizio di un movimento in Italia.

Il gruppo inglese, del resto, come si può vedere dalle prime pubblicazione punk milanesi, era uno dei più apprezzati all'interno del movimento: si hanno, infatti, numerose traduzioni di testi e recensioni dei dischi della punkband, mentre Clash e Sex Pistols, che a una prima idea avrebbero dovuto essere quelle maggiormente

[697] Flavio Caroli, *L'arte che diventa tortura*, in Corriere della sera, 4 settembre 1977, p. 12.
[698] Cfr., Diego Curcio, *Rumore di carta. Storia della fanzine punk e hardcore italiane dal 1977 al 2007*, Genova, Redazione, 2007, p. 36.

recensiti, trovano solo poche menzioni, in relazione a importanti eventi, come la morte di Sid Vicious o il concerto del Clash in piazza Maggiore a Bologna.

Fu da questo momento che la cultura punk incominciò a declinarsi all'interno di una veste prettamente musicale, accantonando, almeno momentaneamente, la veste estetica e artistica. Dopo questo concerto all'X-cine, infatti, si formarono le prime punk band milanesi, le quali si radunarono il successivo 9 dicembre alla palazzina liberty dove Radio Popolare organizzò il festival *Sabatok Folle*: tra i gruppi presenti, Baggar's Banquet, Anonima Punk, X-Rated, Borstal Dampers, Hits, Wind-open, Tampax, Trancefusion, Xilonite, Spicc-dash. Il nuovo movimento, tuttavia, incominciava a diffondersi anche nel resto d'Italia, e soprattutto a Bologna, dove il 2 aprile del 1979 la Harpo's Bazar di Oderso Rubini organizzò al palasport cittadino il festival *Bologna Rock: Dalle cantine all'asfalto*, il quale vide la partecipazione di molti gruppi di genere punk, rock demenziale e new wave della scena bolognese dell'epoca, quali Skiantos, Gaznevada, Windopen, Confusional Quartet, Rusk und Brusk, Luti Chroma,Bieki, Naphta e del cantante blues statunitense Andy J. Forest. La competizione tra Bologna e Milano – ovvero tra Harpo's Bazar e Cramps Record – per accaparrarsi il nuovo "linguaggio" musicale, si mise presto in moto, così che per rispondere al successo della casa editrice di Oderso Rubini, che nel frattempo si era "accaparrata" anche l'adesione di alcune band del Great Complotto di Pordenone, divenendo Italian Records, il 23 novembre del 1979 Gianni Muciaccia organizzò presso il Palalido di Milano il concerto *Rock e Metropoli - Rabbia e comportamenti giovanili degli anni '80* (Figura 24) con il quale tentò di sottrarre alcune band felsinee alla Italian Records. Muciaccia, dopo aver abbandonato la "carriera parasituazionista" ed essere entrato in contatto con i "salotti bene" della borghesia socialista milanese allora in ascesa, fondando la "Lista Rock", oltre a proseguire la sua attività da bassista dei Kaos Rock, si fece promotore di diverse iniziative nel capoluogo lombardo per sostenere le nuove sonorità punk.



Figura 24. Manifesto di *Rock e Metropoli. Rabbia e comportamenti giovanili degli anni '*80, 1980

Dapprima si impegnò nella creazione di una sala prova all'interno del centro sociale Santa Marta, che divenne in breve ritrovo della nuova scena musicale, e, infine, organizzò il concerto del Palalido che fu di fondamentale importanza, non solo perché – nonostante la locandina non presentasse l'indicazione di musica punk - fu il primo evento di richiamo nazionale dedicato a tale tipo di musica (parteciparono, infatti, otto gruppi provenienti da tutta Italia: Kaos Rock e X-Rated da Milano, più i Jumepers, non annunciati in calendario, Gaz Nevada, Wind Open e Skiantos da Bologna, Take four doses da Roma, Sorella Maldestra da Vercelli, Revolver da Trieste), ma anche

perché riuscì a mettere in risalto le caratteristiche peculiari del punkrock milanese. Se quello felsineo, con il caso emblematico degli Skiantos, uscito dal Dams e da Radio Alice, faceva un uso sapiente e dissacratorio del linguaggio, i gruppi milanesi, proveniente dalla fila dei Circoli del proletariato giovanile e dal circuito dei centri sociali occupati, mirava a un linguaggio più fisico e istintivo, privo di ironia. Può essere messo in relazione questo fatto con la contestualizzazione che a Bologna il movimento creativo era sicuramente più avvantaggiato, godendo di una certa libertà espressiva – le "giornate" della performance ne sono in chiaro esempio – mentre a Milano doveva "lottare" contro i tentativi di istituzionalizzazione che la cultura "ufficiale" tentava di "programmare" per i giovani: lo Studio 54 e l'Odissea 2001 – seppur programmavano sovente musica rock e punk – fornivano una sorta di contrapposizione ideologica dalla quale era difficile svincolarsi con l'ironia e il linguaggio creativo tipo dei gruppi bolognesi. Come si può vedere da alcune delle frasi più celebri delle band punkrock meneghine - "Sono cattiva se la sera mi gira, prendo un coltello ti stravolgo il cervello!" (Kandeggina Gang – *Sono Cattiva*)[699], "basta, basta, non c'è la faccio più, se non arrivi tu, mi butto a testa in giù" (Kaos Rock – *Basta basta*)[700] – enormi sono le differenze stilistiche e con i gruppi dell'area bolognese - Io mi metto la divisa/Per servizio fino a Pisa/Poi domani sono a scuola/E non ci vado se non trovo la pistola/Karabigniere-bigniere-bigniere-bigniere blues/Blues, blues/Quando poi arrivo a Pisa/Io mi godo la Luisa/Vado fuori a far la spesa/Poi mi tolgo la divisa che mi pesa/Karabigniere-bigniere-bigniere-bigniere blues blues, blues/Blues blues, blues, blues/Quando arriva la pensione/Mi rilasso con passione/È finita la tensione/Di sparare col cannone, un, du.../Karabigniere-bigniere-bigniere-bigniere blues/Blues, blues (Skiantos, *Karabigniere Blues*)[701]. Un tentativo di riutilizzo dell'immagine punk, fatto da parte da alcune agenzie di stampa e di moda milanesi, che non era di certo nuovo all'interno del panorama che dovette "toccare" le sottoculture giovanili, come era già avvenuto con il caso dei Sex Pistols e del loro contratto con la E.M.I.. Due esempi possono essere fatti a tal caso: il primo sono le giornate di performance *Action+* organizzate al Teatro Miele, il secondo è quanto fatto dall'agenzia pubblicitaria Caremoli Actors. *Action+. Incontro dell'intelligenza urbana* fu una rassegna di quattro giorni (dal 27 al 20 novembre 1980) all'interno della quale intervennero esponenti che militavano nell'ambiente antagonista e "underground" a fianco di esponenti dell'arte "istituzionale": dai gruppi punk HCN, Kaos Rock, Jo Squillo Elettrix, e 198X, ai fratelli Meo - Dino e Antonio - che fin dalla metà degli anni Settanta avevano "movimentato" la situazione antagonista e libertaria di Quarto Oggiaro con il gruppo Gatti Selvaggi, e che erano stati gli organizzatori - insieme a Francesco Caprini - dell'evento sotto la nuova "insegna" di Poesia Metropolitana, nonché Nani Balestrini, Pier Mario Ciani e i gruppi rock pordenonesi 001 001 001 e gli Ice & the Iced. A fianco di loro stavano Valeria Magli, Michelangelo Coviello, Corrado Costa, Giulia Nicolai. Interessante notare che, infine, la rivista prodotta a corredo dell'evento per fornire la scaletta dei differenti interventi, seppur in copertina presentava un uomo che infilava la testa in un bidone dell'immondizia, in pieno stile punk, sul retro recava i ringraziamenti all'assessore alla cultura del comune Aghina e della provincia Sansoni[702]. Il secondo esempio, è tratto

[699] Kandeggina Gang, *Sono Cattiva/Orrore*, Cramps Record, 7", 1980.
[700] Kaos Rock, *Basta basta*, Cramps Record, 7", 1980.
[701] Skiantos, *Karabigniere Blues*, 7", 1978.
[702] *Action+. Incontro dell'intelligenza urbana*, (27 – 30 novembre 1980, Teatro Miele, Milano), a c. di Poesia Metropolitana.

dall'agenzia pubblicitaria Caremoli Actors, aperta nel 1975 da Giancarlo Caremoli, la quale svolgeva un proficuo lavoro di "*scouting*" all'interno del panorama "underground", come quando nel 1980 chiamò come caratterista per alcune pubblicità Lucia lo Russo, allora cantante della punkband HCN e abitante nella casa occupata di via Garibaldi 32.

Tuttavia, anche la nuova musica giovanile venne da subito inglobata all'interno delle logiche del mercato del disco, quando la Cramps Record sfornò nel breve susseguirsi di tre anni – tra 1978 e 1980, una serie di 45 giri dei gruppi punk italiani ognuno stampato su un vinile di colore diverso: i due 7 pollici degli Skiantos *Karabigniere Blues* (1978) e *Fagioli* (1979) e i successivi album *Mono Tono* (1978), *Kinotto* (1979) e *Pesissimo!* (1980), i Kaos Rock, con *W.W.3* (1980) e *Basta, basta* (1980) e il sette pollici *Oh! Caro amore/policeman*, gli X-rated con *Blockhead Dance* (1980), il sette pollici delle Kandeggina Gang *Sono Cattiva/Orrore* (1980) (figura 25) , il sette pollici dei bolognesi Windopen, *Sei in banana dura/La testa* (1980), i romani Take four doses nel sette pollici *Vita di strada* (1980) e, infine, i Dirty Actions con il sette pollici *Rosa Shoking/Figli del demonio* (1980), tutti gruppi che vennero raccolti nell'LP *Rock 80*, nato in relazione al festival omonimo organizzato dalla Cramps Records il 6 febbraio, dove in copertina si vedeva un uomo strapparsi la pelle dalla faccia, come se fosse in una performance di Nitch.



Figura 25: Kandeggina Gang, *Sono Cattiva/Orrore,* Cramps Record, 1980.

Dopo questa prima ondata musicale punkrock, seppur continuano ad arrivare in Italia gruppi stranieri, come la *tournée* che vide protagonisti i Ramones – supportati degli UK Subs in alcune date – che toccò Milano il 16 febbraio 1980 al Palalido, i Damned al Teatro Orfeo il 30 aprile e Iggy pop and the Stooges il 12 maggio al Palalido, si creò una profonda crisi nel nuovo movimento quanto i Clash vennero chiamati a Bologna il primo giugno, in piazza Maggiore, dal sindaco Zangheri[703]. Fu un concerto, quest'ultimo, passato alla storia per le contestazioni che vennero mosse al gruppo inglese da numerosi punk italiani, vicino alla correnti anarchiche dalla band anarcopunk Crass che contestavano Joe Strummer e la sua band di essersi "venduta" alle major del disco inglese e alle istituzioni di utilizzare il nuovo "media" culturale per "ingentilire" il movimento punk[704]. "kids" – recitava un manifesto distribuito durante l'evento – "il sistema continua a darci merda da mangiare-respirare-ascoltare cosi come

[703] Per rileggere i momenti del concerto di piazza Maggiore vedere: *Bologna 1980. Il concerto dei Clash in Piazza Maggiore nell'anno che cambiò l'Italia*, a c. di Ferruccio Quercetti e Oderso Rubini, Firenze, Goodfellas, 2020.
[704] Come recitava una canzone della band inglese "They said that we were trash/Well the name is crass, not clash/They can stuff their punk credentials/Cause it's them that take the cash." Crass, *White Punks on Hope*, in Stations Of The Crass, 12", 1979.

ci passa questi fottutamente inoffensivi Clash e cerca di convincerci che il punk è morto; non possiamo permettere che si impossessi delle nostre cose per [705]. Quest'ultimo concerto fu uno spartiacque nella cultura musicale giovanile italiana, tant'è che dopo di esso si pervenne a una scissione all'interno del movimento punk: numerosi gruppi si avvicinarono alle nuove sonorità new wave, mentre chi restò all'interno delle tematiche punk, pervenne a una maggior radicalizzazione del suono e della politica a esso annessa: talmente spartiacque, che l'anno successivo il Collettivo Giovanile Stadera, con la partecipazione di Radio Popolare, organizzò al Teatro Cristallo una manifestazione sonora dove la due culture musicali - punk a new wave – furono le protagoniste[706]. Quello bolognese, del resto, fu un concerto fondamentale anche perché – come era già successo per l'avvicinamento tra Cramps Record e Italian Record/Harpo's Music – fece maturare un rapporto di conoscenza e di intenti tra gli ambienti punk radicali, che si erano formati – o si stavano formando – nel 1980: una seconda ondata dopo i gruppi organizzatisi tra 1978 e il principio del 1980. Le contestazioni fuori dal palazzetto bolognese, infatti, furono portate avanti da alcuni membri del gruppo Nabat e dei Raf Punk – provenienti dal centro sociale Cassero, uno dei pochi centri sociali occupati di Bologna - che dopo poco stamperanno anche la fanzine punk "Attack", tra le prime punk-zine "militanti" italiane. Al Cassero, del resto, si ritrovarono, finito il concerto, numerosi punk arrivati per assistere ai Clash: tra di loro vi erano anche un nucleo di Milanesi – tra cui Marco Philopat – i quali poi, daranno vita, quasi un anno dopo, all'esperienza del Virus di via Correggio 18, non prima di essere passati per l'esperienza del centro sociale Santa Marta.

Come si vede, dunque, all'altezza del 1980 il punk italiano, e in particolare quello milanese, gravitava ancora tra i primi vagiti di radicalizzazione politica e tentativi di istituzionalizzazione: il caso della Lista Rock uscita direttamente dal centro sociale Santa Marta merita, in questo contesto, una breve trattazione.

2.7.2.2.1. Il Comune ai giovani: la "Lista Rock".

Per le elezioni amministrative del giugno 1980 Gianni Muciaccia, tra i fondatori e più attivi animatori del centro sociali Santa Marta, sul quale torneremo in un apposito capitolo dedicato, si fece promotore, insieme ad alcuni giovani punk che frequentavano il centro sociale, della proposta di creare una "Lista rock", una delle prime liste civiche che si affacciavano sulla scena elettorale italiana[707]. Essa venne definitivamente presentata al pubblico l'11 maggio al teatro Uomo, durante una conferenza dove, oltre a venire presentati i candidati, venne organizzato anche un breve concerto delle Kandeggina Gang: il loro obiettivo, consci di non aver avuto speranze per la conquista dello scranno cittadino, era quantomeno quello di poter ottenere l'assessorato alla cultura. Già prima tuttavia di richiedere ufficialmente l'immatricolazione all'interno dell'anagrafe dei partiti,

[705] Volantino ricordato in, Helena Velena*, (dalle fanzine alle) punkzine o della selfcomunication antagonista*, in La rivolta dello stile. Tendenze e segnali delle subculture giovanili del pianeta terra, a c. di Stefano Cristante, Angelo di Cerbo, Giulio Spinucci, Milano, Franco Angeli, 1983, p. 166.

[706] *MM – Milano Musica*, fu una manifestazione musicale die due giorni indetta al cineteatro Cristallo di via Castelbarco. Il manifesto dell'evento, che prendeva a modello le due linee della metropolitana milanese, suddivideva la musica giovanile in Punk (linea rossa) da una parte, la musica New Wave (linea verde) dall'altra: nella prima sezione si esibivano HCN, 198X, Manson, Negative Influence, Memory Exhibition, L.S.F. e Napalm, mentre nella seconda sezione erano presenti Blue Reiter, Le Masque, No Name, Marble Index, Braz e Other side.

[707] Per le stesse elezioni amministrative milanesi, va ricordato che venne presentata una seconda lista civica: l'ex sindaco di Milano Pietro Bucalossi, presentò la lista "Melone" che già si era presentata alle elezioni amministrative di Trieste.

e per "sondare" il terreno tra i possibili elettori, Muciaccia organizzò una importante campagna promozionale, distribuendo per Milano migliaia di volantini gialli e neri con i quali caldeggiava la sua iniziativa: "Per Milano vota rock". Nelle scuole di secondo grado, inoltre, Muciaccia organizzò un singolare *battage* pubblicitario, per tentare di ingraziarsi i giovani elettori: venne infatti distribuito un volantino – firmato a nome del "Centro sociale S. Marta" intitolato *Ma tu sei un figo?* dove con una grafica vicina ai cut-up punk di Jamie Reid – grafico che fece la fortuna dei Sex Pistols – si chiedevano agli studenti domande quanto meno inusuali per una compagna politica: tra le tante, si chiedeva agli studenti se preferissero "pizza o spaghetti", come vedessero il loro futuro – la scelta per la risposta ricadeva tra le opzioni "bello, me ne frego, disastroso", se fossero "scappati di casa" o se fosso loro piaciuto farlo, nonché se fossero favorevoli alle rapine, dove la risposta cadeva tra "sì per necessità, sì per divertimento, no mai"[708]. Oltre al volantinaggio, Muciaccia, forse anche con la complicità di Gianni Sassi, coniarono una serie di slogan da scandire durante le manifestazioni cittadine: "non votare scheda bianca, vota rock" oppure "basta con piattaforme, preamboli e appoggi, vogliamo la rockcrazia". Accanto agli slogan, ance il simbolo: una mano chiusa a pugno con il dito medio alzato. "Pensiamo di raccogliere 15.000 voti soltanto a Milano" - dichiarava Muciaccia in quei giorni a Giovanni Belingardi del "Corriere della sera" - "che significano due consiglieri comunali seduti accanto a Carlo Tognoli e a Massimo De Carolis, così che finalmente potremmo parlare dei nostri problemi: lo studio, il divertimento, le case che non ci sono... Ma ci batteremo anche per avere asili, ospedali che funzionino e una città con più verde e meno parcheggi"[709]. Ancora Muciaccia, del resto, si mostrava fiducioso nell'esito della votazione: "il sindaco Tognoli prepari per noi almeno una poltrona a Palazzo Marino e magari una cuffia con della buona musica: così almeno potremo non annoiarci quando qualcuno parla inutilmente"[710]. Anche "Gigi", uno dello staff "elettorale" di Muciaccia, richiamava l'attenzione sui giovani all'articolista del Corriere: "nessuno di noi si è disperato per il disastro elettorale della Nuova Sinistra o per il riflusso contenutistico di Lotta Continua: per molti giovani di oggi l'alternativa è la musica, intesa come politica. Non è meglio della droga, dell'alcol o della violenza?"[711]. Sullo sfondo di tutto ciò, ovviamente grande spazio aveva la dimensione musicale: per la festa della donna - l'8 di marzo - le Kandeggina Gang, supportate dai militanti del Santa Marta, organizzarono presso piazza Duomo un loro concerto, durante il quale si esibirono in un lancio di tampax colorati di rosso sul pubblico. Come culmine di questa campagna "elettoral-musicale", Muciaccia riuscì anche a organizzare, nel mese di aprile, una tre giorni di incontri e dibattiti, con sfondo, ovviamente, la musica rock, presso il cineteatro Cristallo, che riuscì a chiamare a raccolta una moltitudine di giovani provenienti da tutta la provincia. Anche Gianni Sassi - vero e proprio *deus ex machina* della "Lista" - interveniva nel dibattito; su "L'Unità" del 30 aprile, il discografico veniva chiamato in causa per dirimere la questione se la musica rock fosse di sinistra o di destra. Esso, constando che la musica più che espressione di "appartenenza politica" era una forma di ribellione e rivolta, rifletteva sul perché uno scontro che avrebbe dovuto contestualizzarsi

[708] Volantino prodotto in occasione della presentazione della Lista Rock.
[709] Giovanni Belingardi, *Il partito rock prepara la Convention tra folclore alternativo e disimpegno*, in Corriere della sera, 14 marzo 1980, p. 7.
[710] *Ibidem*.
[711] *Ibidem*.

all'interno del dibattito politico assumesse come terreno privilegiato la musica rock. La conclusione alla quale arrivava Sassi, "era abbastanza semplice": "perché a questi strati giovanili non si presentano altri mezzi accettabili, nella situazione attuale e nel loro contesto di esperienza. Si tratta di strati insoddisfatti dalla politica tradizionale e che hanno rifiutato di imboccare la via reazionaria della così detta lotta armata. [...] in questa strettoia essi non hanno la forza di pensare nuove forme di aggregazione sociali e politica: il rock diventa perciò il modo di unificazione di questo movimento"[712]. A dare appoggio esterno al partito – che presentava in lista Giovanna Coletti (Jo Squillo) come capolista – vi fu anche Primo Moroni, il quale ricordava sempre allo stesso cronista del Corriere come la gioventù degli inizi degli anni Ottanta si trovasse ancora in una situazione di "attivismo" politico": "negli ultimi tempi i giovani dell'hinterland si sono divisi fra il rifiuto della politica attiva, il misticismo e la violenza. Sono alla ricerca di nuove forme di consenso e di aggregazione, molti sono introversi, insicuri. Si trovano soltanto sotto il grande ombrello della musica rock. Per andare a sentire i concerti Patti Smith o dei Jumpers fanno sacrifici. Perché, quindi, dovrebbero essere insensibili al richiamo politico? Il partito rock si rivolge infatti a quel 15% di elettori giovanissimi che, a Milano, provengono dal fallito Movimento Settantasette. Per loro gli anni della Grande contestazione sono lontani, la tragedia dell'Italicus e la bomba di piazza Fontana fanno parte ormai della triste storia del terrorismo italiano: hanno scaricato quindi la conflittualità esplosiva sulle bande rock dai nomi pittoreschi (Candeggina Gang, Oltretomba, Satan Group, Supervolt, Computers, Kaos Rock) e sull'onda dell'entusiasmo di gruppo chiedono una "nuova politica culturale e sociale delle grandi aree metropolitane"[713]. Seppur Muciaccia con il sostegno dei militanti del Santa Marta riuscirono a imbastire una robusta campagna pubblicitaria, in realtà l'esito delle elezioni fu deludente: 3840 voti in totale, e nessun consigliere eletto a Palazzo Marino.

Dalla collaborazione all'antagonismo: i giovani punk milanesi dopo la Lista Rock.

L'inverno che vede il passaggio d'anno tra 1981 e 1982 vede una modificazione profonda nell'estetica e nell'etica punk, che dà forma di espressione tipicamente nomade e "stradaiola" si era tramutata in stanziale. Per ripercorrere tali eventi pare necessario soffermarsi sulla situazione geo-antropologia della Milano di fine anni Settanta, recuperando le intuizioni di chi forse più di tutti riuscì a capire, quasi in presa diretta sugli eventi, quanto stava mutando nel territorio sociale del capoluogo lombardo: Primo Moroni. A tal riguardo, risulta ancora oggi importante rileggere un suo breve quanto fondamentale saggio, pubblicato nel 1996 dalla Shake Edizioni, intitolato *Un certo uso sociale dello spazio urbano*, all'interno del quale si analizzavano i cambiamenti socio culturali che la controcultura milanese aveva attraversato dal principio degli anni Settanta fino ai primi Novanta, individuando nella crisi della militanza politica della sinistra extraparlamentare, intercorsa tra 1977 e 1979, un nodo centrale per questi "movimenti". Una crisi che, come ricordato da Moroni, seppur vedeva il tracollo dell'organizzazione politica – la disfatta della "sinistra" alle elezioni del 20 giugno 1976 fu in questo senso eclatante - vedeva al tempo stesso la nascita di nuove forme di militanza culturale attiva, tramite la formazione dei Circoli del proletariato giovanile. Questi circoli, svincolandosi dalla dottrina

[712] Gianni Sassi, *Partito rock: armiamoci e suonategliele*, in L'Unità, 30 aprile 1980, p. 12.
[713] *Ibidem*.

di osservanza strettamente marxista, tralasciarono l'attacco alle sedi del potere come loro unico obiettivo d'esistenza, per organizzare la loro politica in modo "orizzontale" e "diffuso" su tutto il territorio cittadino e non più solo nel quartiere ticinese, luogo della città dove maggiormente si erano radicate le sedi delle organizzazioni politiche "autonome"[714]. La differenza tra la militanza politica di matrice "marxista" e la nuova cultura dei Circoli, per Moroni, si esplicitava in questa manifesta differenza: "I giovani dei circoli sono per la stragrande maggioranza figli di proletari, molti di loro sono stati avviati prestissimo (14-15 anni) al lavoro. Il quartiere li riconosce come propri. Spontaneamente avvertono che qualcosa si è concluso. I loro padri e i loro fratelli maggiori hanno memorie di lotte e immaginari di utopie lontane da realizzare in un dopo indefinito. Ma a loro sembra che la memoria immediata del ciclo di lotte precedente non abbia cambiato poi granché delle loro prospettive future e del loro bisogno di felicità. Non hanno e non credono più in orizzonti futuri: desiderano quasi spasmodicamente la realizzazione «qui e ora» di «spazi» di felicità e di comunicazione piena, diretta, consapevole."[715]. In seguito a tali fatti i circoli incominciarono a trascurare il centro cittadino, il vecchio quartiere ticinese, come luogo di autorappresentazione, preferendo una radicalità antagonista diffusa e molteplice nello spazio urbano: da Baggio a Gratosoglio, da Quarto Oggiaro alla Barona, ogni quartiere milanese venne "intaccato", come precedentemente abbiamo visto, dalla presenza di questi Circoli. Una espansione geo-antropologica che si caratterizzava nei suoi elementi fondanti come "frammenti di un mosaico che segnerà tutte le esperienze successive"[716].

In questa crisi d'identità – nata dallo scontro tra i Circoli e gli ultimi rimasugli di politica "marxista" – si inserirono i giovani punk, che, seppur incominciarono a "istituirsi" come cultura durante la frequentazione di questi ritrovi "antagonisti", affascinati dalla radicalità dello scontro che essi erano riusciti a portare sulle piazze cittadine, dopo la fine dell'esperienza iniziarono a riversarsi in strada, ritentando una conquista del centro cittadino. Qua, infatti, erano presenti gli "interessi" di questa nuova cultura: pub economici, discoteche, ma, soprattutto, negozi di dischi e di abbigliamento. Seppur tra i primi centri di aggregazione spontanea di questi nuovi soggetti sociali furono luoghi fisici, come il centro sociale Santa Marta e la Casermetta di Baggio, la loro chiusura nel 1977 costrinse i punk e riversarsi per le vie del centro: le prime punk band formatesi a Milano, le Kandeggina Gang "capitanate" da Jo Squillo, i Kaos Rock di Gianni Muciaccia, le Clito, gli X-Rated e i Tv-vampire, gli HCN, i Borstal Dampers, i Mittagaisen e i Chaos, nonché i 198x, si erano formate alla scuola di musica del centro sociale di via Torino continuandone la frequentazione almeno fino al 1979, quando, come vedremo, il centro venne affidato, su concordato del comune, alla gestione di Gianni Muciaccia. Questa seconda "storia" del centro sociale, seppur coincise con una sua perdita di politicizzazione, contribuì a creare un nuovo circuito culturale incentrato sul movimento punk, i cui protagonisti incominciarono a frequentare i locali di via Santa Marta non tanto per seguire le attività che al suo interno si facevano, come era caratteristica dei giovani dei Circoli, ma più che altro per la posizione strategica che il Santa Marta aveva nel centro cittadino,

[714] Primo Moroni, *Un certo uso sociale dello spazio urbano, Milano*, Shake Edizioni, 1996, p. 54, ricordato inoltre in *Geografie della rivolta. Primo Moroni, il libraio del movimento*, Roma, Dinamo Press, 2019, p. 83 (74-97).
[715] Ivi, p. 55.
[716] Ivi, p. 57.

a pochi passi dai negozi dopo i giovani punk potevano acquistare i loro vestiti, ma soprattutto nel tessuto urbanistico della Milano romana, fatta di piccole e intricate vie, che consentivano loro un ottimo rifugio dalle retate della polizia.

Difatti, l'uscita dal luogo fisico, e il loro riversamento nelle vie del centro, dovute anche al ricalco dei primi vagiti d'importazione londinese, avevano fatto maturare nei giovani antagonisti la possibilità di poter vivere il territorio come esperienza nomadica che non sfociava in una semplice negazione della loro esistenza, ma si proponeva anche come proposta di creatività sociale. La presenza nel cuore della città, tuttavia, come sottolineava Moroni nel suo saggio, era dettata dalla necessità di una partecipazione provocatoria, che confluiva nell'uso del "corpo" quale "medium che fa circolare messaggi di rifiuto, diversità, separatezza", e non come tentativo di egemonia politica come avevano tentato di fare le organizzazioni politiche degli anni Settanta[717]. Una presenza che continuò a permanere attiva almeno fino al mese di giugno 1983, quando la continuità dell'aggregazione "stradaiola" del movimento punk con il quartiere Ticinese, ed in particolare con le organizzazioni libertarie, come il collettivo per la casa di via Torricelli che si ritrovava nel centro sociale Conchetta, portò all'organizzazione del *Ruin Party*[718]: esso, difatti, fu tra i primi tentativi fatti dal "movimento" nato negli anni Settanta per tentare di capire il nuovo soggetto giovanile allora in ascesa.

Un corpo divenuto mediale anche grazie, e soprattutto, alla cultura musicale: in questo contesto, sempre maggiore importanza incominciavano a rivestire i nuovi negozi per giovani alternativi che si stavano aprendo per le vie del centro, e che contribuirono a far nascere l'estetica punk: il New Kary, negozio di vestiti e dischi nella centralissima piazza San Giorgio, così come il Transex di via Dogana e Cornelius dove Giacomo Spazio aveva un suo locale per vendere magliette da lui prodotte, il negozio di acconciature di Rocco Maurizio Anaclerio, in arte Ringo, il mercato delle pulci conosciuto come fiera di Sinigaglia, dove si potevano trovare dischi e vestiti di importazione, i bar, come La clinica nel ticinese, il Magenta in via Carducci, il Concordia, nonché le prime discoteche "alternative", quale il Sì o sì e il Viridis di San Giuliano Milanese. Non va tuttavia sottovalutato il fatto che la presenza dei punk, circa cinquanta giovani dai comportamenti non consueti per la borghesia milanese del centro storico, provocava la reazione violenta sia delle forze dell'ordine, che li sottoponeva a continui rastrellamenti, sia delle altre culture alternative – mod, skin, metallari - che non accettavano la loro presenza scomoda nei quartieri a più alta visibilità. Ben presto, tuttavia, i punk si accorsero, recuperando ancora le intuizioni di Moroni - che il "palazzo" – intendendo in questo contesto il centro cittadino – "era privo di qualsiasi significato, è un luogo lontano, separato, che riproduce se stesso, ma che, forse, non governa praticamente più nulla"[719]: la commistione tra cultura "istituzionalizzata", quale quella fioruccina, che incominciava a avere un sempre più ampio spettro di visibilità a Milano, anche grazie a numerosi negozi che si stavano aprendo emulando il negozio dello stilista milanese – come U.S.A. Shop in via Trino, e la boutique Gerard dello stilista fiorentino Sandro Pestelli, in via Durini – diveniva di difficile sopportazione per i punk

[717] Cfr., ivi, pp. 92-94.
[718] *Milano Ruin Party*, in Umanità Nuova, 9 giugno 1983, p 4.
[719] Primo Moroni, *Un certo uso sociale dello spazio urbano*, cit., p. 92.

che frequentavano il centro. Le accuse di spoliticizzazione, se non di appartenere a una cultura tipicamente di destra, e fascista, che i "compagni" del movimento attribuivano ai punk, faceva sì che essi venissero accomunati alle logiche che governavano i locali "istituzionali", facendoli passare, di conseguenza, come modaioli e perpetuatori di quella "società dell'immagine" che tentavano, invece, di combattere. Per tale motivo i punk sentirono come irrinunciabile il "radicamento in zone socialmente più dense di opportunità, incroci, visibilità" e, di conseguenza, avulse dalle logiche "mercantili" del centro cittadino – ormai diventato un fortino inestricabile del commercio capitalista. Questo li portò a staccarsi dalle aggregazioni di strada, per andare a occupare luoghi periferici del contesto urbano[720]. In tale situazione nacque l'esperienza di via Correggio 18, sulla quale torneremo ampiamente.

I punk, del resto, rappresentavano solo una parte del variegato panorama controculturale milanese degli anni Ottanta, e i loro luoghi di aggregazione divergevano da quelli degli altri "antagonisti", come del resto venne mostrato nel 1979 dal lungometraggio di Walter Hill *I guerrieri della notte*, che seppur passò in sordina tra i reali appartenenti a queste sottoculture, contribuì a generare tra la popolazione cittadina un sentimento di timore nei confronti di queste aggregazioni giovanili. I metallari si ritrovavano davanti a Transex e alle Colonne di San Lorenzo, i primi rockabilly si riunivano nel fast food Wendy's di corso Vittorio Emanuele, i dark alle Colonne di San Lorenzo e in via Torino, mentre i mods avevano piazza Mercanti come luogo di ritrovo. Gli skinhead, che solo in un secondo momento entreranno in rapporti di "amicizia" con i punk (gli skin si definivano o apolitici e di estrema sinistra come i loro "fratelli" della *working class* inglese), si concentravano anche loro in via Torino; mentre i naziskin frequentavano l'Oktoberfest pub, alle colonne di San Lorenzo. Gli alternativi di sinistra, ancora ancorati alla lotta di classe degli anni Settanta, si concertavano in Sant'Eustorgio e presso il negozio di dischi Supporti fonografici, situato in via Gorizia e successivamente trasferitosi in corso di Porta Ticinese. Altro centro di raccolta importante, ma qua siamo già a fine anni ottanta, era il negozio di dischi e fanzine di Stiv "Rottame" Valli, protagonista di T.V.O.R., che oltre a essere luogo di ritrovo di punk e metallari divenne luogo di concentrazione anche degli straight edge milanesi. I primi "punkabbestia", infine, si trovavano alle spalle dello scomparso mercato di piazza XXIV Maggio. Mondo a parte quello dei paninari, che prima ancora di diventare fenomeno di massa, si ritrovavano in piazza San Babila e in piazza Liberty. Centro di raccolta di tutte queste sottoculture del post '77, infine, era la fiera di Sinigaglia, dove il sabato mattina, i membri di queste "bande giovanili" si incrociavano per comprare e scambiare "amatorialmente" i primi dischi di importazione, soprattutto londinese - dove regolarmente questi giovani si recavano - o nei due banchetti "regolari" di dischi, come quello già ricordato di Danilo Campana – già proprietario del magazzino di dischi di importazione Da Danilo, in via Pomponazzi, che vendeva anche al minuto, avendo numerosi bootleg[721] - e di Ivano Buffa che commerciava soprattutto materiale italiano. La maggior parte dalla musica "alternativa" di fine anni Settanta e inizio anni Ottanta, più che per i negozi ufficiali,

[720] Cfr., ivi, p. 94.
[721] Danilo Campana aprirà, dopo l'esperienza della fiera, aprirà il negozio di dischi Bonaparte Record in piazza Piemonte, abbandonato poco dopo, per riaprire verso la fine degli anni Ottanta il negozio Rasputin in piazza 5 giornate.

passava tramite questa commercializzazione "di base" e "amatoriale" fatta di scambi privati tramite servizio postale.

Ricognizione dei centri sociali occupati di Milano tra anni Settanta e Ottanta.

Occupazioni dei Circoli del proletariato giovanile: piazza Mercanti, Panettone, Ciovassino e i centri minori.

Nel solco della controcultura militante, come abbiamo visto, si muovevano i Circoli del Proletariato Giovanile, che divennero centro focale della cultura meneghina nell'anno "caldo" del 1976, nonché fulcro attorno al quale – almeno ideologicamente – nacquero e svolsero la sua attività Macondo e la Fabbrica di Comunicazione, due luoghi di aggregazione culturali fondamentali nel proseguo della trattazione.

Riprendendo brevemente quanto teorizzato da Primo Moroni nel già ricordato *Un certo uso sociale dello spazio urbano*, esso forniva una geografia urbana – nonché intellettuale - della dislocazione dei circoli (sia del "Proletariato giovanile", sia legati a organizzazioni della sinistra extraparlamentare). Ricordando come numerose sedi di partiti politici si erano fin dall'autunno caldo insediate nel "triangolo sud" di Milano, ovvero nel quartiere Ticinese, la Casba meneghina, che dalle colonne di San Lorenzo toccava i quartieri periferici della Barona, Gratosoglio, Rozzano e Trezzano sul Naviglio, a causa del suo sostrato popolare e, di conseguenza, dai prezzi accessibili per gli affitti, i circoli, al contrario, non ponevano più il loro interesse di rappresentanza verso i "luoghi deputati del potere", ma verso i "territori del proprio vissuto quotidiano"[722]. In quanto il "centro della politica", per Moroni, si poneva come largamente offuscato, "il luogo centralizzato della militanza non restituisce più identità, realizzazione di un'appartenenza"[723]: ecco, allora, l'orizzontalità della diffusione dei circoli per il territorio, e non più la concentrazione in un unico "territorio sociale", come poteva essere quello della "Casba". In questo contesto, anche le "discese" dei giovani di questi centri verso il centro cittadino, si manifestava come "conquista" dello spazio urbano a scopo "creativo, ricco e sociale"[724], come il caso specifico dell'aggregazione giovanile di piazza Mercanti.

Nel cuore di Milano, tra via Dante e l'adiacente piazza Mercanti, e nei giorni di pioggia sotto il porticato del medievale Palazzo della Ragione, un gruppo di una ventina di giovani "proletari" provenienti per lo più da Baggio – dove negli anni precedenti avevano organizzato alcune iniziative per il quartiere - era solito ritrovarsi per discutere sui problemi della loro vita quotidiana e della droga che, proprio nel 1976, incominciava a mietere in Milano le sue prime vittime anche nell'area della sinistra "antagonista". Il Collettivo di piazza Mercanti – così appunto chiamato per via del luogo di ritrovo – sarà uno dei circoli protagonisti della "sfera" culturale e artistica del Settantasette milanese, nonché base di collegamento con la frangia movimentista romana legata

[722] Primo Moroni, *Un certo uso sociale dello spazio urbano*, cit., p. 94.
[723] *Ibidem*.
[724] *Ibidem*.

agli "indiani" della Sapienza e con i bolognesi di Radio Alice e di A/traverso. A tale Circolo, infatti, è dovuta l produzione della rivista Viola, e l'organizzazione presso Macondo e la Fabbrica di comunicazione del raduno L'arte di arrangiarsi, forse l'apice del momento ludico e creativo della cultura giovanile e "movimentista" milanese. Questa prima organizzazione, tuttavia, seppur si dichiarava Circolo del proletariato giovanile, era più una aggregazione di strada, simile a quelle tipiche del periodo "pre-circolo", quando ancora i ragazzi si trovano sulle panchine dei parchi comunali. Di conseguenza, tra l'autunno e l'inverno del 1977, per un paio di mesi, i giovani proletari di piazza Mercanti decisero di occupare un capannone pericolante sito tra via dell'Orso e via Broletto, allora di proprietà della Centrale del latte. Come ricordato dagli stessi occupanti, il "capannone"[725] si poneva per essere "un luogo che sia piazza Mercanti al coperto" e quale baluardo di primo attacco alla metropoli a ai meccanismi istituzionali che regola vano la vita quotidiana dei proletari milanesi tramite la noia e la solitudine. All'interno dello stabile, che non possedeva né acqua né corrente elettrica, si organizzavano soprattutto concerti, grazie a un gruppo elettrogeno recuperato di fortuna: tra le performance di maggior "richiamo", sicuramente ci fu quella che vide ospite per una sera Jeremy Spencer, a quel tempo ex chitarrista dei Fleetwood Mac e membro della setta religiosa dei Children of God. Seppur lo stabile venne sgomberato autonomamente negli ultimi giorni del 1977, in quanto la polizia avvisò gli occupanti che l'edificio era del tutto pericolate[726], i ragazzi di piazza Mercanti riuscirono a intraprendere un percorso di stanziamento che li portò a radicarsi come un vero e proprio Circolo: tuttavia, come si vede nelle pubblicazioni che produssero anche quando si erano stabiliti nella nuova occupazione, continuarono a dichiararsi Circolo giovanile di piazza Mercanti. Continuarono a utilizzare questa denominazione anche quando nell'ottobre del 1978 decisero di spostarsi nel centro sociale santa Marta, da poco sgomberato e rioccupate dei vecchi gestori. Questo secondo spostamento, venne determinato dai problemi di eroina che sempre di più stavano intaccando il Circolo (anche se essi dichiaravano che non era morto nessuno dei membri del loro movimento): la necessità di avere come appoggio uno stabile fisso, dove potessero essere presenti medici in grado di fornire un primo soccorso ai tossicodipendenti che necessitavano delle prime fondamentali cure, li poteva tranquillizzare. L'arrivo in Santa Marta, con ogni probabilità, dovette essere determinato dalla figura di Gianni Muciaccia e di Giovanna Coletti, tra i fondatori del Circolo di piazza Mercanti, ma che fin dai giorni della sua apertura, avevano avuto rapporti anche con il Santa Marta, dove si recavano assiduamente per provare il loro repertorio musicale nelle sale prove approntate nel centro sociale.

Tra questi giovani proletari che fondarono il Circolo di piazza mercanti, vi erano alcuni degli esponenti più in vista della controcultura meneghina, i quali imboccheranno strade diverse dopo la fine "politica" del movimento. Ne facevano parte Rinaldo Maria Chiesa, allora grafico e disegnatore satirico, le cui vignette facevano da contraltare grafico agli articoli "antilavoristi" di "Viola", Ivan Berni, tra i fondatori e primi conduttori, nel 1976, di Radio Popolare, Giovanna Colletti, che poi assumerà il nome d'arte, una volta passata al punk, di Jo Squillo, sua sorella gemella Paola, nonché Gianni Muciaccia, al tempo compagno di Jo Squillo

[725] *Appello al movimento*, in Lotta Continua, 27 ottobre 1977, p. 8.
[726] L'edificio venne abbattuto nei primi mesi del 1978. Quanto scritto sull'occupazione e di via dell'orso mi è stato fornito gentilmente da Ivan Berni, tra i protagonisti di quell'esperienza.

e attuale marito, il quale intraprese anche lui la carriera musicale, fondando nel 1979, all'interno del centro sociale santa Marta, la punk band Kaos Rock. Un gruppo musicale che acquistò notevole importanza all'interno del primo circuito punk cittadino, tanto da venire invitato, nel 1980, alla rassegna indetta dalla Cramps Record Rock 80, la quale divenne uno dei primi e più precoci esempi di scambio musicale punk tra la scena milanese e quella bolognese: al festival, e alla successiva stampa in vinile, parteciparono, per la "frangia" milanese, oltre ai Kaos rock, anche le Kandeggina Gang di Jo Squillo, gli X-Rated, e Dirty Actions e gli ancora sconosciuti Take Four Doses, mentre da parte bolognese, vennero invitati i più rinomati Skiantos e i Windopen.

In consonanza con le esigenze dei proletari di piazza Mercanti, un secondo Circolo del Proletariato giovanile, di ragazzi proveniente per lo più dalla zona compresa tra viale corsia e piazzale Corvetto, ai quali si aggiunsero alcuni membri dell'autonomia milanese, occupò, nell'ottobre del 1976, una casa abbandonata in zona Garibaldi, allora di proprietà della industria di panettoni Motta, che la utilizzavano, con ogni probabilità, come è deposito della documentazione cartacea non più utile al funzionamento dell'azienda[727]. I lavoratori di questa azienda – insieme a quelli della Alemagna, altra azienda dolciaria milanese fusasi nel maggio di quell'anno con la Motta per formare la UNIDAL (Unione Industrie Dolciarie ed Alimentari) - si trovavano già da tempo in agitazione per evitare licenziamenti e la cassa integrazione che proprio in quei giorni autunnali stavano per essere discussioni dalle direzioni delle due fabbriche. Anche questi giovani ragazzi, come molti altri che fonderanno i primi Circoli milanesi, avevano deciso di occupare un edificio e di formare un centro sociale in quanto stanchi di ritrovarsi sulle panchine dei parchi pubblici: nel caso particolare del Panettone, gli occupanti si ritrovavano solitamente in via Mecenate per suonare le chitarre all'aria aperta. In questo contesto, alcuni di essi avevano fondato il gruppo di musica jazz SAP, acronimo per Stradina alle panchine, che divenne poi centro catalizzatore dell'attività culturale del Panettone. Favorita anche dalla confermazione dell'edificio, una casa indipendente di inizi Novecento, ancora con una impostazione architettonica di stampo liberty, e con diverse stanze da poter adibire a differenti attività, gli occupanti decisero di utilizzare lo spazio occupato impostando una politica culturale da vero e proprio circolo del proletariato giovanile, in particolare tentando di organizzare corsi di musica, che sarebbero stati tenuti da Mario Arcari, allora studente di oboe al civico conservatorio. Seppur i buoni propositi non mancarono, questo corso di musica non venne mai organizzato stabilmente.

Oltre alle attività culturali, gli occupanti del Panettone si interessavano alla lotta politica: il centro, infatti, veniva ricordato come une dei più importanti "covi" milanesi per quanto riguarda il fenomeno degli "autoriduttori". Il Panettone, come rimarcato dagli stessi occupanti, era il luogo prediletto dove si organizzavano le lotte per chiedere le riduzioni dei biglietti dei cinema di prima visione e per i concerti dei "big" italiani e stranieri, nonché per altre sporadiche richieste in questo senso, come quando gli occupanti decisero di fare una manifestazione davanti al conservatorio di Milano per chiedere corsi musicali gratuiti[728].

[727] Come raccontatomi da Mario Arcari, tra gli occupanti del centro, quando entrarono all'interno dello stabile trovarono quintali di carta dell'azienda casearia, la quale venne venduta al macero per poter finanziare alcuni lavori che gli occupanti misero in atto all'interno dell'edificio. Conversazione con Mario Arcari avvenuta mercoledì 11 maggio 2021.
[728] *Centri sociali autogestiti e circoli giovanili. Un'indagine sulle strutture associative di base a Milano*, cit., p. 133.

Il conservatorio, infatti, venne occupato per alcuni giorni, finché l'allora direttore Marcello Abbado decise interloquire con le richieste degli occupanti, istituendo uno dei primi corsi di musica serale a Milano. Inizialmente, tuttavia, la direzione concesse agli occupanti una sola serata di corsi serali: una richiesta incettabile per i contestatori, che volevano almeno tre giorni gratuiti[729]. L'occupazione, dunque, si protrasse per una seconda settimana, finché intervenne ancora una volta il direttore Abbado il quale, sul "Corriere della sera", dichiarò che il conservatorio non era stato occupato – forse per ben figurare difronte ai rettori degli altri atenei in agitazione - e che non vi era "nessun atteggiamento di rottura della direzione nei confronti degli studenti"[730]. Nonostante il rettore dichiarasse che non vi erano scontri nei confronti degli studenti, poneva l'obiezione che seppur avesse concesso la possibilità di poter organizzare questi corsi, essi non avrebbero potuto essere autorganizzati degli studenti: per questo lamentava che non vi era un interlocutore ufficialmente riconosciuto - che fosse un ente musicale o una istituzione partitica - al quale poter affidare la gestione di queste lezioni. Da subito si fece avanti il PCI, che si poneva l'obiettivo di egemonizzare la cultura musicale "colta": gli occupanti, tuttavia, ai primi interessi mossi dai comunisti, non cedettero alle loro richieste. Dall'altra parte, anche alcuni professori del conservatorio chiesero agli studenti che l'iscrizione a questi corsi fosse autorizzata solo agli studenti delle università milanesi. Anche questa seconda opzione, venne rifiutata, così che il 24 febbraio del 1977, infine, il consiglio di direzione del conservatorio indisse un'assemblea per discutere gli obbiettivi e la gestione dei corsi serali, alla presenza degli enti locali, dei consigli di zona, dei sindacati, insegnanti, allievi e giornalisti: l'obiettivo della riunione era di mettere in discussione l'arretratezza di corsi di studio e la mancanza di democratizzazione dell'ente. Anche dalla Statale si riversarono all'assemblea centinaia di studenti che volevano intervenire all'assemblea per contestare le decisioni che parevano a loro già prese da parte del collegio del conservatorio. Non è stato pervenuto nessun resoconto di questa assemblea, anche se la decisione finale dovette essere favorevole alle richieste degli occupanti. Per questo, dopo alcuni anni "informali", dove i corsi venivano autogestiti internamente l'istituzione, venne creata nel 1982 un'associazione, senza scopo di lucro, definita da notifica notarile "Apertura Serale presso il conservatorio", che aveva sede in via Passione 11 e che presentava come presidente Emilia Fadini. Due anni dopo, l'associazione cambiò nome, divenendo Corsi Popolari Serali di Musica (CPSM), con sede presso via Matteo Bandello 14 e presieduta da Giovanni Battista Zotti, che tutt'ora svolge attività di insegnamento serale presso il conservatorio Verdi. Altro tema fondamentale nella politica del Panettone era la lotta contro l'eroina e contro il lavoro irregolare: anche in questo settore i giovani occupati erano soliti organizzare delle ronde di quartiere per "scovare" gli spacciatori "di morte" e i "padroni del nero".

Riguardo all'attività del centro sociale, nel 1978 i registi Claudio Caligari e Franco Barbero, che come ricordato avevano già collaborato assieme come aiutanti di Alberto Grifi, pubblicarono un mediometraggio nel quale si dava voce agli occupanti del posto. *La Parte bassa* (figura 26) – questo il titolo del filmato – dava menzione delle attività del "movimento" extraparlamentare italiano a cavallo tra 1976 e 1977: la parte bassa, difatti, era nell'idea dei due autori, l'identificazione "culturale" alla quale i soggetti raffigurati appartenevano.

[729] *Occupato il conservatorio*, in Corriere della sera, 10 febbraio 1977, p. 10.
[730] La città domanda – conservatorio, 14 febbraio 1977, p. 9.





Figura 26, Claudio Caligari, Franco Barbero*, La Parte bassa*, 1976. Primo e terzo "momento" del filmato.

Il mediometraggio venne suddiviso in tre momenti distinti: il primo, registrato con un registratore a bobina, mostrava una delle innumerevoli manifestazioni per le strade di Milano, nella quale si vedono tutte le sigle della sinistra extraparlamentare, tra le quali anche quelle del Santa Marta e dei Circoli del proletariato giovanile, al grido di "siamo sempre più incazzati, siamo i giovani organizzati" dietro a uno striscione che recava la scritta "borghesia assassina". Il secondo spezzone, la parte centrale, anch'esso registrato con un apparecchio a bobina, constava di una intervista ai "militanti" del Panettone, i quali parlavano dell'attività del Circolo e delle loro relazioni con gli operai della Motta, mentre il terzo, quello conclusivo, impresso su pellicola, la cui regia è dovuta interamente a Caligari, era stato registrato come "una libera improvvisazione, un happening di «fiction» realizzato a quasi un anno di distanza dal momento caldo dell'intervista"[731] o, come ricordato da Caligari stesso, quale rielaborazione dell'esperienza degli occupanti "secondo i moduli di una fiction fantastica."[732]. Quest'ultimo ritraeva gli occupanti del Panettone più altri militanti del tempo (provenienti per lo più dalle case occupate di via Garibaldi,

[731] *L'area di «autonomia» in un film-documento*, in Corriere della sera, 11 settembre 1978, p. 8.
[732] Alessio Bacchetta, *Claudio Caligari: intervista a un regista cult*, intervista on-line, ultima consultazione 17/05/2022. https://alessiobacchetta.blogspot.com/2013/09/claudio-caligari-intervista-un-regista.html

all'interno delle quali erano confluiti alcuni protagonisti del Panettone), che tenevano di "riprendersi la città" al grido di "Siamo noi i veri delinquenti, tutti gli altri sono innocenti", dapprima tentando di assaltare – come degli zombi – una erogatrice di biglietti del tram, poi correndo – sullo sfondo di una musica jazz del The art ensamble of Chicago – per le strade del centro cittadino trafficate da auto in corsa.

Particolare attenzione, ovviamente, merita la seconda parte del filmato di Barbero e Caligari – registrata nei giorni natalizi del 1976, circa un mese dopo l'apertura del luogo - nel quale gli occupanti, riuniti in una stanza del centro sociale con i due registi, si interrogavano sulla funzione del Panettone "senza interpretare alcun ruolo che non sia quello della loro quotidiana identità"[733]. La sequenza introduttiva mostra una voce fuori campo – probabilmente di Caligari - che spiegava come "il Panettone è un centro sociale, un centro del proletariato giovanile", rimarcando una relazione tra questa occupazione e i restanti Circoli cittadini. La medesima voce, poi, introduceva il dibattito con i militanti, chiedendo a uno degli occupanti lì presenti di spiegare cosa fosse in concreto questa esperienza culturale. A questa domanda, l'intervistato rispondeva che il centro era nato grazie a un gruppo di amici che già si conoscevano e che abitavano nei medesimi rioni, e che vedendo questa casa sempre sfitta avevano deciso di occuparla per dare voce alle esigenze del quartiere. Il ragazzo spiegava come in un primo momento i "militanti" avevano deciso di occupare il posto per uno scopo meramente abitativo, mentre solo in secondo tempo decisero di "divertirsi un po' assieme" rendendo il posto un vero e proprio Circolo del proletariato giovanile. Un secondo ragazzo rivendicava di aver occupato il luogo perché era sorta in loro la necessità – "nuova a particolare, per vivere bene" - di aver un posto di ritrovo dove ci si davano degli obiettivi da poter portare a termine, sia di rilevanza politica, sia di stampo aggregativo e culturale: tra queste proposte vi erano le autoriduzioni e una scuola di musica autogestita. In questo contesto, ampio dibattito venne fatto tra i ragazzi riguardo alle autoriduzioni dei cinema e dei concerti, viste come qualcosa di complementare a richieste più ampie, che non solo apportavano la necessità di poter fruire a prezzi proletari dell'evento culturale, ma che avrebbero generato la volontà e la necessità di riappropriarsi del mezzo di comunicazione per creare una cultura proletaria e non borghese. La scuola popolare di musica, che i militanti avevano organizzato all'interno del centro, si inseriva in questo progetto: non solo insegnare agli studenti a suonare uno strumento, ma insegnare loro a creare e divulgare una cultura che potesse loro appartenere. Chiosava, infatti, uno dei militanti: "Il nostro obiettivo non è vedere i film a 500 lire, quello è solo un momento, è solo il lato economico della faccenda… a me, personalmente, interessa anche fare un film con un po' di gente, se riesco ad avere i mezzi…solo che ci vuole tempo e disponibilità".

Altro punto critico era il lavoro quotidiano: uniti, i ragazzi esprimevano la necessità di svincolarsi dalle logiche del dover lavorare per poter vivere, rivendicando la necessità al tempo libero necessario per l'azione nella sfera culturale. Tra gli intervistati, infatti, c'era chi svolgeva attività saltuaria portando in giro alimenti con un piccolo pulmino, e c'era chi lavorava come fattorino per conto dell'industria casearia del fratello, in quanto "il fratello non è un padrone". Questo ragazzo, inoltre, raccontava la sua storia di "emarginazione" dalle logiche del lavoro: dopo aver dormito "nei sacchi a pelo in stazione o venire ospitato da gente che conoscevo nei bar" e

[733] *Ibidem*.

guadagnato qualche soldo "ciulando i libri nelle librerie e vedendoli a certa gente", aveva deciso di partecipare all'occupazione del Panettone non solo per trovare un luogo dove poter essere ospitato, ma anche un centro dove poter vivere meglio. Il rivendere libri alla gente del "movimento" era importante per il militante intervistato, perché questo gli consentiva di avere contatti con la "gente giusta" svolgendo al contempo attività politica. La militanza nei Circoli, dunque, era di fondamentale importanza perché non solo svincolava dalle necessità del lavoro quotidiano, ma anche perché "mi dà la possibilità di tirare fuori la mia creatività anche nel fare attività politica, la mia fantasia nel fare attività politica…". In tale contesto, la terza parte del mediometraggio, nella quale i militanti si divertivano a correre per la città, poteva essere percepito come momento ludico che potesse al tempo stesso esprimere una valenza di politica, sottolineando che le strade non erano di chi doveva andare al lavoro ma di chi poteva vivere il luogo in modo spensierato e più "naturale": si imponeva in questo modo la necessita di creare una "psicogeografia" situazionista, che avrebbe consentito al giovane proletario di esperire la città in modo "liberato" delle logiche "mercantili"[734]. Oltre al lavoro "operario", veniva contestata anche l'attività di partito, come quella che si poteva fare in Avanguardia Operaia - "otto ore dietro al ciclostile": il fare politica, in tale senso, diventava nei giovani proletari milanesi un lavoro non strutturato secondo logiche impositive e di stretta osservanza fideistica alla lotta politica, ma diventava un esercizio ludico e creativo. Come dichiarava un terzo militante: "nei partiti politici non è mai considerata per niente l'interiorità della persona che vi milita, per cui tutti diventano delle macchinette, con una struttura precisa da seguire, con degli schemi e con degli dei, il dio delle masse popolari, il dio del lavoro, del militantismo… tutte cose esteriorizzate che sono il parallelo della borghesia". Per questo i militanti del centro rivendicano come loro principale lavoro il parlare con gli operai della Motta, scambiando opinioni sui reciproci problemi, che "pur essendo diversi, presentano la stessa matrice".

Emblematica, in tale contesto, la chiusa del mediometraggio di Barbero e Caligari, dove una voce fuori campo dichiarava che i giovani occupanti si erano sbagliati su "una cosa", ovvero sul credere "di aver liberato tutto il desiderio nella società" quando al contrario "non erano state che le prime, timide, contraddittorie liberazioni". Il proletariato giovanile, riunito all'interno dei Circoli, non solo avrebbe potuto sviluppare una critica alla società capitalista partendo dalla liberazione dal lavoro salariato – queste le "prime, timide, contraddittorie liberazioni" – ma avrebbe potuto liberare il desiderio nella società coniugando le ispirazioni "antilavorative" con l'elemento ludico e carnevalesco. Come ricordava un breve trafiletto sul "Corriere della sera", dove venivano riportate le parole dei due registi "questa logica si identifica con una tensione verso l'impossibile, verso la pratica del negativo, del rifiuto del lavoro. Ma in questo atteggiamento trova un suo spazio preciso l'attiva battaglia del decentramento, della lotta quotidiana nel quartiere, che diventa a sua volta un'altra parte bassa"[735].

---

[734] Per indagare più a fondo tali temi – la riappropriazione dello spazio urbano mediante una pratica esperienziale "psicogeografica" - utile è rileggere la rivista bolognese "A/traverso", all'interno della quale veniva affrontato tale problema. Cfr. Andrea Capriolo, *Cut/up semantico creatore di spazio sociale. la rivista «A/traverso» e la geourbanistica bolognese nei primi anni Ottanta*, cit., pp. 109 – 127.
[735] *L'area di «autonomia» in un film-documento*, cit., p. 8.

Dopo alcuni mesi di utilizzo del luogo come vero e proprio Circolo proletario, all'interno dell'occupazione presero il sopravvento la frangia "autonoma" del movimento, la quale cercava una maggiore vicinanza con i lavoratori della UNIDAL. L'occupazione non venne mai sgombrata dalle forze dell'ordine, seppur fosse uno dei "covi" della politica antagonista milanese, ma venne gradualmente abbandonata a partire dall'inizio della primavera del 1977, quando la casa divenne per breve tempo sede delle riunioni della UNIDAL – che si rivelò, per altro, una esperienza fallimentare, in quanto già l'anno successivo venne messa in liquidazione - e, infine, divenne luogo prediletto di eroinomani e emarginati, che continuarono a utilizzare l'edificio come ristoro per diversi anni[736]. Tuttavia, già nel periodo in cui gli autonomi presero il sopravvento all'interno dello spazio, numerosi occupanti del Panettone decisero di spostarsi presso le case occupate di via Garibaldi, dando avvio a una nuova esperienza "militante" e culturale ma che avesse al tempo stesso uno scopo abitativo.

Nello stesso mese di occupazione del Panettone, nell'ottobre del 1976, un altro nucleo di "autoriduttori' proveniente per lo più dalla zona della Bovisa, a nord di Milano, occupò una vecchia trattoria, oramai in disuso da tempo, sita in piazza Lugano. Il centro, come ricordato dai militanti stessi, non era un vero e proprio Circolo giovanile occupato stabilmente, ma svolgeva la sua attività solo nel periodo in cui si pianificano e si svolgevano le autoriduzioni cinematografiche. Infatti, gli occupanti erano tutti concordi nel dichiarare che all'interno del centro non si faceva politica e che le organizzazioni partitiche non erano ammesse alla gestione del luogo. Il Circolo, infatti, voleva caratterizzarsi per essere "come un bar" dove non fossero nate, tuttavia, derive individualiste, ma dove si sarebbero potute creare delle possibilità comunitarie e collettiviste.

In connessione con questi primi Circoli ricordati, con ogni probabilità nel settembre 1976, in via Ciovassino 1, nel quartiere Brera, poco distante dalla Fabbrica di comunicazione e dal futuro Macondo, venne occupato, sempre da parte di alcuni militanti dei Circoli del Proletariato Giovanile, riuniti sotto la sigla COSC (Comitato di organizzazione dei senza casa), una organizzazione para-partitica promossa da Lotta Continua, un altro stabile che divenne, fin da subito, il baluardo della lotta contro l'eroina in città[737]. Seppur, infatti, l'occupazione si proponeva negli intenti iniziali come centro di raccolta di tutti i Circoli dell'hinterland milanese (e almeno nei primi mesi lo fu: ogni venerdì sera veniva al suo interno fatta una riunione di tutti i Circoli della provincia)[738] difatti verrà ricordato – soprattutto nelle cronache giornalistiche – come luoghi di raccolta di disadattati e drogati.

Lo stabile occupato era stato suddiviso in due sezioni, una, posta nei due piani superiori, da adibire a abitazione, e una, al primo piano e al piano terra, da utilizzare come centro sociale; né l'una né l'altra entrarono mai in funzione veramente: la parte abitativa, seppur costantemente utilizzata a tale scopo da studenti fuori sede e immigrati, causa la continua rotazione degli abitanti non trovò mai una sua specifica funzione di coesione sociale. Stessa sorte che toccò alla parte riservata a centro sociale vero e proprio: non sono infatti ricordate

[736] *Centri sociali autogestiti e circoli giovanili. Un'indagine sulle strutture associative di base a Milano*, cit., p. 134.
[737] Cfr., *Centri sociali autogestiti e circoli giovanili. Un'indagine sulle strutture associative di base a Milano*, cit., p. 129.
[738] Ricordato in Viola, n. 1, dicembre 1976, p. s. p.

attività ludiche e culturali svoltesi al suo interno, nonostante in alcuni scritti si manifesti la volontà di poterle organizzare[739]. Nel già menzionato *Sarà un risotto che vi seppellirà*, si trova un intervento degli occupanti dello stabile, con il quale tentavano di chiarire i motivi dell'occupazione e gli intenti che con essa si volevano mettere in pratica. Oltre a ricordare come all'interno del centro si volevano organizzare corsi di musica, teatro e mimo e una mostra permanente di grafica e di fotografia, nonché l'organizzazione di un mercatino dell'usato e di una palestra popolare, grande spazio nello scritto veniva dedicato al tema della droga pesante. Il Centro di lotta all'eroina – questo il nome dell'organizzazione – si poneva come punto di riferimento e di organizzazione dei tossicomani che chiedevano aiuto, e agiva secondo delle direttive precise: si doveva porre come controllo politico su tutte le strutture sanitarie pubbliche e private, per assicurarsi della tempestività delle cure e dell'anonimato delle stesse, doveva, inoltre, dedicarsi alla promozione di attività culturali e artigianali, per rendere meno violento l'impatto con la realtà del soggetto preso in cura; doveva, altresì, dedicarsi a una campagna di finanziamento per poter recuperare fondi con i quali riuscire a curare chi necessitava di aiuto e, infine, si poneva l'obiettivo di poter mettere sempre a disposizione, all'interno dello stabile occupato, un medico per sopperire ai casi di necessità impellente.

Assecondando queste idee, i membri del centro sociale avevano anche fatto una campagna di sensibilizzazione popolare, per richiedere che l'eroina fosse venduta nelle farmacie "per non morire in crisi di astinenza, e per non rimanere in tutto e per tutto alla mercé dello spacciatore"[740]: una richiesta che, ovviamente, non venne recepita dalla pubblica amministrazione milanese, ma neanche alla società civile. Nonostante tutte queste preoccupazioni, e precauzioni – che vietavano di introdurre droghe pesanti all'interno dello stabile, la lotta all'eroina fu di difficile risoluzione: il "Corriere della Sera", in particolare, intraprese una personale campagna di "denigrazione" dell'attività del centro, accusando gli occupanti di essere dei veri e propri spacciatori, arrivando a titolare, l'8 di marzo, "Manca solo il cartello «qui si vende la droga»", riferito al centro occupato[741]. All'interno delle pagine del quotidiano milanese, infatti, si dette ampio risalto alla storia del tredicenne Roberto Zanetti, studente trovato riverso in fin di vita per le strade di Brera, che aveva raccontato la sua personale storia di droga alla radio di Avanguardia Operaia Canale 96. "Robertino", scappato di casa per contrasti e screzi con la madre, era giunto al Ciovassino perché, secondo il quotidiano, aveva saputo che li c'era un centro di spaccio importante. Al centro sociale, ingannato da uno spacciatore che gli aveva dato una dose di scopolamina al posto della richiesta mescalina, il ragazzo era andato a "farsi" in un vicolo nascosto di Brera dove aveva perso i sensi rischiando la morte[742]. Dopo il ritrovamento, Robertino venne curato al Fatebenefratelli, dove, appena due giorni dopo, scappò facendo perdere le proprie tracce: per tale motivo al Corriere decisero di dare spazio anche alla madre del tredicenne. L'11 di marzo, il quotidiano pubblicava un lungo articolo nel quale, accanto alla foto del ragazzino, veniva posto a caratteri cubitali il titolo "se vedete questo bambino Salvatelo!"

[739] Cfr., *Centri sociali autogestiti e circoli giovanili. Un'indagine sulle strutture associative di base a Milano*, cit., pp. 129 – 130.
[740] Ornella Rota, *Milano: Roberto il tredicenne drogato fugge dall'ospedale e parla per radio*, in Corriere dell'informazione, 12 marzo 1977, p. 13.
[741] Ottavio Rossani, *Manca solo il cartello «qui si vende la droga»*, in Corriere dell'informazione, 8 marzo 1977, p. 7.
[742] Ornella Rota, *Il tredicenne drogato spiega la sua tremenda esperienza*, in Corriere dell'informazione, 13 marzo 1977, p. 13.

accompagnando il testo con una foto di famiglia. Il giorno seguente, il ragazzo veniva ritrovato, e sempre il Corriere intervenne sul caso, ricordando, con tono materno, come il ragazzo era ora al sicuro: "Coraggio, Robertino ora sei a casa", accompagnando l'articolo con una foto del ragazzo sorridente in braccio alla madre[743]. Nel testo si addossava ogni colpa agli occupanti del centro, e veniva ricordato come Robertino era stato ritrovato "mentre stava per prendere il treno per Roma, alla Stazione Centrale, insieme a alcune centinaia di «autonomi» che partivano verso la capitale per partecipare oggi a una manifestazione nazionale di protesta dopo l'uccisione avvenuta ieri a Bologna, durante gli scontri tra «autonomi» e polizia, di uno studente di «Lotta Continua»[744]. Il rapporto familiare tra madre e figlio veniva affrontato dal Corriere come un romanzo rosa, inserendo il problema della droga all'interno di un discorso di immaturità giovanile. A rincarare "la dose" sulla storia di Robertino, quindici giorni dopo, sempre sul quotidiano milanese, veniva data la notizia di un'ulteriore fuga del ragazzo, e il tredicenne veniva descritto come "un indiano metropolitano" ricordando come aveva cambiato nome in "Geronimo". A corredo di questo trafiletto, il quotidiano pubblicava una serie di foto dove il ragazzo appariva sorridente con una cordicella bianca in fronte a mimare la capigliatura "indiana"[745]. Oltre alla storia del tredicenne, il Corriere si era dovuto occupare, pochi giorni prima, di un'altra vicenda di droga. Nel gennaio del 1977 Fabio Castagna, un ragazzo di 20 anni, morì di eroina all'interno dello stabile occupato di via Ciovassino: tutta la stampa, soprattutto il "Corriere della sera", diedero molta risonanza all'evento, tanto da arrivare a pubblicare la foto (scattata da Giuseppe Colombo) del cadavere del ragazzo avvolto in un sacco a pelo di fortuna[746] e a chiamare il centro sociale "La comune dei drogati". Tale evento dovette notevolmente scuotere le coscienze degli occupanti del Circolo, tanto che il 27 gennaio venne stampato un intero numero di "Viola", intitolato per l'occasione *Viola – L'eroina* dedicato alla morte del giovane. Nella due pagine che compongono il numero, veniva ricostruita la storia di Castagna, e la colpa della morte del ragazzo veniva addossata agli istituti di cura comunali: in un riquadro nella seconda pagina dello stampato – accanto a un disegno tratto dalla foto di Colombo pubblicata sul Corriere - veniva ipotizzata una relazione di causa-effetto tra la privazione delle cure alle quali era stato sottoposto il malcapitato ragazzo e il suo decesso: "giovedì 13 genn '77 ore 14 – a Fabio Castagna, in cura disintossicante presso il centro di igiene mentale diretto dal professor Garavaglia, è negata l'assistenza durante una forte crisi di astinenza. Venerdì 14 genn '77 Fabio è trovato morto"[747]. Nella prima pagina della rivista, infatti, veniva spiegata la visione che sul problema dell'eroina avevano i circoli proletari giovanili e, dunque, gli occupanti del Ciovassino. Per loro, Castagna era arrivato al Circolo per tentare di uscire dal problema dell'eroina cercando di instaurare "rapporti umani non emarginati e a sua dimensione" e per trovare "la motivazione ad una propria esistenza negatagli dalla società che lo ha emarginato, e che cure somministrategli non potevano restituirgli"[748]. I centri sociali occupati, infatti, nell'ottica degli occupanti del Ciovassino, erano gli unici posti dove poter trovare riparo dallo spaccio di

[743] Gian Antonio Stella, *Coraggio, Robertino ora sei a casa*, in Corriere dell'informazione, 12 marzo 1977, p. 5.
[744] *Ibidem*.
[745] *Robertino il drogato è scappato ancora*, in Corriere dell'informazione, 31 marzo 1977, p. 8.
[746] Cfr. *Giovane muore per una dose di eroina in una vecchia casa occupata di Brera*, in Corriere della sera, 15 gennaio 1977, p. 10.
[747] Viola – L'eroina, 27 gennaio 1977, p. 1.
[748] *Ibidem*.

droghe pesanti, ma al tempo stesso non negavano la difficoltà di poter operare in quel campo, trovandosi "nell'impotenza a organizzare una vita più decente per la mancanza di mezzi materiali, di soldi necessari ed utilissimi al funzionamento del centro"[749]. Per questo gli scriventi muovevano una dura accusa alla società che si ostinava "cinicamente" e negare loro "il diritto alla vita, anche fisica" ignorando i loro bisogni e le loro necessità, arrivando a criminalizzarli alla seppur minima occasione, chiedendo alla giunta comunale di uscire "dal complice atteggiamento di indifferenza e di assenteismo" che aveva caratterizzato finora la sua "(non) posizione rispetto alla lotta contro il dilagare dell'eroina."[750]. L'accusa, in particolare, non era già contro l'istituzione comunale, bensì contro il sistema capitalistico farmaceutico, che perpetrava a considerare l'eroinomane come un "caso medico" quando in realtà l'intossicazione da eroina – secondo i Circoli – era il prodotto dell'emarginazione e della disgregazione sociale, per fare circolare "affari di miliardi non solo per i mafiosi fascisti che controllano il mercato nero, e per chi dall'interno di apparati statali può fornire le coperture necessarie"[751]. Per questo i Circoli rivendicano il diritto di poter autogestire la loro liberazione dell'eroina, rivendicando la necessità di aver spazio dove poter sviluppare attività creative che potessero dare avvio alla creazione di rapporti umani non emarginati[752]. In particolare erano cinque le rivendicazioni esposte nella rivista: prima, la requisizione dei centri sociali occupati, secondo, il finanziamento pubblico per i centri di lotta al l'eroina autogestiti, terzo, la partecipazione all'interno di questi centri di medici "tecnici" di fiducia, quarto, che anche centri parastatali potessero partecipare a questa "lotta" e, infine, "che al posto dei palliative farmacologici, gli operatori del settore (potessero) utilizzare eroina pura per tutto il periodo di disintossicazione, al fine di superare i momenti di crisi senza il pericolo di determinare nuove e più gravi intossicazioni."[753]. Nella pagina retrostante della rivista, i redattori decisero di riportare un brano del testo di Jack Kerouac *Visioni di Cody*, nel quale si narrava la storia di Cody Pomeray, giovane ragazzo "qualunque" – proprio come Castagna – con "una faccia che mette in sospetto, con uno sguardo energico e dritto, come nelle fototessere o nelle foto segnaletiche della polizia" del tutto differente "dal bennato ragazzo in maglione da sci che, nei cartelle pubblicitari, beve coca cola"[754].

Del resto, il problema della droga e dell'eroina, non dovette interessare solo il Ciovassino, ma fu uno dei problemi cardine della politica dei Circoli. Nel già ricordato testo "programmatico" *Ribellarsi è ora? Sì!*, un intero paragrafo venne dedicato a tale problema. Per i Circoli, infatti, l'eroina era stata immessa tra i giovani direttamente dalle volontà dei governanti dei paesi industrializzati, questo per sopire i possibili moti di ribellione. In Italia, tuttavia, lo spaccio di eroina, sempre secondo i Circoli, aveva prodotto una sua peculiarità: se nel resto del mondo, e soprattutto negli Stati Uniti d'America, lo spaccio di droga era frutto del sistema capitalista, in Italia, essendo il capitale in mano alle mafie e ai fascisti, aveva prodotto un'alleanza tra queste due forze sociali le quali avevano immesso nel marcato giovanile tali prodotti per imporre loro "la solitudine,

[749] *Ibidem*.
[750] *Ibidem*.
[751] *Ibidem*.
[752] *Ibidem*.
[753] *Ibidem*.
[754] Ivi, p. 2.

la noia, il piatto conformismo, l'inutilità sociale, l'espropriazione dei singoli e della masse dalla vita sociale, culturale e politica."[755]. Soprattutto, fu la morte di un terzo ragazzo Flavio - appartenente al Circolo di zona Bovisa - a costringere i Circoli a una riflessione sul tema eroina: in Sarà un risotto che vi seppellirà, infatti, un intero capitolo venne dedicato alla lotta a questo tipo di droga. Nel capitolo in questione, oltre a mettere in risalto i legami appena ricordati tra mafiosi e fascisti, venivano fornite delle delucidazioni pratiche ai proletari su cosa fosse la droga da un punto di vista tecnico - come la differenza tra droghe pesanti e leggere - perché poteva essere "uno strumenti indispensabile di intervento politico"[756]. Dopo aver fornito tali indicazioni tecniche, il testo passava "all'attacco", dichiarando che erano ormai mature le condizioni per aprire una controtendenza alla diffusione delle droghe pesanti. In quanto i Circoli erano formati anche da gente proveniente da esperienze drammatiche nel campo dell'eroina e dell'emarginazione sociale, e dunque esperti nel poter comprendere tale fenomeno, si auspicava che proprio da loro potesse partire una ampia campagna politica di sensibilizzazione sul tema[757] che potesse condurre a una feroce lotta contro tutte quelle "ideologie negative ed irrazionali che impediscono di prendere coscienza che senza lotta non possiamo riappropriarci della nostra vita e cambiare la società."[758]. Per poter intraprendere questa campagna contro la diffusione di eroina, dunque, necessario doveva essere il lavoro sul territorio, a diretto contatto con i giovani proletari che usufruivano delle droghe pesanti, e non organizzare semplici campagne moralistiche e di "terrorismo avanguardistico."[759]: i centri sociali, allora, essendo radicati all'interno del cuore della città, potevano essere utilizzati non solo quale centro di ricovero e di prima emergenza, ma proprio come luogo di autocoscienza, di lavoro e di creatività comune, e non come luogo dove si sarebbe potuto porre il problema del recupero dei tossicodipendenti oggettivando il contesto della droga secondo la logica borghese, ponendosi il "cattolico gratificante obiettivo si salvare gli altri."[760].

In tale contesto, allora, anche la linea "istituzionale" - legata soprattutto al PCI, ma anche ad Avanguardia Operaia, Movimento Lavoratori per il Socialismo e Partito di Unità Proletaria – era posta sotto attenta critica da parte dei Circoli, in quanto secondo la loro logica, le istituzioni, tramite la creazione di un inconcludente "Comitatone antidroga" si proponevano solo di fare "una caccia alle streghe" non proficua, anzi, dannosa: per questo nel volume si criticava Alberto Madeddu, "ben noto reazionario con tessera del PCI"[761], che aveva creato il CAD – centro di aiuto drogati – che funzionava, secondo i Circoli, in modo paternalistico, violento, autoritario e, dunque, emarginante[762]. Una caccia alle streghe che nell'aprile del 1977 trovò pubblicazione in *Limoni neri*. Due anni con l'eroina[763], un racconto in prima persona di Claudio Ambrosi – giovane tossicodipendente dell'hinterland milanese – che venne stampato per la casa editrice Squilibri, che – non va

[755] Circoli del proletariato giovanile, *Sarà un risotto che vi seppellirà*, cit., p. 59.
[756] ivi, p. 48.
[757] Circoli del proletariato giovanile, *Sarà un risotto che vi seppellirà*, cit., p. 51.
[758] Ivi, p. 53.
[759] *Ibidem*.
[760] *Ibidem*.
[761] Ivi, p. 54.
[762] Cfr., ivi, p. 55.
[763] Claudio Ambrosi, *Limoni neri. Due anni con l'eroina*, Milano, Squilibri edizioni, 1977.

dimenticato – era la medesima che pubblicò Sarà un risotto che vi seppellirà. Nel volume Ambrosi raccontava il suo quotidiano - tipiche di tanti suoi coetanei, tra ritrovi al bar, gite fuoriporta e nei locali da ballo - ponendo l'accento sul difficile rapporto con le droghe pesanti, in un diario crudo e senza toni moralistici e pietistici, nel quale, tuttavia, non riusciva a fornire soluzioni[764].

Ancora nel 1978, quando il momento "caldo" dei Circoli era ormai terminato, il problema della droga a Milano non dovette di certo arrestarsi, continuando a mietere vittime fino alla fine degli anni Ottanta. Nell'ottobre del 1978, il Circolo di piazza Mercanti, rifugiatosi nel frattempo presso il centro sociale occupato Santa Marta, pubblicò una rivista di quattro pagine intitolata "Eroina", all'interno della quale si esprimevano le medesime rimostranze che erano state proposte due anni prima in *Sarà un risotto che vi seppellirà*, mettendo in relazione, per di più, come la lotta alle droghe pesanti potesse dichiararsi una lotta contro il fascismo: se infatti la droga era in mano alle organizzazione fasciste, combattere lo spaccio delle sostanze stupefacenti diventava un modo per combatterle. Anche questo Circolo, inoltre, – recependo questa volta un'iniziativa di Radio Popolare – chiedeva che l'eroina potesse essere venduta nelle farmacie comunali, in modo che il tossicodipendente potesse essere controllato e dissuaso dall'uso[765]. Seppur questa rivista venne pubblicata quando le ideologie politiche vacillavano sotto i colpi delle repressione dello stato, non pare che i redattori sentirono la necessità di combattere una guerra "di retroguardia" nei confronti delle ideologie capitaliste: una breve trafiletto ricordava, infatti, come il vero problema del militante non era già tanto l'eroina in se, quanto l'ideologia militantista che avrebbe condotto il giovane proletario a imboccare una strada a senso unico verso la perdita della propria responsabilità nei confronti del movimento. Tra il "buco" di eroina e il buco "di amore, di ideologia, di politica", l'unica differenza che intercorreva era il mezzo tramite il quale si arrivava allo "sballo". Si chiedevano, infatti, i redattori della rivista: "cosa succederà quando un giorno o l'atro non li [l'ideologia e la sicurezza] troveremo più sul mercato?"[766].

In parallelo alla lotta all'eroina, gli occupanti di via Ciovassino si ponevano i medesimi scopi di quelli del Panettone: ronde contro il lavoro nero e l'apprendistato non pagato, e un centro di lotta alla disoccupazione e al precariato. Quest'ultimo problema, veniva ulteriormente spiegato, in quanto la lotta al lavoro stabile e sicuro, non doveva essere connotata in una "soddisfazione di un bisogno personale", ma "anche culturale", che partisse ideologicamente dal rifiuto del lavoro salariato per introdurre una visione del lavoro cara ai Circoli del proletariato, a che sarà affine a quella del movimento bolognese del '77: non lavorare meno, per lavorare tutti,

[764] Al tema dell'eroina nella seconda metà degli anni Settanta vennero dedicati molti volumi, tra i quali meritano necessaria menzione almeno Guido Blumir, *Eroina. Storia e realtà scientifica, diffusione in Italia, manuale di autodifesa*, Milano, Feltrinelli, 1976, e *Alice: i giorni della droga*, Milano, Feltrinelli, 1971. Quest'ultimo, in particolare, pubblicato nel 1971 negli Stuti Uniti d'America, divenne ben presto un best-seller, tanto da venire tradotto immediatamente in italiano lo stesso anno. Il libro - che suscitò molto interesse anche a causa della misteriosità dell'autore o autrice del testo - si presenta come un diario reale di una anonima adolescente dipende dalle droghe pesanti che troverà infine la morte dopo un tentativo di smettere con l'uso di stupefacenti.
[765] *L'eroina in farmacia*, in Eroina - foglio tosto del circolo giovanile di piazza Mercanti, ottobre 1978, p. 1.
[766] *Tutti si bucano*, in Eroina - foglio tosto del circolo giovanile di piazza Mercanti, cit., p. 2.

ma liberare dalla catene del lavoro la società, rendendola abile a poter costruire momenti di socialità alternativa alle logiche del capitalismo.

Quello che infatti volevano i giovani occupanti di via Ciovassino, non era semplicemente uno spazio libero – secondo il titolo di un articolo pubblicato su "Viola", principale rivista dei Circoli milanesi, ma si paventava come centro di attività culturale in linea con il modo di vivere del proletariato giovanile, e si poneva l'obiettivo di costruire un quartiere di "modi di vivere" che non avrebbe portato all'isolamento all'interno del centro sociale, ma all'occupazione dell'intera città, per tentare di ricreare il "quartiere latino" tipico della Brera del '68, con "negozi alternativi, sala da ballo alternative, strade alternative"[767].

La fine del centro sociale, anche in questo caso, non avvenne per l'intervento delle forze dell'ordine, ma venne causata da un incendio che nel marzo del 1977 distrusse quasi completamente l'immobile: a darne l'annuncio fu ancora il "Corriere dell'informazione", quasi compiaciuto dell'evento, titolando in prima pagina a caratteri cubitali *Brucia il covo dei drogati* e mostrando nelle pagine interne una foto interna di una stanza dello stabile ormai bruciata. All'interno dell'articolo, in tono scandalistico, venivano ricostruiti i fatti che portarono all'incendio, ponendo l'accento sulle "maleodoranti a abbandonate stanze" e sui materiali usati dei ragazzi per contrastare gli effetti della droga. Veniva anche romanzata e tinta di "*noir*" la storia di Robertino e quella della morte di Fabio Castagna, mentre in chiusura dell'articolo, Ottavio Rossani scriveva: "in via Ciovassino avevano creato un misto di orrore e di dolcezza: alla puzza insopportabile, avevano aggiunto un tocco gentile con fiori, disegni graziosi sulle pareti, frasi divinatorie o irose, invocazioni e ricordi". L'articolo di Rossani, infine, terminava dando la parola alla cittadinanza del quartiere - "una volta questa strada era una delle più belle del centro. Così tranquilla e silenziosa. Ma da un po' di tempo avevamo paura di uscire la sera - chiedendosi "dove sorgerà la prossima comune? Dove andranno i giovani sbandati?"[768].

Come si è notato, gli attacchi del "Corriere della sera" nei confronti dei Circoli, ed in particolare contro il Ciovassino, furono incessanti: se pur vero che la piaga dell'eroina, in quegli anni, dovette colpire profondamente Milano e l'Italia intera, pare quasi sproporzionata la campagna indetta dal quotidiano della borghesia milanese contro di essi. A mio avviso, proprio nel fatto di essere il giornale dei borghesi del centro cittadino e "capitani d'industria" italiani, aveva portato la redazione del Corriere a indire una campagna d'odio contro i Circoli. I "fatti" della Scala, di certo, non dovettero passare inosservati nella pubblica opinione "altolocata" meneghina, così che il "loro" giornale dovette di necessità appoggiare le rimostranze di chi chiedeva ordine e disciplina per le vie cittadine.

Anche i comuni dell'hinterland milanese furono toccati dal movimento dei Circoli: a Limbiate, alcuni ragazzi occuparono una chiesa sconsacrata nel pieno centro paese, per poter svolgere le loro attività, come a San Giuliano Milanese, dove nel marzo del 1976 venne allestito un centro sociale culturale; l'anno successivo, nel

[767] Circoli del proletariato giovanile, *Sarà un risotto che vi seppellirà*, Milano, Squilibri, 1977
[768] Ottavio Rossani, *Brucia il covo dei drogati. A Milano nella zona di Brera*, in Corriere d'informazione, 26 marzo 1977, p. 1.

gennaio 1977, a Sesto San Giovanni, alcuni militanti proveniente dal movimento delle "autoriduzioni" occupò un casello daziario.

A Limbiate, comune a nord di Milano, un gruppo di militanti, per lo più provenienti da Lotta Continua, era impegnato in un importante lotta per le occupazioni di immobili a scopo abitativo; tuttavia, se pur vero che questo movimento dovette svolgere una funzione accentrante delle esperienze militanti del territorio, i giovani limbiatesi non erano pienamente soddisfatti della loro condizione quotidiana, così che espressero la volontà di "impadronirsi" anche della dimensione culturale. Nel già ricordato *Sarà un risotto che vi seppellirà*, veniva ricordato come i giovani di questo paese occuparono una chiesa abbandonata sita nel centro cittadino; a dare tuttavia un resoconto maggiore rispetto a questa occupazione, interviene anche il volume *Vivere a sinistra* – anch'esso precedentemente menzionato. In questo secondo scritto, uno degli occupanti della chiesa ricordava come il collettivo di cui faceva parte decise di occupare lo stabile, che da anni versava in condizioni di abbandono, e che solo saltuariamente veniva utilizzato per mostre artistiche[769]. Come rammentava il "militante" all'interno del volume, la volontà di occupare questo luogo era nato dall'esigenza di trovare un posto di ritrovo al chiuso, in quanto erano stufi di stare – soprattutto nelle serate invernali – seduti sulle panchine del centro cittadino: "a noi serviva la chiesa perché con questi tempi qua: la nebbia, il freddo, alla panchina del tram è un po' dura […] a noi servirebbero dei locali grandi dove leggere, far musica, vedere dei films, parlare" [770]. L'occupazione, seppur durò solo tre giorni, in quanto il quarto intervennero i carabinieri – capitanati dal maresciallo Giovannoni - per sgomberare l'immobile, fu uno dei primi esempi di come un gruppo indipendente e autonomo di giovani, potesse appropriarsi di uno stabile per creare un centro culturale svincolato delle logiche di partito. I rapporti con il comune, tuttavia, non furono inficiati da questo evento, tant'è che l'ente si era proposto di pagare parte dell'affitto se i ragazzi avessero trovato un posto "legale" nel quale poter ritrovarsi. l'iniziativa comunale, tuttavia, non sembra sia andata a buon termine, in quanto non si hanno notizie successive di centri culturali "legali" nel territorio limbiatese.

Sulla scia di quanto promosso a Limbiate, anche in altri communi dell'hinterland sorsero numerose occupazioni. Uno dei più importanti fu quello sorto a San Giuliano Milanese, anch'esso situato a nord del capoluogo lombardo. Il collettivo promotore del centro sociale sorse nel marzo del 1976 su iniziativa di alcuni ragazzi riuniti sotto la sigla del Proletariato Giovanile, da poco fuoriusciti dalle esperienze dei gruppi della Nuova Sinistra, soprattutto Lotta Continua. Il centro nacque "idealmente" negli ultimi mesi del 1975 quando alcuni ragazzi del posto organizzarono all'interno della palestra comunale una festa popolare, dopo che le vaghe promesse dell'amministrazione sulla possibilità di avere un posto autogestito, li aveva lasciati insoddisfatti. Da questa prima festa venne l'idea di potersi organizzare e di occupare stabilmente un luogo da poter adibire e centro sociale e culturale: i giovani "proletari" trovarono un grande locale sfitto – precedentemente destinato a negozio – posto al piano terreno di una palazzina di più piani. A quanto sembra dalle testimonianze presenti sulla rivista "L'occhio", "bollettino" ufficiale del collettivo dell'occupazione

[769] Emina Cevro-Vukovic, *Vivere a sinistra*, cit., p. 78.
[770] *Ibidem*.

uscito solo per tre numeri, non vi furono mai scontri con gli inquilini dello stabile, i quali, anzi, approvarono l'attività del centro sociale. I ragazzi, una volta entrati nel negozio, rimossero tutti i rifiuti edilizi che vi erano al suo interno e provvidero a piastrellare il locale, in quanto ne era sprovvisto. L'amministrazione comunale "sopportò" l'occupazione abusiva, anche in quanto i "gestori" del centro si erano recati in comune per chiedere ufficialmente la requisizione del locale e di poterlo adibire a scopi culturali: seppur più volta la polizia venne a visionare l'attività del centro, non intervenne mai con la forza per sgombrare il posto.

I "baluardi" sul quale costruirono la politica del centro erano i medesimi degli altri circoli giovanili: lotta all'eroina, rifiuto del lavoro, ronde contro i "padroni" e spacciatori, organizzazione di un collettivo femminista – Le streghe, che aveva anche uno spazio autonomo all'interno della rivista – e uno omosessuale (in "L'occhio" venivano pubblicati anche inserito del COM – collettivi omosessuali milanesi). Tuttavia, i proletari di San Giuliano ponevano molta attenzione alla sfera culturale, dando grande spazio al contesto musicale e al teatro di strada. Quest'ultimo interesse, in particolare, li portò a organizzare saltuariamente spettacoli itineranti devianti alla chiesa principale del paese, ma soprattutto li condusse a costruire un carrarmato di cartone con il quale "assediarono" il centro di Milano durante la manifestazione contro l'Otello del 7 dicembre 1976 e a partecipare con lo spettacolo "contro i sacrifici" nella trasmissione "Scatola aperta" sul canale TV 1 il 3 di febbraio. Come i militanti ricordavano nel loro rivista, il teatro si doveva caratterizzare per essere una pratica artistica libera e partecipativa, come se fosse una grande happening collettivo e di festa: "Fermati agli angoli delle strade quando vedi dei giovani che fanno teatro sui fatti della vita. E non guardare soltanto, unisciti e sviluppa insieme a loro la tua creatività e…"[771]. Il tema della "festa", infatti, era caro al circolo proletario di San Giuliano Milanese, il quel veniva declinato, come del resto facevano i "compagni" di "Viola", in un atto liberatorio e liberatorio delle proprie esigenze vitali. Come ricordavano su "L'occhio" i "militanti" del Circolo, "la festa deve servire x un'ulteriore evoluzione individuale e sociale non deve essere un fatto del tempo "libero", ma di un tempo "c o n q u i s t a t o" come nelle lotte urbane: l'occupazione della fabbrica, delle case, lo sciopero sono una rottura del tempo "normale", dove si reinventato lo spettacolo, la musica, la stare assieme; si reinventato, non x divertirsi, ma xke servono, e si riconquista il diritto a divertirsi", non come nei tempi passati, dove il divertimento era solo un momento che poi avrebbe riportato alla classica condizione di sfruttato, ma in modo nuovo e più autentico, dove la festa non avrebbe più dovuto declinarsi con il concetto di tempo "r e g a l a t o" dal padrone x dimenticare divertendosi, ma una "F E S T A" che "C O N T I N U A"., facendo la "F E S T A alla S O C I E T A", xke tutti possano riappropriarsi della propria vita quotidiana (D I V E R T E N D O S I)[772].

Anche a Sesto San Giovanni si svilupparono lotte giovanili per l'edificazione di circoli culturali. I giovani proletari sestesi, quasi tutti provenienti dal movimento delle autoriduzioni cinematografiche dell'inverno del 1976, decisero di occupare nel gennaio dell'anno successivo un vecchio casello daziario, ormai malandato, che sorgeva in un'area che sarebbe stata destinata a parcheggio, allora di proprietà privata. Gli occupanti

[771] *Teatro*, in L'occhio, n. 2, dicembre 1976, ultima pagina.
[772] *Facciamo la festa… alla società*, in L'occhio, n. 2, dicembre 1976, p. 13.

decisero di non utilizzare il posto come luogo dove organizzare delle attività specifiche di un piccolo gruppo di frequentatori, ma si imposero di lasciarlo libero a chiunque volesse usufruire dei sui spazi. L'occupazione non durò molto, soprattutto a causa degli screzi avuti con il vicinato, così che pochi mesi dopo le prime attività, il centro vene sgomberato dalle forze dell'ordine.

Interessante anche l'attività del collettivo rodense Apache il quale pubblicò nel giugno del 1976 una rivista – "periodico contro padroni e stato" - dal titolo omonimo del collettivo. Esso era un gruppo formato da ragazzi militanti di Autonomia Operaia, che si poneva l'obiettivo di "dibattere i più grossi temi che emergevano dalle lotte e dalle esigenze proletarie"[773] e che dava voce, al tempo stesso, sia alla militanza politica di fabbrica, sia alle esigenze di socialità liberata dal tempo del lavoro. Nella rivista, infatti, accanto a testi di analisi della struttura della fabbrica capitalista e della lotta di classe – addirittura vennero citati passi dal testo di Martin Glaberman *Imperialismo, classe operaia e rivoluzione negli USA*[774] – venivano riportati trafiletti dove si rivendicavano esigenze tipiche del "personale": come da loro scritto a corredo di un disegno di Marx che suona la chitarra: "Il personale è politico. Non è infatti sola la fabbrica il luogo in cui si esprime il dominio capitalista, ma è la vita stessa in tutte le sue espressioni"[775]. Ecco allora apparire inviti al festival di Parco Lambro, vignette richiamati alla lotta femminista, trafiletti dedicati all'"altra musica" – il cantautorato di contestazione americano – e testi dove si dava voce ai proletari della provincia milanese. In uno di questi, prendeva parola un giovane di Lainate, il quale, denunciando la carenza di centri sociali culturali e creativi, si scagliata contro la politica comunale che ghettizzava i giovani proletari all'interno fabbriche, bar e latterie: "la mancanza di centri sociali culturali e creativi ha portato anche qui alla ghettizzazione dei giovani proletari, i quali non hanno nessun altro ritrovo oltre al bar e alla latteria dove ci sbattiamo e continua l'alienazione subita prima in famiglia, poi in fabbrica"[776]. Il risultato di questa ghettizzazione aveva portato, secondo l'intervistato, al diffondersi del qualunquismo e al mito del "più bravo" – a calcio o in amore - ovvero al rifiuto e al disinteresse da parte del proletario per la "lotta e la vita"[777]. In un secondo trafiletto, ancora, venivano rivendicati i medesimi problemi: "siamo stufi di essere manovrati verso centri di consumo (cinema, bar, sale da ballo), di passare il nostro tempo libero in modo passivo"[778]. Per questo – per poter ritornare a discutere dei loro problemi e del loro "personale" – il collettivo Apache di Rho rivendicava la necessità di trovare uno spazio o una sede dove potersi ritrovare che fosse anche sede di riferimento per i giovani del quartiere[779].

Restando in Lombardia, ma spostandoci in provincia di Varese, a Somma Lombardo, venne occupato uno stabile in via Gallibadino 33, all'interno del quale si ritrovavano i giovani proletari del varesotto. Questi ragazzi pubblicavano anche una rivista, "Mucchio Selvaggio" – quale supplemento a Lotta Continua - sulla quale trovavano voce le loro parole di insoddisfazione nei confronti della società capitalista: dai consueti problemi

[773] Intestazione della rivista presente in prima pagina di Apache.
[774] Martin Glaberman, *Imperialismo, classe operaia e rivoluzione negli USA*, Torino, Musolini, 1976.
[775] Vignetta riportata in Apache, p. 2.
[776] *Interviste a Lainate*, in Apache, giugno 1976, p. 2.
[777] *Ibidem*.
[778] *Nascono collettivi giovanili*, in Apache, giugno 1976, p. 6.
[779] Cfr. *Ibidem*.

della droga e della condizione femminile, alla musica giovanile che "oltre ad avere un'enorme importanza tra i giovani, in generale a livello di svago e passatempo, deve portare avanti nello stesso tempo un discorso culturale di altrettanta importanza"[780]. Di contro alla musica che i giovani della provincia di Varese potevano sentire al Nautilus, alla Verbanella e al Mirage – tra le prime discoteche "per giovani" della provincia – in "Mucchio Selvaggio" si rivendicava la necessità di ascoltare e di produrre musica che fosse alternativa a quella che dava "una visione delle realtà tutta rose e fiori, fatta di giardini proibiti, di emozioni, di donne che adesso si spogliano, di uomini che piangono al telefono"[781]. La musica, infatti, secondo i giovani proletari di Varese era in grado non solo di produrre una cultura nuova, ma di creare una culturale proletaria che fosse in grado di cambiare e trasformare la realtà: da qua i giovani di Somma Lombardo organizzarono il 29 novembre del 1975 un concerto di Pino Masi e dei Napoli Centrale al palazzetto dello sport di Varese, tra i pochi che riuscivano, secondo il collettivo varesotto, a fare della musica che fosse espressione delle lotte del proletariato giovanile e nelle quali esso potesse definitivamente riconoscersi.

Circoli giovanili di Unità Popolare.

Come ricordato precedentemente, anche Avanguardia Operaia, il Movimento lavoratori per il socialismo, e Democrazia Proletaria - in un secondo momento, tentarono di fondare i loro circoli giovanili, formando delle organizzazioni a volte difficilmente scindibili dai Circoli del proletariato giovanile: se si legge quanto da queste organizzazioni promosso, di fatto, poche sono le differenze con quanto sviluppato, ad esempio dal Circolo di via Ciovassino e da quello di piazza Mercanti. Risulta, per tanto, il più delle volte di difficile comprensione stabilire se un posto occupato fosse da "attribuire" ai Circoli del proletariato giovanile o ai Circoli giovanili di Unità Popolare (come si definivano i centri sociali di MLS e Avanguardia Operaia): anche il volume già più volte ricordato di Claudia Sorlini, accumunava queste occupazioni sotto l'insegna di circoli giovanili, non specificando quasi mai se si trattassero degli uni o degli altri. Cineforum, gruppi musicali, spazi pubblici, problema della droga e del caro trasporti, erano le tematiche di base sulle quali veniva svolto il lavoro politico e culturale quotidiano.

In quasi ogni quartiere di Milano, e soprattutto nell'hinterland a nord del centro – più marcatamente a propensione operaia rispetto alla periferia meridionale - infatti, sorgeva un circolo giovanile di Unità proletaria: in Lorenteggio, ad esempio, nel febbraio del 1976, quando il fenomeno degli "espropri cinematografici" non era ancora esploso del tutto, un nucleo di ragazzi, riuniti sotto la sigla Giovani democratici del quartiere, per lo più aderenti ad Avanguardia Operaia e MLS, ma tra cui operavano anche un comitato antifascista e uno legato alla lotta all'eroina, occupò un'intera palazzina di proprietà privata in via delle Rose, la quale era sorta su un terreno comunale nell'immediato dopoguerra per sopperire alla carenza degli alloggi. Il circolo – che non si caratterizzò mai per essere un Circolo del Proletariato giovanile, ma restò una aggregazione vicina alle posizioni operaiste di A.O. – nelle logiche degli occupanti sarebbe dovuto diventare il centro di riferimento delle lotte del quartiere, soprattutto legato al movimento delle autoriduzioni cinematografiche e della lotta

[780] *Parliamo di Musica*, in Mucchio Selvaggio, n. 2, p. sp.
[781] *Ibidem*.

all'eroina, nonché avrebbe dovuto ospitare un collettivo femminista: al suo interno, tuttavia, venivano ricordati come operanti anche due collettivi cinematografici e un gruppo di mimo, dei quali, tuttavia, si è a oggi persa ogni memoria.

Vicino alle posizioni degli occupanti di Lorenteggio, vi era anche il circolo di via Sammartini, il quale si insediò in alcuni stabili espropriati all'edilizia comunale nel febbraio del 1976. In origine, attorno a questo centro, era sorta una comune iniziativa di diverse sigle politiche quali Avanguardia Operaia, PDUP, FGS e FGCI, riunitesi per l'occasione in un comitato promotore[782]. Le prime assemblee per decidere come operare nel quartiere vennero fatte dopo le elezioni politiche del 20 giugno del 1975 e si protrassero fino all'inizio del 1976: il comitato proponente, che si ritrovava nella parrocchia della chiesa del quartiere, nel gennaio 1976 decise la costituzione di un centro sociale ricalcando l'ipotesi, tanto generica quanto comune ai tempi, che questo potesse diventare una struttura di servizio per i lavoratori del quartiere. Il problema che si poneva questo comitato eterogeneo, tuttavia, era se occupare abusivamente un luogo, o chiedere all'amministrazione comunale un regolare canone d'affitto: dopo un contatto con l'assessore al demanio Polotti, il quale diede un'approvazione "ufficiosa" all'iniziativa, il centro poté nascere[783]. In questi primi due mesi "legalitari", l'attività del centro si era focalizzata in particolare su due iniziative: una a sostegno della campagna per l'aborto, l'altra in appoggio ai corsi delle 150 ore per giovani studenti, lotta, quest'ultima, che venne svolta collaborazione con la FML del quartiere. Fu proprio quest'ultima iniziativa a porre i primi contrasti all'interno del comitato promotore, soprattutto da parte della FGCI, la quale vedeva il centro sociale come luogo di attività culturale e non come sede di attività politica e di lotta nel quartiere. In seguito a questa insanabile diatriba, i giovani comunisti abbandonarono il posto così che il comitato promotore si sciolse definitivamente e il luogo venne occupato "abusivamente" delle restanti sigle politiche in origine firmatarie del contratto di locazione[784]. Nel febbraio del 1976, dunque, si provvide a istituire quattro commissioni autogestite: commissione carovita, commissione inquilini, commissione occupazione e una omissione dedicata alla cultura. Un documento prodotto nel marzo del 1977 internamente all'occupazione, ci consente di analizzarne l'operato. Nel documento si ricordano come all'interno del centro sociale si svolgevano corsi di teatro e di chitarra, nonché serate di proiezioni cinematografiche, accompagnate dall'attività di una piccola biblioteca popolare. I corsi di chitarra erano addirittura quattro, e vedevano iscritti circa 30 ragazzi, così come i corsi di teatro, organizzati in collaborazione con il laboratorio teatrale del Santa Marta e del centro sociale Isola. Questo corso aveva tuttavia consentito la nascita di un collettivo teatrale di base che stava organizzando uno spettacolo di animazione per bambini, ma aveva in ogni caso in proposito di produrre spettacoli all'interno del quartiere, ma anche di poter ospitare all'interno del proprio centro altri collettivi militanti, nonché di girare film in super8[785]. Il cineforum era un'altra occupazione stabile all'interno del centro sociale; l'obiettivo degli occupati non era

[782] Cfr., *Centri sociali autogestiti e circoli giovanili. Un'indagine sulle strutture associative di base a Milano*, cit., p. 121.
[783] Cfr., *ibidem*.
[784] Cfr., *Centri sociali autogestiti e circoli giovanili. Un'indagine sulle strutture associative di base a Milano*, cit., p. 122.
[785] Volantino ricordato in *Centri sociali autogestiti e circoli giovanili. Un'indagine sulle strutture associative di base a Milano*, cit., p. 122.

di proiettare "film impegnati, spesso barbosi e che tutti, o quasi, hanno già visto", che avrebbero prodotto il risultato che "la gente va comunque a spendere 1500 o 2000 lire per vedere Pozzetto o Fantozzi"[786]: gli occupanti volevano infatti proiettare film divertenti ma che al contempo non possedessero un contenuto reazionario. La biblioteca, infine, venne organizzata con una "autotassazione" dei gestori, i quali si erano impegnati a mettere a disposizione del centro 15 libri ciascuno[787]. Essa, tuttavia, non si preoccupava solo di essere un centro di raccolta e di scambio di volumi, ma voleva nelle loro intenzioni divenire un centro di discussione e dibattito sui temi politici del momento.

Sulla medesima "scia" intrapresa dagli occupanti di Lorenteggio e Sammartini, anche l'estrema periferia occidentale vide sorgere il proprio circolo giovanile – definito dagli stessi occupanti quale Circolo giovanile di Unità Popolare - seppur in ritardo rispetto alle prime esperienze messe in atto dai giovani proletari milanesi. Nel quartiere Olmi, confinante con Baggio e San Siro, fu edificato e attivo, con ogni probabilità tra il 1964 e il 69[788], un vecchio edificio industriale che poi venne abbandonato e lasciato in disuso sito in via delle Betulle, il quale era servito come deposito per le attrezzature degli operai che lavoravano ad alcune nuove residenze nel quartiere. Dopo che infatti esso fu abbandonato, divenne la prima chiesa del quartiere diventando proprietà della Curia insieme al terreno circostante dove sarebbero sorti gli edifici della chiesa vera e propria e dell'oratorio, che vennero consegnati alla comunità degli Olmi solo nel 1973. Pochi mesi dopo, intorno al 1974 alcuni adolescenti del quartiere che frequentavamo l'oratorio sotto la guida di un prete rivoluzionario (allontanato per divergenze ideologiche e per la sua scelta di entrare in fabbrica come prete operaio) furono costretti – sotto le indicazioni di un nuovo celebrante – all'"abiura" delle proprie posizioni. Così, cinque ragazzine e un ragazzino tra i quattordici i sedici anni, furono buttati fuori dall'oratorio e iniziarono a pensare al da farsi. Una di essi aveva un fratello che frequentava il Circolo di Controcultura che si trovava in uno scantinato in fondo a via delle Betulle e che faceva riferimento a Re Nudo. Dopo un primo rifiuto, vennero accettati a farne parte. Parlarono dunque con Dario Fo che nel frattempo aveva occupato, con i militanti della sua Comune, la Palazzina Liberty, che i giovani del circolo di Controcultura stavano aiutando a pulire e rendere agibile. Concordarono, dopo aver stretto con l'attore un rapporto di amicizia, di poter portare in scena un suo spettacolo al Quartiere degli Olmi: così essi andarono dal parroco a chiedere le chiavi del Capannone per organizzare la manifestazione. Il parroco, don Sandro, accolse la richiesta dei ragazzi e consegnò loro le chiavi dello stabile, che venne occupato la sera stessa dello spettacolo.

Lo sgombero del Capannone non ci fu mai. Essendo proprietà della Curia era solo una "faccenda privata" tra gli occupanti e il parroco. Le vicende proseguirono con i ragazzi del quartiere che erano riusciti, anche grazie all'attività del Capannone, a intessere rapporti con le organizzazioni politiche di Baggio (MLS, A. O., L.C.,), tanto che riuscirono a organizzare un movimento popolare che portò all'occupazione della vecchia caserma dei carabinieri. Così, alla fine del 1975 lasciarono il Capannone libero che ritornò in mano alla parrocchia. Nel

[786] *Centri sociali autogestiti e circoli giovanili. Un'indagine sulle strutture associative di base a Milano*, cit., p. 124.
[787] Cfr., ivi, p. 23.
[788] Gli occupanti del capannone pubblicarono per 3 numeri una rivista che dava informazioni delle attività del capannone occupato e dei rapporti con il quartiere. Cfr., *La voce degli Olmi. Periodico di informazione del quartiere Olmi-Baggi*o.

1976, i giovani del Capannone, per lo più legati a LC e MLS – decisero di strutturare la loro esperienza come un vero e proprio circolo giovanile, così da "incardinare" il loro operato coordinando con le altre esperienze del capoluogo lombardo: l'obiettivo, come gli occupati ricordavano nel loro giornalino "Situazione Giovanile", era di combattere la disgregazione sociale che colpiva gli abitanti del quartiere Olmi[789] e creare un movimento di lotta che fosse stato in grado di abbattere i valori della società "borghese"[790]. Se pure il Circolo si proponeva di instaurare buoni rapporti con i residenti del quartiere, di fatto i giovani del Capannone non trovarono mai una soluzione pacifica con il vicinato, tanto che, nonostante cercarono un accordo con l'ente comunale per poter avere in gestione gli spazi occupati, furono sottoposti a svariati tentativi di sgombero. In particolare fu il Consiglio di Zona del municipio 7 che più volte sollecitò l'intervento delle forze di polizia, vedendo nei giovani del Capannone una possibile minaccia al loro libero agire nel campo sociale[791]. Per tentare di difendersi dai tentativi di sgombero, e per poter meglio coordinare le lotte all'interno del quartiere, gli occupanti del Capannone decisero di fondare un Comitato di gestione il quale si riuniva settimanalmente per pianificare le attività del Circolo. Se gli interessi promanati dai giovani occupanti non si distanziavano molto da quelli degli altri Circoli giovanili – tempo libero e feste, caro affitti, lotta all'eroina, sport popolare e musica (da ricordare, in questo campo, la fondazione del Canzoniere degli Olmi), è interessante notare come particolare attenzione veniva riposta nella dimensione culturale. Per questo, in "Situazione giovanile", oltre ad articoli dove si contestava la violenza della polizia, si ricordava la morte di Franceschi o si denunciava la dilagante disoccupazione giovanile – vi erano delle pagine interamente dedicate alla cultura giovanile, dove venivano ricordate le attività svolte dal circolo di unità popolare, come la gita che fecero ad Arcumeggia con i giovani di altri circoli per porre "le basi di un confronto e di una collaborazione più stretta"[792]. Nel primo numero della rivista, infatti, veniva ricordato come una delle prime attività proposte dagli occupanti del Capannone era stata una mostra fotografica relativa alla storia di lotte del quartiere Olmi, ed in particolare sul problema dei servizi sociali, dello sport e della scuola. Nel secondo numero, invece, una intera sezione era dedicata a *Le 120 depravazioni di P.P. Pasolini*, chiaro riferimento denigratorio a Salò o le 120 giornate di Sodoma del regista romano uscito l'anno precedente. I ragazzi del Circolo, infatti, recensendo il film, ricordavano come Pasolini, nonostante con la propria arte avesse raccontato la veridicità dei soprusi dei caporioni repubblichini ai lavoratori, non fosse riuscito a dichiarare nulla che già non si sapesse. In particolare, si contestava al regista romano di non aver dato soluzioni per poter riscattare i lavoratori salariati dalle angherie della borghesia: "Pasolini non da soluzioni, infatti non si vedono mai da parte di questi giovani delle ribellioni, dei gesti di rifiuto. L'unica cosa che il regista sa "proporre" è merda, "tonnellate di merda", "valanghe di merda""[793]. Per questo, ironicamente, i redattori di "Situazione giovanile", ricordando la censura che subì la pellicola, chiosavano: "Sarebbe stata la prima volta che la censura ne avrebbe fatta una giusta tenendolo nel cassetto"[794].

[789] *Perché i giovani si sono organizzati*, in Situazione giovanile, n. 0, 1976, p. 2.
[790] *Delinquenza e droga*, cit., p. 3.
[791] Cfr., *Il centro sociali non si tocca! Il quartiere decide*, in Situazione giovanile, n. 2, maggio 1977, p. 8.
[792] *La gita organizzata dai circoli giovanili di Milano ad Arcumeggia*, in Situazione Giovanile, n. 0, p. 7.
[793] *Le 120 depravazione di P. P. Pasolini*, in Situazione giovanile, n. 2, maggio 1977, p. 5.
[794] *Ibidem*.

L'esperienza del capannone occupato, dovette durare fino alla fine del 1975, anche se, tuttavia, alcuni protagonisti dei quell'esperienza, per lo più residenti a Baggio, confinante con il quartiere Olmi, si erano staccati dal Capannone per dare vita alla Casermetta di via forze Armate 379. In Questo luogo, alcuni giovani del quartiere – quali il pittore Gabriele Poli, il grafico Rinaldo Maria Chiesa, il musicista Sergio Bassi - avevano occupato nel maggio del 1975 una vecchia caserma dei carabinieri di epoca ottocentesca, ormai in disuso da una decina d'anni, che subito venne ripulita delle sterpaglie e riadattata alle esigenze degli occupanti. Lo stabile era composto da una palazzina – agibile solo al piano terra - un cortile esterno con annesso giardino e da una stalla dove i militari tenevano i loro destrieri. Il complesso, al momento dell'occupazione, era di proprietà della parrocchia locale che, tuttavia, non si era curata dell'immobile fino al momento dell'ingresso degli occupanti, quando l'intervento della comunica ecclesiastica locale tentò di riprendersi lo stabile per costruire al suo interno un oratorio – o un consultorio, secondo altre fonti – che potesse porre immediata fine all'occupazione. Come ricordava Claudia Sorlini nel suo testo *Centri sociali autogestiti e circoli giovanili*, dopo vari contrasti, "si raggiunse un accordo per cui gli occupanti sarebbero rimasti almeno fino a quando questa intenzione di ristrutturazione della caserma non si fosse concretizzata con autorizzazioni e licenze"[795]. Gli "abitanti" e i frequentatori del luogo, utilizzavano l'ambiente quale centro di incontro e dibattito – molte erano le feste che nei giardini vennero organizzate, ma delle quali si è persa memoria – legate soprattutto ad attività cinematografiche e musicali, tanto che si costituì un gruppo di ricerca volto a scardinare l'ascolto passivo della musica contemporanea, ma che si prendesse a carico lo studio dell'effetto che gli eventi sonori potevano creare sull'ascoltatore. Molto importante, al suo interno, anche un nucleo che faceva capo all'Unione Inquilini, organizzazione di base che lottava contro il caro affitti e che, soprattutto nei quartieri a nord di Milano, svolgeva un'importante funzione aggregativa attorno ai problemi giovanili e degli immigrati del meridione.

Nel settembre 1976, a più di un anno dalla sua apertura, dopo un periodo di "stanca" dell'attività del Circolo, che lo portò alla totale chiusura durante l'inverno tra 1975 e l'anno successivo - anche a causa di incomprensioni interne al circolo giovanile promotore dell'occupazione sul proprio rapporto con la cittadinanza locale - all'interno della Casermetta si formò il Collettivo autonomo giovanile che riuscì a raccogliere un gran numero di giovani provenienti da esperienze eterogenee ma non strettamente politiche in senso tradizionale. Il collettivo della Casermetta, come ricordato in "Baggio deve sapere", giornale pubblicato dagli occupanti, era costituito da giovani di estrazione proletaria, che prima di fondare la Casermetta passavano le giornate tra le panchine comunali, i bar del centro e situazioni di spaccio e piccoli furti. Il loro obiettivo era quello di risolvere il disagio giovanile, che non fosse, tuttavia, relegato solo all'interno del collettivo stesso, ma che si potesse aprire a tutta la cittadinanza del quartiere[796]: come dichiarava un articolo presente sul giornalino del collettivo, l'obiettivo era di lottare "contro lo squallore del nostro quartiere"[797]. Per questo, quale prima operazione, decisero di ristrutturare il luogo, adibendo ogni locale ad una sua specifica funzione: la stalla

[795] Cfr. Claudia Sorlini, *Centri sociali autogestiti e circoli giovanili*, cit., p. 89.
[796] Senza titolo, In Baggio deve sapere, settembre 1976, p. sp.
[797] *Ibidem*.

venne dedicata ad ospitare proiezioni cinematografiche e spettacoli teatrali, mentre una piccola stanzetta a piano terra dello stabile principale venne dedicata a biblioteca popolare, dove i giovani si potevano ritrovare anche per studiare[798].

Anche per questa sua "spoliticizzazione" – che seppur vantava molti aderenti al MLS e ad Avanguardia operaia, era apartitica e "libertaria" - e per il servizio di informazione sui fatti del quartiere che gli occupanti fornivano con il loro giornale, che veniva venduto porta a porta, tramite un servizio di "edicola viaggiante"[799], la Casermetta riuscì a instaurare buoni rapporti con la cittadinanza di Baggio. Il problema, infatti, come veniva dichiarato in un video recuperato da uno dei militanti protagonisti della casermetta, era soprattutto tra la frazione giovanile più vicina al movimento "autonomo" e Avanguardia Operaia e MLS i quali, sovente, tentavano di politicizzare il movimento degli occupanti. Fu per questo che nell'aprile del 1977 all'interno del collettivo della Casermetta si pervenne a una scissione. Come ricorda un editoriale presente in "Baggio deve sapere", alcuni dei "compagni" del circolo si erano allontanati per formare un "collettivo autonomo Baggio" vicino ad ambienti politici dell'Autonomia operaia[800] e con legami con la controcultura americana. Sono di questo periodo, infatti, due grandi giornali murali, uno, appunto, intitolato "ControCultura", l'altro "Urlo" – chiaro riferimento alla rivista "Urlo beat" - all'interno dei quali si discuteva a riguardo dei rapporti interni alla famiglia, al fumare droghe leggere quale espediente per ampliare la conoscenza del pensiero, fino al vivere in comune: "la cultura è tutto ciò che sai, è il tuo modo di vivere. La tua la nostra cultura sono funzionali allo sfruttamento economico: questa cultura ci fa vivere da borghesi. Per questo è nata la controcultura! Tutto deve essere cambiato, il modo di parlare, di vestire, di amare. Tutto ciò che è contro gli schemi borghesi è controcultura"[801].

Tuttavia, l'apertura al suo interno di un bar, di una palestra popolare dove poter praticare arti marziali, ma anche corsi di ginnastica e sollevamento pesi, di un laboratorio di erboristeria, e l'organizzazione di corsi di chitarra – tenuti da Sergio Bassi, che ancora non aveva inciso il suo primo 7'' "Una città su misura" (1982) - e di fotografia – dove non mancava anche la possibilità di stampare i propri scatti, grazie all'edificazione di una camera oscura - nonché di mostre e di dibattiti sulla realtà sociale cinese, fornirono servizi aggiuntivi alla cittadinanza del luogo, tanto che anche persone non proveniente di ambienti "militanti" erano solite frequentare il circolo. Fu con ogni probabilità in questo periodo che gli occupanti – coordinati da Gabriele Poli, pittore che allora frequentava l'Accademia di Brera - incominciarono a decorare le pareti che delimitavano il cortile con differenti pitture murali, come quella che portava all'ingresso della palazzina, dove si vedeva raffigurato– con uno stile tipico dei cartoni animati – un personaggio che si rovesciava in testa un cono gelato, o come i murales

[798] Cfr., *ibidem*.
[799] Senza titolo, In Baggio deve sapere, settembre 1976, p. sp. Non solo "Baggio deve sapere" era il giornale prodotto da questi ragazzi; vi era, difatti, anche una seconda pubblicazione, meno interessante per il nostro discorso, ma che merita menzione. Quale supplemento di "Fronte popolare", i ragazzi del quartiere avevano stampato nel 1977 undici numeri di "Quartiere" un bollettino mensile di cronoca politica del quartiere di Baggio. Al suo interno di dibatteva di case popolari, di centri sociali, e di disoccupazione giovanile.
[800] Senza titolo, In Baggio deve sapere, maggio 1977, p. sp.
[801] *Editoriale*, in ControCultura, data indecifrabile, p. sp.

dipinti sugli stipiti delle porte raffiguranti Topolino, Che Guevara e margherite in fiore (Figura 27). Oltre a queste attività, il collettivo femminista che si riuniva alla Casermetta, denominato Clara Zetkin, aveva



organizzato anche un gruppo teatrale autonomo, che nel giugno del 1976 portò in scena uno spettacolo, all'interno degli spazi occupati, sulla condizione quotidiana della donna. Uno degli spettacoli teatrali che ancora oggi gli ex gestori del Circolo ricordano vi è *La mano schiaffona*, una piace in due atti con proiezioni di diapositive e musiche registrate, basata su dei monologhi delle differenti dita di una mano, dove ognuno di essi veniva a personificare una delle figure della società capitalista: il pollice l'industriale, l'indice il dirigente di fabbrica, il medio il prete professore scolastico mentre l'anulare le forze di polizia; tra tutte le dita, stava appartato il mignolo – un giovane hippy che sognava un mondo senza guerra "pieno d'amore, fatto solo di musica, di fiori, dove tutti si vogliono bene" – il quale si mostrava reticente alle angherie che i suoi compagni perpetravano contro le "mani" lavoratrice. Infatti, nel secondo atto, le rimostranze operaie di differenti "mani", le quali lamentavano i soprusi che la "schiaffona" faceva loro, giungevano fomentare proteste e atti di disobbedienza che giunsero a uccidere quest'ultima[802].



Tra le altre attività "ricreative" ricordate, la creazione di mercatini popolari per le vie del quartiere, manifestazioni contro gli odori malsani del luogo – che venivano a sprigionarsi delle condotte fognarie intasate, e una proficua lotta contro l'incremento dei prezzi del biglietto per i servizi ATM. Quest'ultimo fatto, in particolare, dovette suscitare molte polemiche nella cittadinanza meneghina, in quanto, come si legge in alcuni articoli del "Corriere della sera", gli occupanti della Casermetta, durante un festa del quartiere, vestiti da clown – "perché da anni ormai la festa di Baggio si è ridotta ad un commercio" - per protestare contro il rincaro dei biglietti avevano "dirottato" l'autobus della linea 67 – che passava per via delle Forze Armate – intimando al guidatore, armati di bomboletta spray, di seguire un tratta

[802] *La mano schiaffona*, documento dattiloscritto non datato conservato presso l'abitazione privata di Gabriele Poli.

non prevista. Durante il dirottamento, inoltre, i giovani tracciarono sui vetri sull'autobus scritte contro l'azienda milanese e danneggiato con del cemento a presa rapida la macchina obliteratrice[803].



Figura 27: alcuni murale all'interno del cortile della Casermetta di Baggio. Vedi anche immagini precedenti.

Altro punto "caldo" della Casermetta era il problema eroina. Anche in questo caso, come per il Ciovasssino, la compagna denigratoria contro il centro sociale di Baggio avvenne soprattutto dopo che un giovane era morto a causa di overdose[804]. Per sensibilizzare la cittadinanza su questi temi, gli occupanti costruirono una gigantesca siringa di cartapesta che portarono in corteo per le vie del centro cittadino montandola su di una macchina utilitaria facente ironicamente parte della "I Cossiga Division", rivestita come fosse un carrarmato con dei listelli di cartone. L'utilitaria servì ai manifestanti per creare blocchi stradali, finché la siringa di cartapesta non fu bruciata tra gli sguardi sbigottiti dei presenti. Tra le altre iniziative portate in "piazza" dal collettivo della Casermetta per informare la popolazione su tale problema, vi fu anche l'occupazione temporanea della biblioteca civica, dove tennero corsi di sensibilizzazione sul problema dell'eroina, chiamando a partecipare anche gli studenti medi della civica scuola Mattei, nonché una manifestazione all'ospedale San Carlo per chiedere il ricovero immediato di giovani gravati da tali difficoltà. Durante i giorni di questa occupazione, i membri della Casermetta stamparono anche una rivista, chiamata "Speciale Eroina" – che vedeva come direttore "irresponsabile" Matita, uno dei giovani protagonisti dell'occupazione - con la

[803] Senza titolo, In Baggio deve sapere, settembre 1976, p. sp.
[804] Senza titolo, In Baggio deve sapere, settembre 1976, p. sp

quale gli occupanti fecero pervenire alle istituzioni e alla cittadinanza del quartiere le loro strategie di lotta al problema della droga pesante. I giovani, infatti, facevano precise richieste al comune di Milano, affinché la Casermetta venisse riconosciuta e finanziata dall'ente locale quale centro autonomo promotore di cultura: con tali finanziamenti, gli occupati avrebbero voluto edificare un centro medico dove fosse possibile trovare stabilmente personale specializzato in grado di curare i tossicomani. Interessante, in particolare, nella breve rivista, l'articolo firmato da Pippo Marrao, il quale definiva le possibilità di cura dall'eroina attraverso una cooperazione sociale e autogestita, piuttosto che attraverso il ricorso a sostanze chimiche quali il metadone[805].

Medesima impostazione del Capannone di via Betulle e della Casermetta, aveva anche il Circolo giovanile di Unità Popolare di Quarto Cagnino, sorto a pochi chilometri da quello di via Betulle, nel medesimo municipio 7. Nato con ogni probabilità tra il marzo e l'aprile del 1977, dopo che i giovani del quartiere avevano occupato un salone della IACP, si proponeva, anch'esso, di instaurare proficui rapporti con i giovani del posto, i quali erano imbrigliati dalle logiche istituzionali: nel quartiere, infatti, erano stati costruiti cinque saloni che avrebbero dovuto essere assegnati a differenti enti politici e sociali. A tale bando, parteciparono anche i giovani del Circolo di Quarto Cagnino, i quali, tuttavia, non riuscirono a ottenere la concessione da parte del comune; dei cinque padiglioni da assegnare, quattro erano stati concessi a PCI, PSI, SUNIA, Gescal Boys (una associazione sportiva del quartiere), mentre uno, quello che poi si decise di occupare, rimase vuoto e in disuso. Se, almeno in una prima fase di operatività, il Circolo di Quarto Cagnino si definiva per essere solo un semplice luogo di ritrovo "spersonalizzato" per i giovani del quartiere, dopo pochi mesi di attività decise di intraprendere una strada che lo portò a elaborare una propria proposta culturale; a questo fine vennero composte tre commissioni di lavoro, una Commissioni culturale, che si sarebbe occupata della creazione di un collettivo teatrale, una Commissione di controinformazione, che avrebbe dovuto occuparsi di verificare, e nel caso contrastare, l'operatività delle istituzioni politiche nel quartiere e, infine, una commissione Giovani lavoratori, che si sarebbe prefissata il compito di svolgere un lavoro tra gli apprendisti e i giovani lavoratori del quartiere[806]. Con ogni probabilità, tuttavia, ancor prima di occupare uno dei saloni IACP, i giovani di Quarto Cagnino usufruivano sovente degli spazi della biblioteca comunale di via Albenga per poter svolgere la propria attività culturale: nel 1974, infatti, un manifesto firmato dal Circolo giovanile di Unità popolare della zona 18[807], invitava i residenti del quartiere a una rassegna cinematografica e teatrale che si sarebbe svolta nel mese di dicembre. Tra gli eventi, veniva ricordato una recita teatrale intitolata Il lavoro nobilita, portata in scena dal collettivo teatrale Il chiodo, e la proiezione del film *I figli della violenza* di Buñuel.

Altro importante "centro" per quanto riguarda la situazione dei circoli "affiliati" a MLS e Avanguardia Operaia era Quarto Oggiaro, dove il movimento delle occupazioni giovanili si sviluppò alcuni mesi dopo quella della Casermetta. Il 4 gennaio del 1976, un collettivo di militanti proveniente perlopiù dal Movimento Studentesco della Statale e da Democrazia Proletaria, dopo aver fondato un gruppo di studio marxista-leninista, ed aver

[805] Pippo Marrao, senza titolo, in Casermetta - Speciale eroina, 1977, p. sp.
[806] *Il circolo giovanile di Unità popolare – Q. Cagnino*, in Situazione giovanile, n .2. maggio 1977, p. 2 e 9.
[807] Il manifesto reca la dicitura "zona 18" che, prima dall'accorpamento dei municipi milanesi da 20 a 9, comprendeva anche la zona di Quarto Cagnino, via Albenga, e il quartiere degli Olmi.

occupato simbolicamente un negozio in via Vittani, occupò una bottega sfitto sotto i portici di via Carlo Amoretti 12 – dopo che più volte si era richiesto al comune di stipulare un regolare contratto d'affitto con l'istituto case popolari, mai andato a buon fine. Nelle intenzioni degli occupanti, il circolo, sarebbe dovuto diventare un nuovo punto di riferimento politico e culturale dei giovani e dei lavoratori del quartiere, ospitando quello che venne definito come Centro di Cultura Popolare. Esso, era nato nel febbraio del 1975, quando un primo nucleo di ragazzi protesto contro l'inaugurazione di una serie di murali in via Vittani, avvenuta alla presenza dello "stato maggiore" democristiano: per rispondere a queste pitture, il 25 aprile dello stesso anno i ragazzi del Centro di cultura Popolare eseguirono su un muro di via Lassona un dipinto murale inerente alle lotte politiche del momento. Dopo queste prime esperienze, i ragazzi che avevano formato questa associazione, continuarono a collaborare tra di loro, stringendo rapporti anche con altre esperienze con le istituzioni comunali, come con il Centro Perini di via Val Trompia, un centro ricreativo comunale utilizzato fin dal 1962, anno di sua fondazione: con essi, infatti, organizzarono – insieme a Raffaele De Grada – una mostra d'arte con opere di artisti "realisti" del quartiere: una collaborazione, che non dovette finire con questa prima esperienza, in quanto ancora nel gennaio del 1976 presso il Circolo Perini venne organizzato un dibattito sul tema "il realismo nella pittura contemporanea" alla quale parteciparono, oltre e Da Grada, anche Ernesto Treccani, Ibrahim Kodra, Mario Bardi, Piero Leddi, Achille Picco, Simone e Massimo Zuppelli[808]. Questo centro, infatti, nelle intenzioni dei promotori dell'iniziativa, sarebbe dovuto servire quale base di appoggio per le iniziative nel quartiere, per riuscire programmare iniziative in campo culturale, quali organizzare dibattiti, film, spettacoli teatrali e musicali, nonché mostre d'arte e corsi di chitarra. Non va di certo trascurato, tuttavia, come il circolo di via Val Trompia, se vantava una proficua collaborazione con i giovani di via Amoretti, presentava delle gravi difficoltà a relazionarsi con l'area "radicale/situazionista" del movimento giovanile, tanto che per un breve periodo, alcuni giovani proveniente dal già ricordato movimento di Situazione Creativa, occuparono alcuni locali nello scantinato del centro per farne loro luogo di ritrovo e di sperimentazione culturale.

Presso circolo sociale di via Val Trompia 45 (ma anche in via Calzini 6), inoltre, vi era anche la sede dell'Unione Inquilini, un coordinamento di cittadini sorto nel gennaio 1968 per iniziativa di grossi comitati di base delle case popolari che si battevano per il risanamento dei loro quartieri e per un canone sociale ridotto a non più del 10% del salario del capofamiglia[809]. Non va dimenticato, infatti, che nel nord Italia, vi era un forse sommovimento popolare, soprattutto legato al sottoproletariato proveniente dal meridione emigrato per cercare lavoro e una casa dove poter riposare. Quale strumento quotidiano di lotta, L'unione Inquilini era solita usare lo sciopero dell'affitto, quale unica forma di protesta che potesse porta nella loro ottica a risultati tangibili e concreti. Questa associazione, per il proprio coordinamento di lotta, si serviva di un giornale a grande diffusione: "Il giornale dell'Unione Inquilini" diretto da Giuseppe Zambon il quale forniva dettagliatamente quali erano le situazioni abitative nelle varie città italiane, le lotte per le case e per i servizi sociali – come

[808] Oltre e quanto menzionato, si ricorda una una mostra di Albo Bonasia organizzata all'interno delle mura del centro culturale Perini nel 1975, vedi Aldo Bonasia, *Vivere a Milano*, Suisio (BG), Centro Studi di arte plastica programmata, 1976.
[809] L'unione inquilini nacque nel gennaio 1968 a seguito di una frattura creatasi in seno alla Associazione Inquilini (APICEP) causata da uno scandalo dovuto agli aumenti dell'affitto e delle spese discussi a preconcertati fra APICEP e IACP.

biblioteche, asili nido e uffici postali - nonché i rapporti che vi erano con l'IACP (Istituto Autonomo Case Popolari). Quest'ultimo era un ente morale posto sotto il controllo del ministro di lavori pubblici, nel quale consiglio di amministrazione erano presenti rappresentanti di tutti i partiti dell'arco costituzionale, il quale si era impegnato a Milano, ma soprattutto a Quarto, nel costruire molti edifici popolari che poi sarebbero stati messi a disposizione della cittadinanza, come il complesso delle Tre torri di via Lessona, che si volevano costruire al posto del parco del quartiere allora chiuso alla cittadinanza. A questo ente, infatti, ogni lavoratore pagava lo 0.35% sul proprio stipendio lordo mentre il restante 0,70% era a carico dell'azienda che si sarebbe impegnata nella costruzione dell'immobile la quale veniva scelta direttamente dallo IACP. Seppur le torri di via Lessona non vennero mai costruite, per via dell'opposizione popolare del quartiere, il parco che venne riaperto alla cittadinanza divenne uno dei maggiori centri dell'hinterland nord milanese per lo spaccio di droghe pesanti, così che le "forze" politiche incominciarono a scemare colpiti anche dalle perdite di alcuni militanti colpiti da tali problemi.

Nonostante tuttavia i buoni rapporti tra gli occupanti di via Amoretti e il Circolo culturale di via Val Trompia, le resistenze "istituzionali" si facevano sempre più pressanti, così che, come precedentemente ricordato, nel gennaio 1976 i giovani del Centro di cultura Popolare occuparono il negozio di via Amoretti. All'interno del locale, i ragazzi allestirono una libreria popolare – denominata QuartoRosso, come l'omonimo giornale che al suo interno veniva prodotto – dove sarebbe stato possibile acquistare materiale con il 20% di sconto, e si occupavano di "programmare" l'attività del tempo libero degli aderenti al circolo, come organizzare a prezzi calmierati viaggi e soggiorni in Italia e all'estero.

Seppur ancora per mesi gli occupanti del negozio continuarono a chiedere all'amministrazione comunale di poter avere un regolare contratto d'affitto – sia per questo spazio occupato, sia per un altro – di fatto dal comune non arrivò mai un riconoscimento formale, anche se la tolleranza nei loro confronti, almeno per tutto il 1976, non venne mai meno. Se nonché, nell'autunno del 1976 il negozio di via Amoretti 12 – che nel frattempo era diventato sede di Democrazia Proletaria – venne sgomberato una prima volta delle forze dell'ordine: come comunicato dal giornale "QuartoRosso", lo sgombero avvenne per interessamento del PCI, il quale amministrava il comune, che "sottobanco" fece credere agli occupanti di ristrutturare lo spazio per poi istituire un bando al quale tutte le associazioni "democratiche" avrebbero potuto partecipare. Tuttavia, pochi mesi dopo, l'11 gennaio del 1977, gli spazi vennero definitivamente affidati all'UDI, filiazione "femminista" del Partito Comunista Italiano, senza formale bando. Dopo questa primo sgombero, i giovani di via Amoretti decisero di effettuare una doppia occupazione: il Centro di Cultura Popolare si insediò in via Concilio Vaticano dove si riuscì a riallestire la libreria popolare e le attività per la cittadinanza, mentre la sede del circolo giovanile, legata al Movimento Studentesco (dedicata a Salvatore Toscano), venne posta in uno stabile di piazza Lopez 9 il quale venne concesso in legittimo affitto dall'assessore al demanio comunale Polotti, dove ben presto si traferì anche il Centro di Cultura Popolare e la libreria. Nel mezzo del trambusto di spostamenti di sede e di incomprensione con il movimento politico "istituzionale", i membri del Circolo culturale occuparono anche un piccolo *discount* in piazzetta Capuana, dove crearono la Cooperativa di Consumo Popolare QuartoRosso,

un piccolo negozio di generi alimentari e beni di prima necessità per combattere il carovita, mentre le donne del collettivo occuparono un piano rialzato di uno stabile in via Aldini per organizzare il primo consultorio autogestito in Italia.

I membri del Centro di cultura Popolare, importante sottolineare, stampavano anche una corposa rivista intitolata "QuartoRosso", la quale si serviva di un apparato di artisti, scrittori e giornalisti proveniente dalle fila del movimento Studentesco: tra di loro, Gianni Barbacetto – direttore della pubblicazione, e Cesare Snelli, fotografo al quale si devono tutte le foto presenti nella pubblicazione. La rivista si fece promotrice di fornire informazioni sulle attività che si svolgevano all'interno del negozio occupato di via Amoretti, ma procurava alla popolazione del quartiere notizie riguardanti svariati argomenti: dal problema del lavoro, passando per le preoccupazioni per l'eroina, fino al terremoto che colpì il Friuli. In particolare, tuttavia, grande risalto veniva dato ai problemi più strettamente culturali, quali i film che si potevano vedere nei cinema della zona e i teatri frequentati dalla cittadinanza. Del resto, a Quarto grande dibattito era sorto per il Teatro Quartiere – un capannone circense aperto nel dicembre 1975 e posizionato in via Lessona, utilizzato dal comune come decentramento culturale dei teatri del centro. Come ricordato nel numero 0 di "QuartoRosso", il teatro Quartiere era uno "spazio contraddittorio […] tra positività di una struttura culturale aperta alle masse, e la gestione di questa struttura, spesso eclettica, rabberciata e raccogliticcia", "senza linea culturale", la quale si muoveva tra l'esigenza "di fare cultura delle masse, e mezzi limitati per soddisfare questa esigenza". Pur tuttavia constatando queste problematicità, i giovani di via Amoretti si auguravano che il Teatro Quartiere potesse continuare le proprie attività, diventando centro di aggregazione per la cittadinanza di Quarto. Tuttavia, finita la stagione teatrale del 1975/1976, il comune decise che il tendone era troppo dispendioso per le finanze interne, così che decise di non proseguire la programmazione per l'anno successivo, determinando finita l'esperienza teatrale a Quarto ma al tempo stesso creando malumore nella cittadinanza locale. I giovani del Centro di cultura Popolare, a questo punto, intervennero nella diatriba, inviando alla Ripartizione cultura del comune di Milano una missiva con la quale chiedevano ufficialmente la continuazione delle attività anche per la stagione successiva, in quanto – più che per gli spettacoli teatrali, che avevano visto ospite anche Dario fo – il Teatro Quartiere si era dimostrato di fondamentale importanza quale elemento "di aggregazione e di crescita per gli abitanti del quartiere". Quello che, infatti, i giovani del Centro di Cultura Popolare volevano sottolineare era che, seppur alcune serate organizzate all'interno del tendone avevano avuto pochi spettatori, ciò era dovuto al fatto che gli spettacoli organizzati non avevano visto la partecipazione degli organismi di zona, non riuscendo, in questo modo, a democratizzare la struttura e non rendendo democratica l'esperienza: "l'attività culturale", sottolineavano i giovani, "non deve essere rivolta unicamente alla presentazione di spettacoli ma anzi deve aprirsi maggiormente all'animazione, agli spettacoli per le scuole e all'organizzazione del pubblico". Dopo varie diatribe tra Consiglio di Zona 20 e cittadinanza, si decise che per l'estate del 1976 l'attività del Teatro Quartiere si sarebbe svolta nel tendone che era già posizionato all'interno del cortile del centro culturale di via Val Trompia per poi riaprire regolarmente nel tendone da circo di via Lessona nell'autunno successivo.

Nel quartiere Stadera, un gruppo di giovani "maoisti" occupò alla fine di novembre del 1976 fondò il collettivo Giovanile Stadera, che dopo aver frequentato per breve tempo un locale in via Palmieri 6, il 7 dicembre occupò uno secondo locale via Momigliano, una ex sala corse ormai vuota da tempo. Se nonché, il 13 febbraio del 1977 il collettivo giovanile del quartiere Stadera si insediò definitivamente in via Cermenate. Sulle mura di questa sede, nell'aprile??? del 1977, il collettivo giovanile disegnò un murale, in stile "cileno", dove tra ciminiere fumanti e sol dell'avvenire, venivano scanditi slogan come "Tagliamo i fili di chi ci manovra" e "riprendiamoci il cielo ritagliato tra i grattacieli. Riprendiamoci la vita nascosta nell'ombra di un sorriso". Il collettivo rimase attivo fino alla metà del 1978, quando il comune di Milano, nella persona dell'assessore alla cultura Novella Sansoni, avvicinò i membri del collettivo per fare loro una proposta: consentire ai giovani occupanti di via Cermenate di rientrare nella legalità, organizzando un circolo giovanile negli spazi comunali di piazza Abbiategrasso. Seppur dopo parecchie resistenze, l'accordo tra il collettivo giovanile l'ente comunale andò in porto: il nuovo centro – chiamato "Il piazzale" – divenne in breve luogo di aggregazione della gioventù del quartiere. Al suo interno, durante gli anni Ottanta, vennero organizzati corsi cinematografici, tenuti da Maurizio Zaccaro e Bruno Bigoni, e corsi fotografici, che portarono alla fondazione dell'associazione "ImmaginArti" che organizzò mostre all'interno di locali siti sul Naviglio. Seppur le informazioni su questa organizzazione giovanile sono pressoché inesistenti, dall'unica testimonianza ancora presente – il giornale "ControCorrente" – si deduce che il collettivo poneva grande interesse nella controcultura musicale. Sul giornale, infatti, oltre alla sponsorizzazione dell'emittente "antagonista" attiva nel quartiere Radio Rebelde, alcuni articoli erano dedicati alla funzione che la musica avrebbe potuto esercitare sui giovani proletari. Nell'articolo "parliamo della nostra musica", i giovani della Stadera definivano la portata rivoluzionaria dell'arte musicale, di contro ai "padroni" – produttori, promotori, manager e giornalisti musicali – i quali, esenti da compiti intellettuali, si preoccupavano attraverso le varie testate di "settore", come "Ciao 2001" e "Sound", di informare il consumatore circa le novità che il mercato musicale avrebbe per loro prodotto. Per questo, il collettivo rivendicava la necessità di produrre musica fuori dalle logiche istituzionali e "giovanilistiche" per poter ritrovare il giusto rapporto con la creatività adatta al movimento proletario[810]. L'importanza che ebbe la musica all'interno del collettivo giovanile della Stadera, li portò anche all'organizzazione, nel 1981, della rassegna di musica punk e new wave *MM musica* presso il Teatro Cristallo.

[810] Cfr., *Parliamo della nostra musica*, in ControCorrente, p. sp.

Centro Sociale Santa Marta al servizio della creatività "militante".

Il centro sociale di via Santa Marta 25, occupato il 28 settembre del 1974[811] da un nucleo di giovani dell'Unione Inquilini e dalla sezione Centro di Avanguardia Operaia, aveva come sede uno stabile ottocentesco abbandonato da anni, destinato ad abitazione privata. I proprietari dell'immobile erano i marchesi della casata Cornaggia-Medici, i quali utilizzavano la società immobiliare genovese Ananchia quale prestanome per la gestione dell'edificio. L'obiettivo dei legittimi proprietari, infatti, era di riconvertire l'immobile a residenze di lusso, mente gli occupanti volevano che lo stabile venisse tutelato dalla legge 167 sottoponendo l'immobile al vincolo di essere destinato a casa popolare e servizi sociali[812]. La casa era divisa in tre piani (Figura 28), con i locali distribuiti lungo un cortile interno quadrangolare; il pianterreno era costituito da gruppi di due o tre locali o da singoli locali separati fra di loro; il secondo piano si articolava in una serie di saloni comunicanti – con "sale, saloni e salotti in cui trionfano l'opulenza e il cattivo gusto"[813] - mentre il terzo, infine, si divideva in locali di differenti dimensioni. In questo modo, lo stabile veniva ricordato dalla rivista culturale milanese "L'uno", inserito di "Linus": "palazzina a due piani completa di cortile interno, porticato, saloni con monumentali caminetti marmorei, soffitti affrescati e pareti tappezzate di broccato: una tipica e preziosa casa milanese di fine Settecento acquistata di recente da una società immobiliare (Anankia) e sfitta ormai da diversi anni"[814]. Inizialmente gli occupanti volevano destinare il secondo piano dell'edificio a uso abitativo – come le vicine case occupate di via San Sisto e di via San Maurillo – obiettivo raggiunto fino al 20 ottobre del 1975, quando dopo un primo sgombero da parte delle forze dell'ordine, seguito dalla rioccupazione da parte dei giovani, visto le "nuove" caratteristiche dell'immobile che dopo l'irruzione della polizia era stato modificato per renderne inagibile lo scopo abitativo, mancando le pareti per la divisione in appartamenti – decisero di creare un vero e proprio centro sociale e scopo ricreativo, chiamando a supporto della propria iniziativa anche agli organizzatori del circolo La Comune, che furono coloro che materialmente tennero il coordinamento con il resto dei centri sociali milanesi, insediando all'interno del centro di via Santa Marta la propria sede organizzativa e alcuni laboratori artistici[815].



Figura 28: Centro sociale Santa Marta, struttura esterna.

[811] Data ricavata da G. M., *A Milano case occupate nel centro storico, in appoggio a un programma di emergenza*, in Quotidiano dei lavoratori, 28/29 settembre 1975, p. 12.
[812] Cfr., *Centri sociali autogestiti e circoli giovanili. un'indagine sulle strutture associative di base a Milano*, cit., p. 102.
[813] G. M., *A Milano case occupate nel centro storico, in appoggio a un programma di emergenza*, in Quotidiano dei lavoratori, 28/29 settembre 1975, p. 6.
[814] Gio Pozzo, *Santa Marta è anche una via*, in L'uno, n. 4(1), agosto settembre 1976, p. 10.
[815] Cfr., *Analisi di strutture associative a Milano. Centri sociali Fabbricone e Santa Marta, 1976*, p. 162.

Questa prima rioccupazione dello stabile, venne portata a compimento grazie a una festa che i gestori del circolo organizzarono per due giorni nei locali dell'edificio, dove gli avventori erano chiamati a seguire un percorso prestabilito, nel quale potevano imbattersi in manifestazioni teatrali, musicali, laboratori di grafica e di fotografia, nonché di animazione per i bambini (Figura 29).



Figura 29: momenti della festa per la rioccupazione dello stabile.

Una prima sala, infatti, era dedicata a questi ultimi: sulla parete di fondo, il collettivo teatrale del Circolo La Comune aveva approntato una scenografia sulla quale venne dipinto un circo equestre, mentre i gestori del laboratorio di maschere avevano costruito pupazzi, mascheroni e costumi con i quali vennero vestiti gli

intrattenitori dell'evento. Successivamente, usciti da una porta sul fondo della sala, si accedeva a una stanza più piccola e non illuminata, che per l'occasione era stata soprannominata "sala degli orrori del capitalismo", anch'essa arredata con inquietanti mascheroni e manichini affissi alle pareti, rappresentanti il fascismo, l'imperialismo americano e la Democrazia Cristiana. Si passava quindi per due stanze, una adibita a esposizione per la vendita delle pubblicazioni della casa editrice universitaria bolognese CLUEB (ma che divenne nel corso della serata una stanza per proiezioni audiovisive) l'altra dedicata alla vendita del "Quotidiano dei lavoratori". Più avanti, un piccolo corridoio era stato allestito per ospitare un dibattito di un collettivo femminista, dove le donne affissero alle pareti manifesti sulla condizione della donna nei vari paesi del mondo, realizzati dal collettivo di grafica del Santa Marta la mattina precedente l'esposizione. Alla fine di questo passaggio, vi era la stanza per le proiezioni cinematografiche: vennero trasmessi un filmato del MIR sull'ultimo comizio di Miguel Enriquez, e alcuni documentari sulle lotte per la casa a Milano e sulla festa giovanile di Licola. Infine, tre grandi sale collegate tra di loro, costituirono il centro della festa: lo stanzone più grande venne adibito a concerti musicali, mentre gli altri due di dimensioni più modeste vennero dedicati a ospitare una esposizione del collettivo grafico, con annesso laboratorio per poter sperimentare l'esecuzione di alcuni manifesti, e alla pittura murale, con i giovani che decorarono l'intera stanza. Chiudeva il percorso, infine, una piccola sala dedicata alla radio "Canale 96" che per l'occasione trasmise in diretta dall'occupazione[816]. Con questa prima festa, come si vede, il centro sociale deviava dai suoi primi interessi: da occupazione a mero scopo abitativo, a luogo produttore di cultura e di creatività. A ricordarlo – a posteriori – interviene anche Roberto Cerasoli, segretario politico della Cellula Cultura di Avanguardia Operaia, quando ricorda che: "Santa Marta doveva diventare un'officina di produzione culturale, non solo di consumo; con dei collettivi differenziati secondo una specializzazione nei settori del cinema, dell'arte, dalla musica, e aperto alla formazione dei giovani. Non una sede di politica. Noi ci siamo posti l'obiettivo di creare questo ambiente, rimetterlo in ordine, pulirlo. Ricordo che siamo partiti dal tetto, poi siamo passati all'impianto elettrico e siamo finiti al riscaldamento; insieme agli occupanti del piano di sopra e alle famiglie abbiamo pulito le colonne, ridipinto le porte..."[817].

Le iniziali iniziative che gli occupanti misero in atto, erano articolate su vari piani, che spaziavano da quelli più strettamente politici a quelli culturali. A livello sociale operavano gli appartenenti ad Avanguardia Operaia che organizzarono iniziative volte alla partecipazione del quartiere, sviluppando una serie di attività per la lotta della casa e contro il carovita, riuscendo a fare del Santa Marta uno dei centri meglio organizzati su questo dibattito, un collettivo femminista e il comitato Bautista Van Schowen il quale sviluppò una campagna di propaganda in sostegno dei prigionieri politici cileni. Fin dalla prime giornate di occupazione, tuttavia, sebben alcuni locali erano stati adibiti a ospitare famiglie indigenti, gli occupanti decisero di incardinare la politica del posto verso tematiche più affini alla cultura creativa che non verso la creazione di una situazione di

[816] Cfr., S. P., *Milano: due giorni liberi in S. Marta*, in Quotidiano dei lavoratori, 29 ottobre 1975, p. 6.
[817] Testimonianza ripresa da Carla Arduini, Doriana Legge, Fabrizio Pompei, *Milano, 1974-1980: storia di Santa Marta, centro sociale*, in Teatro e storia, n. 32, 2011, p. 99, testimonianza ripresa da una video-intervista realizzata da Claudio Coloberti e Marco Donati nella primavera del 2011.

rivendicazione abitativa – come era la vicina occupazione di via San Sisto – o politica – come era la situazione del Leoncavallo e il Conchetta, anch'esso da poco occupati: sa subito, infatti, incominciarono a operare all'interno dello stabile differenti realtà creative attive già da tempo a Milano: il lavoro culturale, infatti, venne svolto quasi interamente dal Circolo La Comune che, seppur aveva la sua sede organizzativa in alcuni locali occupati in via Festa del Perdono 5, si prodigò per organizzare all'interno del centro sociale cinque commissioni differenti: teatro e mimo, musica, cinema e audiovisivi, grafica, letteratura. In particolare, la loro attività passava attraverso il coinvolgimento di organismi già attivi sul territorio, come la Cooperativa Cinema Democratico e la Cooperativa musicale L'Orchestra. Come del resto ricorda Marco Donati, tra i protagonisti dell'attività teatrale del centro, il Santa Marta divenne uno dei maggiori incunaboli della politica culturale antagonista milanese: "Un aspetto straordinario di Santa Marta era la qualità delle persone che facevano gli insegnanti. Pensate adesso a cosa bisognerebbe mettere in campo dal punto di vista economico per avere un simile corpo docenti: Patrizio Fariselli, degli Area, teneva corsi di tastiere; Mauro Pagani, della Premiata Forneria Marconi, di violino; Renato Rivolta, primo flauto della Scala, di flauto. Nelle sezioni teatrali passavano tutti i gruppi più importanti: Teatro del Sole, Odin, Comuna Baires, Augusto Boal. Nella commissione Cinema lavoravano Roberto Fratti, Giorgio Mondolfo, Antonello Catacchio – professionisti che si prodigavano in modo gratuito o quasi. Come arrivavano a Santa Marta? Non lo so. Arrivavano come per magia. A un certo punto c'era Demetrio Stratos che provava la voce in fondo al cortile, ma non ti so dire come ci si trovasse. Forse perché, semplicemente, si passava di lì. Perché Santa Marta era diventato Santa Marta – un po' perché gli intellettuali allora si sentivano organici, un po' perché il Centro aveva superato la connotazione pre-definita delle sue origini: avevamo raggiunto, infatti, una nostra autonomia rispetto ad Avanguardia Operaia – e, per di più, figliava: l'Isola con César Brie, il Leoncavallo... Eravamo di ventati l'esempio di cose che si potevano ripetere e che facevano star bene"[818]. Interessante, in questo contesto, vedere come Alberto Camerini – assiduo frequentatore delle realtà controculturali milanesi - dedicò al centro sociale una canzone, che venne incisa nel 1976 quale sua prima pubblicazione per la Cramps Record all'interno dell'album *Cenerentola e il pane quotidiano*, uscito prima in cassetta, poi in lp: un album, questo, interamente dedicato al "racconto" del movimento giovanile "antagonista" del '76, come ricordato nella prima traccia *La Ballata dell'Invasione degli Extraterrestri*, dove venivano messi in mostra tutte la caratteristiche del nuovo "soggetto" giovanile, fatto da "marziani, animali, fuorilegge, briganti, guerriglieri, sognatori, capitani dello spazio, viaggiatori, visionari, anarchici, trovatori". Quale penultima traccia dell'album, Camerini propose la canzone "S. Marta", la quale, con un ritmo tipicamente pop-rock melodico dai toni vagamente "medievaleggianti", lasciava trasparire l'atmosfera ludica e "indiana" che caratterizzò tutta l'esperienza dell'occupazione, ricordando la "scuola di musica" e il laboratorio del collettivo del Teatro del drago:

[818] Testimonianza ripresa da *Ibidem*, p. 103, a sua volta registrata da un intervento di Marco Donati del 23 giugno 2011 a Fara Sabina. Donati ricorda Fariselli e Rivolta come maestri di corsi musicali al Santa Marta: in realtà, come dichiaratomi dagli stessi interessati, la loro partecipazione alle attività del centro sociale fu saltuaria e sporadica, che non sfociò mai in un periodo di "docenza". Interessante, tuttavia, interpretare la "distorsione" di Donati: l'importanza che ancora oggi viene data alle attività culturali del Santa Marta, porta i protagonisti di un tempo a attribuire a esso la presenza di importanti nomi della cultura italiana, i quali, tuttavia, non ne fecero mai parte.

Santa Marta in festa la casa colorata,

Santa Marta è nostra, la casa occupata,

La festa è cominciata, Santa Marta è nostra!

Si suona alla scuola di musica, suona la musica, suoni anche tu.

La maschera del drago, gelato improvvisato,

Un giovane immigrato operaio Pulcinella

Che non si è domandato perché una tarantella

Si suona alla scuola di musica, suona la musica suoni, anche tu.

E chi non ha capito quello che è successo,

Chi non ha sentito non ha visto bene,

Chi non ha voluto, chi non ha creduto

Se vuole sapere com′era quel giorno domandi, se vuole, a quel giorno chi c'era

Se vuole sapere com′era quel giorno domandi, se vuole, a quel giorno chi c'era.

Seppur il Santa Marta si caratterizzava soprattutto per ospitare al suo interno attività culturali, svincolate dalla militanza più strenuamente antagonista, in ogni caso veniva considerato dalle "istituzioni" come uno dei "covi" della sinistra antagonista milanese. In particolare, fu la famiglia Cornaggia-Medici a fare pressioni all'istituzione comunale per riottenere il possesso dell'immobile di loro proprietà. Così che, il 12 agosto del 1977, quando la gran parte dello stabile era vuoto, essendo i gestori del centro via per le vacanze estive, le forze dell'ordine procedettero con un secondo sgombero. In quel preciso momento, tuttavia, gli occupanti del centro stavano intrattenendo una trattativa con l'assessore Cuomo per il riconoscimento del centro sociale quale stabile soggetto alla legge 167, per vincolarlo a uso sociale. Seppur pochi giorni dopo lo stabile verrà rioccupato, tuttavia, l'aria che si respirava al suo interno era radicalmente cambiata: alcuni protagonisti delle attività culturali avevano abbandonato il centro, chi per trasferirsi altrove – esemplare il caso di Julia Varley, che si trasferì a Holstebro per seguire l'Odin Teatret – chi per un mutato clima culturale, che sotto la minaccia della repressione poliziesca si faceva più asfittico, costringendo gran parte dei militanti alla scelta tra la lotta armata e l'ideologia del riflusso. Anche la presenza al suo interno dei ragazzi del Circolo del proletariato giovanile di piazza Mercanti, lì stabilitosi a causa dell'impossibilità di agire all'aperto, in piazza Mercanti, di fatto confermava la difficoltà che stavano passando i centri sociali durante il Settantasette e la necessità di riorganizzare nuove forme culturali. L'arrivo dei punk – in "branchi" sciolti, o in formazione musicale (Kaos Rock, Kandeggina Gang) - segnò, di conseguenza, una tappa fondamentale nella seconda età dell'occupazione. Duro contraccolpo, inoltre, aveva subito il Santa Marta dalla morte di Demetrio Stratos, nel giugno 1979: il cantante, infatti, oltre a essere una delle anime più vivaci dell'occupazione, teneva saltuariamente corsi di canto molto frequentati. Di fatto, dopo la morte del cantante greco-egiziano, i punk presero il sopravvento all'interno

dell'occupazione e l'emblema del riflusso incominciò a incunearsi tra gli occupanti: emblematica, in tal senso, la fondazione della Lista Rock, da parte di Gianni Muciaccia, la quale è stata ampiamente discussa precedentemente e che, come ricordato, fu una totale disfatta nella politica interna alla gestione del Santa Marta. Poco dopo la "sconfitta" della lista elettorale, che tuttavia confermò i socialisti alla guida di Milano, Muciaccia tentò un avvicinamento alla politica istituzionale, di fatto venendone integrato al suo interno: in questo contesto, lo stesso Muciaccia si accordò con i responsabili di Palazzo Marino per lasciare lo spazio occupato di via Santa Marta sotto un compenso economico, che venne redistribuito tra alcuni degli storici fondatori del centro sociale, ponendo definitivamente fine all'esperienza del circolo.

Laboratori teatrali.

Il laboratorio teatrale del centro sociale Santa Marta incominciò a operare nel dicembre del 1975 per iniziativa del Circoli La comune sostenuti da Avanguardia Operaia, dopo che essi si erano resi autonomi – non senza dure reprimende reciproche - dal lavoro a stretto contatto con Dario Fo e Franca Rame: successivamente alla brusca scissione, i due teatranti fondarono per conto loro il collettivo teatrale La comune di Dario Fo (1973)[819]. Nei primi giorni di attività del centro sociale, si tentò come prima operazione di richiedere il supporto materiale di alcune organizzazione teatrali già attive sul territorio milanese, al fine di poter al meglio organizzare i successivi interventi: a tal fine, si chiamarono a collaborare la compagnia del Teatro del Drago[820], attiva fin dal 1971, il Collettivo il Chiodo, e il Collettivo Amilcar Cabral, che svolgeva la propria attività al centro sociale di via Pianell 15[821]. Attorno a tali compagnie, altri attori incominciarono a prestare la loro manodopera all'organizzazione delle prime esperienze teatrali al Santa Marta: in particolare, Babs ed Encarnacion Suarez Otero del Teatro del Sole, collettivo operante a Milano dal 1975 e Luciano Fernicola della Comuna Baires[822].

[819] Per rileggere i rapporti tra i Circoli la Comune e la coppia Fo-Rame si dovrebbe consultare: Graziella Pulce, Domenico Scarpa, *La rivoluzione in tournée: Dario Fo e Franca Rame (1968 – 1972)*, in Atlante della letteratura italiana, vol. III. Dal Romanticismo a oggi, a c. di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2012.

[820] Per rileggere la storia del Teatro del Drago, fondamentale vedere il contributo di Carla Arduini, Doriana Legge, Fabrizio Pompei, apparso sul numero 32 di Teatro e Storia. In esso, attraverso l'intervista ad alcuni esponenti di questa compagnia teatrale, si possono rileggere, non solo le attività da loro svolte all'interno del centro sociale Santa Marta, ma anche l'atmosfera che pervadeva l'intera vita culturale all'interno del centro occupato. Cfr., Carla Arduini, Doriana Legge, Fabrizio Pompei, *Milano, 1974-1980: storia di Santa Marta, Centro Sociale*, in Teatro e Storia, n. 32, 2011, pp. 81 – 135.un secondo contributo, seppur breve, ma scritto dagli stessi protagonisti e in "diretta" degli eventi, lo si trova nel catalogo della mostra *Tra rivolta e rivoluzione* precedentemente ricordata. In essa, i membri della compagnia milanese dichiaravano apertamente la loro filiazioni dal Bread and Puppet Theatre e dichiaravano come esigenza primaria del loro operare artistico il ritrovare modi di comunicazione che si ponessero contro la realtà di spettacolo °addormentatore e di passiva contemplazione", nonché ricordavano come i lor spettacoli erano fatti di "favole, di allegorie, storie, simboli, l'intero bagaglio culturale popolare, in cui si verifichi la confluenza di un'strema verginità ed immediatezza di discorso". Il teatro del Drago, in Tra rivolta e rivoluzione, cit., pp. 480 – 481,

[821] Occupato nel maggio del 1975 dai comitati di quartiere di Cà Grande e Grego-Pirelli, ai quali si aggiunsero successivamente il comitato di Lotta contro il carovita, l'Unione Inquilini, e vari collettivi giovanili, il centro sociale di via Pianell era sito in una palazzina di due piani di proprietà comunale composta da dodici stanze e da un capannone. Le iniziative di questo centro furono saltuarie e mal organizzate, che non portarono a instaurare rapporti proficui con il quartiere. Si segnalano solo poche attività inerenti alle autoriduzioni delle bollette di acqua e corrente elettrica, e delle bollette telefoniche. Con la nascita di Democrazia Proletaria, il centro di via Pianell divenne "feudo" di questa organizzazione politica, che tentò di gestire l'occupazione svolgendo al suo interno feste e organizzando concerti. Dopo le elezioni del 20 giugno 1976, DP abbandonò il luogo, così che all'interno di esso vennero a operare due nuovi collettivi giovanile chiamati "Mollateci" e "Spa Bicocca", le quali teorizzavano il rifiuto della politica e del lavoro fisso. Cfr., *Centri sociali autogestiti e circoli giovanili. Un'indagine sulle strutture associative di base a Milano*, cit., pp. 96 – 97.

[822] Cfr., *Analisi di strutture associative a Milano. Centri sociali Fabbricone e Santa Marta*, 1976, p. 167.

Dopo circa un mese di "*training*" durante il quale i vari collettivi teatrali trovarono la loro dimensione operativa all'interno dell'occupazione, verificando anche un proprio metodo di lavoro sull'espressività corporea, che fosse autonomo e particolare nei confronti degli altri collettivi operanti all'interno del Santa Marta, nel febbraio del 1976 si aprirono le iscrizioni a pagamento – 3000 lire, che sarebbero serviti per pagare "i guidatori", ovvero i coordinatori delle lezioni - a tre differenti corsi teatrali: due tenuti rispettivamente da Babs ed Encarnacion, il terzo da Luciano Fernicola (accompagnato da Eduardo de la Cuadra). Nell'ottobre dello stesso anno, infine, visto la grande affluenza di iscritti, si aggiunse un quarto corso, organizzato da Claudio Coloberti del Teatro del Sole[823]. Parallelamente ai corsi di *training* corporale, i membri del Teatro del drago, per iniziativa di Donato Sartori, organizzarono anche un laboratorio che avrebbe portato all'apprendimento della costruzione di maschere teatrali, burattini e pupazzi di cartapesta, che avrebbero potuto agire non solo su di un palcoscenico, ma nelle strade dei quartieri[824].

Durante questo primo periodo di attività – da febbraio ad aprile del 1976 – si tennero anche tre assemblee generali degli iscritti ai corsi teatrali, una volta alla definizione di cosa fosse teatro politico, una su cosa potesse fare il teatro per il quartiere, e una sul concetto di animazione per bambini. Come ricordato in alcuni documenti dell'epoca, tali riunioni fecero emergere nei collettivi operanti all'interno del centro incomprensioni e malumori, dovuti soprattutto alla disomogeneità di provenienza degli iscritti, dagli obiettivi da raggiungere, e dal tipo di formazione politica degli aderenti; in seguitò a ciò, per omogeneizzare gli intenti di lavoro, e per diversificare e accontentare le diverse anime attive all'interno dell'occupazione, si arrivò alla definizione di cinque corsi differenti. Il primo, strettamente legato alla formazione dell'attore, con lunghi esercizi sul movimento dell'attore e di improvvisazione teatrale, venne tenuti da Luciano Fernicola: esso si basava su alcuni assunti di base, come il riconoscimento dei propri limiti corporei e come la ricerca di un linguaggio comune all'improvvisazione teatrale, che sarebbe avvenuta tramite giochi e lavoro di gruppo e, infine, con la verifica all'esterno del lavoro appreso. Il secondo, vedeva attivo un corso di formazione dell'attore seguito da Silvano Piccardi, il quale si poneva l'obiettivo, partendo dalla rielaborazione di una drammaturgia classica, di portare avanti una ricerca sul personaggio e sulla sua rappresentatività. In terzo, un corso di ricerca sull'espressività e sulla comicità della donna seguito da Mela Tomaselli, sempre partendo dalla base di conoscenza del corpo, si poneva come obiettivo finale il raggiungimento di una propria comicità attraverso l'improvvisazione e il lavoro collettivo, anche mediante il ricorso alle tecniche di clownerie. Infine vennero organizzati un corso sull'animazione per bambini e un corso di espressione generale sul corpo seguito da Eduardo de la Cuadra[825].

Tra le esperienze portate in scena dai collettivi operanti in Santa Marta, venne organizzata una parata in costume per il carnevale del 6 marzo 1976: essa prevedeva al mattino una manifestazione per il centro storico, mentre al pomeriggio si organizzò un corteo che dal centro sociali di via Pezzotti si mosse fino alle case

[823] Cfr., ivi, p. 168.
[824] Cfr., *ibidem*.
[825] Cfr., ivi, p. 170.

occupate di via Tibaldi, dove gli organizzatori della manifestazione rappresentarono uno spettacolo preparato con l'aiuto dei membri del Teatro del drago. La giornata, infine, si concluse con la partecipazione dei corsi teatrali del Santa Marta alla *Popfesta Carnevaria* organizzata dal Circolo la Comune e da Canale 96 al Palalido, dove misero in scena momenti di animazione partecipata con il pubblico presente. Una seconda manifestazione in maschera della quale si ha riscontro, è una parata organizzata dal centro sociale per rispondere alle ingiunzioni di sgombero che la giunta comunale fece loro pervenire: per le vie del centro, in particolare via Torino, un cordone di persone in maschera, con pupazzi giganti di cartapesta e striscioni fatti dal collettivo di grafica, si mossero intonando canzoni di lotta.

Commissione muralista e grafica.

Fin dai primi giorni di apertura del centro, accanto all'egemonia operata dell'attività teatrale, svolse un'importante funzione culturale verso l'esterno il laboratorio di grafica, gestito da Giulio Astengo e da Marina Boer. Quest'ultima, dopo alcuni anni di esperienza nel campo della grafica, che la portò a collaborare con alcune riviste artistiche milanesi, come "Arte 2000", un mensile di informazione dell'arte occidentale del secondo novecento gestito da Ricco Mario Ciruzzi, che anni prima aveva anche aperto la Square Gallery, ben presto decise di affrancarsi dalla produzione istituzionale, per entrare in contatto con gli ambienti politicizzati della grafica underground. Ad "Arte 2000", tuttavia, collaborava come consulente esterno anche Astengo, che si occupava dell'impaginazione della rivista. Esso, in parallelo, aveva tuttavia avviato una propria attività nel campo della grafica, con la quale era entrato anche in contatto con la RAI, che commissionò lui alcuni lavori. Fu Astengo a chiamare a lavorare con sé Boer, dopo il licenziamento di quest'ultima da "Arte 2000" per incomprensioni sulla natura commerciale della rivista, e a dare avvio a un sodalizio lavorativo, nonché sentimentale, che li mise in contatto con gli ambienti dell'antagonismo culturale[826].

Oltre all'attività grafica, e prima ancora di giungere al Santa Marta – quando ancora lavoravano per "Arte 2000" - Astengo e Boer svolgevano anche dell'attività teatrale all'interno del Collettivo Amilcar Cabral, venendo sovente ospitati dai Circoli la Comune, o presso la Palazzina Liberty occupata da Dario Fo. Sempre per i medesimi Circoli, i due erano anche impegnati in un'attività muralista, che li portò a dipingere sui muri del centro di Milano – soprattutto in zona navigli – seguendo l'esempio del Collettivo Pittori di Porta Ticinese, opere a sfondo politico, soprattutto contro la dittatura cilena. Dopo essere entrati al Santa Marta in qualità di attori teatrali – dove fondarono anche la compagnia Gli omaccioni limacciosi, nome poi cambiato in Glinfondo a sinistra, con la quale portavano in scena parate carnevalesche per la strade del centro cittadino - Astengo e Boer ampliarono i loro interessi culturali, svincolandosi dalla sola produzione teatrale, per intraprendere la costruzione di sculture di polistirolo o ricavate con pezzi di legno di risulta, con le quali decorarono gli ambienti dell'edificio occupato (Figura 30). Oltre alla scultura, i due partecipavano anche ai corsi per la costruzione di

[826] Informazioni riferire al sottoscritto direttamente da Giulio Astengo e Marina Boer, 26 aprile 2020.

mascheroni organizzati da Marco Donati, membro del Teatro del Drago: essi venivano edificati solitamente sia tramite l'utilizzo di garza e chiara d'uovo, sia mediante creta e cartapesta: nelle foto ancora oggi conservate, si vede come i soggetti preferiti di tali rappresentazioni erano Andreotti, il papa, e i "ghisa" milanesi. Tra le costruzioni "monumentali", costruite sempre dallo stesso laboratorio, alcune immagini ci mostrano, invece, una grande tigre di cartapesta, movimentata internamente dai portatori, e un gigantesco elefante rosso in stoffa, portato in piazza durante una manifestazione, il quale era sostenuto con delle bacchette da delle persone che ci stavano dentro, sul quale i membri del laboratorio scrissero "scappa, scappa, scappa a più non posso, sta arrivando l'elefante rosso"[827].







Figura 30: alcuni "mascheroni" in cartapesta di Astengo e Boer. Vedi anche pagina seguente.

Chiara l'ispirazione per questo tipo di produzione pervenuta loro dai mascheroni che Peter Shumann e il Bread and Puppet Theatre portava nei quartieri delle grandi città. Il gruppo americano, infatti, passò a Milano varie volte, influenzando notevolmente questo tipo di produzione: nel 1968, presso il Teatro Lirico di Milano; nel 1973, quando mise in scena il 16 ottobre al Teatro dell'arte di parco Sempione *Quella semplice luce può sorgere da una complessa oscurità*, seguita da alcune azioni performative per le strade del centro; nel 1976, in una *tournée* tra Pontedera (con l'Odin Teatret) il teatro tenda di Testaccio e il Teatro Uomo di Milano, durante la quale portarono sul palco i pupazzi giganti in *The withe horse circus*; e nel 1977, tra il 21 e il 22 di maggio, presso il CRT di Milano. L'operato di questa compagnia americana, del resto, non dovette influenzare

[827] *Ibidem*.

solamente i gruppi gravitanti attorno al Santa Marta, ma tutta una serie di teatranti che fin dalla fine degli anni Sessanta – seguendo anche il modello del Living Theatre – avevano tentato un approccio diverso alla pratica teatrale, abbandonando la sacralità del palcoscenico per incardinare una poetica del teatro di strada, comunitaria e partecipativa. In particolare, a portare il "verbo" del Bread and puppet in Italia, e a consentirne maggiormente la sua propagazione all'interno del movimento giovanile, fu Massimo Shuster[828], che fin dal 1969, dopo aver conseguito il diploma presso la Civica Scuola d'Arte Drammatica del Piccolo Teatro, si aggregò al collettivo statunitense, per esserne membro attivo per alcuni anni. Dopo essere rientrato in Europa nel 1974, Shuster fondò l'anno successivo a Aix-en-Provence una sua compagnia, il Théâtre de l'Arc-en-Terre, con la quale metterà in scena numerosi spettacoli seguendo l'esempio shumaniano. Come ricorda Julia Varley,



ex membro del Teatro del drago del Santa Marta, fu infatti Shuster stesso a far maturare in loro la volontà di portare in scena mascheroni e pupazzi giganti: "Sono entrata a far parte del Teatro del Drago nel '72. Era nato nel '71 da un gruppo di studenti di un istituto tecnico reduci da un seminario che Massimo Schuster, del Bread and Puppet Theater, aveva fatto per mettere insieme i soldi necessari per comprarsi un biglietto per tornare in America."[829]. Per Shuster, infatti, come esso stesso ricordava in un articolo pubblicato su "Re Nudo" nel 1976, i pupazzi non erano dei meri oggetti teatrali privi di vita, ma divenivano strumenti tramite i quali l'attore era in grado di poter vedere quello che la realtà avrebbe potuto lui celare: "i pupazzi non si fanno illusioni. Sanno guardarsi intorno a occhi aperti, e rifiutano di non vedere quel che c'è da vedere". Allo stesso tempo, i pupazzi incardinavano una poetica politica incentrata sul rifiuto del compromesso, del dominio e del comando, che non solo rivendicasse la "certezza del fallimento"[830], ma che, anzi, da esso ne fosse "rafforzata". Oltre a Shuster, tale tematica prosperò anche all'interno del Centro Sociale Isola, sito in via De Castillia 11, occupato nel settembre del 1975[831]. Esso,

[828] Per i legami di Shuster con Shuman e la sua compagnia, fondamentale leggere Peter Schumann, Massimo Schuster et al., *Bread and Puppet, la cattedrale di cartapesta*, Corazzano, Titivillus Edizioni, 2002 e Massimo Schuster, *Ave marionnette, Théâtre de L'Arc-en-Terre*, Marseille, 1995.
[829] Mirella Schino, *Il teatro degli anni Settanta. Tre vite ribelli*, In Palinsesti - Abitare il vento. Forme espressive e ideologie visive dagli anni settanta agli anni ottanta, n. 10 (I), 2021, p. 84.
[830] Massimo Shuster, *Bread and puppet theatre. Pupazzi che parlano morte*, in Re Nudo, n. 38-39 (VII), gennaio – febbraio 1976, p. 46.
[831] Cfr., *Centri sociali autogestiti e circoli giovanili. Un'indagine sulle strutture associative di base a Milano*, a c. di Claudia Sorlini, cit., pp. 104 – 107.

considerabile quale emulo del Santa Marta, per via dell'attività culturale – tra teatro, artigianato e cinematografia - che al suo interno veniva a svolgersi, vedeva attivo un gruppo teatrale di base, nato attorno al collettivo teatrale Tupac Amaru e alla preponderante figura di Cesar Brie[832], dove l'esempio della compagnia di Shumann divenne modello preciso da seguire durante le animazioni nelle strade del quartiere Isola.

Oltra alla produzione "scultorea", all'interno del Santa Marta Astengo e Boer portavano avanti anche una campagna di decorazioni murali (Figura 31). Per quanto riguarda tale pratica artistica, interessante analizzare le fasi procedurali tramite le quali tali pitture venivano messe in opera: solitamente si sceglieva un tema noto della cultura figurativa occidentale, che ospitasse al tempo stesso numerosi personaggi – come poteva essere l'Ultima cena o il Quarto stato - in modo che ognuno dei partecipanti alla decorazione murale potesse ritagliare il proprio personaggio su dei listelli di cartone, i quali poi venivano assemblati sul muro dopo essere stati decorati sulla parte che sarebbe andata ad attaccarsi alla superficie. Seppur di tali pitture al Santa Marta non è stato rinvenuti nessun documento, se non alcune fotografie di dipinti murali sulle scale interne del centro, e nel cortile esterno, con uno stile che guardava alla pittura di Fernand Léger e dei muralisti cileni (Figura 32), sono stati rinvenute alcune immagini che raffigurano tali lavori murali sulle pareti del Leoncavallo – dove si spostarono in massa gli occupanti dopo lo sgombero del centro sociale: una di queste, raffigurante proprio l'ultima cena leonardesca, dimostrava le capacità organizzative dei laboratori del Santa Marta.



Figura 31: Bozzetto per "L'Ultima Cena".

[832] Cesar Brie, dopo essere entrato nella Comuna Baires nel 1972, lasciò il collettivo argentino – nel frattempo trasferitosi a Milano per la repressione politica nel paese natio – nel 1975 per poi fondare nello stesso anno, insieme a Paolo Nalli, Dolly Albertin e Danilo Manfredini il nuovo collettivo teatrale.

Oltre alla produzione "scultorea" e a quella "muralista", ben presto i due fondarono presso il centro sociale occupato un collettivo di grafica, che prese il nome di LaManoVale: un laboratorio interessato non solo alla produzione materiale di manifesti e volantini, ma anche allo studio dei modelli grafici del passato, dal quello rivoluzionario sovietico, fino agli esempi più recenti del maggio parigino, e dei popoli "socialisti" sudamericani. Esso, al contrario dei laboratori teatrali, non presentava allievi, ma solo membri interni al centro sociale – come Maurizio Peregalli, il quale successivamente fonderà lo studio di design Zeus - che impaginavano manifesti in occasione di eventi di particolare rilievo per la gestione interna del centro, o quando essi venivano commissionati da partiti politici della sinistra extraparlamentare; spesso, soprattutto in quest'ultima occasione, i telai serigrafici venivano direttamente affidati alla gestione esterna, senza chiedere nessun compenso economico. I gestori del laboratorio grafico partirono dall'autocostruzione di un macchinario serigrafico artigianale, il quale venne costruito con un tavolo di legno portatile e una barra di ferro fissata con due morsetti, tramite i quali si fissava il telaio scorrevole per la produzione dei manifesti. Essi, come si vede dai lavori ancor oggi superstiti, presentano una grafica semplice, basata su una linea essenziale e su determinati colori primari, i quali, tuttavia, venendo mischiati direttamente sul telaio facendo gocciolare il colore su di esso, lasciavano trasparire una coloritura articolata, che andava a diversificarsi da manifesto a manifesto a causa del consumo del colore sul telaio serigrafico. Molte volte, tuttavia, soprattutto quando il manifesto era povero di idee grafiche, o dove la parte scritta era preponderante, come quelli che venivano commissionati esternamente da Avanguardia Operaia o altri partiti politici, il collettivo della LaManoVale era solito decorare il manifesto finito con degli stampini di cartone imbevuto di colore applicati direttamente sul prodotto ultimato. Tra i casi sopraggiunti fino a noi, il manifesto



Figura 32: pitture murali al Santa Marta.



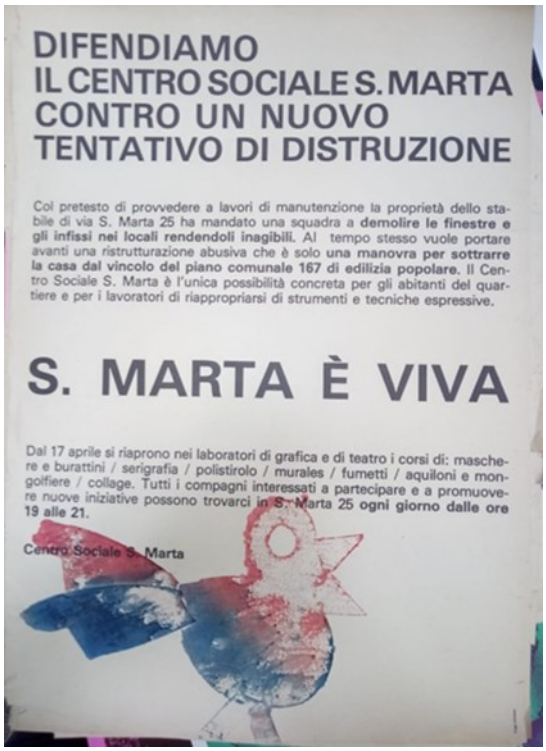


Figura 33: Giulio Astengo, Marina Boer, manifesto contro lo sgombero del Santa Marta.

contro lo sgombero del centro sociale, dove alla parte letteraria veniva sovrapposta alternativamente o la figura stampigliata di un koala con un cappellino cinese in testa, o un canarino assiepato su di un trespolo (Figura 33).

Laboratorio musicale.

Parallelamente ai corsi teatrali, grande spazio all'interno dell'occupazione era dato all'aspetto musicale. Fin dalle prime settimane di apertura, infatti, anche i corsi di musica possedevano un determinato peso specifico, decisamente non inferiore e quello portato dai laboratori teatrali. Seppur al contrario dei corsi teatrali le informazioni sui laboratori musicali non sono poi molte, e per questo motivo risulta oggi difficile studiarne gli sviluppi e le iniziative, come quelli teatrali anche quelli musicali vennero organizzati dalla commissione musicale del Circolo La Comune, alla quale si aggiunse, quale supporto "materiale" esterno, la Cooperativa L'Orchestra. Quest'ultima, che vedeva come presidente Franco Fabbri, fondata nell'aprile del 1975 con l'intento di promuovere l'attività dei musicisti a essi associati, ma da subito attiva anche etichetta discografica, con circa cinquanta titoli prodotti, presentava al suo interno numerosi soci già attivi nel movimento delle Scuole Popolari di Musica (SPM), una istituzione parallela alle scuole private, che organizzava corsi a prezzi calmierati collaborando con differenti istituzioni comunali[833], ma anche marginali, come il Teatro Arsenale di via Cesare Correnti fino al 1978. Oltre ai membri di questa istituzione, a formare il nucleo portante di tale cooperativa vi erano protagonisti della canzone politica attivi nei circuiti delle feste di partito, quali Stormy Six, Gruppo Folk Internazionale, Yu Kung, Quarto Stato, e una più larga componente del "nuovo jazz italiano", nonché musicisti e intellettuali che proseguiranno la loro attività nel campo musicale, letterario e universitario[834]. La Cooperativa, suscitò molto clamore nella politica culturale meneghina del periodo, per il fatto di essersi costituita come organismo interno alla sinistra ma autonomo dalle organizzazioni e indipendente dalle varie commissioni culturali[835]: tra le produzioni editoriali didattiche più importanti organizzate da questa associazione, merita menzione il *Manuale di chitarra*

[833] La Cooperativa l'orchestra, dopo le elezioni del 1975, che videro per la prima volta a Milano l'elezione di una "giunta rossa", venne invitata a far parte della Consulta culturale del Comune di Milano: un organo consultivo, presieduto dall'assessorato alla Cultura, insieme ad altre importanti istituzioni musicali milanesi, come il Piccolo Teatro, La Scala, il Conservatorio. Per ripercorrere le vicende della fondazione dalle Cooperativa, fondamentale dovrebbe essere leggere gli scritti di uno dei suoi fondatori, Franco Fabbri. Cfr. Franco Fabbri, *Orchestral Manoeuvres in the 1970s: l'Orchestra Co-operative, 1974-1983*, in Popular Music, n. 3(XXVI), ottobre 2007, pp. 409-427

[834] Cfr., Franco Fabbri, *Altre musiche a Milano, dal dopoguerra a "Musica del nostro tempo"*, in Milano, laboratorio musicale del Novecento. Scritti per Luciana Pestolazza, a c. di Oreste Bossini, Milano, Archinto, 2009, p. 137.

[835] Cfr., Alessandro Carrera, *La politica della sinistra in campo musicale*, in Cineforum, n. 162, febbraio 1977, p. 98.

di Claudia Gallone, che raggiunse un'ampia diffusione tra i giovani del "movimento"; interessante notare come al suo interno, il manuale, oltre a fornire gli strumenti didattici a chi volesse apprendere i rudimenti dello strumento, portava come esempi di suonate da imparare, tra gli altri, brani come *La canzone della lega*, *Fischia il vento*, *Bella ciao*, *I morti di Reggio Emilia* e *O cara moglie*, sintomo di un preciso indirizzo politico verso il quale queste scuole tendevano[836]. Sulle SPM, nella seconda metà degli anni Settanta, si aprì un ampio dibattito: si incominciò, infatti, a indagarne la funzione didattica e il metodo di lavoro apportato all'insegnamento. In particolare, a riflettere su tali corsi, fu il fondatore de L'orchestra, Paolo Fabbri: esso, nelle prime pagine del primo numero della rivista "Laboratorio Musica" – quasi a volere specificare "politicamente" l'indirizzo dell'intera pubblicazione – presentò l'articolo "Chi sono gli operatori" con il quale dava avvio a un'indagine sull'operato dei "maestri", appunto definiti "operatori", delle SPM. Fabbri, rilevando come inizialmente queste scuole non si chiamassero Scuole Popolari di Musica, ma Scuole di Musica Popolare, metteva in connessione la nozione di musica popolare con la gramsciana "cultura popolare", constatando come gli "operatori", tra di loro, avessero una nozione precisa di cosa dovesse essere tale cultura: "l'insieme delle canzoni che si cantavano in piazza, nelle assemblee, nei ritrovi del movimento post '68."[837]. Ma – ricordava Fabbri - dato che il "movimento" aveva identificato, oltre al canto popolare, il jazz come musica degli "emarginati", i jazzisti erano stati incorporati tra gli "operatori" musicali. Si era dunque formata una diarchia composta da cantanti popolari da una parte e suonatori jazz dall'altra, causando non pochi problemi nella gestione interna dei corsi. Il "movimento", infatti, a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, aveva incominciato a divincolarsi da questa diarchia, non accettando più la divergenza tra i due movimenti musicali, ma chiedendo non già che la musica fosse popolare, dunque di contenuto politico, ma che fosse insegnata popolarmente. Di conseguenza, si sarebbe dovuto creare un operatore culturale che fosse al tempo stesso capace di sperimentazioni con gli allievi, ma al tempo stesso vicino per interessi culturali a quelli dei "giovani e lavoratori" frequentatori di questi corsi. Quello che riuscirono a portare a termine questi laboratori, dunque, fu una felice integrazione tra linguaggi differenti: da una parte "quello povero e metaforico" degli allievi, dall'altra quello "ricco di termini non ambigui" dei musicisti "operatori"[838]. Ne conseguiva che la distinzione tra "studenti" e "operatori", nata esclusivamente per ragione economiche – in quanto i primi pagavano per le lezioni, i secondi ne ricevevano il compenso - aveva un significato didattico pressoché nullo, portando gli "operatori" a mettere in discussione continuamente il proprio sapere fare e insegnare musica, per confrontarsi con linguaggi ed estetiche di volta in volta differenti, ritenendo la loro funzione sociale non meramente quella di eseguire musica, ma di cercare di rinnovare continuamente il rapporto della musica con la società. Notava infatti Fabbri: "di conseguenza ha poco significato parlare di formazione degli operatori al di fuori delle SPM, almeno per quelle che non vogliono porsi come istituti professionali, sovvenzionati dallo stato o dall'Arci in aggiunta ai Conservatori."[839]. Di fatto, in questo contesto, la tendenza alla quale questi corsi avrebbero dovuto tendere, per lo studioso, era la progettazione di laboratori musicali permanenti, che avrebbero abbandonato la struttura tradizionale di

[836] Cfr., Claudia Gallone, *Manuale di chitarra*, Roma, Lato Side, 1978.
[837] Paolo Fabbri, *Chi sono gli operatori*, in Laboratorio Musica, n. 0(I), giugno 1979, p. 13.
[838] *Ibidem*.
[839] Ivi, p. 14.

"scuola" mutuata da quella di Stato, e che avrebbe potuto gradualmente passare a una dimensione di "atelier" come si era tentato di fare in Santa Marta.

All'interno del centro sociale, come gli spazi dedicati al teatro, anche quelli dedicati alle sale musicali erano siti al secondo piano dello stabile: all'interno delle differenti aule vennero organizzati corsi a pagamento – come per il teatro, 3000 lire al mese - di chitarra (divisa in folk, popolare e pop-rock), organizzati da Mauro Pagani, e di batteria. Oltre ai corsi di strumento, all'interno del Santa Marta, gli occupanti organizzarono anche gruppi di ascolto musicale e un seminario sulla musica popolare, del quale, purtroppo, si è persa ogni documentazione. Già a partire dall'ano successivo all'occupazione del centro, tuttavia, dato l'interesse suscitato da questa iniziativa, i corsi aumentarono, comprendendo corsi di tastiera e di violino, questi ultimi organizzati ancora da Mauro Pagani della Premiata Forneria Marconi[840].

La discussione all'interno del Santa Marta sulla cultura musicale, e sulla sua funzione e scopo, dovette impegnare molto gli occupanti, se nel volume dattiloscritto *Analisi di strutture associative a Milano* numerose pagine vennero dedicate a indagare tali temi. In esso, l'analisi si articolava sul riconoscimento della musica quale arte al servizio del popolo, che fosse in grado, creando relazioni sociali intense e profonde, di dimostrare come la cultura alternativa, come quella espressa dal Santa Marta, sarebbe stata in grado di controbattere alle istituzioni musicali "ufficiali", operando al loro interno, e non sostituendosi a esse: "è ormai opinione comune a tutti gli operatori interessati" – si ricordava nel testo – "che i corsi popolari di musica non devono mirare a coprire gli spazi lasciati vuoti dalle scuole specialistiche (il conservatorio, la scuola Civica), ma piuttosto a intervenire sul problema dell'assoluta mancanza di una educazione musicale di base nella scuola dell'obbligo e in quelle superiori"[841]. La non "ingerenza" con le scuole istituzionali già esistenti, principiava dal riconoscimento di esse quali uniche organizzazioni in grado di saper gestire e organizzare la professionalità musicale, ma al contempo se ne osservava la loro inadeguatezza nel poter creare nuclei di socialità attiva; tuttavia, nel documento veniva a essere sottolineato come il problema dell'insegnamento nelle scuole dell'obbligo – medie e superiori – era esso stesso elemento da prendere in analisi e da risolvere. Per questo, l'obiettivo dei corsi di musica popolare organizzati dal Santa Marta, nel tentativo di far combaciare e integrare fra di loro "il lavoro intellettuale e quello manuale", si proponevano di creare una cultura musicale alternativa e aliena delle logiche sclerotizzanti degli insegnamenti del conservatorio e della scuola Civica. Tra i problemi che gli organizzatori di questi corsi riscontrarono, stava, infatti, il riconoscimento che seppur i giovani che accedevano ai corsi organizzati dal Santa Marta avevano delle idee sulla musica, queste idee erano "distorte", a causa della "distorsione" loro fornita dalla scuole di musica professionali, ma anche dalle radio e dalle riviste specializzate: per questo, pur se i gusti di questi giovani, legittimamente potevano spaziare da "Guccini a David Bowie, dagli Inti-illimani a Baglioni", la loro scelta non si poteva definire autonoma e libera, ma filtrata "dai luoghi comuni dell'industria culturale e della distrazione della sinistra" più che dalla riflessione personale "e

[840] Cfr., *Analisi di strutture associative a Milano. Centri sociali Fabbricone e Santa Marta*, 1976, p. 212.
[841] Ivi, p. 206.

dal dibattito collettivo"[842]. Tuttavia, per non immettere nella cultura giovanile il medesimo "disturbo" che veniva loro fornito dalle riviste di settore, il collettivo musicale del centro sociale rifiutava di considerare il giovanilismo e la "cultura dei giovani" come un classe sociale a sé stante, e terreno sul quale poter imporre una propria visione culturale, come tentavano di imporre l'industria culturale – "insegnare solo le canzoni dei cantautori così detti di sinistra, fare dibattiti solo sul pop-rock" – ma si contestualizzava nella volontà di creare un moto di partecipazione e di dibattito collettivo, all'interno del quale il giovane potesse esprimere ed apprendere autonomamente un proprio peculiare interesse musicale[843].

In tale contesto, anche la tecnica giocava un ruolo fondamentale. Il sapere utilizzare correttamente lo strumento, per i gestori dei corsi, non avrebbe dovuto porsi come prerogativa imprescindibile all'atto musicale, ma avrebbe dovuto integrarsi con l'ascolto, la teoria e la discussione. Per questo, ancora una volta, la specializzazione e il tentativo di fare del giovane interessato alla musica un tecnico dello strumento – come del resto tentavano di fare il conservatorio e la scuola Civica – si poneva nel medesimo obiettivo di contestare e interrompere il concetto per cui il "giovanilismo" dovesse sfociare nella ricerca di una professionalità lavorativa[844]. In conseguenza di ciò, la suddivisione della musica in genere, diversificata in base a una tecnica particolare, veniva anch'essa rifiutata, come elemento in grado di poter rispecchiare nell'ambito culturale quello che già si vedeva nell'ambito sociale, dove chi aveva appreso – ed esempio – una tecnica "classica", sarebbe stato di censo borghese, mentre chi si esprimeva attraverso il cantautorato, sarebbe provenuto da una classe proletaria. Culmine di questo scontro, fu il dibattito attorno all'utilizzo della chitarra, strumento di per sé in grado, anche a causa della sua diffusione tra i giovani, sia di creare il professionismo, sia di creare la suddivisione dei generi. Essa, infatti, definita dagli estensori del documento come "pietra di paragone della coscienza musicale di massa" dove "quello che si può eseguire o immaginare con l'accompagnamento di accordi di chitarra si comprendere, il resto non è musica", diveniva "una grossa responsabilità" di insegnamento, mediante la quale poter incardinare una cultura musicale negli iscritti ai corsi del Santa Marta. Il saper suonare "educatamente" la chitarra, dunque, non si declinava nell'aver appreso criticamente l'utilizzo dello strumento, se non si fosse capito che la comprensione di esso sarebbe passata attraverso la sua integrazione in un insieme di valenze culturali distinte, realizzabili solo attraverso la socializzazione l'ascolto comunitario della musica. Per questo i redattori del documento definivano alcune proposte di metodo per la svolgimento dei corsi: una durata delle lezioni divisa in due parti di un'ora ciascuna, delle quali la prima sarebbe stata dedicata all'ascolto, alla discussione e alla teoria – considerando che quest'ultima non avrebbe dovuto affastellare "regole secondo lo stile Pozzoli"[845], ma avrebbe dovuto suscitare interesse e curiosità agli elementi base della pratica musicale – mentre la seconda sarebbe stata dedicata all'utilizzo dello strumento, mediante lezioni che non avrebbero dovuto pedissequamente seguire esercizi e diteggiature reimpostate, ma seguire la logica che "conviene attenersi al principio che piuttosto che scrivere cose convenzionali per

[842] Ivi, p. 208.
[843] Cfr., *ibidem*.
[844] Cfr., *ibidem*.
[845] Ivi, p. 212.

strumenti inconsueti è meglio scrivere cose inconsuete per strumenti convenzionali"[846]. Tuttavia, ricordavano ancora gli autori del contributo, non si sarebbe veramente appreso l'utilizzo dello strumento, senza una reale socializzazione dell'apprendimento: "la parte più importante dei corsi inizia a lezione finita", si ricordava, "se l'allievo non si serve di quello che impara a casa sua, a scuola, con gli amici, per stimolare una riflessione sulla musica, avremmo fatto solo una scuola civica di serie b.". Si riconosceva, altresì, la necessità che il luogo dove si sarebbero esperiti i corsi avrebbe dovuto essere non solo un contenitore fisico nel quale apprendere l'uso dello strumento, "ma un centro di promozione culturale per il quartiere; deve saper proporre, uscire all'esterno, organizzare. Non si vede perché dovremmo combattere le scuole di Stato siano aperte al quartiere se non sappiamo fare lo stesso e di più on le nostre". Le medesime rimostranze nei confronti della socializzazione della musica, del resto, venivano ricordate anche sul "Quotidiano dei lavoratori": sotto un'immagine di ragazzi ripresi mentre suonano, la didascalia ricorda come più che le capacità tecniche quello che importava era apprendere "un politica generale", ovvero "affrontare alla radice il problema, partire dalla scarsissima conoscenza di tecnica e linguaggio musicale su cui si può fondare ogni speculazione, e lavorare e performare quadri che uniscano la comprensione dei termini politici in cui si pone il problema del consumo musicale, alla conoscenza del linguaggio"[847]. In tale modo, tramite questi corsi, i giovani si ponevano l'obiettivo di incardinare una logica opposta alla semplice diffusione e distribuzione del "prodotto" musicale; il loro lavoro, era dedito alla modifica delle condizioni in cui, al momento, si produceva musica, consentendo che essa, da un prodotto per pochi, potessi diventare elemento in grado di incardinare una logica controculturale e antagonista di massa.

Dopo la riapertura dello stabile in seguito allo sgombero dell'agosto del 1977, due furono gli aventi che influenzarono notevolmente la cultura musicale al Santa Marta: da una parte l'affermazione della nuova cultura musicale punk, dall'altra la morte di Demetrio Stratos, assiduo frequentatore del centro, avvenuta il 13 giugno 1979. Quest'ultimo evento, in particolare, avvenuto nel periodo di maggior crescita del punk a Milano, dovette traghettare i laboratori musicali verso nuove sonorità, non più allineate con la ricerca rock sperimentale tipica del filone "progressive" incarnato da Stratos stesso. I giovani punk, in particolare, seppur avevano stretto amicizia con il cantante egiziano e avevano partecipato ad alcuni laboratori tenuti dallo stesso, di fatto riuscirono a traghettare i corsi musicali tenuti al centro sociale – che sempre più perdevano *appeal* all'interno del panorama "antagonista" milanese – da un apprendimento basato sulla socializzazione della cultura musicale, verso situazioni introspettive e settarie, dove la musica diventava strumento di contestazione e rifugio nel privato. Seppur infatti in un primo momento – poco dopo la morte del cantante – all'interno del Santa Marta si organizzarono giornate culturali in suo ricordo, con proiezioni filmiche di alcuni concerti degli Area e una sequenza di concerti, che videro sul palco sia Giancarlo Cardini, sia i gruppi del Santa Marta, come Kaos Rock, Randa e Beggar's Banquet[848], di fatto ben presto il nome di Stratos venne dimenticato, fino a che le sonorità punk presero il totale sopravvento. In particolare, importanza cruciale per la nascita della cultura

[846] Ivi, p. 215.
[847] Emilio Tremolada, Severino Cesari, *Cento, mille Santa Marta*, in Quotidiano dei lavoratori, luglio 1976, p. 6.
[848] cfr., *Sta sera a Milano lo ricordano così*, in Corriere della sera, 16 luglio 1979, p. 10.

punk, furono le sale prova che gli occupanti edificarono all'interno del centro sociale; queste, infatti, essendo poste nel cuore del centro cittadino, divennero in breve tempo luogo di rifugio dei punk che si trovavano a fuggire dalle retate della polizia. Furono in particolare due le punk-band assidue frequentatrici delle sale prova del Santa Marta: le Kandeggina Gang, tra le prime band con componenti tutte femminili, tra le quali spiccava Giovanna Coletti, in arte Jo Squillo e i Kaos Rock, all'interno del quale suonava Gianni Muciaccia – nuove "gestore" dell'occupazione - che seppur si formarono ufficialmente nel 1979, già da tempo prima avevano trovato nel centro sociale un luogo di incontro e sperimentazione. Questi ultimi, in particolare, in una autointervista presente nella rivista "Kaos rock in the world" del 1980, dichiaravano di provenire dalle schiere dei circoli giovanili - "quelli della contestazione alla Scala" - e di essersi formati al Santa Marta, nonché ammettevano che la loro musica nient'altro fosse che un surrogato della militanza politica degli anni precedenti, che seppur veniva definitiva di "riflusso" per loro poteva essere considerata come un momento di "verifica sul passato" e come un "passaggio verso nuovi comportamenti metropolitani"[849] tipici degli anni Ottanta. Saranno infatti proprio i Kaos Rock - supportati dalla Cramps Record di Gianni Sassi - a organizzare presso il Palalido, il 23 novembre 1979 il raduno *Rock e Metropoli - La rabbia e i comportamenti giovanili degli anni '80*, una delle prime manifestazione punk che consentirono un primo avvicinamento tra la cultura musicale bolognese e quella milanese.

Altri laboratori.

Seppur il centro Santa Marta è ricordato ancor oggi per aver ospitato corsi teatrali e di musica, e in misura minore i laboratori di mascheroni e di grafica, gli occupanti tentarono di portare avanti una politica culturale che potesse comprendere, oltre alle tematiche ricordate, anche la cinematografia, la fotografia, e la radio.

Se per quanto riguarda quest'ultima intenzione, ovvero sulla volontà di rendere operativa una radio "libera", sul modello di Radio Milano International, Canale 96, o Radio Montevecchia di Carnate Brianza, i tentativi furono vani: si ricorda solo Radio Serva (operante frequenze fm 106.3) – ricordata come "la radio dei giovani del movimento" - che voleva nascere per laboriosità del circolo giovanile attivo in Santa Marta dall'autunno del 1978, ovvero il circolo di piazza Mercanti, rifugiatosi nel centro sociale – come precedentemente ricordato - dopo che la situazione politica si era fatta incandescente in seguito alla tensione del Settantasette. Non si hanno al momento informazione precise sull'attività della radio, il quale progetto, con ogni probabilità, del resto, rimase solamente sulla carta. Come ricordato da Glezos – tra coloro che si erano imposti di edificare il progetto – infatti "il Circolo La Comune e altre strutture", avverse agli "autonomi" dei Circoli, "non vedevano di buon occhio né il circolo né iniziative "sciolte" di questo tipo". Di questa iniziativa resta solo qualche piccola pubblicità sparsa per alcuni giornali dei Circoli giovanili[850].

Infine, importanza non secondaria avevano il laboratorio cinematografico: esso si poneva preminentemente l'obiettivo "logistico" di puntare all'unificazione a livello di distribuzione e di produzione tra i differenti

[849] Kaos Rock, I*ntervista*, in Kaos Rock in the world, 1980, p. sp.
[850] Cfr., Eroina. Foglio tosto del circolo giovanile Mercanti, numero unico, 1977, p. sp.

organismi che collaboravano ai laboratori cinematografici del santa Marta: la Cooperativa Cinema Democratico, il Collettivo Cinema Militante, e la Commissione cinema dei Circoli la Comune, per farli pervenire a una più proficua collaborazione con l'Aiace (Associazione italiana amici cinema d'essai) per fare in modo che anche la cinematografia militante potesse essere ospitata nei cinema "istituzionali", raggiungendo in questo modo un numero maggiore di cittadini[851]. In particolare, tuttavia, al centro santa Marta una importante attività era gestita dalla Commissione cinema dei Circoli La Comune – la quale aveva sede principale in via Vetere 3/A - ma che aveva ricavato nel salone principale dello stabile, al secondo piano, una sala da proiezione per realizzare alcune rassegne cinematografiche. Tale Commissione, infatti, già nei primi giorni di occupazione dello stabile, nell'autunno del 1975, vantava nel proprio repertorio una serie di Super 8 "militanti": *Un mese in Cina*, un resoconto di viaggio in tre parti, suddiviso tra città, fabbrica e campagna, *MSI fuorilegge: settimana rossa a Milano*, documentario sulle manifestazioni del movimento antifascista milanese, *Assemblea aperta all'Alfa Romeo*, che riprendeva scene di fabbrica con "l'intervento degli artisti democratici, a conclusione della settimana di lotta contro la cassa integrazione"[852], *Feste giovanili parco Lambro e Licola*, che mostrava gli eventi dei due concerti, *Convegno nazionale dei Comitati Unitari di Base*, che trasmetteva lo spettacolo musicale del teatro Lirico con Stormy Six, Yu Kung, Mario di Leo, Collettivo Ticino Riva Sinistra, e altri complessi milanesi, e, infine, il più importante per noi – ma del quale si è persa traccia – *Occupazione case e centri sociali a Milano*[853]. Quest'ultimo, dalla durata di 20 minuti, mostrava, infatti, i momenti di occupazione delle case di via Tibaldi e di Santa Marta 25, soffermandosi, in particolare, sulla festa che venne fatta il 25 di ottobre all'interno del centro sociale occupato[854]. Interessante notare, come questi filmati fossero tutti girati tramite Super 8: una tecnica, che seppur negli Stati Uniti d'America aveva già una decina d'anni di storia, in Italia incominciava a diffondersi solo a partire dalla metà degli anni Settanta. Questa particolare pellicola, infatti, trovò ampia diffusione sul territorio nazionale durante il periodo della contestazione, quando la necessità di ripresa "immediata" e non "mediata" divennero esigenze quotidiano tra i militanti della sinistra "antagonista". Come infatti ricordato dagli stessi membri della Commissione cinema del Circolo la Comune, il Super 8 presentava due vantaggi principali: costi di produzione relativamente bassi, se paragonati alla produzione in 16 mm, e la maneggevolezza d'uso in fase di ripresa e di montaggio, che consentiva allo strumento di poter essere utilizzato anche da non esperti del settore. Fattori che, dunque, concorrevano a fare del Super 8 "uno strumento democratico" accessibile anche al "proletariato" scevro di studi nel campo cinematografico. L'obiettivo che infatti si ponevano i membri della Commissione, era quello di sopperire alla deformazione che le lotte sociali subivano dai mezzi di informazione di massa, utilizzando il Super 8 quale mezzo con il quale si sarebbe potuto essere in grado di gestire direttamente la comunicazione in prima persona, sia nella fase di produzione che in quella di distribuzione, tenendo come obiettivo principale la funzione che il contenuto del filmato avrebbe potuto esprimere, e non la valenza estetica e formale dello stesso: "cinema

[851] cfr., *Centri sociali autogestiti e circoli giovanili. Un'indagine sulle strutture associative di base a Milano*, cit., p. 104.
[852] *I film in "Super 8" dei Circoli la Comune*, in Quotidiano dei lavoratori, 9-10 novembre 1975, p. 7.
[853] Cfr., *ibidem*.
[854] Cfr., *ibidem*.

Super 8 come strumento da usare per il lavoro di documentazione controinformazione, ulteriore supporto da aggiungere agli audiovisivi tradizionali e con l'impegno di sviluppare anche ricerche tecnico-formali e la formazione di compagni degli organismi di base come principali operatori di questo strumento culturale"[855].

Con ogni probabilità, nonostante non si hanno testimonianze al riguardo, furono alcuni componenti di queste associazioni cinematografiche a organizzare presso il Santa Marta i laboratori fotografici dedicati principalmente allo sviluppo e alla stampa delle pellicole impressionate. Di tali eventi, tuttavia, si è persa completamente la memoria: le uniche indicazioni riguardo a questo laboratorio sono ricordate in una rivista prodotta dal circolo di piazza Mercanti, dopo che quest'ultimo si stabilì stanzialmente all'interno dei circoli di via Santa Marta.

Fabbrica di comunicazione: per una politica culturale partecipata.

Destinazione d'uso della chiesa di San Carpoforo.

Le prime attestazioni che documentano della proprietà immobiliare della chiesa, con la canonica annessa, di piazza Formentini, sita ai civici 10 e 12, risalgono al 11 maggio 1864, quando, con il rogito del notaio Giuseppe Velini, l'immobile fu acquistato dal Demanio dello Stato[856]. Il rogito, successivamente, venne approvato da Vittorio Emanuele II con atto notarile del 25 maggio 1885[857]. Fin da questa data, con ogni probabilità, la struttura dovette ospitare gli Archivi Notarili comunali, destinazione d'uso che mantenne almeno fino al 1966, quando, con i progetti di rinnovamento del quartiere di Brera, si decise di spostare tali archivi in un luogo più decentrato della città.

Data l'antica origine della chiesa, la quale fondazione si fa risalire a santa Marcellina, sorella di Sant'Ambrogio (anche se nel corso del tempo, soprattutto in epoca barocca, subì numerosi rifacimenti), nel 1939 l'immobile venne sottoposto a tutela dall'allora vigente legge in materia dei beni culturali; vincolo che, successivamente, venne rettificato il primo settembre 1958 dalla Soprintendenza ai Monumenti della Lombardia, nella persona del soprintendente Luigi Crema[858], che definì tale forma di potestà tramite una raccomandata inoltrata al Comune di Milano e alla Direzione Generale della Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione[859].

Pochi anni dopo, l'interesse del comune per l'ex chiesa incominciò a farsi persistente: una lettera dell'8 marzo 1960 testimoniava come l'istituzione comunale voleva insediare all'interno delle mura dell'edificio un

[855] *Film militanti: il Super 8 mezzi povero ma efficace*, in Quotidiano dei lavoratori, 8 novembre 1976, p. 11.
[856] Ripartizione Demanio a Patrimonio, archivio patrimoniale, conservato presso Unità Gestione Inventario Area Patrimonio Immobiliare Direzione Demanio e Patrimonio, 23 marzo 1967.
[857]Nel documento reperito che testimonia tale atto, risalente al 22 marzo 1967, l'immobile viene ricordato per essere disposto su 3 piani, e articolato in 14 vani, che occupano una superficie di 1268 metri quadrati.
[858] Per un profilo di Luigi Crema, vedere: Giacomo Bascapè, *Ricordo di Luigi Crema (1905 – 1975)*, in Arte Lombarda, 42/43, 1975, p. 7-10.
[859] Milano – ex chiesa di S. Carpoforo, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Milano, faldone I16/3099 NOT 462 TR 3497, 12 marzo 1964.

laboratorio di restauro[860]: notizia che, tuttavia, non pare abbia dato esito a cambio di destinazione e d'uso dell'immobile. Così che, ben presto, nel 1964, alla chiesa sconsacrata si interessarono anche i membri della Chiesa Cristiana Evangelica Metodista d'Italia, i quali, con una lettera inoltrata il 20 febbraio 1964 alla Sovraintendenza ai Monumenti della Lombardia[861], firmata dal Pastore Alfredo Scorsonelli, si informarono per un possibile acquisto dell'immobile. La loro chiesa, infatti, era sottoposta a demolizione a causa dell'attuazione del nuovo piano regolatore comunale. La sentenza della Sovrintendenza fu di diniego, in quanto, come si nota nella risposta, la chiesa era sottoposta a vincolo di tutela da parte della Soprintendenza ai Monumenti della Lombardia, come ricordato precedentemente fin dal primo di settembre del 1958.

Nel 1965 il comune di Milano incominciava, tuttavia, a intraprendere dei primi lavori di restauro dell'immobile, il quale era stato gravemente danneggiato, ormai due decenni prima, dai bombardamenti alleati della seconda guerra mondiale. Un comunicato dell'11 febbraio 1965 indirizzato dal Ripartimento servizi e lavori pubblici del comune di Milano alla Sovrintendenza ai Monumenti della Lombardia, annunciava di aver da poco iniziato i lavori di restauro della chiesa[862]. Una richiesta approvata con il nulla osta della Sovrintendenza del 1° novembre dello stesso anno. Nella lettera del Ripartimento servizi e lavori pubblici, si annunciavano anche importanti ritrovamenti archeologici, quali manufatti del XV e XVIII secolo rinvenuti durante i lavori per l'esportazione dell'impalcato di legno che ricopriva il pavimento originario dello stabile.

Oltre alla chiesa, pochi anni dopo i primi interventi nell'area della navata centrale, si decise di restaurare anche l'edificio della canonica, situato in contiguità con la navata destra dell'edifico principale, già al tempo indicato con il numero civico 10. Il 31 ottobre del 1968, l'ufficio Tecnico della Divisione Edilizia Monumentale, nelle veci dell'architetto Giacomo Delucca, fece pervenire alla Soprintendenza ai Monumenti della Lombardia una stima dei lavori che contemplavano il rifacimento delle coperture e dei solai, il consolidamento della murature, lo scostamento e il rifacimento degli intonaci deteriorati, nonché l'installazione di tre servizi igienico sanitari, la formazione di vespai ventilati, di pavimentazione adeguata e di canali di gronda. Tutto questo palesava la volontà di concedere gli spazi della canonica non già a uso ecclesiastico, ma a una destinazione commerciale: tale finalità, infatti, veniva definita anche dal documento stesso, nel quale venne scritto che la canonica sarà da destinare a un non meglio specificato ente terzo. In allegato a tale documento, inoltre, l'ufficio Tecnico della Divisione Edilizia, allegò anche una pianta dell'edificio, dove si notano la suddivisione degli spazi che all'ambiente si voleva dare, in modo da poter ospitare dibattiti e conferenze di varia natura. Il 12 novembre la sovrintendenza ai Monumenti della Lombardia diede parere favorevole ai lavori di restauro, così che essi poterono iniziare[863]. Altri lavori alla canonica, infine, furono effettuati nel febbraio del 1971: essi

[860] Documento n. 1383, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Milano, faldone I16/3099 NOT 462 TR 3497, 8 marzo 1960.
[861] Sita al tempo in piazza Duomo 14. Documento n. 3497, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Milano, faldone I16/3099 NOT 462 TR 3497, 20 febbraio 1964.
[862] Documento n. 9234/7681/65, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Milano, faldone I16/3099 NOT 462 TR 3497, 11 febbraio 1965.
[863] Documento n. 14483, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Milano, faldone I16/3099 NOT 462 TR 3497, 12 novembre 1968.

contemplavano la ricostruzione e il riammodernamento degli ambienti principali per una definitiva cessione[864]. Tali locali, infatti, intrapresero una strada "autonoma" rispetto agli sviluppi della chiesa, arrivando a ospitare le attività del Centro Internazionale di Brera, sul quale ritorneremo, dal 1973.

Nel 1969 incominciò a manifestarsi, invece, l'interesse verso l'immobile da parte del Ministero della Pubblica Istruzione. Il 25 gennaio un comitato composto dal Sovrintendente ai monumenti della Lombardia Martelli, dal Sovrintendente alla Galleria di Lombardia, il direttore dell'Accademia di Belle arti di Brera Marisco e il direttore della Pinacoteca di Brera Franco Russoli, inviarono una lettera al sindaco, nella quale manifestavano un primo interesse per gli spazi della chiesa, per alleviare le carenze di spazi nel palazzo di Brera e per consentire un regolare svolgimento delle lezioni dell'accademia. La loro proposta era di collocarvi la scuola d'arte serale, allora allocati presso la chiesa di Santa Maria di Brera, nonché farla diventare sedi di archivi, depositi e laboratori di restauro – anche al servizio di una prevista cattedra di tale materia[865]. Pochi mesi dopo, anche il ministero si mosse in tale direzione: il 4 giugno del 1969 dalla Divisione Musei della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti venne inviata all'allora sindaco di Milano, Aldo Aniasi, e al Soprintendente ai Monumenti del Comune, una missiva con la quale si manifestava un interesse di utilizzo dell'immobile per destinarlo all'Accademia e alla Pinacoteca di Brera: "questo Ministero da tempo sta seguendo, con particolare attenzione, la situazione che si è venuta a determinare – per la grave carenza di spazio – nel palazzo di Brera fra gli istituti che nel palazzo stesso hanno sede ed ha quindi, in animo di risolvere ormai, in via definitiva, i problemi che ancora ostacolano la regolare e funzionale attività, oltre che degli altri istituti, soprattutto della Pinacoteca di Brera, della Soprintendenza alla Gallerie, dell'Ufficio esportazione, nonché dell'Accademia di Belle Arti, con l'annessa Scuola Serale degli Artigiani"[866]. La lettera, infatti, ricordava come gli allora spazi a disposizione dell'Accademia si erano dimostrati del tutto insufficienti a ospitare in maniera adeguata le lezioni e le esigenze di esposizione dei manufatti prodotti dagli studenti, nonché si dimostravano inadatti per accogliere le iniziative della pinacoteca, i laboratori di ricerca e il centro di restauro. L'obiettivo del Ministero, perciò, era di acquistare l'immobile in modo da poterlo destinare a fornire "una conveniente sistemazione alla Scuola Serale dell'Accademia di Belle Arti di Brera, agli archivi, depositi e laboratori di restauro della Pinacoteca di Brera e della Soprintendenza alla Galleria ed, infine, all'ufficio esportazione di opere d'arte".

Il 24 giugno del 1969 il sindaco Aniasi rispose alla richiesta fattegli pervenire dal Ministero della Pubblica Istruzione, fornendo parere favorevole alla richiesta di concessione dell'immobile di piazza Formentini 12[867]. Con la risposta del sindaco si avviavano i primi processi per portare la chiesa sconsacrata alle disponibilità immobiliari dell'Accademia di Brera e alla Pinacoteca "nell'intesa che dalla concessione venga esclusa la

[864] Documento n. 1266, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Milano, faldone I16/3099 NOT 462 TR 3497, 15 febbraio 1971.
[865] Milano, Pinacoteca di Brera, Archivio SBSAE/ pos 13/ 369, Milano, Chiesa di San Carpoforo, Milano, 25 gennaio 1969.
[866] Documento n. 7262, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Milano, faldone I16/3099 NOT 462 TR 3497, 4 giugno 1969.
[867] Documento n. 6515, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Milano, faldone I16/3099 NOT 462 TR 3497, 27 giugno 1969.

canonica della chiesa, alla quale è stata data altra destinazione". Da questo momento si incominciò ad avviare un rapporto istituzionale per meglio definire le modalità di tale concessione. Il 4 luglio dello stesso anno il soprintendente ai Monumenti della Lombardia, Gisberto Martelli, delegò all'Economo titolare dell'ufficio preposto del ministero, Lamberto Bocci, di prendere contatti con l'amministrazione comunale per sovrintendere il tavolo di lavoro per il passaggio di destinazione: Bocci, messosi prontamente al lavoro, nel maggio 1969 organizzò il primo incontro tra le due parti; alla riunione presenziarono l'assessore Aldo Segagni, "in rappresentanza e nell'interesse del Comune", e il soprintendente Martelli, in qualità di responsabile per la Sovrintendenza alla Galleria della Lombardia, l'Accademia di Belle Arti di Brera e la Sovrintendenza ai Monumenti della Lombardia[868]. La stipula della concessione "impegnativa per detti Enti"[869], prevedeva, in 9 articoli, le modalità della concessione. Il comune di Milano accordava in comodato d'uso esclusivo della Pinacoteca e dell'Accademia di Belle Arti l'intero stabile di via Formentini 12 e ne stabiliva la durata del rapporto in ventinove anni. L'articolo 4, tuttavia, segnalava che l'immobile versava in precarie condizioni di manutenzione: per questo venne precisato che la Sovrintendenza alla Galleria della Lombardia e l'Accademia di Belle Arti di Brera, e la Sovrintendenza ai Monumenti della Lombardia, si sarebbero impegnate a proprie spese nel rimettere l'immobile - previa approvazione del comune di Milano - in "buone condizioni di abitabilità dotandolo tra l'altro di un piano elettrico e di illuminazione; nonché di impianto di riscaldamento ad aria calda"[870]. Come ultima postilla, infine, il comune vincolava l'edificio all'uso concordato, facendo espresso divieto alla controparte di sublocare in tutto o in parte o di concedere a terzi sotto qualsiasi forma o titolo, anche gratuito, l'immobile predetto, pena "l'immediata risoluzione del contratto"[871], vincolando, inoltre, gli enti subentranti nella gestione di conservare l'immobile "come buoni padri di famiglia"[872] (articolo 7). Tuttavia vi fu un intoppo nelle procedure per la concessione dell'immobile: il 26 maggio 1970 Martelli rispondeva ai contraenti del contratto precedentemente siglato, dichiarandosi "spiacente di dover rifiutare di siglare l'atto così come è stato stilato"[873], enucleandone le ragioni. Il punto dirimente della questione lo si trovava in premessa, al comma 1: Martelli si vedeva costretto a constatare che le "riserve di approvazioni devono essere fatte salvo per l'amministrazione dello Stato"[874], di fatto delegando al Ministero della Pubblica Istruzione le possibilità finanziare del passaggio d'uso dell'immobile. Anche il secondo punto della risposta di Martelli pareva contrastare quanto precedentemente siglato nell'accordo; nel secondo comma della risposta, infatti, il soprintendente constatava che "appare strano che i progetti debbano essere presentati al Comune"[875]. Tramite tale questione Martelli contestava il quarto punto dell'accordo preliminare, nel quale si diceva che i progetti di restauro dell'edificio dovevano essere presentati al comune di Milano, e che a tali progetti il comune stesso

[868] Atto n. 248034/5187/DP/'71, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Milano, faldone I16/3099 NOT 462 TR 3497, 10 maggio 1971.
[869] *Ibidem*.
[870] *Ibidem*.
[871] *Ibidem*.
[872] *Ibidem*.
[873] Documento n. 5235, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Milano, faldone I16/3099 NOT 462 TR 3497, 26 maggio 1970.
[874] *Ibidem*.
[875] *Ibidem*.

avrebbe potuto opporsi o modificarli. Per questo il soprintendente rimandava il tutto al Ministero affinché "voglia dare istruzioni" aggiuntive sulla questione. Il 9 dicembre 1971 il Ministero, nelle veci del ministro Riccardo Misasi, rispondeva, dando ragione a Martelli, e chiedendo, inoltre, se la Ripartizione del Comune di Milano non aveva già provveduto a modificare il contratto secondo i suggerimenti del soprintendente. Il 9 gennaio del 1971 Martelli rispondeva inoltrando una fotostatica della risposta del ministro democristiano alla Ripartizione del Comune di Milano sollecitando una revisione in merito[876].

Il 13 aprile del 1971 a rispondere alle rimostranze di Martelli del 26 maggio dell'anno precedente intervenne la Ripartizione Demanio e Patrimonio del Comune di Milano, per conto dell'assessore Segagni, il quale inoltrò le sue rimostranze alla Soprintendenza ai Monumenti della Lombardia, dicendosi in attesa di "determinazioni in ordine alla condizioni che dovranno regolamentare il comodato"[877]. Un mese dopo, il 29 di aprile, Martelli rispose, quantomeno piccato, dicendo che il Ministro, nella missiva del 9 dicembre, si era già espresso favorevolmente alle rimostranze da lui fatte il 26 di maggio, e che tutto il materiale inerente alla diatriba era stato già trasmesso agli uffici competenti. Per questo motivo il 3 maggio 1971, infine, il Comune di Milano pervenne a modificare il contratto del maggio 1969 per inviarlo alla Sovrintendenza della Galleria di Milano[878]. Il nuovo contratto teneva in ampia considerazione le rimostranze di Martelli; se il 4 punto dell'accordo del 1969 prevedeva che i progetti di restaurazione dovessero essere "preventivamente presentati all'amministrazione proprietaria dell'immobile, la quale ha facoltà di poterli modificare", tale elemento venne del tutto cancellato dal contratto del 1971. Anche il punto successivo venne drasticamente cambiato, recependo le contrarietà del soprintendente: si passava da "onde controllare che i lavori vengano eseguiti a regola d'arte, ed in conformità ai progetti relativi il Comune dovrà essere informato del loro inizio e della loro ultimazione" a un più generico "La Sovrintendenza ai Monumenti informerà il Comune di Milano della data di inizio e della data di ultimazione dei lavori". Infine, il settimo punto del contratto del 1969 venne definitivamente cancellato, in quanto, secondo le rimostranze di Martelli, "tutta la dizione dell'articolo e specialmente la seconda parte appare ovvia". La risposta di Martelli all'atto di modifica non tardò a pervenire alla Ripartizione Demanio e Patrimonio: il 10 maggio il soprintendente comunicò che si sarebbe "affrettato a far sapere di essere disposto a firmare l'atto redatto secondo la bozza stessa"[879]. La risposta definitiva dal comune pervenne il 5 luglio: l'assessore Segagni confermava la sottoscrizione dell'atto di comodato relativo all'immobile, sottoponendo, tuttavia, l'approvazione del contratto alla delibera del consiglio comunale[880].

[876] Documento n. 3351, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Milano, faldone I16/3099 NOT 462 TR 3497, 3 maggio 1971.
[877] Documento n. 70420/1702, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Milano, faldone I16/3099 NOT 462 TR 3497, 13 aprile 1971.
[878] Documento n. 3351, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Milano, faldone I16/3099 NOT 462 TR 3497, 4 maggio 1971.
[879] Documento n. 3351, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Milano, faldone I16/3099 NOT 462 TR 3497, 10 maggio 1971.
[880] Documento n. 90047, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Milano, faldone I16/3099 NOT 462 TR 3497, 5 luglio 1971.

Se pur vero che l'accordo tra comune e l'istituto museale erano ormai conclusi, ancora negli anni Settanta gli interessi dell'immobile facevano "gola" ad altri enti, come testimonia una lettera del presidente di Italia Nostra Renato Bazzoni fatta pervenire a Martelli il 10 dicembre del 1971[881]. Nella richiesta di Italia Nostra si chiedeva se la chiesa "diroccata" di via Formentini sarebbe stata abbandonata o restaurata. Dieci giorni dopo la richiesta di Italia Nostra, Martelli rispose spazientito: "la chiesa non è diroccata, ma soltanto abbandonata da tempo", ribadendo all'ignara associazione milanese che "la proprietà [della chiesa] è del Comune di Milano" ma che è "in corso di perfezionamento un atto in virtù del quale l'uso dell'immobile dovrà passare a questo Ufficio, e per esso alla Galleria Naz. Di Brera"[882]. Con queste parole, dunque, Martelli pareva sancire un definitivo passaggio di gestione dell'immobile.

La delibera della giunta comunale che dovette sancire il passaggio della chiesa alla Pinacoteca nazionale avvenne il 20 luglio del 1971: da questa data l'edificio sito in piazza Formentini fu effettivamente nelle disponibilità immobiliari del museo milanese[883]. Tuttavia, nonostante questo passaggio di proprietà, i problemi di gestione di un sito enormemente complesso come quello di Brera dovettero bloccare per lunghi anni l'utilizzo da parte della pinacoteca della ex chiesa di san Carpoforo. Un breve articolo di Franco Russoli pubblicato sul "Corriere della Sera" del 15 ottobre 1972, in questi termini si esprimeva sulla gestione del sito museale: "il visitatore che attraverserà il cortile del Palazzo di Brera sudicio e sconciato, e la sale con soffitti pericolanti e pareti maculate di umidità, per giungere a contemplare e studiare le opere in ambienti mal riscaldati, sappia che ogni provvedimento di restauro, nonostante la buona volontà e i faticosi impegni dei locali addetti ai lavori e della Direzione centrale romana, si impantana nella labirintica palude dei formalismi burocratici, nell'ossessivo e grottesco gioco dei rimandi delle "competenze" ministeriali diverse e spesso incomunicanti"[884]. Oltre alla denuncia del pietoso stato di conservazione dell'ambiente, il Direttore ricordava come la pinacoteca, fin dalla sua riapertura dopo gli eventi bellici, aveva sempre voluto mantenere un rapporto vivo con la città, inserendosi nel flusso delle attività sociali del quartiere, programmando al tempo stesso un piano di espansione e di risanamento delle strutture ottenendo in consegna, tra le gli altri edifici, anche la chiesa di san Carpoforo "concessa dal Comune"[885].

In relazione alle volontà di Russoli, nel settembre 1974 incominciarono i restauri della pinacoteca che, nelle intenzioni del Direttore, sarebbero dovuti durare due anni[886]; con la galleria, anche la chiesa sarebbe stata soggetta a una profonda risistemazione, in modo da insediare al suo interno, una volta terminati gli interventi,

[881] Documento n. 323/1, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Milano, faldone I16/3099 NOT 462 TR 3497, 10 dicembre 1971.
[882] Documento n. 11776, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Milano, faldone I16/3099 NOT 462 TR 3497, 20 dicembre 1971.
[883] Cfr., una ipotesi che tuttavia non trova riscontro nelle parole di gian alberto Dall'Acqua quando al Corriere ricorda – nel settembre del 1971 – che la chiesa ancora avrebbe dovuto esseere ceduta all'Accademia. Tuttavia, si può ipotizzare che Dall'Acqua non fosse a conoscenza delle vere trattaive. Cfr., S. Gr., *Solo una chiesa su venti possiede un antifurto*, in Correire della sera, 11 settembre 1971, p. 9.
[884] Franco Russoli, *Capolavori "senzatetto"*, in Corriere della sera, 15 ottobre 1972, p. 9.
[885] *Ibidem*.
[886] Minimi restauri, alla sala che ospitava i pittori lombardi quali Foppa e Bergognone, dovettero iniziare, tuttavia, già nell'estate del 1972.

"uno spazio per istituti, laboratori e scuole"[887]. Con ogni probabilità, tuttavia, se gli interventi all'interno della pinacoteca vennero portati a termine, i lavori nella chiesa non furono neanche iniziati; difatti, a distanza di due anni (nel maggio del 1976), una lettera del Soprintendente Renzo Pardi[888], da poco incaricato quale ispettore del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali (ministero creato nel 1975, al posto del Ministero della Pubblica Istruzione), comunicava al sindaco Aniasi e all'assessore del Demanio e Patrimonio del Comune Giulio Polotti[889] di aver necessità di ottenere il certificato di proprietà della chiesa perché aveva recentemente predisposto una perizia di restauro con i fondi del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Poco dopo, il 9 di giugno, Pardi inoltrò al Ministero per i Beni Culturali e Ambientali la perizia di spesa per i lavori di restauro della chiesa, i quali dovevano ammontare a 99.082.519 lire. Ancora il 13 maggio 1977 dalla Ripartizione Demanio e Patrimonio del Comune di Milano, venne inoltrata una lettera alla Sovrintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Milano dove venne specificato che la proprietà dell'immobile risultava essere del comune di Milano. In essa, inoltre, veniva precisato che all'amministrazione non figurava che il Ministero avesse versato al comune contributi per opere di restauro. Il 22 luglio dello stesso anno, una nuova perizia definiva gli interventi di ristrutturazione da fare sulla chiesa in cento milioni di lire: Lionello Costanza Fattori, nuovo soprintendente ai Monumenti della Lombardia, inoltrava questa comunicazione al Ministero per i Beni Ambientali e Culturali, dal quale risposero con un telegramma, ben 7 mesi dopo, dove autorizzavano i lavori di pronto intervento da effettuarsi sull'immobile di piazza Formentini.

Neanche le richieste di intervento di Pardi, tuttavia, dovettero essere ascoltate: il suo successore, Lionello Costanza Fattori, in una intervista rilasciata al "Corriere della sera" del 16 agosto 1976, denunciava la necessità "urgente" di restaurare la ex chiesa[890]. Se pur vero che la condizioni strutturali dell'immobile erano "pericolanti"[891], non si può tacere come l'ambiente venisse in ogni caso utilizzato degli studenti dell'Accademia e da differenti "operatori culturali" milanesi, che occupavano abusivamente il luogo per fare delle feste improvvisate, happening e mostre della durata di poche ore, come quella che vide, nel maggio del 1973, Mario Merz installare al suo interno un igloo[892].

[887] *Durerà due anni il restauro di Brera*, in Corriere della sera, 2 agosto 1974, p. 8.
[888] Pardi era stato stretto collaboratore del Soprintendente Martelli, seguendone le orme e i trasferimenti nella penisola. Succeduto a Martelli alla Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie dell'Umbria (1966 – 1974), subentrò a Martelli anche alla Soprintendenza della Lombardia (1975 – 1976) per poi divenire ispettore del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali nel 1976. Lasciò l'attività lavorativa nel 1985.
[889] Polotti succedette a Segagni alla direzione dell'assessorato al Demanio e Patrimonio con le elezioni del 15 e 16 luglio 1975.
[890] Franco Gonzaga, *Conservare non basta. Leonello Costanza è il nuovo soprintendente ai monumenti*, in Corriere dell'informazione, 19 agosto 1976, p. 6.
[891] *Invito a Brera*, in Corriere dell'informazione, 21 dicembre 1976, p. 12.
[892] Come viene mostrato nella copertina del primo numero della rivista "Brera flash". Importante sottolineare come a questa data, maggio 1973, il luogo veniva chiamato Centro internazionale di Brera, sintomo che tale spazio era usato, quantomeno saltuariamente, dal circolo culturale di piazza Formentini. L'installazione di Merz venne anche ripresa in un filmato di Giaccari: l'azione di Merz in San Carpoforo non era stata eseguita con la presenza di un pubblico ma fatta a porte chiuse, solo con l'intento di registrare il video. l'operazione consisteva nella presenza seduta di Merz (e successivamente di Emilio Prini) all'interno dell'installazione, il quale faceva roteare un sasso agganciato ad un filo fino a spaccare i vetri-pareti dell'igloo. Cfr. Irene Boyer, *Luciano Giaccari, dallo Studio 970 2 alla Videoteca Giaccari (1967-1977)*, tutor Prof. Francesca Gallo, Co-Tutor Prof. Claudio Zambianchi, XXXIV ciclo di dottorato 'La Sapienza' Università di Roma, 2022.

Seppur il contratto del maggio del 1971 sembrava aver dato esito positivo, inspiegabilmente i "fatti" non dovettero seguire la strada auspicata, se, come attesta un documento del 20 gennaio 1977, l'assessore comunale Giulio Polotti e Franco Russoli, in rappresentanza della Sovrintendenza per i Beni Artistici e Storici, dell'Accademia di Belle Arti di Brera e per la Sovrintenda per i Beni Ambientali e Architettonici, si ritrovarono per sottoscrivere nuovamente il medesimo contratto del 3 maggio 1971[893].

Ancora nel 1979, tuttavia, pare che la questione non fosse risolta. Il 10 gennaio, dalla magistratura distrettuale della Stato, rispondevano a una lettera ricevuta il 12 dicembre del 1978 – nella quale, con ogni probabilità, si volevano regolarizzare i rapporti di cessione della chiesa alla pinacoteca - dichiarando che il museo aveva tutti gli interessi nel configurare i rapporti con il comune nei termini di un comodato d'uso[894]. Questo dimostrava che, ancora nel 1979, la chiesa non era amministrativamente sotto le proprietà della pinacoteca, ma apparteneva al comune.

A dirimere l'ostica questione intervenne il Ministero dei beni culturali e ambientali, il quale, il 20 gennaio, fornì un parere su quanto era stato espresso dall'Avvocatura dello Stato riguardo alla cessione dal comune di Milano al Ministero. L'Avvocatura, infatti, aveva dichiarato che la soluzione soddisfacente per entrambi le parti, ovvero comune e Ministero, fosse un atto di concessione; anche il Ministero si mostrava concorde con questa "visione", tuttavia palesando due richieste: che lo Stato avrebbe dovuto garantirsi l'irrevocabilità della concessione, e che tale concessione fosse stata a lungo termine, questo per garantire allo Stato che le "notevoli spese a cui necessariamente andrebbe incontro per allestire l'immobile ad un uso diverso dall'attuale e destinarli ad uso pubblico vadano ammortizzate in congruo periodo di utilizzo"[895].

Ancora, il 22 gennaio, Carlo Bertelli, succeduto come Soprintendente per i beni Culturali e Artistici e Storici di Milano a Costanza, inviava all'assessore al Demanio una missiva con la quale dimostrava l'intenzione che la chiesa potesse essere utilizzata per le attività della Accademia e della biblioteca Braidense, chiedendo al comune di dichiarare quali fossero i suoi intenti, in quanto all'interno dello stabile vi erano degli importanti lavori da fare[896]. Il 27 febbraio a rispondere a Bertelli intervenne direttamente l'assessore Sacconi, il quale, dimostrandosi favorevole alle richieste di Bertelli, si impegnava a non alienare l'immobile a soggetti terzi[897]. Sempre Bertelli, pochi mesi dopo, in marzo, inviava al suo predecessore Costanza una lettera con la quale chiedeva a quest'ultimo un "linea di condotta" da adottare per quanto riguardava la destinazione d'uso di alcuni edifici comunali, dopo che una riunione tenuta da Bertelli con l'assessore all'edilizia privata del comune Achille Sacconi, l'aveva lasciato perplesso. I puti di perplessità di Bertelli erano i seguenti: il primo risiedeva nella possibilità che il comune rimanesse proprietario dello stabile per 99 anni ma che pagasse le spese di ristrutturazione dell'immobile. Mentre il secondo punto era concernente l'Orto Botanico di Brera, il quale nelle

[893] Documento n. 3497, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Milano, faldone I16/3099 NOT 462 TR 3497, 20 gennaio 1977.
[894] Milano, Pinacoteca di Brera, Archivio SBSAE/ pos 13/ 369, Milano, Chiesa di San Carpoforo, documento n. 589/78.
[895] Milano, Pinacoteca di Brera, Archivio SBSAE/ pos 13/ 369, Milano, Chiesa di San Carpoforo, documento n. 13/369.
[896] Milano, Pinacoteca di Brera, Archivio SBSAE/ pos 13/ 369, Milano, Chiesa di San Carpoforo, documento n. 335.
[897] Milano, Pinacoteca di Brera, Archivio SBSAE/ pos 13/ 369, Milano, Chiesa di San Carpoforo, documento n. 668/DP. 79.

indicazioni comunali doveva restare nelle disponibilità dello stato, ma con una concessione al comune per l'attraversamento e l'uso pubblico a orario, e che implicasse, al tempo stesso, anche una convenzione con l'università. Il comune si sarebbe in ogni caso riservato la possibilità di limitare l'accesso al luogo tramite un biglietto a pagamento. Costanza rispose il 3 agosto a Bertelli dicendosi favorevole e pienamente concorde con le idee del nuovo soprintendente. Tuttavia, nonostante queste perplessità, Bertelli scriveva a Sacconi ringraziandolo per l'attenzione dedicata gli e per la futura collaborazione[898].

Con ogni probabilità, la cessione della chiesa da parte del demanio comunale alla pinacoteca dovette avvenire nei primi mesi del 1980. Nel giugno di quell'anno, la chiesa sembrava essere ormai di proprietà del museo: si paventò, infatti, l'idea di poter utilizzare la chiesa come struttura di appoggio alla didattica museale. Bertelli, nel giugno del 1980, comunicava alla Soprintendenza ai Beni Archeologici di Milano di voler utilizzare la chiesa a tale scopo, previa una campagna di scavi archeologici, volti a mettere in evidenza la storia secolare della chiesa[899]. La soprintendente Giuseppina Cerulli Irelli, rispondeva a Bertelli dimostrandosi interessata sia al progetto di didattica museale, sia alla campagna di scavi archeologici, che sarebbero stati da lei coordinati nel 1982[900]. Pochi mesi dopo, nel 1981, tuttavia, l'edificio versava in gravi condizioni, come testimoniato da una richiesta di intervento per ripristinare la copertura dell'abside e di un lato del transetto, fatto pervenire dal nuovo direttore della Divisione Edilizia Monumentale dell'ufficio Tecnico del comune di Milano Renato Majocchi alla Soprintendenza il 27 febbraio 1981. Per l'occasione vennero anche allegate quattro foto che davano testimonianza delle condizioni in cui versava la chiesa. Il 26 di marzo la Soprintendenza rispondeva concedendo il nulla osta ai rifacimenti della copertura.

Come ultimi atti degli interventi che si volevano attuare sulla chiesa di San Carpoforo, devono essere menzionati due documenti, il primo della Soprintendenza, il secondo del settore Demanio e Patrimonio del Comune di Milano. Il 20 giugno 1984, Caro Bertelli inviava uno scritto alla Dott.ssa Marilisa Cametti dell'ufficio Centrale per i Beni Culturali e Ambientali, che presentava come oggetto "Edifici del Demanio pubblico, statale nel territorio di competenza". In questa missiva Bertelli faceva il punto sulla situazione circa gli edifici del Demanio pubblico, sia statale che non, da poter utilizzare dalla Soprintendenza. Tra gli edifici di nostro interesse Bertelli elencava anche la chiesta di san Carpoforo (che, come ricordava, era "attualmente gestita come sala per banchetti e per mostre da parte del circolo socialista Formentini), la quale, nelle idee del soprintendente, avrebbe potuto assorbire le funzioni interne del palazzo di Brera nonché ospitare l'emeroteca della biblioteca Braidense. Il secondo documento[901], invece, è di undici anni successivo (1995), ed è inerente a una convenzione tra il comune e il Ministero della Pubblica istruzione, per regolamentare la cessione in uso gratuito all'Accademia di Belle Arti di Brera della ex chiesa per un tempo di 19 anni a decorrere dal 1993. Come si evince dal documento, l'Accademia aveva chiesto, nel 1993, la possibilità di utilizzare lo stabile in

[898] Milano, Pinacoteca di Brera, Archivio SBSAE/ pos 13/ 369, Milano, Chiesa di San Carpoforo, documento n. 1218.
[899] Milano, Pinacoteca di Brera, Archivio SBASAE/pos 13/369, Milano, Chiesa di San Carpoforo, documento n. 335.
[900] Milano, Pinacoteca di Brera, Archivio SBASAE/pos 13/369, Milano, Chiesa di San Carpoforo, documento n. 3679.
[901] Atto n. 27334/1112/94, Comune di Milano, settore Demanio e Patrimonio, conservato presso Unità Gestione Inventario Area Patrimonio Immobiliare Direzione Demanio e Patrimonio.

quanto l'imprevisto aumento delle iscrizioni dell'anno accademico in corso avevano reso necessario ampliare gli spazi da dedicare alle attività didattiche. Il Ministero dava il beneplacito al passaggio di proprietà, anche in quanto nei primi anni novanta l'edificio era stato messo in sicurezza e restaurato in modo da renderlo accogliente e confortevole per le esigenze didattiche.

Da san Carpoforo a Fabbrica di Comunicazione.

Come abbiano visto, il progetto di Franco Russoli dalla Grande Brera non giunse mai a destinazione, tanto che il Direttore morì il 21 marzo 1977 senza vedere realizzato il piano di ampliamento: tuttavia, poco tempo dopo che le sue idee vennero diffuse tramite la stampa quotidiana[902], ampio dibattito si sollevò nel quartiere e per la città; si credeva infatti imminente la realizzazione del progetto di poter istituire questo nuovo museo cittadino che avrebbe potuto sottrarre ai giovani "democratici" spazi di libera e autonoma espressione. Per i giovani contestatori, di conseguenza, venne facile concepire l'idea di doverla occupare per contrastare il disegno di Russoli, ma al tempo stesso per ridare alla cittadinanza del quartiere un luogo che aveva per centinaia d'anni fatto parte della cultura popolare del centro storico meneghino. In questo contesto, nei primi giorni di novembre del 1976, la chiesa venne occupata illegalmente da operatori culturali per farne un centro sociale, il quale venne da subito denominato Fabbrica di comunicazione. A promuovere l'occupazione, o a fornire quantomeno un supporto "morale" all'iniziativa, si erano impegnati artisti milanesi, tra cui i membri del collettivo Laboratorio di Comunicazione Militante, tornati da poco, con successo, dalla Biennale veneziana (in prima fila vi era Ettore Pasculli, come successivamente spiegheremo), e altri "operatori" che sviluppavano "in modo autonomo una critica all'attuale ruolo dell'artista nella società", come Ugo la Pietra, Franco Mazzucchelli, Ugo Guarino nonché Giovanni Rubino e Corrado Costa che già alcuni anni prima avevano fondato il Collettivo Autonomo Pittori di Porta Ticinese[903]. Oltre alla "frangia" più prettamente artistica, nella gestione di questo nuovo centro culturale si legarono, dato che al luogo si voleva dare una connotazione socializzante, collettivi che operavano "all'interno di scuole, ospedali, ospedali psichiatrici e centri di emarginati"[904], ma anche, importante sottolinearlo, la sezione del Partito Socialista Italiano del quartiere Brera.

[902] Russoli, già nel 1974, parlando della sua visione della Grande Brera presso un convegno di museologia, spiegava che la strada "amministrativa" per cambiare Brera ancora non esisteva, quindi, per modificare la situazione di stallo, la conoscenza della costituzione e delle leggi si rivelava essenziale. Il discorso venne trascritto e pubblicato nel 1976: "Ed ecco allora che studiando la possibilità di spostare certi strumenti di lavoro dall'Accademia di Belle Arti, dal palazzo di Brera portandoli in questa chiesa di San Carpoforo – che è a disposizione, ed è uno spazio quale si possono ambientare ottimamente gli istituti funzionali -, spostando nel palazzo ex Citterio, di nuova acquisizione, i servizi della Soprintendenza e in più le raccolte dei depositi, le raccolte nuove, che si verrebbero ad aggiungere, e certi ambienti per attività necessarie alla vita del museo, si poteva creare non solo un collegamento di una grande Brera, chiamiamola così, che rispondesse alle sue esigenze ma soprattutto vivificare, far entrare il museo nella vita del centro storico, cioè vedere il museo proprio in una sua funzione urbanistica e sociale senza alterare, anzi rendendo ancora più attuale e caratterizzato il centro storico milanese. Si può pensare appunto a un sogno troppo ambizioso, presuntuoso e utopistico, ma io penso che senza utopia non si fa la realtà".

[903] Un volantino reperito presso Studio Azzurro reca tutti i nomi, sia dei membri effettivi della Fabbrica, sia dei collaboratori "esterni". Tra questi ultimi si possono segnalare, sia esponenti del mondo culturale artistico, come Raffaele de Grada, Marisa Dalai Emiliani, Enty Pansera, Jole de Sanna, Nanda Vigo, Igino Bodei, Luciano Minguzzi, Ferruccio Ascari, Gianni Dorigo, Pietro Coletta, ma anche esponenti del mondo associazionistico quali il Collettivo del Leoncavallo, il circolo La comune, il Gruppo 8 marzo, il Centro internazionale di Brera e l'anarchico Pietro Valpreda.

[904] *Ibidem*.

Al momento dell'ingresso degli occupanti nello stabile, la chiesa versava in condizioni di reale degrado, in quanto non utilizzata – o utilizzata sporadicamente per brevi esposizioni artistiche – come precedentemente ricordato, da parecchi anni; per questo ci vollero due settimane di intesi lavori per ripulire e mettere in sicurezza l'ambiente[905] (Figura 34): l'apertura ufficiale al pubblico, infatti, avvenne solo il 20 novembre, quando venne indetta una conferenza stampa per presentare ai giornalisti il "programma operativo" della Fabbrica di comunicazione[906].



Figura 34: Fabio Cirifino, Interno della chiesa prima dell'occupazione.

Tramite un volantino ciclostilato dal "comitato promotore della Fabbrica di comunicazione"[907] pochi giorni prima dell'apertura del centro, il 5 novembre, gli occupanti espressero le loro volontà "culturali": "Alcuni gruppi ed operatori con alle spalle esperienze relative al campo delle arti visive rivolte alla riqualificazione del ruolo dell'operatore nel sociale (gruppi che hanno partecipato alla sezione «Ambiente come sociale» alla Biennale di Venezia, operatori che hanno lavorato in rapporto a ospedali psichiatrici ed altri centri di emarginati, gruppi che hanno operato all'interno della scuola, operatori che hanno sviluppato una critica del ruolo dell'artista e decodificazione del linguaggio visivo, gruppi di animazione che agiscono nella struttura urbana) hanno deciso: di avviare una sperimentazione collettiva tendente alla definizione di un «modello» di CENTRO CULTURALE-SOCIALE cittadino autogestito in rapporto diretto con gli abitanti di Milano. Per la realizzazione di questo progetto si è pensato di usufruire di uno dei molteplici spazi pubblici (VUOTI!) milanesi entro cui costituire il Centro di Comunicazione Militante... Diventando il Centro Culturale un momento attivo e continuo di elaborazione culturale e di ricerca, sarà suo compito evidenziare quelle molteplici contraddizioni all'interno di strutture ed Enti pubblici, con particolare riguardo al «nuovo mercato della cultura». [...] All'interno dell'iniziativa verranno privilegiate tutte quelle esperienze volte a restituire a ciascuno un'autonoma capacità critica di pensiero relativa ad ogni

[905] Come testimoniato da una serie di foto di Fabio Cirifino conservate presso l'archivio di Studio Azzurro.
[906] Comitato promotore della Fabbrica di Comunicazione, *Comunicato stampa*, documento ciclostilato, novembre 1976.
[907] *Fabbrica di Comunicazione. Centro sociale culturale, documento politico*, volantino ciclostilato, novembre 1976. Contenuto anche all'interno di *Convegno dei centri culturali-sociali milanesi, Fabbrica di Comunicazione, facoltà di architettura, Milano, 24-25-26 gennaio 1978* (Archivio privato di Giuliano Spagnul). Un articolo del Corriere della sera, riporta come il manifesto venne redatto dal pittore Vincenzo Andolina il quale aveva lo studio in via Pontaccio, a pochi decine di metri dalla chiesa. Cfr. Sebastiano Grasso, *Cultura, musica, danze nella chiesa occupata*, in Corriere della sera, 2 dicembre 1976, p. 3.

momento della propria vita. In questo senso si spiega la presenza di chi si muove in tutti quegli ambiti alternativi che vanno dalla medicina all'alimentazione."[908].

Un secondo volantino, con ogni probabilità ciclostilato in concomitanza con quello precedente, ne sottolineava, al contrario del primo - che si soffermava sulla valenza culturale - la valenza politica. Nel manifesto, infatti, oltre a menzionare l'appuntamento per l'inaugurazione dell'occupazione, "SABATO 20 NOVEMBRE ALLE ORE 15 SI TERRà IN PIAZZA FORMENTINI (ZONA BRERA) UNA FESTA CONVEGNO ORGANIZZATA DA GRUPPI DI OPERATORI ARTISTICI E CULTURALI CHE HANNO DECISO DI AGIRE AL DI FUORI DELLE STRUTTURE ISTITUZIONALI", veniva sottolineato l'obiettivo politico che si proponeva il nuovo collettivo creatosi attorno all'occupazione. In loro si evinceva la volontà di istituire "uno spazio aperto nel centro cittadino" per la creazione di una cultura che potesse affermare "un nuovo diritto sociale a conoscere, inventare e produrre". Gli occupanti, inoltre, si ponevano l'obiettivo di fondare un centro di socialità dove riuscire a esprimere non solo esperienze artistiche, ma dove potessero essere ospitati dibattiti e conferenze sui temi più svariati: "La FABBRICA DI COMUNICAZIONE intende strutturarsi come laboratorio collettivo e interdisciplinare per la critica al linguaggio e ai modelli di comportamento diffusi dal potere e, al tempo stesso, come strumento di centralizzazione e diffusione dei nuovi orientamenti di pensiero e di comportamento espressi dal proletariato metropolitano."[909]. La chiusura del medesimo ciclostilato, inoltre, pareva ancora più ferma nella denuncia sociale che si volava avanzare mediante l'occupazione: in essa veniva esplicitamente ricordato che accanto alla parte propositiva dell'operazione stava anche la parte contestatoria: "L'individuazione della chiesa di S. Carpoforo come sede della FABBRICA DI COMUNICAZIONE, oltre ad essere motivata dall'ampiezza e dalla centralità dello spazio, […] si configura come scelta politica; cioè scelta volutamente critica e polemica nei confronti del programma della cosiddetta Grande Brera, che ingloberebbe la chiesa, assieme al palazzo di Brera e al palazzo Citterio, in un ambizioso progetto per la creazione, a Milano, di un nuovo mega-museo delle arti visive (finanziato con denaro pubblico)"[910]. Gli occupanti vedevano nel progetto di Russoli un modo per togliere visibilità artistica agli operatori culturali che non si riconoscevano nel mondo dell'arte istituzionale, facendo confluire tutti gli interessi della borghesia milanese verso il mercato privato – ed elitario - delle gallerie cittadine; un progetto che avrebbe sventrato, difatti, il sostrato popolare di un quartiere di antiche tradizioni come quello di Brera[911].

[908] Ugo la Pietra, Centro di Comunicazione Militante – progetto di un centro culturale cittadino autogestito dagli operatori – "S. Carlo – Operazione Formentini", documento ciclostilato, 5 novembre 1976. Sul documento sono scritti a mano gli operatori che intendono costituire il Centro di Comunicazione Militante, e sono i seguenti: Ettore Pasculli, Nives Ciardi, Giovanni Columbu, Paolo Rosa, Tullio Brunone, Nicola De Napoli, Leo Sangiorgi, Adriana Pulga, Olga Napoli, Ugo Guarino, Elsa, Ugo La Pietra, F. Mazzucchelli, Bruno Resina, Elio Saltarella, Claudio Guenzani, Antonio Miano, Giulio Calegari, Gigi Pezzoli, Carlo Copianco, Sandra Barletta, Libera Mazzoleni, Viviana, Fabrizio, Daniela, Carlo Savona, Giovanni Rubino.
[909] Ivi, p. 16.
[910] *Ibidem*.
[911] In questo modo proseguiva il volantino: "A questo proposito, sebbene le autorità che intendono portare avanti il progetto, e in particolare il sovraintendente Russoli, che ne rappresenta il principale ispiratore e gestore, abbiano fatto assai poco per rendere note le proprie intenzioni e quindi il tutto si configuri come operazione verticistica e di potere, dalle poche dichiarazioni concesse dallo stesso Russoli e dalle informazioni acquisite emergono chiaramente almeno tre elementi: 1. il museo della Grande Brera sancirebbe l'attuale travaso del mercato privato all'interno dell'ente pubblico e attraverso la contrattazione con le maggiori gallerie milanesi e la predestinazione di alcuni degli spazi previsti (palazzo Citterio) a un numero ristretto di artisti determinerebbe un forte accentramento

Anche un secondo volantino, prodotto il mese dopo, in dicembre, si soffermava sulle medesime critiche al progetto di Russoli, mettendo tuttavia in risalto come la nuova occupazione si proponeva, mediante "l'assalto al centro cittadino", non semplicemente come lotta difensiva, ma come battaglia di "avanzamento qualitativo" che potesse diffondere i nuovi orientamenti di pensiero e di comportamento mediante un "proprio ruolo autonomo e propositivo"[912]. Per questo si invitava la cittadinanza del quartiere a partecipare alla ristrutturazione dello spazio occupato, per erigere un luogo di ritrovo atto a ospitare spettacoli teatrali, musicali, cinematografici e di animazione per ragazzi, nonché mostre d'arte, per consentire alla struttura di agire quale strumento di "centralizzazione e diffusione dei nuovi orientamenti di pensiero e di comportamento espressi dal proletariato metropolitano"[913]. Tuttavia, le più "feroci" rimostranze venivano mosse contro il progetto di Russoli. Nel volantino in questione, difatti, si ricordava come il progetto della Grande Brera avrebbe dovuto presupporre lo sgombero dal palazzo di Brera degli organismi vi già vi operavano, come l'accademia, con il conseguente allontanamento della massa studentesca dal quartiere, nonché l'accentramento dei servizi culturali, di contro a una politica volta al recupero delle periferie urbane, facendo del quartiere di Brera, di fatto, un "quartiere riservato ai ricchi e chiuso ai ceti popolari."[914]. Ancora tre settimane dopo l'apertura del centro, non stanchi dei loro proclami, gli occupanti tornavano a dibattere della loro esperienza; un secondo volantino ricordava come dall'apertura della Fabbrica si era riuscito a vivacizzare il quartiere con spettacoli teatrali e attività musicali, ponendo di fatto le basi "per una riqualificazione culturale e sociale della zona, che tenga conto in primo luogo degli interessi e delle esigenze di chi ci vive."[915]. Nel volantino, tuttavia, ancora veniva mostrato livore nei confronti del progetto di Russoli: "non ci va bene" – ricordavano gli occupanti – "che in attesa dei promessi finanziamenti da parte del comune […] la ex chiesa vada alla degradazione rimanendo chiusa ed inutilizzata e che la sua futura destinazione sia riferita ad un progetto politico-culturale che non ci rappresenta e che non ha nessun rapporto reale con la popolazione del quartiere e con tutti i suoi problemi."[916]. Per questo, infine, in chiusura del volantino in questione che i gestori della Fabbrica dichiaravano di aver costituito "una struttura di ricerca e di lavoro aperta alla collaborazione di artisti, architetti, sociologi, medici, che insieme agli strati sociali interessati affrontino i problemi relativi al degrado edilizio […] alla diffusione e allo spaccio della droga e in generale alla riappropriazione del quartiere da parte dei suoi abitanti."[917].

in senso monopolistico del controllo sul mercato dell'arte e della cultura; 2. verrebbe pienamente riconfermato, e anzi esasperato, il carattere elitario e classista su cui, fino a oggi, si è orientato il mercato artistico dominante e il relativo apparato di selezione e legittimazione della produzione culturale; 3. il quartiere di Brera, già da tempo sottoposto alla speculazione edilizia, diventerebbe definitivamente un quartiere privilegiato e riservato ai ricchi e chiuso ai ceti popolari che già da tempo ne subiscono l'espulsione.". ivi, p. 17.

[912] *Fabbrica di comunicazione, centro culturale sociale nella ex chiesa di S. Carpoforo in Brera. Milano, documento politico n. 3, dicembre 1976*. Contenuto anche all'interno di *Convegno dei centri culturali-sociali milanesi,* ivi, p. 18.

[913] *Ibidem*.

[914] *Ibidem*.

[915] Comitato promotore della Fabbrica di Comunicazione, *La Fabbrica di Comunicazione in S. Carpoforo al quartiere (9 12 76)*, volantino ciclostilato, 9 dicembre 1976.

[916] *Ibidem*.

[917] *Ibidem*.

Se "internamente" – ovvero tramite volantini autoprodotti - il livore nei confronti del progetto di Russoli era esplicito, interessante notare come la stampa quotidiana, ed in particolare quella più strettamente vicina alla borghesia cittadina, non volesse far trapelare il messaggio antagonista sotteso all'occupazione. Nel dicembre del 1976 un trafiletto di Gianluigi Paracchini sul "Corriere della sera", dal titolo "neutro" *Fabbrica d'arte in una ex chiesa*, lasciava parlare direttamente gli occupanti, consentendogli di esporre brevemente i propri programmi: "vogliamo creare un laboratorio col quale fare un discorso di rinnovamento sul modo di fare e concepire l'arte. Fino ad ora tra il pittore, lo scultore, il musicista ed il pubblico che assisteva alle loro opere c'è sempre stato un muro. Da una parte l'artista a porgere, dall'altra, intimidito, il pubblico e ricevere e spesso a subire. Noi vogliamo ribaltare questo concetto. Il pubblico e l'artista devono essere un tutt'uno"[918]. Per di più, merita attenzione notare come l'articolo di Paracchini era pubblicato come trafiletto di una pagina interamente dedicata al progetto di Russoli. Sotto la rassegna *le nostre rubriche/arte*, l'articolo di Leo Grigliè *Superbrera* – nel quale si elogiava l'imponente iniziativa del progetto museale – lasciava poco spazio a interpretazioni "antagoniste", annacquando qualunque pretesa contestataria che si sarebbe potuta scorgere nell'articolo sulla Fabbrica di Paracchini. Ad accentuare questa lettura, l'articolo di Grigliè dava parola a Russoli, il quale sottolineava come "con i dovuti adeguamenti, il museo tradizionale […] potrà coesistere accanto alle nuove "fabbriche di comunicazione", elementi indispensabili del decentramento culturale e della vita del quartiere"[919]. Anche Roberto Leydi, su "L'Europeo" del gennaio 1977, prendendo quale pretesto un'intervista a Russoli, forniva importanti indicazioni circa il rapporto tra gli occupanti, il quartiere, e il progetto del Direttore. "Attorno a Brera corre il vento della contestazione"[920] – ricordava Leydi – "qualcuno ha visto l'inizio di una specie di "imperialismo braidense", l'avvio di un'operazione che dovrebbe portare Brera a stendere i suoi tentacoli su tutto il quartiere, soffocando le libere possibilità di espressione"[921]. Rispondeva a queste "accuse" Russoli, ricordando come il progetto da lui proposto non si poneva come attività volta all'esclusione della popolazione dal quartiere, ma alla sua integrazione: in questo senso, anche "l'accaparramento" della chiesa di San Carpoforo rientrava in questo piano. Salvata dalla speculazione privata, per il Direttore la chiesa, entrando a far parte del progetto, avrebbe potuto porsi al "servizio del quartiere" diventando "laboratorio d'arte" e non un semplice "museo"[922]. Per questo paventata anche la possibilità che la chiesa, ovviamente in maniera legalizzata, avrebbe potuto restare nelle mani della "Officina di comunicazione" (come definita da Russoli la Fabbrica), basta che avrebbe potuto configurarsi nel suo interesse di servizio pubblico. Sotto la stessa lettura "non antagonista", del resto, si poneva anche un secondo articolo pubblicato su di un quotidiano non identificato, nel quale si ricordavano le istanze che portarono alla fondazione della Fabbrica, e i rapporti di essa con la popolazione del quartiere: "basta che non facciano schifosate lì dentro"[923]

[918] Gianluigi Paracchini, *Fabbrica d'arte in una ex chiesa*, in Corriere della sera, 28 dicembre 1976, p. 9.
[919] Leo Grigliè, *Superbrera*, in Corriere della sera, 28 dicembre 1976, p. 9.
[920] Roberto Leydi, *Brera com'è com'era. Un altro modo di intendere il museo*, in L'Europeo, n. 2(XXXIII), 14 gennaio 1977, p. 50.
[921] Ivi, p. 51.
[922] *Ibidem*.
[923] *Alla riconquista di Brera*, in (quotidiano non identificato), s. d., 1976.

chiosava l'articolo, ricordando le voci del quartiere, quasi a sintomo di tentativi di conciliazione, o quantomeno di non belligeranza, tra gli occupanti e la cittadinanza braidense.

La protesta nei confronti del progetto Grande Brera venne ampiamente manifestata anche al Consiglio di zona 1-Centro Storico, l'organizzazione cittadina che aveva sede in via Marconi 2, alla quale sottostava amministrativamente il quartiere Brera. Il 6 febbraio del 1977 il comitato di gestione dalla Fabbrica fece pervenire al Consiglio di quartiere uno scritto con il quale si denunciavano gli intenti e i propositi che si volevano attuare tramite l'occupazione della chiesa di San Carpoforo. Fondamentale notare come da parte del comitato degli occupanti, non c'era una volontà di scontro "frontale" nei confronti dell'istituzione comunale, bensì si voleva tentare di intraprendere un percorso che, seppur non presumesse una definitiva "legalizzazione" dello spazio, ne prevedesse in ogni caso un riconoscimento fattuale come centro di espressione culturale democratica e aperto alla comunità del rione: una sorta di legittimazione della propria funzione sociale e culturale sul suolo cittadino. Prendendo spunto dalla contestazione del progetto "elitario" della Grande Brera e dal degrado che si stava impossessando della zona, lo scritto manifestava un'aperta volontà di rilascio di intavolare una discussione con il Consiglio di zona 1: seppur in esso si ricordava che la Fabbrica era nata per ospitare dibattiti e mostre su svariati temi d'attualità, dal problema della droga, alla salute, dall'alimentazione all'ambiente fino alla questione femminile, la Fabbrica, tramite tale comunicato, chiedeva al Consiglio tre iniziative: "1. Che indichi esattamente l'Ente o Persona dal quale dipende la ex chiesa, per consentire l'avvio di un rapporto politico, che definisca la permanenza della FABBRICA DI COMUNICAZIONE. 2. Di fare un comunicato al Consiglio comunale che sancisca l'appoggio e la collaborazione al programma della F. di C. 3. Che, concluso il processo di chiarificazione del progetto "Grande Brera", ribadisca che questo si presenta come progetto di accentramento verticistico, che favorisce l'ulteriore espulsione dei ceti proletari dal centro della città"[924]. La replica del Consiglio non tardò a pervenire agli occupanti. Lo stesso giorno di presentazione della "richiesta", presso il Circolo internazionale di Brera[925] venne indetta una assemblea popolare dei cittadini del quartiere che, dopo aver dibattuto sui problemi relativi all'occupazione dello stabile e al progetto di Russoli, rispose in merito alla proposta di "collaborazione" fatta loro pervenire dalla Fabbrica. La risposta – che venne pubblicata con un breve commento a margine di Claudio Geunzani e Alessandra Quaglia sulle pagine di "Brera Flash" nell'aprile del 1977, ma databile al 6 febbraio di quell'anno - non si mostrava benevola nei confronti degli occupanti, se già nelle prime righe si sottolineava che a grande maggioranza era stato dichiarato "necessario sottolineare la necessità che l'ex chiesa di S. Carpoforo venga recuperata al Comune di Milano per essere messa a disposizione della collettività"[926] immettendo, come veniva sottolineato poco dopo,

[924] Documento presente in *Convegno dei centri culturali-sociali milanesi,* ivi, p. 31.
[925] Il circolo culturale di piazza Formentini, del resto, non disdegnava di mantenere buoni rapporti con il comitato di quartiere, come si può leggere nel testo "programmatico" del Centro: "Altro obiettivo da raggiungere è il coinvolgimento degli abitanti del quartiere a parallelamente il radicamento del Centro nei problemi del medesimo. L'assemblea del Consiglio di zona 1 che si è svolta nella nostra sede domenica 3 ottobre costituisce un esempio significativo in questa direzione". *L'attività del Centro*, in Brera Flash, n. 1, 1976, p. sp.
[926]Ripartizione decentramento – consiglio di zona n. 1, *Mozione presentata all'assemblea popolare del 6 febbraio 1977 tenutasi presso il "circolo internazionale di Brera", in via Formentini n. 10 ed approvata a grande maggioranza*, documento presente in *Convegno*

l'evoluzione del percorso culturale dello stabile all'interno di un circuito istituzionale "politico" che si sarebbe dovuto occupare della programmazione dell'attività al suo interno. Tuttavia, il Consiglio dava giudizio "positivo" alla proposta della Fabbrica, lasciando aperto uno spiraglio di possibilità di collaborazione al comitato di occupazione, invitando i contestatori a definire proposte concrete di collaborazione: iniziative che, però, non si sarebbero potute mettere in pratica all'interno della mura della ex chiesa, ma in "strutture pubbliche gestite da un comitato composto dal Consiglio di zona 1 e forze sociali e culturali tra le quali la stessa Fabbrica di Comunicazione"[927]. In questo modo, tuttavia, il Consiglio del quartiere di zona perveniva a un duplice risultato: accontentava gli occupanti, sottraendo la chiesa alla possibilità del progetto Grande Brera, ma al tempo stesso operava una legalizzazione dello spazio, auspicando la "cessione" del luogo all'amministrazione comunale. Pare di scorgere, nel testo prodotto dal Consiglio di zona, influenze "comuniste"; merita infatti di essere sottolineato come il PCI, a centinaia di metri da piazza Formentini, aveva una delle sue sedi più importanti sul territorio comunale che, non a caso, era intitolata al "Migliore" Palmiro Togliatti. I comunisti, infatti, fin dal principio dell'occupazione, non si mostrarono benevoli nei confronti di questa nuova esperienza; essi, in un volantino dattiloscritto, ma del quale si dava notizia anche tramite un articolo presente sulla rivista "Brera Flash", accusavano gli occupanti di aver "scavalcato" le istituzioni e di essersi messi "al di sopra del quartiere"[928], di fatto rendendo privato quello che con il progetto Grande Brera si voleva rendere pubblico. *S. Carpoforo. Una occupazione che desta molti sospetti* era il titolo del comunicato promosso dai comunisti della sezione Togliatti di via Palermo il 21 novembre 1976, a pochi giorni dall'apertura dell'esperienza. In esso, non senza una sprezzante vena ironica, i comunisti criticavano l'operato della Fabbrica di comunicazione e dei suoi occupanti, i quali seppur dichiaravano di agire al di fuori delle istituzioni, operavano, secondo i comunisti "al di sopra del quartiere e dei suoi abitanti"[929]. Ribadendo, infatti, che lo spazio della chiesa era di proprietà comunale, e che quindi la sua gestione avrebbe dovuto essere destinata a non meglio specificate forze democratiche, ribadivano che "gli occupanti si stanno prestando ad una operazione ambigua e mistificatoria che nulla ha a che vedere con i reali interessi sociali e culturali del quartiere e dei lavoratori che vi abitano."[930]. "È così" – dichiaravano infine – "che si diventa strumento di gruppi di potere il cui unico scopo è quello di gestite per propri ed esclusivi fini privatistici e di setta spazi già democraticamente indicati per la collettività."[931]. Forse anche in risposta e questa comunicazione, il 27 novembre presso la Fabbrica gli occupanti indirono un "dibattito aperto" alla cittadinanza del quartiere per risolvere i problemi dei quali stiamo discutendo: "1) come arrestare il processo di espulsione da Centro storico di Brera delle masse popolari mediante l'imminente approvazione da parte del Comune del piano 167 in Brera. 2) discussione sul progetto della "Grande Brera" che prevede la creazione di un megamuseo dalle arti figurative all'interno del quartiere.

dei centri culturali-sociali milanesi, ivi, p. 26. Il medesimo testo è presente anche in Claudio Guenzani, Alessandra Quaglia, *Il quartiere*, in Brera Flash, 4, aprile-maggio 1977, p. sp.

[927] *Ibidem*.

[928] *Pluralismo culturale*, in Brera Flash, n. 2, dicembre 1976/gennaio 1978, p. sp.

[929] *S. Carpoforo: una occupazione che desta molti sospetti*, documento ciclostilato, 21 novembre 1976, s. p.

[930] *Ibidem*.

[931] *Ibidem*.

3) definizione del programma di gestione dello spazio."[932]. Una iniziativa, quest'ultima, della quale si è persa testimonianza.

Ancora in risposta alla sollecitazione al dibattito indetto presso il Consiglio di zona 1 del 6 febbraio, i comunisti fecero pervenire un documento dattiloscritto di sette pagine nel quale, sebbene si menzionata l'attività della Fabbrica solo in chiusura del comunicato, per tutte le pagine essi dimostravano e sottolineavano la necessità del controllo della cultura da parte delle strutture pubbliche[933]. Essi, difatti, paventavano la possibilità di poter delegare la gestione della chiesa, in attesa del progetto di Russoli, a esperienze sociali di quartiere, per fare del luogo un centro di incontro, ma anche di sperimentazione artistica, per lavoratori, giovani, donne, intellettuali e per i ceti popolari che vivendo il centro cittadino avrebbero voluto proporre esperienze culturali per accrescere la socialità del quartiere, da poter esprimere senza censura alcuni, e all'insegna della pluralità politica. Alla Fabbrica di Comunicazione, nei loro intenti, sarebbe stato preposto il ruolo di coordinamento delle differenti esperienze e delle diverse istituzioni, che avrebbero potuto usufruire della chiesa[934]. In questo senso, anche la possibilità di integrazione della chiesa all'interno del progetto di Russoli non avrebbe intaccato il suo scopo "socializzante", basta che esso si ponesse all'insegna della ricerca di un equilibrio tra "vita-lavoro-servizi"[935]: "pensiamo infatti che l'utilizzazione di S. Carpoforo come luogo di esperienze culturali che non coinvolgono il quartiere attraverso le organizzazioni sociali, politiche e culturali che vi operano, le scuole, l'accademia, possa essere il veicolo della costruzione del rapporto tra i cittadini e l'istituzione Brera e possa essere un primo passo verso la divulgazione e la partecipazione di massa all'uso di quel patrimonio storico ed artistico che Brera rappresentata."[936].

Se i comunisti si ponevano in netto antagonismo con gli occupanti, e con tutto l'operato della Fabbrica, l'altra sponda della sinistra istituzionale meneghina - i socialisti - guardavano con benevolenza il suo operato, tanto da appoggiarne il funzionamento. In documento di tre pagine presentato dai socialisti al Consiglio di zona 1 il 6 febbraio 1977, essi dichiaravano, principiando dalla premessa che "il Partito Socialista Italiano svolge da sempre un ruolo di propulsione nei confronti del mondo della cultura al fine di sollecitare il più ampio contributo alla lunga e difficile battaglia per la trasformazione e in senso progressista alla società italiana" – che sebbene originata da una occupazione "che non può essere approvata", la presenza della Fabbrica di Comunicazione aveva indubbiamente contribuito a modificare i termini del problema relativi alla destinazione d'uso della chiesa di San Carpoforo. I socialisti milanesi, difatti, dichiaravano come all'interno della Fabbrica si fosse "iniziata un'attività sociale e culturale intensa che ha posto fine all'abbandono in cui la ex chiesa era stata lasciata", e ricordavano, inoltre, come la Fabbrica fosse una esperienza "che non solo non si è chiusa in sé stessa, ma ha dato a sta dando un proprio specifico contributo alla soluzione dei problemi dell'area urbana

[932] Comitato promotore della Fabbrica di Comunicazione, *Comunicato n. 5*, foglio ciclostilato, novembre 1976
[933] Cfr., Partito Comunista Italiano, *Documento del P.C.I. Sull'uso e gestione dell'ex chiesa di S. Carpoforo*, documento dattiloscritto, 6 febbraio 1977.
[934] Cfr., ivi, p. 7.
[935] Ivi, p. 5.
[936] Ivi, p. 3.

in qui e inserita"[937]. Quanto contestualizzato, portava i socialisti a esprimersi anche nei confronti del progetto di Russoli, che veniva definitivo quale "struttura che deve ancora essere esaminata e discussa non solo per sé stessa, ma anche in rapporto alle altre strutture culturali che esistono nel centro storico di Milano"[938]. Evidente, in questo contesto, il richiamo al Centro Internazionale di Brera, come ricordato "gestito" dai socialisti. Come gli artisti del Formentini, anche il PSI difatti paventata la volontà di lasciare la gestione della chiesa ai membri della Fabbrica di Comunicazione, seppur affiancati da un comitato di gestione che avrebbe visto la presenza del consiglio di Zona in prima persona, ma anche del Consiglio Unitario Sindacale[939].

Accanto ai partiti dell'arco costituzionale, anche il Sindacato dei Lavoratori Arti Visive espresse in una riunione del quale è stato ritrovato il report dattiloscritto il proprio parere sull'occupazione e sul suo operato. Ancor prima dell'assemblea del 6 febbraio gli artisti riuniti manifestano le proprie opinioni, nei fatti rappresentanti le diverse anime del sentimento comune e popolare verso la Fabbrica. Se Forgioli esprimeva un parere positivo sull'operato degli occupanti - "sono stati ottenuti dei risultati validi senza l'ufficialità che può dare un partito"[940] – Vitale Petrus si poneva intimorito che la volontà di occupare la Chiesa fosse mossa più che da intenti artistici da volontà politiche: "non vorrei che sia un ennesimo attacco alla giunta."[941]; stesso sentimento mosso da Tinazzi, il quale ricordava come la giunta comunale, che aveva e stava cercando di effettuare un proficuo decentramento culturale, avrebbe dovuto essere supportata e non ostacolata nei suoi intenti come stavano al contrario facendo gli occupanti, ma anche da Giuffrè: "questa occupazione va considerata provocatoria nei confronti della collettività, poiché questa collettiva è decisa a gestirli [gli spazi]."[942]. La disamina più interessante, tuttavia, veniva proposta da Staccioli, quando ricordava che dell'operazione il sindacato avrebbe dovuto capirne il senso politico: "le persone che occupano la ex chiesa non mancano di spazi espositivi. La Fabbrica di Comunicazione ha esposto alla Biennale, alla Besana, alla sala del Grechetto e ha occupato S. Carpoforo. […]. I giovani dell'occupazione hanno animato questo spazio però bisogna trarre delle conclusioni politiche di fronte all'occupazione di uno spazio pubblico. Bisogna vedere gli errori che stanno alla base di questi metodi. Le forze intellettuali devono essere critiche in modo costruttivo nei confronti della giunta. Non si sa bene chi gestisce il Castello, la Besana, palazzo Reale. Occupare uno spazio pubblico é un atto politico riduttivo. L'occupazione perché diventi produttiva deve cercare un aggancio politico con le forze del quartiere della sona del Sind. ed andare assieme ad un dibattito. Il Sindacato deve promuovere assieme al Comune alla Camera del Lavoro al Quartiere un'ampia discussione."[943]. E ancora, poco dopo, sempre Staccioli rincarava la dose: "Le conseguenze politiche vanno misurate, in questo momento

[937] Partito Socialista Italiano, Documento del PSI relativo alla destinazione e alla gestione dell'ex chiesa di S. Carpoforo, documento dattiloscritto, 6 febbraio 1977, p. 2.
[938] Ivi, p. 1.
[939] Cfr., ivi, p. 3.
[940] *Federazione Nazionale Arti Visive C.G.I.L.*, documento dattiloscitto, 17 gennaio 1977, p. 1. Alla riunione erano presenti gli artisti Vitale Petrus, Giuffrè, Nillo Tinazzi, Attilio Forgioli, Mauro Staccioli, Lino Marzulli, Antonio Miano, Gianfranco Pardi, Bianchi, Fabrizio Merisi.
[941] *Ibidem*.
[942] Ivi, p. 2.
[943] *Ibidem*.

un'occupazione a lungo termine può diventare pericolosa, la strada per uscire in positivo è quella di andare a una conferenza nella quale il sindacato punti a trarre da questa vicenda una linea politica nei confronti delle strutture pubbliche, del loro uso, in un contesto democratico."[944].

Nonostante l'infuocato dibattito che tra la fine del 1976 e l'inizio del 1877 si mosse attorno all'occupazione, ben presto, tuttavia, si giunse a un compromesso proficuo – frutto di una mediazione interpartitica, ma alla quale diedero il loro parere anche l'assemblea popolare dei cittadini del quartiere[945] - tra la posizione degli occupanti e quella del Consiglio di zona. Nel febbraio 1977, dopo le varie interpellanze dei diversi partiti, si arrivò all'istituzione di un comitato di gestione dello spazio occupato, che fosse formato da sei rappresentanti del Consiglio di zona, da due rappresentanti del CUZ (Consiglio Unitario di Zona), e da sei componenti dalla Fabbrica[946]. Questo nuovo comitato si sarebbe dovuto impegnare nel fornire gli elementi necessari al consolidamento e allo sviluppo dell'esperienza culturale della Fabbrica. Gli occupanti, raggiunto l'accordo, si auguravano un proficuo scambio collaborativo con l'ente locale, e speravano, al tempo stesso, che esso non si sarebbe configurato come un'organizzazione censoria che avrebbe imposto dall'esterno "uno dei tenti comitati tecnici o politici di controllo"[947]. Le incertezze nei confronti del nuovo consiglio di gestione, da parte degli occupanti, non erano, tuttavia, del tutto sopite, come si evinceva dal comunicato, tramite il quale vennero espresse perplessità riguardo al fatto che il Comitato di zona 1 non era stato in grado di esprimersi contro il progetto Grande Brera. Inoltre, nel documento vennero manifestati dubbi anche di stampo "culturale": gli occupanti della Fabbrica si mostravano timorosi che la partecipazione dei rappresentanti delle istituzioni nel comitato avrebbe potuto in qualche modo frenare ogni istanza di cultura spontanea di base, che non si fosse identificata con le componenti della cultura istituzionale[948]. Del resto si riconosceva nel comitato stesso una ambiguità di fondo, fondata su contraddizioni che vedevano al suo interno membri della Fabbrica e esponenti politici "che dovrebbero garantire il pubblico allineamento ai basilari principi dell'istituzione: democrazia, valori repubblicani, valori nati dalla resistenza, pluralismo…"[949]. Per questo, in chiusura dello scritto, i gestori della Fabbrica esprimevano le proprie rimostranze, ma concludevano speranzosi che si potesse avviare una proficua collaborazione tra le diverse entità, in modo che l'ente locale potesse fornire i mezzi e le strutture necessarie affinché la Fabbrica fosse in grado di assolvere ai compiti posti dai nuovi rapporti sociali che si sarebbero venuti a creare. Tuttavia, la collaborazione tra i due enti non sembrava procedere linearmente se, a un anno di distanza dei primi contatti con il Consiglio di zona, gli occupanti manifestano ancora dubbi sul proseguo dell'iniziativa, riconoscendo che come vertenza istituzionale non fosse priva di insidie e di incognite

[944] Ivi, p. 3. Una posizione, quella di Staccioli, condivisa anche da Lino Marzulli, che sebbene non fu presente alla prima assemblea, mando un comunicato per riprendere il filo del discorso. Constatando che l'occupazione di San Carpoforo si poneva in maniera differente dalle altre occupazione giovanili, Marzulli dichiarava che il sindacato non si sarebbe dovuto mostrare "chiuso" a un dialogo con gli occupanti, ma spostato il dibattito su di un piano politico, tentare un avvicinamento con la Fabbrica di comunicazione per capirne gli intendi e le volontà operative. Lino Marzulli, *Alla F.N.L. Arti Visive*, documento dattiloscritto, s.d., s.p.
[945] *Assemblea popolare dei cittadini*, documento ciclostilato, s.d., s.p.
[946] *Alcune considerazioni sul documento del consiglio di zona 1*, documento presente in *Convegno dei centri culturali-sociali milanesi,* ivi, p. 33.
[947] *Ibidem*.
[948] Ivi, p. 35.
[949] Ivi, p. 34.

ancora da verificare. L'attività del Consiglio di zona veniva messa in dubbio nelle sue funzioni primarie, e vista quale organo "dispotico" che avrebbe potuto ingabbiare le iniziative artistiche di base controllando l'autonomia politica degli operatori culturali della Fabbrica[950]. Per gli occupanti, infatti, la "cultura" non avrebbe dovuto delegare, per garantirsi un rapporto con la realtà dei problemi sociali esistenti, ai politici la responsabilità dell'attuazione di un piano di lavoro[951], bensì intraprendere delle iniziative autonome, democratiche, e culturalmente aperte al quartiere, svincolate da limiti istituzionali. In un secondo documento scritto anch'esso dopo un anno dall'apertura della Fabbrica, gli occupanti di nuovo si mostravano scettici nell'operato del consiglio, pur se ne riconoscevano due compiti fondamentali e "positivi": la sollecitazione rispetto alle proposte e alle iniziative emerse sul territorio e il riconoscimento di tramite tra le attività promosse dagli occupanti e l'Ente pubblico. Di fatto, quello che i "gestori" della Fabbrica volevano del tutto evitare, era di delegare la loro attività – come di quella di tutte le iniziative culturali – all'istanza politica o partitica: "rifiutiamo le posizioni di chi vorrebbe rimettere all'istanza politica e partitica il compito di decidere in campo culturale, sia pure in nome del popolo e dei suoi interessi, orientando le idee e le attività degli intellettuali e degli operatori culturali. Dunque rifiutiamo anche in campo culturale la "teoria del braccio armato" (sia pure di pennello o di macchina fotografica) in quanto teoria già verificata negativamente sul terreno politico; rifiutiamo cioè il fatto che la cultura, per garantirsi un rapporto con la realtà, dei problemi sociali, debba delegare ai politici la responsabilità della politica."[952]. Da questo assunto, derivava per gli occupanti l'inopportunità di trovare all'interno del comitato di gestione della Fabbrica organizzazione come il sindacato, comitati di quartiere e il CUZ, ma la necessità che l'organismo di gestione potesse essere costituito da un numero paritetico dai rappresentanti della Fabbrica e dal Consiglio di Zona[953].

Del resto, le paure mostrate dagli occupanti si dovettero dimostrare quantomeno sincere se, da come si evince da un articolo del "Corriere della sera" del 17 novembre del 1977, veniva a essere dichiarato che la Fabbrica di comunicazione procedeva verso una parziale istituzionalizzazione. Nell'articolo *Da chiesa sconsacrata a fabbrica di idee* scritto da Ferruccio de Bortoli, venne data voce al presidente del Consiglio di Zona 1 Guido Candelo, il quale dichiarava: "vogliamo recuperare questa esperienza, sostenendola e divulgandola, in modo che tutte le realtà e non solo di Brera la conoscano e vi partecipino"[954]. Fu forse in considerazione dell'istituzione di questo nuovo comitato di gestione del centro culturale, e, dunque, di una sua quantomeno minima istituzionalizzazione, che si dovette pervenire all'introduzione di un tesseramento annuale, il quale veniva a considerare gli avventori del centro come dei soci aderenti[955].

Oltre al Consiglio di zona 1, vi era una seconda "istituzione" che aveva un rapporto di collaborazione con la Fabbrica. In piazza Formentini vi era il Centro internazionale di Brera (conosciuto anche come Centro

[950] *Fabbrica di comunicazione*, in Convegno dei centri culturali-sociali milanesi*,* cit., p. 19.
[951] Ivi, pp. 19-20.
[952] *Contributo della Fabbrica di Comunicazione al dibattito interno al consiglio di zona 1 sulla questione di S. Carpoforo*, documento dattiloscritto, s.d., p. 2.
[953] Cfr., ivi, p. 3.
[954] Ferruccio de Bortoli, *Da chiesa sconsacrata a fabbrica di idee*, in Corriere della sera, 17 novembre 1977, p. 9.
[955] Un tesserino di "socio aderente" è stato rinvenuto presso l'archivio di Studio Azzurro.

Formentini), circolo culturale aperto nell'antica canonica della chiesa nella primavera del 1973 per iniziativa del PSI locale[956]. I socialisti, tuttavia, oltre, ad amministrare l'antica canonica, gestivano "informalmente" anche l'ambiente ecclesiastico organizzando al suo interno iniziative culturali e artistiche di varia natura. Interessante notare, in questo contesto, che nel volantino precedentemente ricordato, prodotto in occasione dell'apertura del centro sociale, il quale recava i nomi dei promotori dell'iniziativa, erano presenti anche le sigle del "Centro internazionale di Brera" e della "Sezione del P.S.I. di Brera"[957]. Il Centro Formenti era uno dei tre "baluardi", assieme al Club Turati e il Circolo De Amicis, della cultura socialista e progressista meneghina: il Segretario Generale di questo centro, difatti, era Cornelio Brandini – anche direttore, al medesimo tempo, della rivista "Brera Flash" – esperto di cinema, nonché collezionista d'arte, uomo di fiducia di Bettino Craxi, tanto da diventarne segretario particolare. L'obiettivo che si ponevano i gestori del luogo era quello di creare un circolo plurale e polivalente, che si occupasse tanto di arti visive, quanto di cinema, teatro e poesia, e che offrisse al tempo stesso alla cittadinanza del quartiere uno spazio dedito "alla produzione artistica emarginata dai tradizionali circuiti, commerciali da un lato, eccessivamente settoriali dall'altro"[958]. In questo contesto, la collaborazione tra la Fabbrica e il Centro Formentini gravitava non solo su una vicinanza fisica tra i due stabili, ma poggiava su solide basi di comune ricerca artistica e culturale di matrice democratica e antifascista. Come infatti si può scorgere nel secondo numero della rivista mensile "Brera Flash" - opuscolo che si proponeva quale periodico ufficiale del Centro Internazionale di Brera – i gestori del circolo esprimevano parole di soddisfazione nei confronti del nuovo centro culturale tramite un breve articolo editoriale. In esso, oltre a darsi menzione dell'occupazione - "abbiamo assisto, sabato 20 novembre, alla costituzione della Fabbrica di comunicazione all'interno dell'ex chiesa di S. Carpoforo" – si dichiarava che gli animatori del Centro Formentini non si ponevano nei confronti della Fabbrica come semplici osservatori esterni, ma come partecipi alle istanze ideologiche, politiche e culturali degli occupanti. Proseguiva, infatti, l'articolo: "l'interesse che abbiamo dimostrato nei confronti di questa iniziativa, […] non è motivato semplicemente dal fatto che la sede di questo Centro Sociale cittadino è a pochi metri, anzi confina, con la sede del nostro centro, ma soprattutto perché in linea di massima condividiamo i principi di base che hanno ispirato questa operazione"[959]. È mia personale opinione sottolineare come, tramite l'accondiscendenza all'apertura di questo circolo culturale, i socialisti volessero costruire un baluardo culturale di quartiere che potesse sottrarre le giovani generazioni al PCI, non tanto, invece, quello di esprimere solidarietà verso forme di espressione culturale non istituzionale (seppur nel comunicato viene espressa una "vicinanza" di intenti). Tale personale giudizio è motivato anche dalle parole di Franco Mazzucchelli, tra i principali animatori del Centro Formentini, il quale così si esprime ricordando l'attività della Fabbrica: "non mi piaceva la politica di quel posto…non concordavo con il loro modo di operare"[960]. Per questo i gestori del centro Formentini, anche

[956] Come da testimonianza di Franco Mazzucchelli rilasciata all'autore il 26 luglio 2020. Il PSI, da pochi mesi, era capeggiato dal sindaco Carlo Tognoli
[957] Volantino con i nomi dei sostenitori della Fabbrica di Comunicazione, archivio Studio Azzurro.
[958] *L'attività del Centro*, in Brera flash, n. 1, ottobre/novembre 1976, p. sp.
[959] *Pluralismo culturale*, in Brera Flash, n. 2, dicembre 1976/gennaio 1978, p. sp.
[960] Comunicazione e-mail avuta con il sottoscritto in data 3 novembre 2020.

in tono provocatorio, ricordavano che seppur qualcuno aveva visto "uscire dalla nostra sede «un filo» che alimentava la corrente necessaria ad accendere alcuni proiettori all'interno della chiesa 'buia'"[961], questo non stava a significare che la loro partecipazione all'occupazione era continua e fattuale, ma semplicemente che si manifestava come "attento interesse" che non andasse oltre a un apprezzamento per chi, con garanzie di democraticità, fosse riuscito ad aprire un dibattito sul progetto di riforma che si voleva mettere in atto con la progettazione urbanistica del quartiere e con il progetto della Grande Brera.

I rapporti tra Fabbrica e Centro Formentini non erano del resto contestualizzabili solamente in una critica al progetto di Franco Russoli, ma si reggevano su solide basi inerenti all'attività culturale che nella Fabbrica venivano a svolgersi. Nel terzo numero di "Brera Flash", infatti, un articolo di Claudio Guenzani e Alessandra Quaglia, intitolato *Il quartiere*, veniva a relazionare sull'attività svolta all'interno dello spazio occupato mettendo in risalto i "significativi legami istituitisi tra il quartiere e le attività del nuovo centro culturale sociale"[962]. L'articolo, ulteriormente, sottolineava come l'attività del centro sociale non si poneva nei confronti del quartiere cittadino come semplice luogo di raccolta della società emarginata, ma sfociava nella necessità di essere "laboratorio di produzione" di attività sociale che si concretizzasse nel "bisogno di un momento di diffusione e di sintesi delle esperienze che sono il prodotto dei novi orientamenti di pensiero e di comportamento espressi dal proletariato metropolitano"[963]. Per questo, secondo i redattori dell'articolo, la Fabbrica divenne centro di raccolta delle forze sociali e culturali che operavano nel rione, come gli studenti dell'Accademia, ma anche con le situazioni più strettamente "antagoniste" e di movimento come i circoli del proletariato giovanile, il centro sociale Garibaldi, quello di via Ciovassino e quello di via Madonnina, nonché con il comitato di occupazione di case di via Cusani, i quali "hanno fatto proposte per centralizzare qui [nella Fabbrica] di importanti esperienze di riappropriazioni urbana e per creare un momento di sintesi e di crescita politica"[964]. Intenti, quest'ultimi, che del resto venivano presi a modello anche dal Centro Formentini stesso, che svolgeva attività di raccolta della gioventù democratica e antifascista del tempo, seppur da una prospettiva totalmente legalitaria e istituzionale. Tuttavia, se pur vero che nel corso del tempo la relazioni tra Fabbrica di comunicazione e il Centro Internazionale di Brera furono svincolate da ogni pretesa di mutuo appoggio, si deve sottolineare come gli scambi culturali tra le due "istituzioni" non vennero mai meno: a partire dal momento dell'occupazione, che avvenne non sfondando il portone principale, ma passando per delle finestre che si trovavano nella navata destra della chiesa e che si affacciavano direttamente nel cortile del Centro Formentini, sia, come vedremo, nel giorno dell'inaugurazione dell'attività della Fabbrica, quando Franco Mazzucchelli installò nella piazzetta antistante la facciata della chiesa uno dei suoi gonfiabili.

I rapporti tra i due centri culturali erano inoltre stabili grazie alla funzione del direttore artistico del Centro, Ugo La Pietra, il quale, oltre a gestire l'organizzazione artistica del circolo socialista, era anche tra i sostenitori "esterni" della Fabbrica di Comunicazione. Fu proprio La Pietra che riuscì a dirottarne l'attività da interessi

[961] *Ibidem*.
[962] Claudio Guenzani, Alessandra Quaglia, *Il Quartiere*, in Brera Flash, n. 3, febbraio/marzo1977, p. sp.
[963] *Ibidem*.
[964] *Ibidem*.

più prettamente politici – tipica dei primi mesi d'attività - a espressioni di stampo tipicamente culturale, organizzando spettacoli teatrali, attività concertistica, proiezioni cinematografiche, nonché presentazioni di libri e dibattiti aperti alla comunità del quartiere. Un suo testo per la presentazione del seminario *Arte e società* – una serie di incontri di artisti differenti organizzato presso il Centro Internazionale di Brera – dell'ottobre 1976, quindi pochi giorni prima dell'apertura della Fabbrica, manifestava e proclamava la volontà da parte dell'"operatore estetico" di potersi riappropriarsi dell'ambiente sociale per farne un centro di ricerca artistico a sfondo sociale: "il nuovo lavoro dell'operatore estetico e soprattutto nella decodificazione di tutta una serie di simboli, di luoghi comuni e di situazioni in cui l'abitudine ha determinato comportamenti rigidi e codificati; tale operazione deve essere sempre tenuta presente nel recupero e nella reinvenzione degli spazi pubblici che ci sono stati sottratti dal sistema, stimolando ogni individuo alla liberazione di una capacità creativa repressa […] l'ambiente non è il solo obiettivo in cui intervenire, ma è soprattutto il sociale l'ambito di esperienza che ci interessa"[965]. Oltre a La Pietra, fondamentale figura per indagare le relazioni tra il centro Formentini e l'occupazione di San Carpoforo fu Ettore Pasculli, membro fondatore del Laboratorio di Comunicazione Militante[966] – che, come ricordato, era il collettivo forse più rinomato che si prodigò nell'occupazione dello stabile in disuso – ma al tempo stesso assiduo collaboratore del Centro già da prima dell'apertura della Fabbrica, anche per via di uno stretto rapporto di amicizia con Cornelio Brandini. Pasculli, presso il circolo culturale di piazza Formentini, curava con Ugo la Pietra e Franco Mazzucchelli un progetto di ricerca intitolato *Ambiente arti visive*, il quale si proponeva di indagare il rapporto tra ambiente e partecipazione artistica tramite una serie di incontri e conferenze. Interessante, in questo contesto, sottolineare come sul primo numero di "Brera Flash", dell'ottobre 1976 (quindi ben prima dell'apertura del centro sociale), sotto la rubrica *Ambiente arti visive*, venne presentato uno scritto intitolato *Ipotesi iniziale di approcci e rapporto con il "sociale*"[967], dove Pasculli rifletteva sulla valenza culturale dell'operatore artistico in relazione all'ambiente di fruizione che, come si sottolineava, si era tramutato da ambiente/città fabbrica, a "fabbrica sociale"[968]. Uno scritto che, ovviamente, si inseriva all'interno del dibattito che già da qualche anno veniva a manifestarsi nel mondo artistico internazionale, e in Italia in particolare, dove espressione più "alta" in tal senso fu il padiglione italiano della Biennale di Venezia del 1976 curata da Crispolti, che presentava il titolo emblematico di "Ambiente come sociale". Un'intuizione, questa di Crispolti, che venne criticata e accusata, da Pasculli e dai gestori del Centro Formentini, di "particolarismo" e di mistificare i veri intenti che si proponeva l'artista con il lavoro nell'ambiente urbano. Per Pasculli, con la mostra veneziana, Crispolti prese in esame, come mero espediente di una pratica artistica nel sociale, unicamente i problemi legati al "pendolarismo" l'ecologismo e l'urbanistica[969]: problemi che, come vedremo successivamente, con l'attività della Fabbrica vennero

[965] Ugo la Pietra, *Come avete potuto notare dal programma incluso nel giornale Brera Flash*, Documento ciclostilato, 29 ottobre 1976.
[966] Del resto, come si può notare nel primo numero di "Brera Flash", il Laboratorio di Comunicazione Militante tutto, non solo Pasculli, partecipava all'attività del Centro Formentini. In un piccolo trafiletto presente sulla rivista venne annotato come il giorno 28 ottobre del 1976 si tenne presso il circolo culturale il seminario *Arte e società* al quale parteciperanno, oltre a Enrico Crispolti, la Pietra, Mazzucchelli e altri nomi dell'arte "impegnata" nel sociale, anche i membri del Laboratorio, ai quali poi sarà dedicata una serata a loro interamente dedicata l'11 di novembre.
[967] Ettore Pasculli, *Ipotesi iniziale di approcci e rapporto con il "sociale",* in Brera Flash, n. 1, ottobre/novembre 1976, p. sp.
[968] *Ibidem*.
[969] Cfr. *ibidem*.

completamente soppiantati, passando da un lavoro "sul sociale", come si proponeva Crispolti, a un lavoro "nel sociale". Tale critica al lavoro dell'artista "sul sociale" venne duramente contestata anche da Giovanni Rubino, principale esponente del Collettivo Pittori di Porta Ticinese. L'artista – principiando dall'analisi mossa da Pasculli - in un articolato intervento sul terzo numero di "Brera Flash" intitolato *I gruppi nel sociale: chi sono, contenuti e comportamenti*"[970], portò una dura critica alla mostra veneziana curata da Crispoliti, accusandola di "opportunismo", di non aver avuto "nessun rispetto" per il settore degli artisti che lavoravano nel sociale e di non essere stata in grado di "sistematizzare minimamente"[971] tali tipologie di esperienze. Per Rubino, infatti, gli artisti che stavano intervenendo al progetto *Ambiente Arti Visive* presso il Centro Formentini avevano il merito di aver percepito le medesime "istanze culturali dei movimenti di lotta di quegli anni"[972] e che, perciò, non si erano accontentati di "ampliare il rapporto di intervento dell'artista al di fuori di quello canonico: artista - galleria privata – museo – fruitore - collezionista"[973]. Premessa obbligata per rompere tale catena "istituzionale" si poneva l'operare in gruppo/collettivo: solo il collettivo sarebbe riuscito a porre in discussione i ruoli classici del fare artistico "borghese". Il rapporto politico culturale che tali gruppi potevano mettere in pratica con la massa sociale cittadina avrebbe consentito loro di rompere il "cordone ombelicale di deferenza storica"[974] che avevano nei confronti della società, per traghettarli verso una nuova collettività "dove tutti potranno esprimere le tematiche dei nostri ideali dei nostri bisogni culturali"[975], senza più alcuna mediazione delle istituzioni della cultura capitalista e borghese. Per questo Rubino dava funzione fondamentale per recidere tale "cordone ombelicale" agli allievi dei licei, perché era con loro, secondo l'artista, che si era radicata nella coscienza sociale italiana la prima forma di socializzazione anticapitalista, rendendo esplicita la cesura tra quello che era l'operatore culturale da quello che era il soggetto politico creatore di cultura. In questo contesto, il momento di festa, la manifestazione cittadina, il teatro di strada diventavano elementi espliciti e visivi di questo definitivo passaggio. Medesimi concetti ribaditi anche in un documento prodotto in relazione a un intervento presso il Centro Formentini, dove Rubino e i suoi compagni sottolineavano come la creatività, che avrebbe dovuto essere luogo liberatorio della soggettività dell'operatore culturale, veniva invece a assumere una destinazione privilegiata di rappresentazione del mito dell'individualismo borghese[976] che avrebbe condotto alla separazione dell'artista dalla massa che fruiva passivamente l'operato dell'organizzatore culturale. In tale contesto, la partecipazione del Collettivo Autonomo Pittori di Porta Ticinese alla Biennale del 1976, doveva essere vista come un tentativo di espletare questi problemi alle masse sociali proletarie: mettere a disposizione di esse le competenze nell'agire visivo che l'operatore culturale possedeva. Non doveva tuttavia essere dimenticato il rischio insito in questa conclusione, ovvero il problema legato all'ideologismo che tale pratica avrebbe potuto portare con sé. Come ricordava al Collettivo, infatti: "abbiamo partecipato per

[970] Giovanni Rubino, *I gruppi nel sociale: chi sono, contenuti e comportamenti*, in Brera Flash, n. 3, febbraio/marzo 1977, p. sp.
[971] *Ibidem*.
[972] *Ibidem*.
[973] *Ibidem*.
[974] *Ibidem*.
[975] *Ibidem*.
[976] Cfr., Documento del collettivo alla Biennale "Ambiente come sociale", relazione tenuta per il convegno Arte e Società, organizzato presso il Centro Internazionale di Brera il 16 novembre 1976.

tentare di indicare con queste operazioni esemplari un invito agli artisti democratici a considerare seriamente il problema del nostro ruolo nel processo rivoluzionario in atto in una società dove la rielaborazione di una cultura e di una pratica di vita diverse stanno diventando patrimonio, grazie alla dura pratica di lotta delle masse operaie, giovanili, delle donne, di sempre più larghi strati popolari"[977].

Oltre al Centro Formentini, anche Democrazia proletaria – cartello politico formato da varie anime del "movimento" della sinistra extraparlamentare[978] - si mostrò benevola nei confronti della Fabbrica di comunicazione. Nel gennaio 1978, in occasione di un convegno che venne organizzato all'interno delle mura di san Carpoforo, DP pubblicò uno scritto di solidarietà di poche pagine, con il quale riconosceva nell'attività dalla Fabrica uno spazio aperto al "movimento" e alle esigenze dei giovani proletari milanesi, e che, al tempo stesso, grazie alla sua "antiufficialità e antiaccademicità" riuscì a creare uno spazio vivo e stimolante, senza burocrazia ne raccomandazioni all'interno del cuore della città[979]. La vicinanza espressa da Democrazia Proletaria fornisce una testimonianza importante per capire la "dimensione culturale" dell'occupazione, consentendoci di verificare come la Fabbrica di comunicazione non fosse un'ambiente "escludente", dedicato, dunque, solo a una frangia della "militanza" politica e culturale del tempo. Questo interesse dimostra come la Fabbrica era voluta dagli occupanti, e vissuta dal proletariato milanese, quale luogo "includente", dove potessero trovare posto le differenti anime della sinistra extraparlamentare del tempo.

In questo contesto culturale, dove il termine socializzazione era preso a modello di una pratica artistica quotidiana, deve essere analizzato anche il contesto che portò alla fine dell'esperienza della Fabbrica. L'occupazione del luogo, infatti, non venne posta a termine grazie a uno sgombero delle forze di polizia, o per accordi tra i gestori del luogo e le differenti istituzioni comunali, ma finì a causa del mutato scenario socio-politico nel quale l'Italia si trovava in quel peculiare periodo. La chiesa di san Carpoforo, infatti, venne abbandonata dagli occupanti nel marzo del 1978, in concomitanza con i giorni del rapimento di Aldo Moro, quando il livello di "militarismo" e "l'assalto al cuore dello stato" dei vari gruppi della sinistra extraparlamentare si fece più pressante, di fatto sviando il problema che la cultura "militante" si era posta durante il periodo iniziato con la crisi economica del 1973/1974. In questo contesto, il "lavoro nel sociale" che i diversi operatori culturali si erano posti come obiettivo per risanare la cultura italiana, veniva – almeno momentaneamente – accantonato, così che anche le forze creative che i "militanti" avevano immesso all'interno dello spazio occupato persero di intensità e incisività nel contesto cittadino, fino a un progressivo abbandono dello spazio. A posteriori, tuttavia, l'esperienza venne ricordata da storici dell'Arte e critici di varia natura come in linea con le ricerca d'avanguardia occidentali: uno su tutti, merita citazione il ricordo di Marisa

[977] *Ibidem*.
[978] Democrazia Proletaria si formò come coalizione per partecipare alle elezioni politiche del 1976 e si fondò come partito il 13 aprile del 1978. In principio comprendeva: Partito di Unità Proletaria per il Comunismo, Avanguardia operaia e il Movimento Lavoratori per il Socialismo (già Movimento Studentesco). In sede locale aderirono alla coalizione anche altre formazioni minori come l'Organizzazione Comunista marxista-leninista, i Gruppi Comunisti Rivoluzionari (che cambieranno nome in Lega Comunista Rivoluzionaria IV Internazionale nel 1979) e la Lega dei Comunisti, ultimo residuo de Il potere operaio pisano. Nel 1976, infine, si aggiunse anche la componente di Lotta Continua.
[979] *Cultura-struttura di servizio e pluralismo delle tendenze*, in "*Convegno dei centri culturali-sociali milanesi,* ivi, p. 9.

Dalai Emiliani che paragonò l'esperienza dell'occupazione alla Public School One di New York, quella che poi sarebbe diventata la PS1[980].

Nonostante la fine dell'esperienza, i membri del Laboratorio di Comunicazione Militante – che come ricordato erano stati tra i principali protagonisti dello spazio di piazza Formentini – si erano proposti di pubblicare un libro sull'esperienza passata, che non fosse tuttavia una mera elencazione delle attività al suo interno svolte, ma che fosse un riassunto della politica culturale milanese all'interno della quale la Fabbrica di Comunicazione nacque: il libro, effettivamente venne pubblicato in maniera autonoma ancor prima della fine dell'esperienza, verso la fine del 1977 – come comunicatomi da Ettore Pasculli – ma il piccolo volume è andato sfortunatamente perduto[981].

Organizzazione interna della Fabbrica: lo "Statuto".

Come tutti i centri sociali occupati del tempo, anche la Fabbrica aveva una sua particolare organizzazione di gestione interna, suddivisa in precisi compiti di lavoro. Per meglio comprendere questa articolazione, risulta fondamentale leggere lo "Statuto", documento stampato a "un anno di distanza" dall'occupazione del centro sociale, che si proponeva quale elemento fondamentale per "sapere come viene gestita la Fabbrica, quali sono i rapporti interni di chi ci lavora e come è possibile partecipare al tutto"[982]. In un primo momento, almeno fino a un anno dallo stanziamento nel luogo, l'assemblea della Fabbrica si definiva quale organismo principe per ogni decisione interna, la quale aveva la possibilità di definire la configurazione politica dell'occupazione. Se, come ricordato precedentemente, l'occupazione, a partire dal febbraio del 1977, era amministrata da un comitato di gestione "esterno", che vigilava sull'attività della Fabbrica nei confronti del quartiere e delle istituzioni comunali, l'assemblea aveva una funzione esclusivamente "interna", e svolgeva un lavoro politico e culturale che doveva essere supervisionato dal comitato di gestione "esterno". L'assemblea non aveva caratteristiche verticistiche e gerarchiche, ma si riuniva in un'istanza di tipo comunitario aperto a chiunque volesse prenderne parte[983]. Tramite questa forma di gestione di tipo assembleare – che dopo un anno si era mostrata inadeguata allo sviluppo culturale del luogo - erano nati due problemi di non poco conto: da una parte si era rischiato di plasmare forme di leaderismo, che intaccavano la buona riuscita dell'attività quotidiana, dall'altra si erano manifestate perplessità per una proficua continuità nella gestione interna dell'occupazione. Infatti, tramite la pratica assembleare, alla quale partecipavano solo occasionalmente la gran parte dei nuovi "compagni" della Fabbrica, si erano verificate impossibilità nel proseguo lineare e scorrevole dell'attività di gestione: questo ostacolo avrebbe rischiato di far rincominciare da capo l'attività di coordinamento, ogni volta che un nuovo nucleo di "compagni" avrebbe intrapreso la volontà di partecipare al comitato di direzione interno[984]. Per questo, con il nuovo "Statuto", si era deciso di impostare l'attività di coordinamento della

[980] Ricordato in *Armamentari di comunicazione. L'esperienza del Laboratorio di Comunicazione Militante di Brunone, Columbus, Pasculli, Rosa negli anni della rivolta creativa*, a c. di Angela Madesani, Milano, Dalai, 2012, p. 9.
[981] Cfr., Laboratorio di Comunicazione Militante, *Progetto per la realizzazione di un libro sulla Fabbrica di Comunicazione ad un anno dall'occupazione*, documento dattiloscritto, 1978, s.p.
[982] *Statuto*, in "*Convegno dei centri culturali-sociali milanesi,* ivi, p. 19.
[983] Ivi, p. 24.
[984] *Ibidem*.

Fabbrica su due livelli: l'assemblea e il comitato di gestione. La prima doveva essere considerata quale l'istanza che avrebbe compreso tutti coloro che avessero partecipato direttamente all'attività produttiva delle singole attività della Fabbrica, seppur in modo saltuario. Essa aveva una frequenza di insediamento periodico, e aveva lo scopo di nominare il comitato di gestione. Quest'ultimo, infine, era l'organo decisionale interno dell'occupazione, che possedeva il compito di coordinare le varie iniziative, e di risolvere i vari problemi interni all'occupazione, tra un'assemblea a l'altra. Del comitato facevano parte solo coloro i quali avevano aderito all'ipotesi generale dell'occupazione, e che partecipassero effettivamente alla produzione culturale interna, non sotto forma di "impresari o di politici" ma come compagni interni all'impegno produttivo quotidiano. L'operato di questo collegio, infine, veniva sottoposto e discusso periodicamente all'assemblea, la quale aveva infine la possibilità di revocare o ratificare le scelte del comitato[985]. Tramite questa suddivisone dei ruoli, la Fabbrica ovviava al problema dei "fruitori" quali "sommatoria indefinita di spettatori occasionali"[986], venendo al tempo stesso a integrare e coinvolgere attivamente gli interlocutori interessati nella realizzazione delle esperienze vissute direttamente all'interno dell'occupazione.

Definito lo statuto interno per la corretta gestione dell'occupazione, la Fabbrica si dovette dare un "programma di gestione", individuando i differenti interlocutori sociali. Lo "statuto" rifiutava la concezione del centro culturale quale ambiente fisico scevro da differenze culturali; per questo, se pur come precedentemente ricordato veniva percepito come luogo "aperto" alle molteplici sfaccettature della sinistra extraparlamentare del tempo, rifiutava una aperura "indiscriminata a qualsiasi esperimento e discorso che venga proposto dall'esterno secondo la logica dei teatri, delle gallerie e dei centri culturali tradizionali"[987]. Al tempo stesso, tuttavia, la Fabbrica non voleva essere una semplice "struttura di servizio" del movimento, in quanto questa ideazione avrebbe potuto causare la concezione che la Fabbrica fosse una riflessione del "partitismo" settario, operando, in questo modo, una conservazione della produzione culturale allora vigente[988]. Per questo l'occupazione voleva mantenere una propria autonomia, avulsa da lottizzazioni culturali, per costruire un discorso organico e coerente con un modo di operare democratico e indipendente, che avrebbe configurato la Fabbrica come "componente attiva del movimento"[989]. Per questo, nel documento, venivano elencate una serie di figure sociali "fluide", composite e provvisorie, che, accanto a quelle più tradizionali degli operai e degli studenti, potessero essere identificate come componenti di un nuovo proletariato metropolitano con il quale interfacciarsi: lavoratori precari, lavoratori studenti, lavoratori part-time, erano le nuove classi sociali in ascesa nella politica culturale del tempo. Queste nuove sfaccettature del proletariato giocavano un ruolo fondamentale nell'economia culturale della Fabbrica: esse, infatti, rifiutando i vecchi modelli sociali imposti dal capitale, potevano inserirsi in un nuovo modello di espressione culturale e di lotta politica, frantumando e rifiutando una concezione della cultura ancora legata al lavoro produttivo – anche di produzione artistica – accettando,

[985] *Ibidem*.
[986] Ivi, p. 25.
[987] Ivi, p. 20.
[988] *Ibidem*.
[989] *Ibidem*.

in conseguenza, di entrare a far parte di una condizione di "autoemarginazione ideologica" dalle leggi esistenziali della società. Infatti, come veniva sottolineato nello scritto, "la Fabbrica di comunicazione individua nel precariato e negli emarginati i proprio interlocutori principali"[990] per recuperarli verso un "terreno culturale" che sarebbe valso come luogo di ricomposizione del tessuto sociale disgregato e dell'identità sociale del proletariato metropolitano come risposta alla condizione di emarginazione verso la quale esso era spinto dalle logiche della produzione capitalista.

Per questo lo "Statuto" definiva i bisogni espressi da questa nuova massa sociale: il superamento delle tradizionali discipline artistiche e dei ruoli professionali parcellizzati, e il superamento dello spettacolo quale momento di diffusione univoca e unidirezionale di un prodotto preconfezionato dall'industria culturale. Da qui nasceva l'urgenza di operare nel sociale – e non più sul sociale – sperimentando nuove forme di didattica culturale, procedendo con forme di espressione artistica assieme a "scuole e altri centri di produzione culturale di base"[991] svincolati da forme di strutturazione istituzionalizzata. L'operatività artistica doveva, secondo i membri della Fabbrica, non solo impossessarsi del suolo metropolitano, concepito meramente come "interspazio casa lavoro"[992], ma riappropriarsi del suolo cittadino in un'ottica di riutilizzo quale luogo di incontro e di partecipazione attività alla creazione culturale.

Seppur lo "Statuto" tentava di definire della modalità di democrazia nella gestione collettiva dello spazio e delle attività che al suo interno potevano essere messe in pratica, esternamente la gestione della Fabbrica destava delle perplessità riguardo alle modalità con le quali il collettivo gestiva lo sviluppo dell'occupazione. A muovere una pungente critica in tal senso, pervenne Ugo la Pietra, il quale, seppur in un primo momento aveva contribuito alla nascita dello spazio, a distanza di pochi mesi pervenne a constatare come la gestione interna dell'occupazione necessitava di un totale ripensamento. In un articolo che venne pubblicato sull'ottavo numero della rivista romana "Spazio Arte" nel marzo del 1977, la Pietra constatava amaramente che la Fabbrica non aveva ancora una "struttura democratica di gestione"[993], e che gli artisti che la coordinavano avevano monopolizzato la direzione della stessa, "cosicché coloro che vi entrano e vi agiscono, non possono essere coinvolti nel significato dell'operazione, che assume quotidianamente sulla base di spinte esterne politiche, economiche, e culturali, significati sempre diversi e spesso non del tutto chiari"[994]. Per l'artista ciò avrebbe impedito a chi da esterno portasse all'interno dell'occupazione una propria istanza "creativa", di sentirsi attivo e a proprio agio nella partecipazione e nella gestione dello spazio, di fatto escludendo ogni possibile innovazione politica, sociale e culturale. Questo "spazio aperto" – così avevano chiamato i gestori della Fabbrica il momento di discussione collettiva aperta alla cittadinanza del quartiere – se da un lato avrebbe consentito al collettivo degli occupanti di portare la "voce" dell'attività che al suo interno veniva svolta, nel

[990] *Ibidem*.
[991] Ivi, p. 22.
[992] *Ibidem*.
[993] Ugo la Pietra, *Fabbrica di comunicazione*, in Spazio arte, 8 (IV), gennaio/marzo 1977, p. 17.
[994] *Ibidem*.

quartiere, dall'altro avrebbe consentito di instaurare una gestione "all'insegna del pluralismo"[995], in grado di paralizzare qualsiasi iniziativa promossa dal collettivo stesso[996]. Concludeva, dunque, amaramente, la Pietra: "Oggi la Fabbrica di Comunicazione, non avendo elaborato una linea culturale chiara e non avendo realizzato una struttura di gestione con responsabili che si esponessero con il proprio nome e le proprie idee è diventata, come tutti gli spazi pubblici mal gestiti un luogo da depredare, da usare, da spremere e da strumentalizzare"[997]. Per questo, forse, a distanza di un anno dall'occupazione, il collettivo di gestione decise di promulgare lo "Statuto", nel quale, come abbiamo visto, vennero definite nuove modalità di gestione interna, tramite le quali poter organizzare un rinnovato modo di partecipazione all'attività culturale della Fabbrica.

Assemblea/convegno degli operatori e dei centri culturali. 24 – 26 gennaio 1978.

Per contestualizzare al meglio quanto esplicitato, si dimostra necessario leggere con attenzione la documentazione prodotta a seguito del *Convegno dei centri culturali sociali milanesi* che si tenne presso la Fabbrica di comunicazione dal 24 al 26 gennaio 1978[998]. L'incontro, oltre a produrre un volume – costato 500.000 lire - di più di un centinaio di pagine nel quale vennero raccolti i documenti concepiti durante l'assemblea, consentì anche l'instaurarsi di un fervido dibattito che si propagò per le pagine della settima pubblicazione della rivista "Brera Flash". In questo numero, infatti, tramite due articoli, il primo di Claudio Guenzani intitolato *I nuovi spazi culturali*[999] il secondo intitolato *Bisogni, Intenzioni, progetti: la cultura emarginata rivendica i proprio diritti al convegno dei centri culturali-sociali milanesi*[1000] di Adriana Pulga, si diede un resoconto ampio e articolato del convegno svoltosi presso la Fabbrica. Il dibattito che prese avvio negli ultimi giorni di gennaio, si inseriva all'interno di una discussione che, proprio a partire dal 1977, vedeva i centri sociali al centro della politica cittadina, come precedentemente ricordato analizzando il testo curato da Claudia Sorlini pubblicato per Feltrinelli. Se il testo di Sorlini leggeva il fenomeno da una prospettiva sociologica e "istituzionale", anche da parte "antagonista" – ovvero da parte di chi si fece promotore di queste occupazioni – si sentiva la necessità di contribuire al dibattito in corso, analizzando "da sinistra" la funzione e la portata culturale nel territorio milanese del centro sociale. Come infatti sottolineato nella premessa[1001] al dibatto, questa conferenza fu organizzata con un duplice scopo: sia per "mappare" la situazione territoriale e l'attività dei centri sociali, sia per avviare un processo di confronto e di scambio critico sulle singole esperienze "militanti"[1002] nel campo della cultura materiale. La volontà del convegno, dunque, risiedeva nella necessità di iniziare un'inchiesta sugli spazi e gli organismi culturali alternativi dell'area metropolitana milanese, con lo scopo di rendere possibile una sistematizzazione da parte dei soggetti produttori di tale cultura delle logiche

[995] *Ibidem*.
[996] Cfr. *ibidem*.
[997] *Ibidem*.
[998] Ad organizzare il convegno, oltre alla Fabbrica di comunicazione, si impegnò anche il Laboratorio di analisi sui "bisogni emergenti della metropoli" della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano.
[999] Claudio Guenzani, *I nuovi centri culturali*, in Brera Flash, 7(III), 1977, p. sp.
[1000] Adriana Pulga, Bisogni, *Intenzioni, progetti: la cultura emarginata rivendica i propri diritti al convegno dei centri culturali-sociali milanesi*, in Brera Flash, 7(III), 1977, p. sp.
[1001] *Premessa*, in "*Convegno dei centri culturali-sociali milanesi,* ivi, p. 1.
[1002] *Ibidem*.

sottese alle occupazioni del "movimento", e per renderli maggiormente consapevoli del loro processo produttivo libero dalle logiche di mercato[1003].

I punti che vennero individuati nel convegno della Fabbrica furono di fondamentale importanza per problematizzare la cultura antagonista del circuito dei circoli e centri culturali milanesi. In tale contesto, pare necessario restituire il contenuto del manifesto prodotto al termine del dibattito, così come riportato da Adriana Pulga nel suo articolo su "Brera Flash".

1) Le cause e i modi in cui si manifesta a Milano il bisogno di una nuova cultura.
2) La necessità di spazi e strumenti essenziale per la produzione culturale.
3) La necessità di spazi fisici, di strutture e strumenti come condizione essenziale per la produzione culturale e la riproduzione degli operatori.
4) L'organizzazione degli spazi, il relativo problema della gestione e della autonomia politica di chi opera.
5) Il rifiuto del volontarismo, del tempo libero nell'attività culturale; il controlavoro e l'ideologia del servizio sociale.
6) Il nuovo comportamento di massa e il problema del linguaggio espressivo; la necessità della socializzazione della conoscenza tecnica e scientifica.
7) La funzione dell'Ente Pubblico e del decentramento rispetto alla proliferazione di strutture di tipo nuovo.
8) La spesa pubblica nel settore culturale e sociale e la funzione degli spazi comunali[1004].

Come si vede da questi otto punti riportati, l'interesse che si voleva sviluppare tramite l'organizzazione di questo incontro erano molteplici, ma vertevano su un nucleo di fondo: il confronto sul tipo di contenuto culturale, sul linguaggio e sulle possibilità di creare un sapere dell'"antilavoro", non tanto quello di esprimere una concetto filosofico e astratto di cultura "antagonista", che avrebbe potuto causare l'affossamento del dibattito sull'esperienza della vita e della pratica intellettuale quotidiana. Il concetto di base di tale dibattito, dunque, non era una mera astrazione, ma una cultura materiale che da "espressività individuale, diventa produzione […] veicolata attraverso strumenti ricercati"[1005] quali i nuovi mezzi prodotti dalla moderna conoscenza tecnica e scientifica. Il rapporto con l'ente pubblico, del resto, aleggiava come sfondo di tutto il dibattito della Fabbrica, come veniva esplicitamente manifestato negli ultimi due punti del "manifesto". Vi era infatti una chiara presa di posizione, da parte dei partecipanti al convegno, la quale chiedeva che i centri culturali venissero riconosciuti come entità promotrici di cultura, e che per questo motivo specifico venissero sovvenzionati con fondi pubblici. Da tale richiesta, che paventava la possibilità che questo "controlavoro" potesse venire pagato dall'istituzione, scaturiva l'assunto che la socializzazione della cultura, in quanto bene

[1003] Adriana Pulga, *Bisogni, Intenzioni, progetti: la cultura emarginata rivendica i propri diritti al convegno dei centri culturali-sociali milanesi*, Brera Flash, in 7(III), 1977, p. sp
[1004] *Ibidem*. I medesimi punti si ritrovano anche nella premessa al volume relativo al convegno tenuto presso la Fabbrica. Cfr. *Premessa*, in Convegno dei centri culturali-sociali milanesi*,* ivi, p. 2.
[1005] *Ibidem*.

primario, storicamente e socialmente determinato, potesse sviluppare una propria identità in grado di determinare la crescita del movimento stesso. Il bisogno culturale, dunque, si poneva come elemento necessario quale condizione per la ricomposizione politica del movimento e per una più efficace unità di classe e una nuova unità politica. L'errore che, tuttavia, secondo i partecipanti al convegno era stato fatto fino allora, era vedere la cultura come "rigida funzione" della politica, e non la politica in funzione della cultura. La parola cardine del convegno, dunque, risiedeva nella ricerca dell'autonomia degli organismi di base dai gruppi tradizionali, quali i partiti politici, per rivendicare un nuovo modo di essere "produttori culturali", negando la concezione di un sapere strumentale alla politica. Per questo si manifestava necessario il bisogno di produrre un lavoro che partisse dal movimento e che lo potesse esprimere nella sua molteplicità. Solo in tal contesto si poteva instaurare un nuovo rapporto tra creatori di cultura e fruitori, consentendo a questi ultimi di diventare – tramite la socializzazione delle tecniche espressive - a loro volta produttori dell'esperienza culturale.

Ed in questo senso si snoda la seconda parte dell'elaborato prodotto a margine dell'incontro: in questa sezione, infatti, vennero presentati contributi di differenti realtà politiche e culturali meneghina che avevano partecipato al convegno, le quali spaziavano da interventi di militanti dell'area dell'operaismo, con uno scritto dei gestori di Canale 96, la radio gestita da affiliati ad Avanguardia Operaia, a Radio Popolare, vicina a posizioni sindacaliste (FIOM e FIM) e di Lotta Continua, per poi presentare contributi dei centri sociali milanesi come il Santa Marta e il Leoncavallo, più "implicati" nell'area anarchica, fino alle agenzie editoriali e di stampa quali la TAM-TAM di Roby Shirer, Micaela Ceresa e Daniela Cesoni, "sciolta da qualsiasi organizzazione"[1006], e AR&A di Balestrini e Giani Sassi, di stampo "cooperativista" e di certo istituzionalizzato rispetto alle altre organizzazioni appena menzionate. Non mancavano, inoltre, in questo documento, anche gli esponenti del mondo più prettamente artistico: dai "padroni di casa" del Laboratorio di comunicazione militante, su posizioni più rigorosamente situazioniste, fino alle frange "estreme" della cultura locale, con da una parte i "libertari" della Comuna Baires e gli "indiani" di Viola, dall'altra gli "istituzionalizzati" dell'Out-Off legato ai circoli ARCI. Un panorama complesso e articolato, come si vede, che dovette ospitare tutto lo spettro politico della sinistra extraparlamentare italiana di fine anni Settanta[1007]. Se tutte queste componenti del "movimento" avevano fin allora partecipato all'attività culturale cittadina schierandosi politicamente – vedi il caso esplicito di Canale 96 o di Radio Popolare, ora rivendicavano una nuova "libertà" culturale che avrebbe consentito loro di poter esprimere liberamente il proprio portato intellettuale. Come infatti sottolineavano i membri di Canale 96: "venute meno le condizioni politiche di fondo per tale progresso – l'avanzamento del processo unitario tra

[1006] *Premessa*, in Convegno dei centri culturali-sociali milanesi, ivi, p. 91.

[1007] Al dibattito, come segnalato dalla locandina dell'evento, dovettero partecipare il Laboratorio sui bisogni radicali della facoltà di Architettura, AR&A, Fabbrica di Comunicazione, Centro sociale Santa Marta, Centro sociale Leoncavallo, La Comune, il Centro sociale Isola, gli occupanti della Palazzina Liberty, la Comuna Baires, il Centro Cinema Militante, il Circolo del proletariato giovanile di piazza Mercanti, Base, il Collettivo antipsichiatrico Milanese, Radio Popolare, Canale 96, il Centro sociale Arsenale, Macondo, il Consorzio Comunicazione Sonora, il Laboratorio di Comunicazione Militante, il Teatro Emarginato, la Cooperativa di via Maroncelli, l'agenzia stampa Tam-tam, la Bottega di comunicazione, il Centro di cultura popolare, il Centro Operativo Audiovisivo.

i gruppi – il carattere di apertura si è rivelato invece il suo aspetto più vitale, capace di farla sopravvivere alla crisi dell'organizzazione madre, ed anzi, di rilanciare il discorso politico al di là di esse."[1008].

Del resto, tuttavia, a questo dibattito non parteciparono soltanto organizzazione del "movimento", bensì anche istituzioni cardine della Milano "borghese" e socialista, quali il Club Turati, il Circolo De Amicis, nonché i "rappresentanti dell'amministrazione pubblica, dei partiti, della stampa e della RAI"[1009] i quali, recuperando quanto Adriana Pulga scrisse in "Brera Flash", non si erano "lasciati sfuggire l'occasione di poter capire finalmente qualcosa di questa nuova realtà politica e culturale che prolifica a vista d'occhio e da cui sono esclusi, essendo veicolata e fruita solo nel movimento". Chiaramente, una posizione quale quella espressa alla Fabbrica, non poteva non suscitare l'approvazione di queste organizzazioni istituzionali, la quali vedevano nel movimento dei centri sociali un nuovo nucleo di protesta e contestazione direttamente rivolto nei loro confronti. Tuttavia, nel documento prodotto a margine del convegno, non apparivano dichiarazioni di tali istituzioni, quasi volessero rimanere distaccate dalla discussione in merito. Se, quantomeno a prima vista, la scontro poteva manifestarsi solo tra "istituzionalisti" e "antagonisti", non può essere tralasciato come, tuttavia, anche all'interno del movimento diatribe in tal senso non mancarono: a conferma di ciò può essere utile la voce critica che mosse il Circolo la Comune nei confronti di Avanguardia Operaia, colpevole di "politicizzazione" in senso istituzionale, al contrario della Comune che rivendicava la sua autonomia politica dalle istituzioni, portando avanti una chiara lotta di "antagonismo al sistema"[1010]. In questo termini la Comune criticò l'operato di Avanguardia Operaia: "notiamo che troppo polemica, rispetto all'uso strumentale che le organizzazione politiche [leggersi AO] hanno avuto nei confronti di tutti noi operatori e organismi culturali, ci ha portati a volte al disinteresse per certe importanti campagne politiche e dalla mancanza di un doveroso e giusto impegno di agitazione ed amplificazione delle loro tematiche"[1011]. Un'opinione simile veniva espressa anche dal collettivo dell'Out-Off, che denunciava l'affiliazione al circuito istituzionale ARCI a causa della mancanza di proficue relazioni che sarebbe stato necessario instaurare con gli organismi politici di base "per poter pensare di incidere realmente in un cammino di realizzazione di risultati di vero progresso"[1012].

Alcuni mesi dopo questo convegno, il tema della necessità di socializzare l'attività culturale venne ripreso in un articolo di Ettore Pasculli sul nono numero di "Brera Flash" del dicembre 1978[1013]. Già dal titolo *Bisogno sociale di cultura* l'autore definiva quali erano le necessità che si ponevano fondamentali per la quotidianità del proletariato urbano. Nel testo, infatti, Pasculli non affrontava la tematica della socializzazione del sapere da un punto di vista "istituzionale", ma rifletteva sulla necessita da parte del "movimento" di far propria la

[1008] *Canale 96*, in Convegno dei centri culturali-sociali milanesi, ivi, p. 87.
[1009] *Comunicato-invito*, in Convegno dei centri culturali-sociali milanesi, ivi, p. 111.
[1010] *Circolo La comune*, in Convegno dei centri culturali-sociali milanesi, ivi, p. 58.
[1011] *Ibidem*.
[1012] *Circolo culturale ricreativo Out-Off/ARCI*, in Convegno dei centri culturali-sociali milanesi, ivi, p. 104.
[1013] Non deve del resto essere nascosto che l'articolo in questione di Pasculli è un ampliamento di due testi presenti all'interno del volume che venne pubblicato a corredo del convegno presso la Fabbrica: i due testi in questione sono *Cultura-struttura di servizio e pluralismo delle tendenze* e *Cultura e controlavoro*. cfr. *Cultura e controlavoro*, in Convegno dei centri culturali-sociali milanesi, ivi, pp. 13-14, e *Cultura-struttura di servizio e pluralismo delle tendenze*, in Convegno dei centri culturali-sociali milanesi, ivi, pp. 7-10.

cultura, in modo che essa potesse diventare strumento di lotta di classe per il proletariato urbano, ormai disgregato dalla riconversione produttiva capitalista. Per l'autore, infatti, l'origine dei centri sociali del movimento, non andava cercata nell'attività politica delle organizzazioni istituzionali, quanto all'interno del processo di emarginazione sociale, dunque nel problema del lavoro inteso nel suo duplice aspetto: "attività e reddito"[1014]. Per questo il rifiuto di vivere l'estraneazione dai propri bisogni quotidiani e lo "smascheramento dell'inganno capitalistico sulla funzione separata e specialistica nell'organizzazione del lavoro"[1015], aveva reso possibile che settori sempre più ampi del proletariato urbano rivendicassero un nuovo diritto sociale a conoscere inventare e produrre. In questo contesto, il diritto al lusso, il rifiuto del lavoro, il "tutto e subito", non dovevano essere letti e vissuti come mera "criminalità" urbana, me dovevano inserirsi all'interno di un progetto di socializzazione primaria della vita quotidiana e della cultura proletaria. La cultura, infatti, in quanto bene socialmente e storicamente determinato si configurava, nelle esperienze artistiche degli anni Settanta, come un bisogno sociale. Tale processo portava, nell'ottica dell'autore, alla diretta conseguenza di consentire la scomparsa del concetto di "utenza" e del lavoro come servizio destinato a qualcuno o qualcosa: nel caso delle occupazioni di circoli giovanili, infatti, il "produttore coincide col consumatore"[1016], in quanto i promotori delle iniziative culturali dei circoli occupati erano essi stessi soggetti operanti all'interno del medesimo strato sociale dei fruitori. Il bisogno sociale di cultura, dunque, diveniva elemento cardine per richiedere il diritto al reddito in quanto, se socializzare la cultura diventava attività produttiva, sia pur essa "antilavorativa", doveva di necessità essere finanziata con una rendita pecuniaria. La necessità del finanziamento pubblico, in questo senso, si poneva come elemento fondamentale per operare in questa dimensione socio culturale. La Fabbrica, infatti, avendo rifiutato la pratica della "marginalità" sociale, ma decidendo di operare su di essa, si era posta in rapporto diretto con i pubblici poteri rivendicando la propria legittimità nell'ottenere i fondi destinati al finanziamento dei centri culturali, di fatto stabilendo un equilibrio, alquanto precario, tra esterno ed interno della legalità: il problema, tuttavia, per Pasculli, si poneva nel riconoscere che sia la marginalità che il rifiuto del lavoro potevano essere teorizzati come modo per combattere l'organizzazione capitalistica istituzionale, ma solo nella contingenza degli eventi, onde evitare di "cadere nell'errore di accettare, anche se in negativo, la legittimità del modello ufficiale" che legittimava di per se stessa anche la marginalità sociale.

Del resto, come lo stesso Pasculli ricordava in un video prodotto dalla RAI, e mandato in onda all'interno del programma Speciale Lombardia, le iniziative culturali sulle quali su muoveva l'operato dalla Fabbrica erano principalmente due. Da una parte l'aggregazione di tutte le esperienze culturali "spettacolari" – film, musica, teatro – che si muovevano nelle situazione di "massa" e di "movimento", dall'altra su un livello di ricerca e produzione inerente alcune tematiche cruciali che si stavano affrontando in quel peculiare periodo storico: la droga e il territorio, in particolare riferita al degrado urbanistico di Brera, il problema dell'ambiente, della

[1014] Ettore Pasculli, *Bisogno sociale di cultura*, in Brera Flash, 9(III), 1978, p. sp.
[1015] *Ibidem*.
[1016] *Ibidem*.

salute e dell'inquinamento dei cibi, le sperimentazioni che venivano condotte all'interno delle scuole e, in ultimo, il tema dell'emarginazione sociale.

Mostre alla Fabbrica.

Franco Mazzucchelli.

Tra le "operazioni" artistiche di maggior interesse, merita attenzione l'installazione collocata da Franco Mazzucchelli nel piazzale antistante la chiesa il giorno dell'inaugurazione della Fabbrica di comunicazione. L'intervento dell'artista venne approntato davanti al portale d'ingresso dello stabile, con ogni probabilità per occultare i "militanti" impegnati nello sfondare il portone di legno, il quale, al momento della messa in opera del lavoro, era ancora sbarrato con delle travi (Figura 35).

La scelta di chiamare Mazzucchelli per questo intervento non fu casuale; il comitato di gestione della Fabbrica, come già ricordato, era infatti in stretti contatti con il Centro Internazionale di Brera, con il quale l'artista milanese partecipava curando la rubrica Arte e Società insieme a Ugo la Pietra e Ettore Pasculli. Per l'occasione Mazzucchelli decise di proporre una delle sue *Riappropriazioni*[1017], dei giganteschi gonfiabili di polietilene, nei quale si poteva accedere tramite una piccola fessura presente nel lato lungo della struttura: all'interno del gonfiabile le persone potevano sostare, interagire tra di loro o camminare liberamente. L'obiettivo che Mazzucchelli voleva darsi con questo intervento urbano, era la rappresentazione di un processo di ri-creazione di uno spazio pubblico sottratto al suo uso quotidiano reale, reso improprio da una serie di mistificazioni culturali e legislative. Tali sperimentazioni, dunque, volevano portare un contributo all'indagine comportamentistica della cittadinanza intervenuta a esperire l'opera e il quartiere.



Figura 35: Fabio Cirifino, Festa di inaugurazione della Fabbrica di comunicazione con il "gonfiabile" di Franco Mazzucchelli.

Tra i primi a definire compiutamente il significato ultimo del termine "riappropriazione urbana" intervenne Enrico Crispolti,

[1017] Tale "riappropriazione" non era la prima volta che veniva messa in opera da Mazzucchelli: questo tipo di interventi cominciarono nel luglio 1975 quando, nella piazza principale di Sant'Angelo Lodigiano l'artista milanese richiamo l'intera comunità cittadina a "giocare" con la sua installazione. Il successo di questo primo intervento portò l'artista a riproporre il suo lavoro al parco Sempione, in settembre, nonché a Mede, nella valle Lomellina, a Fontia, una frazione del comune di Carrara, e a Pavia, dove questo intervento venne riproposto due volte, la prima nel settembre del 1975 la seconda, presso la Cava Manara, nel giugno dell'anno successivo. A Milano, Riappropriazioni, venne costruito nel piazzale antistante il carcere di Bresso, nel settembre del 1975, nonché presso meda pochi giorni dopo.

il quale, nel catalogo della Biennale di Venezia del 1976, tentava di chiarire tale concetto dichiarando che le "riappropriazioni" miravano verso una istanza "di esplorazione articolata e flessibile, attenta alla riscoperta dell'episodio e del particolare, in una sorta di continuità d'interesse tutto ipotetico, inteso a cogliere la concreta semiologia urbana sociale"[1018]. Costante doveva essere, in queste opere, un interrogativo di fondo, legato alla personalità intima dell'individuo, che avrebbe potuto riappropriarsi "di una realtà autentica entro il labirinto dei codici consumistici, ma scoprendone di alternativi, di sotterranei, di emarginati"[1019]. Questi codici alternativi, si espressero anche attraverso delle "integrazioni" fatte al gonfiabile dalla cittadinanza intervenuta a esperire l'evento: la struttura, infatti, venne imbrattata dai presenti con delle scritte fatte a bomboletta spray, le quali recavano sia disegni infantili sia frasi dal tono più decisamente politico come "Russoli molla la cultura". Tali interventi "amatoriali", tuttavia, non devono essere recepiti come dei semplici imbrattamenti, ma come "atti partecipativi" che, come ricordato da Mazzucchelli stesso "han creato in quel momento uno scambio di idee, un momento che ha dato un senso all'azione"[1020]. La partecipazione "antiistituzionale", si poneva, dunque, non come semplice effetto collaterale non voluto dall'artista, ma come elemento cardine dell'esperienza culturale, in grado di completare la funzione semantica dell'opera stessa.

Se pur innegabile che l'imbrattamento consentiva la creazione dell'atto partecipativo, quest'ultimo era di fatto una peculiarità insita nell'opera stessa, anche senza il "deturpamento" dovuto alle scritte spray. Come ricorda Marina Pugliese, infatti, "il rapporto tra l'uomo e l'ambiente ed il concetto di spazio vissuto quale porzione di aria di cui impadronirsi e non in quanto vuoto o mancanza"[1021] erano i cardini sui quali veniva ad articolarsi il fenomeno della presenza attiva dell'individuo. Il fenomeno della partecipazione dell'uomo alla creazione dell'opera d'arte dovuta al concetto di "spazio vuoto", del resto, era già stata studiata da Mazzucchelli anni prima, quando, con *Caduta di pressione*[1022], una installazione realizzata nel 1974 per la Galleria Diagramma di Milano, l'artista tentava l'esplorazione della sottrazione di ossigeno in interno dovuta alla respirazione dei presenti, quale sottile ma quantificabile modificazione antropica dell'ambiente. Similmente, i materiali plastici insufflati d'aria – come, appunto, le *Riappropriazioni*, si proponevano quasi come esili diaframmi per sottolineare ciò che già esisteva in modo silente, "accentrando la nostra attenzione e amplificandone così il dato percettivo"[1023].

Numerose furono le foto giunte a noi che documentano l'evento di piazza san Carpoforo: da quelle di Fabio Cirifino e di Enrico Cattaneo fino agli scatti dallo stesso Mazzucchelli. Quelle di Enrico Cattaneo, in particolare, vennero impiegate dall'artista per concepire degli "assemblaggi" bidimensionali atti a lasciare

[1018] AA. VV., *L'ambiente come sociale. Proposte/azioni/esperienze/documenti di una ricerca per nuovi modi di intervento creativo nell'ambiente sociale*, (Venezia, Giardini di Castello, 18 luglio 1976 – 10 ottobre 1976), a c. di Enrico Crispolti, Mirano, Grafiche Tonolo, 1976, p. 108.
[1019] *Ibidem*.
[1020] Iolanda Ratti, Rossana Stellato, *Le tracce di un'azione. Le opere documentative di Franco Mazzucchelli, 1964-1979*, in Franco Mazzucchelli. Azione/action 1964-1979, (Milano, Museo del 900, 8 marzo – 10 giugno 2018), a c. di Iolanda Ratti e Sabino Maria Frassò, Milano, Silvana Editoriale, 2018, p. 18.
[1021] Marina Pugliese, *Segnare lo spazio: l'agire artistico di Franco Mazzucchelli*, in L'estetica del sintetico, Costa & Nolan, Genova 1997, p. 35.
[1022]
[1023] Marina Pugliese, *Segnare lo spazio: l'agire artistico di Franco Mazzucchelli*, cit., p. 23.

traccia delle azioni compiute. Portata a termine la "performance", l'artista era solito strappare dei lacerti del gonfiabile, i quali successivamente venivano fissati a una tela – timbrati con il titolo dell'intervento "Riappropriazione" e firmati con luogo e data della messa in opera – per fare da *pendant* alle immagini del fotografo milanese ritraenti scene di "partecipazione attiva" del gonfiabile. Emblematico che, per il caso della struttura di san Carpoforo, tali lacerti presentano sovente parti dei "vandalismi" apportati con le vernici spray: questo a riprova che suddette azioni erano recepite dall'artista stesso come parti integranti dell'opera medesima.

Del resto, tali tipi di interventi non vennero approntati da Mazzucchelli solo con le *Riappropriazioni*, ma vennero pensati in anni precedenti, fin dal 1964, quando grazie anche a discussioni con Luciano Inga-Pin, pervenne a elaborare la necessità di dover agire all'interno dell'ambiente antropico. Dopo alcuni anni di gestazione intellettuale, nel 1969, nella Camarga, in Francia, Mazzucchelli decise di "abbandonare" – *Abbandoni* era il titolo di tali interventi - un gonfiabile spiraliforme sulle dune della costa francese. Questi interventi figuravano, tuttavia, come premessa al ciclo *A. To. A*. (sigla dal triplo valore: *Art to abandon*, o, leggendo letteralmente, *a toi*, nonché arte da abbandonare nel senso "ideologico"[1024]) che portò l'artista a raggiungere una fama internazionale, tanto da venire invitato a partecipare da Enrico Crispolti alla rassegna Volterra 73. In questa occasione l'artista posizionò in piazza dei Priori del comune toscano un gonfiabile a forma di "corno" tramite il quale chiamava la cittadinanza a interagire con esso, recuperando quella valenza sociale dell'evento culturale che era stata una delle volontà di Crispolti nell'organizzare la mostra toscana[1025]. L'azione tuttavia più politica che l'artista mise in atto nella sua carriera fu quando nel 1971 decise di abbandonare, senza chiedere il permesso all'ente comunale milanese, numerosi gonfiabili davanti alla sede dell'Alfa Romeo di viale Traiano. In questo contesto, l'interazione con l'opera fu sviluppata nei suoi massimi esiti: gli operai della ditta, infatti, si riappropriarono delle strutture, non solo per costruire momenti ludici, ma per creare dei blocchi stradali rivendicando, tramite l'esperienza artistica, una valenza politica della loro condizione operaia.

Laboratorio di comunicazione militante: Immagine arma impropria.

Come ricordato, tra i promotori dell'occupazione, vi erano anche i quattro membri della Laboratorio di comunicazione militante, collettivo artistico formato da Paolo Rosa, Tulio Brunone, Ettore Pasculli e Giovanni Columbu. La loro formazione ufficiale dovette mostrarsi in pubblico per la prima volta nel maggio del 1976, quando il collettivo organizzò presso la Rotonda di via Besana la mostra *Strategia di Informazione. Distorsione della realtà e diffusione del consenso*[1026]. Per l'occasione, il catalogo dell'esposizione presentava una breve introduzione di Mario De Micheli[1027], il quale forniva una prima chiave di lettura del lavoro culturale del

[1024] Franco Mazzucchelli, *A. TO. A.*, Ottava rassegna San Fedele 1970/1971, Milano, 1971, p. 2.
[1025] Cfr., Enrico Crispolti, *"Voleterra 73": Premesse e conclusioni*, in Enrico Crispolti, Arti visive e partecipazione sociale. Da "Volterra 73" alla Biennale 1976, Bari, De Donato, 1977, pp. 45-60.
[1026] Cfr., *Strategia di Informazione. Distorsione della realtà e diffusione del consenso, a c. di Laboratorio di Comunicazione Militante*, (Milano, Rotonda di via Besana, 4 – 16 maggio 1976), Milano, Ripartizione Cultura, 1976, p. sp.
[1027] Il medesimo contributo, inoltre, è presente in Mario De Micheli, *Strategia dell'informazione. Una mostra sulla tecnica deformante della notizia visiva*, in Arte contro, n. 5, 1976, pp. 52 – 53.

collettivo milanese. Il critico sottolineava il ruolo primario che la mostra svolgeva nel campo d'indagine inerenti i temi di attualità, e sulla cultura dell'immagine mass mediale nella società capitalista, il quale fine, si dimostrava essere l'ottenimento del consenso da parte dell'istituzione pubblica. De Micheli, inoltre, nel suo testo riconosceva nell'attività del Laboratorio il ruolo seminale che esso aveva svolto con le scuole primarie, per consentire agli studenti di essere operatori attivi e non fruitori passivi dell'evento accaduto: in particolare, De Micheli sottolineava l'uso innovativo che del mezzo fotografico veniva fatto, quale strumento atto a documentazione e "mezzo di analisi" della quotidianità, nonché 'motivo ideologico-visivo di penetrazione del tema per farne emergere le contraddizioni e indicarne l'occulta intenzionalità."[1028].

Per De Micheli lo scopo che si prefiggeva la mostra era di richiamare l'attenzione sui modi attraverso i quali l'informazione veniva deformata e distorta, questo per "mettere a disposizione del più largo numero di persone una «chiave» per aprire i segreti della manipolazione delle notizie degli avvenimenti, o per la sacralizzazione del luogo comune reazionario, o per la costruzione del personaggio al di sopra di ogni sospetto"[1029]. Le opere esposte alla Rotonda di via Besana, riflettevano proprio questi temi: l'alterazione delle informazioni giornalistiche compiute tramite l'immagine fotografica (lavoro portato a termine da Tullio Brunone) le pratiche di criminalizzazione pregiudiziale di stampo lombrosiano (di Giovanni Columbu), l'iconografia ricorrente nella vita politica (di Ettore Pasculli), la celebrazione e la drammatizzazione negli episodi di violenza istituzionale (di Paolo Rosa).

All'interno del medesimo catalogo, inoltre, è presente uno scritto del Laboratorio, con il quale il collettivo esplicitava il proprio intendimento artistico. Già il titolo dell'intervento *Natura e carattere della comunicazione visiva* rivelava il fondamento dell'indagine: analizzare i rapporti che intercorrevano tra comunicazione mass mediale e informazione attraverso la pratica artistica. Essa, infatti, in quanto elemento marginale rispetto agli strumenti di comunicazione sociale prevalenti, otteneva un ruolo determinante nel disvelare tali maccanismi istituzionali. La funzione dell'arte, per tale motivo, si poneva nei confronti della massa sociale per essere una "trappola per intellettuali" nonché come meccanismo in grado di agire in un ambito "emarginato ed emarginante per fare invenzioni e rivoluzioni che non interferiscono con le altre forme di comunicazione di cui si vale quotidianamente il potere"[1030]. I componenti del Laboratorio, nello scritto in catalogo, riconoscevano al "potere politico" un'importante funzione d'avanguardia nel creare nuovi linguaggi e nel portare questi elementi visuali verso la società: "Arte e comunicazione erano vicine. La comunicazione non trascurava l'idea della rappresentazione. Anche se magari non esaltava la componente di espressività che è legata al singolo. Dietro queste forme di comunicazione c'era una testa pensante che si poneva il problema di rappresentare secondo una linea strategica, politica"[1031]. Per questo il collettivo si poneva l'obiettivo di appropriarsi dei mezzi di comunicazione e di portarli "dalle masse alle masse" in senso orizzontale e non in

[1028] *Ibidem*.
[1029] *Ibidem*.
[1030] *Ibidem*.
[1031] *Armamentari d'arte e comunicazione*, cit., p. 7.

senso verticistico: in tal contesto si rifiutava la distinzione tra arte "da galleria" e "i moduli espressivi adottati con crescente efficacia da tutte le forme della pubblicità"[1032]. La pratica laboratoriale svolgeva questa determinante funzione: tramite la collaborazione con le scuole superiori si raggiungeva l'espletamento dell'idea del collettivo, ovvero quella di portare l'arte nel sociale, facendo di colui che era un fruitore passivo un soggetto produttivo di cultura. Per pervenire a questo risultato vennero impiegati nuovi mezzi di comunicazione e produzione artistica: la fotografia, la fotocopia, il videotape, la gigantografia, il filmato, venivano utilizzati per decifrare ed esplicitare l'uso abituale, quotidiano e di parte che di tali strumenti il potere faceva[1033]. Grande risalto, dunque, si incominciò a porre nei confronti della stampa quotidiana. La quale veniva sottoposta ad attenta analisi per verificarne gli aspetti demistificatori e illusori; secondo una testimonianza di Rosa: "Con gli altri facevamo ricerche e raccoglievamo immagini dai diversi giornali, dal "Corriere della Sera", da "Il Corriere di Informazione", "La notte", da "Il Giornale nuovo", da "L'Unità", da "Il Giorno". A volte ritagliavo immagini paradossali. Chiunque avrebbe potuto leggere la follia di queste composizioni, ma così non era. Il livello compositivo mi induceva a pensare che quelli che davano vita a questi 'pseudo arsenali' avessero un immaginario artistico sviluppato. In altri casi componevo io stesso le immagini con oggetti del quotidiano. Ne ricostruivo l'impianto formale."[1034].

I medesimi prospetti, il collettivo di artisti voleva metterli in pratica anche all'interno dell'occupazione di San Carpoforo. Come testimonia una lettera del 16 giugno del 1977, inviata dal gruppo all'assessore alla ripartizione cultura e spettacolo Marino, il Laboratorio chiedeva il nulla osta per la realizzazione all'interno degli spazi della chiesa – dichiarata come "spazio espositivo del comune di Milano" - di un intervento-laboratorio il quale avrebbe dovuto avere il patrocinio del comune stesso. L'iniziativa che si voleva realizzare era incentrata sull'analisi delle immagini diffuse da mass-media che, come da loro esplicitato "sebbene risultino prodotte tramite l'uso di strumenti tecnologici rivolti a «registrare» la realtà nel suo oggettivo manifestarsi, sempre più perdono la connotazione puramente documentativa e assumono valori e significati espressivi e interpretativi della realtà."[1035]. L'obiettivo del gruppo, dunque, era di analizzare le relazioni esistenti tra i messaggi che venivano proposti al pubblico e i modi di comportamento del vivere quotidiano, in quanto momenti indipendenti e interagenti nell'ambito del sistema di comunicazioni sociali. Secondo il prospetto del collettivo, infatti, la mostra avrebbe dovuto vedere la partecipazione di tutte le componenti sociali del territorio, dai lavoratori, agli studenti agli abitanti del quartiere, per superare il limite puramente espositivo declinando la manifestazione artistica in una pratica laboratoriale di ricerca sull'immagine visiva. Essa si sarebbe dovuta creare tramite l'impiego di gigantografie, filmati, video registrazioni e proiezioni, immagini

[1032] *Strategia di Informazione. Distorsione della realtà e diffusione del consenso*, cit, p. sp.
[1033] *Ibidem*, vedi anche Tullio Brunone: "Strategia di Informazione diventa il momento di riflessione su questo cambiamento, su questo passaggio, su questa logica. Qui si parla di meccanismo di diffusione dei contenuti. Noi abbiamo iniziato a lavorare su tutti gli aspetti e i riferimenti che questo cambiamento stava introducendo. Abbiamo fatto ricerche su tutti gli strumenti utilizzati: in quegli anni la fotocopia, che utilizzavamo per gran parte dei nostri lavori, era rivoluzionaria. Abbiamo usato poco il ciclostile, aveva una funzione tecnica-professionale ed era troppo legato alla comunicazione utilizzata dal Movimento. Abbiamo capito15 in fretta che chi ha in mano gli strumenti è quello che ha il potenziale espressivo più forte*.". Armamentari d'arte e comunicazione*, cit., p. 8.
[1034] Ivi, p. 7.
[1035] Milano, Pinacoteca di Brera, Archivio SBSAE/ pos 13/ 369, Milano, Chiesa di San Carpoforo, documento n. 3877.

fotocopiate, che si sarebbero potute configurare come un "sistema organico di comunicazione definite secondo le tecniche e i modi socialmente usati dai massmedia"[1036]. Sebbene la richiesta venne recepita dalla Soprintendenza per i beni artistici e storici di Milano, nella persona della sovrintendente Stella Matalon, la mostra non venne realizzata all'interno degli spazi della chiesa, ma venne organizzata – come già nella lettera del Laboratorio si paventava – alla Permanente. La mostra, intitolata *Immagine arma impropria. Mostra/laboratorio*[1037], venne organizzata presso i locali dell'istituzione meneghina dal 1 al 19 marzo del 1978, proprio durante i giorni del rapimento Moro. Anche in questa esposizione il Laboratorio organizzò, come già sottolineato nel sottotitolo, incontri di lavoro aperto al "movimento", alle scuole, ai giovani e a tutti i cittadini interessati, allo scopo di "avere uno scambio di idee, consigli utili e informazioni tecniche sugli effetti relativi all'uso di alcuni strumenti di comunicazione"[1038] e condurre, al tempo stesso, attraverso l'impiego dei laboratori, una ricerca volta a esperimenti pratici sull'uso delle immagini. Interessante sottolineare, come in catalogo venne chiarito quali furono i mezzi mediante i quali si svolse il percorso laboratoriale, suddiviso in un centro di studio sull'immagine, dove erano a disposizione dei partecipanti macchine fotografiche e polaroid, con ingranditori e vasche di sviluppo, in un "*atelier*" VTR, uno di film, con proiettori Super 8 per mostrare documenti sulla *Rassegna del Super 8 casalingo* - registrati nel corso dell'esposizione - nonché un laboratorio di serigrafia e un non meglio specificato centro di ricerca sui suoni, condotto da musicisti e studenti del conservatorio[1039].

A partecipare alla scrittura del catalogo, contribuì Tommaso Trini che, per l'occasione, facendo il verso agli Indiani Metropolitani – dei quali recuperava la terminologia – scrisse un emblematico testo dal titolo *Sotterrare l'informazione insieme con l'ascia*, dove chiaro si poneva l'intento "provocatorio" nell'utilizzare il termine "sotterrare" – che si opponeva al dissotterrare "Indiano" – per affermare la volontà di porre una pietra tombale sopra le distorsione della notizia così come perpetrata dei mass media. Nel testo Trini si impegnò a riflettere sui termini di comunicazione e di informazione: per il critico la modernità non aveva "mai smesso di riferirsi alla comunicazione come a un armamento lubrificato di guerra", così che ci si poteva "domandare se comunicare" era mai servito per promulgare una situazione di pace "o almeno ai suoi buoni propositi"[1040]. Trini, infatti, constatava amaramente che la comunicazione era servita solo all'arte, divenuta nell'epoca moderna "una morta che parla" e mantenuta in vita solo tramite "esorcismi", i quali, riuscendo a tenere unita la teoria e la pratica – muovendo dialetticamente in parallelo "l'azione con l'analisi, lo studio con la lotta" - consentivano di vincere quelle che il critico stesso chiamava le "ideologie dominanti"[1041]. Per Trini si

[1036] *Ibidem*.
[1037] *Immagine arma impropria: mostra/laboratorio. Coordinata dal Laboratorio di Comunicazione Militante, a c. di Laboratorio di Comunicazione Militante*, (Milano, Palazzo della Permanente, 1 – 19 marzo 1978), Milano, Comune di Milano, Ripartizione Cultura, 1978 In questa occasione Claudio Guenzani viene inserito all'interno catalogo come componente "effettivo" del Laboratorio di Comunicazione Militante. Tra gli altri protagonisti di questa esposizione vengono nominati anche Studio Azzurro e Nicola De Napoli.
[1038] *Ibidem*.
[1039] Ivi, p. 3. Questi laboratori sono documentati parzialmente anche dalle foto scattate da Fabio Cirifino conservate presso Studio Azzurro.
[1040] *Immagine arma impropria: mostra/laboratorio. Coordinata dal Laboratorio di Comunicazione Militante*, a c. di Laboratorio di Comunicazione Militante, ivi, p. sp.
[1041] *Ibidem*.

prospettava fondamentale, per consentire all'arte di continuare a elaborare una proposta culturale per il sociale, che la sperimentazione del Laboratorio spaziasse "dagli interventi operativi di studenti all'elaborazione linguistica propria degli artisti"[1042], perché solo in questo modo sarebbero potute risultare attive proposte che potevano superare la soglia della semplice denuncia mediante l'indagine, l'analisi e la critica.

Intervento del Collettivo Autonomo Pittori di Porta Ticinese.

Come precedentemente ricordato, il dibattito sui rapporti tra arte e società dovette investire, almeno per il primo anno di attività, l'intera organizzazione culturale dell'occupazione. In questo contesto, anche il Collettivo Autonomo Pittori di Porta Ticinese, dovette giocare un ruolo fondamentale al suo interno.

Nato attorno alla lezione dei muralisti cileni, giunti in Italia dopo il golpe nazionalista del settembre 1973, il Collettivo ruotava intorno alla figura dell'artista napoletano Giovanni Rubino, che già da alcuni anni prima – dalla metà degli anni Sessanta – svolgeva attività artistica nella "rossa" Reggio Emilia, dove viveva e lavorava. In questa città conobbe Corrado Costa, poeta poliedrico e sperimentale, appartenente al Gruppo 63, che nel 1964 aveva composto un album di poesie intitolato Pseudobaudelaire, nonché Rosanna Chiessi, artista sperimentale e organizzatrice del movimento Fluxus in Italia, e Giulio Bizzarri, artista e direttore creativo, allora impegnato nella progettazione e realizzazione di campagne ed eventi culturali, in ambito pubblico e privato.

L'impegno sociale e artistico di Rubino dovette manifestarsi una prima volta nel 1973 quando, insieme a Costa, mise in atto davanti al Petrolchimico di Marghera la performance *MORTEDISON*: dinanzi alle mura perimetrali dello stabilimento i due issarono, con l'aiuto degli operai dell'azienda, un crocefisso sul quale venne installato un manichino il quale portava una maschera anti gas. Esplicita, in questo senso, voleva essere la denuncia della nocività dell'aria dovuta agli scarti di lavorazione prodotti dal petrolchimico veneto. Da questa prima dichiarata manifestazione di denuncia sociale attraverso la pratica artistica, e sopraggiunti i fatti del golpe cileno, Rubino decise di declinare la sua attività spostando la propria attenzione dalla pratica performativa a quella pittorica: per questo si avvicinò maggiormente ai partiti extraparlamentari, soprattutto a Lotta continua, per la quale organizzazione si impegnò nella costruzione di striscioni e di manifesti da portare nei cortei durante le dimostrazioni politiche.

Accanto alla militanza strettamente politica, determinante nello sviluppo del Collettivo fu anche la presenza a Milano di una galleria artistica, sita nel quartiere di Porta Ticinese, che voleva emanciparsi dal mercato dell'arte commerciale – soprattutto legato al mondo delle stampe – per innovare il linguaggio culturale traghettandolo verso tematiche più sensibili al contesto sociale di quegli anni**.** Giliola Rovasino, titolare della Galleria di Porta Ticinese, insieme a Mario Borgese e a Rubino, decise di organizzare all'interno dello spazio espositivo la *Mostra incessante per il Cile*, una delle più lunghe mostre artistiche che la storia delle esposizioni occidentali ricordi: aperta nell'ottobre del 1973, trovò conclusione solo quattro anni dopo, nel 1977, quando

[1042] *Ibidem*.

presso la Rotonda di via Besana si tenne l'ultimo atto di questa poliedrica iniziativa, articolata in una serie di esposizioni di differenti "operatori culturali", con l'unico *leitmotiv* di dover creare opere d'arte che potessero vantare una matrice esplicitamente politica. Sulla scorta di questa prima esperienza, pochi giorni dopo l'inaugurazione della mostra presso la galleria di Giliola Rovasino, Rubino pensò che si potesse ampliare il discorso politico sulla crisi della democrazia socialista, decidendo di fondare, insieme a Gabriele Amadori, Mario Borgese, Nino Crociani, Cosimo Ricatto Narciso Bonomi e Corrado Costa – oltre ai più defilati Roberto Lenassini, Roberto Sommariva e Gabriele Albanesi – il Collettivo Autonomo Pittori di Porta Ticinese. Come ricordato da Fernanda Fedi in *Collettivi a gruppi artistici a Milano*, un articolato volume pubblicato come supplemento a Panorama nel 1985, il Collettivo ribadiva l'autogestione della propria operatività, e si poneva, al tempo stesso, come "servizio di interventi attraverso l'immagine visiva dietro richieste e istanze da parte degli organismi della sinistra da quelli istituzionali, a quelli di organismi di base, a quelli dei movimenti". Per di più, per Fedi – che non va dimenticato era membro del Collettivo Lavoro Uno, anch'esso protagonista nel lavoro "sul sociale" - il Collettivo si dichiarava contro la delega al critico di professione, alla stampa e alla galleria, in quanto – sulla scorta di tanti altri "operatori culturali" del periodo – vedevano in questa tipologia di "promozione" una mediazione pericolosa tra il proletariato urbano e l'artista stesso, che avrebbe potuto condurre a una scissione tra queste due culture. Corrado Costa, che nel Collettivo svolgeva la funzione "intellettuale", rese bene l'idea sottesa alla creazione di questo gruppo artistico e alla funzione politica del murale. In una lunga e articolata lettera indirizzata a Rubino, scritta nel settembre 1976 in relazione a un intervento del Collettivo tenuto presso il Centro Internazionale di Brera nel contesto delle giornate di studio *Arte e Società*, Costa ricordava come i murales avevano "perduto il loro aggancio con il momento di lotta" in quanto "separati dal momento di provocazione", per restare una mera "celebrazione" dell'atto creativo dell'artista. A causa di ciò, è a causa della contemplazione estetica verso la quale sarebbe stato condotto lo spettatore, avrebbero perso la loro valenza politica, divenendo "sempre più ambigui" agli occhi della comunità. In tale contesto, si chiedeva Costa, restavano poche scelte da poter portare avanti: "o puntare su un discorso enfatico, assurdamente esasperato e dilatato o addirittura assurdo o tornare a fare i conti con la «maniera». Oggi – ricordava ancora l'artista – ritorna di moda esplicitamente la maniera, il neo-conformismo, l'allegoria, il recupero popolare, il compromesso, il cazzo-socialismo, l'allusione psicanalitica nel contesto etnografico, il punto di vista autobiografico e il tracciato storico fraudolento, la pantomima danzata e la morte simbolica del padrone, la masturbazione nel contesto del processo storico, collettivo… Noi dobbiamo dunque a nostra volta assumere il ruolo al quale la istituzione ci ha destinato: ripetere gesti che esprimono solo la ripetizione del gesto. Fine. La realtà così modificata ci impone di prendere dialetticamente le distanze.".

In questo contesto, dunque, si svolgeva la pratica artistica del Collettivo Autonomo Pittori di Porta Ticinese. Tra il 1974 – come ricordato anno di fondazione del gruppo – e il 1976, anno del suo scioglimento, numerose furono le iniziative che li vedranno partecipi: nel 1974, in piazza Duomo, Rubino e compagni costruirono una gigantesca pittura su teloni stesi per terra per ricordare i fatti cileni, mentre poco dopo, sempre per ricordare il golpe sudamericano, dipinsero un secondo murale in una piazza veneziana. L'anno seguente, in occasione delle elezioni comunali del 1975 che videro trionfare il PCI, il Collettivo dipinse in piazza Vetra un murale

intitolato *M.S.I. Fuorilegge*, seguito a poca distanza da un secondo graffito nel quartiere Sant'Ambrogio contro l'aumento dei prezzi alimentari: "la carne aumenta, mangeremo Agnelli". Sempre nel 1975, Rubino e il Collettivo dipinsero per il 25 aprile un muro con una pittura inerente il tema del "fanfascismo" al quale fecero seguire uno striscione da portare in manifestazione dedicato a Giannino Zibecchi. L'attività del collettivo non si svolse solo a Milano, ma si manifestò anche a Brescia, quando presso la casa del popolo locale venne fatto un omaggio ai partigiani locali, mentre a Sant'Angelo Lodigiano venne dipinto un murale per la liberazione di Luis Corvalan.

In relazione a questi interventi, il Collettivo Autonomo Pittori di Porta Ticinese, effettuò anche un intervento all'interno dell'occupazione di San Carpoforo (Figura 36). Come si vede dalle fotografie conservate da Rubino stesso, il collettivo appese, su delle traversine che collegavano le estremità della navata, una serie di differenti gigantografie serigrafate, nelle quali si vedeva la faccia di un operaio che faceva una pernacchia a un probabile "padrone", una classica effige di Marx, o un pastore con in spalla un agnello. Con ogni probabilità in relazione a questa "esposizione" fatta all'interno della chiesa occupata, il Collettivo tenne un intervento all'interno del dibattito *Arte e Società*, che venne pubblicato sul numero 3 di "Brera Flash". Il gruppo, pur dichiarando amaramente di non voler mettere in discussione i momenti celebrativi della creatività dell'artista, in quanto elemento in grado di assumere i connotati di una destinazione privilegiata dell'individualità borghese,



denunciava il mondo creativo separato, dove da una parte stavano "gli eletti" in grado di creare valenza artistica, dall'altro il popolo, destinato ad avere un ruolo di fruitore passivo degli eventi[1043].

In tale contesto, il Collettivo perveniva anche a una critica alla Biennale veneziana del 1976, alla quale avevano tuttavia partecipato per "sostenere e diffondere" in prima persona "la cultura espressa dalle lotte proletarie portate avanti in questi anni", pur essendo consapevoli che "il nostro apporto reca in sé grossi pericoli di idealismo e ideologismo"[1044]. Per questo il ruolo dell'operatore artistico all'interno del processo rivoluzionario doveva essere considerato solo come momentaneamente utile in una prospettiva che lo avrebbe portato a negarsi del tutto come individualità specifica del settore culturale.



Figura 36: intervento del Collettivo Pittori di Porta ticinese, 1977. Vedi anche immagine precedente.

Mostra sul colonialismo – Armando Casalini.

Verso la fine dell'inverno del 1977, indicativamente tra la fine di febbraio e l'inizio di marzo, presso la Fabbrica venne allestita una mostra dell'artista bolognese Armando Casalini, con la quale si volevano denunciare i crimini del vecchio e del nuovo colonialismo e per mettere in risalto le lotte di liberazione combattute dai popoli sottomessi agli stati invasori (Figura 37).

[1043] Cfr., Collettivo Pittori di Porta Ticinese, *Arte e società*, in Brera Flash, n. 2, dicembre 1976 – gennaio 1977, p. sp.
[1044] *Ibidem*.

Come mostrato dalle foto di Fabio Cirifino, le pareti spoglie della chiesa vennero rivestite con dei pannelli bianchi, sui quali gli occupanti dello stabile affissero dei fogli di cartone che narravano, in senso cronologico partendo dalla navata sinistra, i misfatti del "colonialismo" dell'antichità fino ai nefasti giorni del neocapitalismo coloniale, ponendo l'accento sull'imperialismo degli stati nazionali degli anni Venti e Trenta. Ogni pannello, infatti, era dedicato a mettere in evidenza un particolare aspetto di questi fatti: una prima lastra era intitolata "Origine. Il territorio come gioco necessità e fede", la quale era associata a una foto incorniciata di una moschea in terra cruda, tipica del Mali, simbolo di primo baluardo di difesa territoriale e di aggregazione sociale, affiancata a sua volta da un piccolo albero plastificato, forse allusione al peccato originale dal quale scaturirono i mali dell'umanità. Poco discostato da questo primo pannello, una secondo rivestimento recava una composizione dove al ritratto di quello che sembra essere un gerarca fascista, erano associati una tromba da guerra e un accendino tipo "zippo", "strumenti" entrati nell'immaginario comune per quanto riguarda il colonizzatore del Ventennio. A riflettere sull'immaginario comune di questi popoli, interveniva un'altra composizione: in una cappella della chiesa, infatti, erano presenti oggetti quotidiani utilizzati da queste popolazioni, come collane, stoffe, vasellame, nonché un manichino al quale era stato fatto indossare una tunica "africana". Nel transetto sinistro, infine, era stata installata una struttura "umanoide", vicina per intenti alle sculture degli artisti del Nouveau Réalisme, forse e esemplificare le migrazioni forzate alle quali erano sottoposte le genti dei paesi colonizzati. Questo manichino era assemblato unendo un cestello di vimini per le gambe, una fotografia degli inizi del novecento per il busto e, infine, la struttura interna in legno di una lampada da salotto, nella quale venne posizionata la fotografia di una donna berbera, come testa. A fianco di questa composizione, infine, stavano un fantoccio senza braccia, un monopattino che recava la scritta Alessandra e un borsone da viaggio.

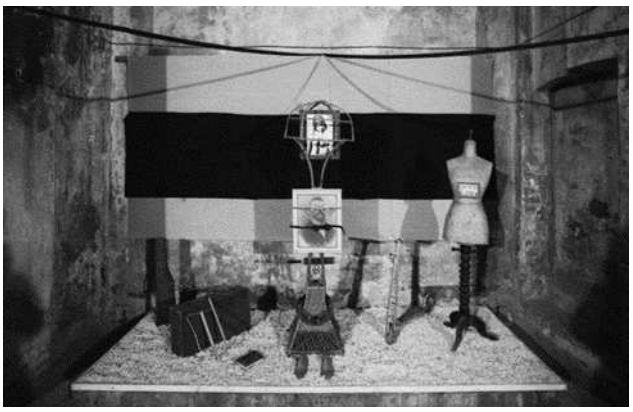
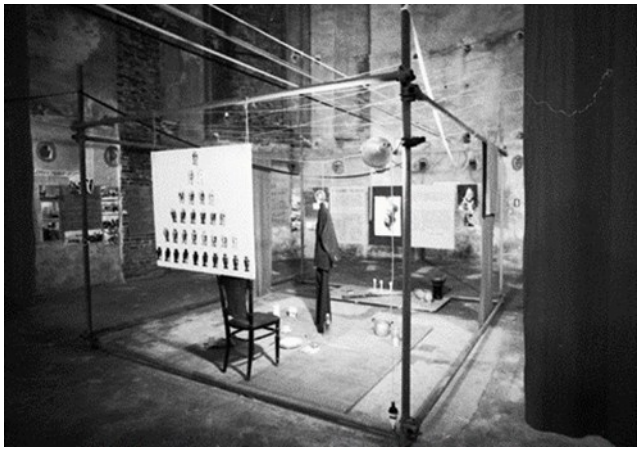


Figura 37: Fabio Cirifino, Mostra sul colonialismo di Armando Casalini, 1977.



Cospicua, in questa mostra, la parte dedicata alle lotte di liberazione dei popoli sottomessi alla tirannia colonialista. Una bacheca, ad esempio, era dedicata ai manifesti e alle pubblicazioni editoriali: erano esposte riviste come la palestinese "Al-Fateh", nonché "Spotlight on South Africa" - periodico pubblicato dal consiglio nazionale sudafricano - e "Liberation Afrique", dedicato alle lotte di liberazione dell'africa australe e della Guinea Bissau. Sempre legato alle lotte di indipendenza, altri pannelli erano riservati alle "Testimonianze: memorie formato cartolina sul colonialismo francese". Questa sezione era introdotta da una serie di supporti

rivolti al "femminismo rivoluzionario senza veli": in questi rivestimenti erano esposte una serie di fotografie di donne africane (purtroppo illeggibili dalle testimonianze fotografiche in nostro possesso). A corredo della parte fotografica, una serie di listelli di cartone presentavano una iscrizione ripresa dai testi di Frantz Fanon, il cui volume *I dannati della terra*[1045], pur essendo stato pubblicato per la prima volta in Italia dalla Einaudi nel 1962, era stampo ristampato più volte nel corso degli anni Settanta suscitando ampio interesse nella sinistra "rivoluzionaria". Il pannello, tuttavia, sembra presentare la trascrittura di un secondo testo dello scrittore martinicano, che ebbe innegabilmente meno risonanza nella cultura editoriale italiana: *Sociologia della rivoluzione algerina*[1046], un testo scritto nel 1959 e pubblicato in Italia, sempre da Einaudi, nel 1963.

Il percorso della mostra, infine, portava a tempi più "recenti", andando a trattare i temi del colonialismo nella società a capitalismo avanzato, come si stava sviluppando dopo la crisi petrolifera del 1973. Un pannello, infatti, era interamente dedicato al fenomeno dell'imperialismo quale "politica economica dell'affermazione ed economia dei bisogni nel terzo mondo". A completamento di esso erano esposte una serie di fotografie incorniciate che ritraevano le discrasie di questo fenomeno: da una parte erano esposti gli oggetti di consumo tramite i quali i paesi del "primo mondo" erano riusciti ad "affermare" una vera e propria economia "del bisogno" nei paesi indigenti, dall'altra le condizioni di sofferenza di queste popolazioni le quali, nonostante l'implementazione di beni industriali, non avevano subito benefici quotidiani tangibili. Queste fotografie accostavano pneumatici di trattori o pompe di benzina, con immagini ritraenti la popolazione indigena morire di fame. A fianco di questo pennello, inoltre, vi era una seconda installazione "plastica" che mostrava tale discrasia: da una parte stavano un vestito di alta sartoria e un modellino di una stazione di rifornimento Chevron con una macchina pronta a servirsi, dall'altra venne posizionato un bidone di latta, utilizzato dalle popolazioni indigene africane per raccogliere l'acqua piovana. Quest'ultimo era accostato a delle moderne bombole del gas, utilizzate delle persone "occidentali" nelle abitazioni più moderne. Tale sorta di colonizzazione "commerciale", per chi aveva organizzato la mostra, aveva portato – come sottolineato nel pannello stesso - alla costruzione della "città degli altri" – una sorta di "città ghetto-folkloristica - all'interno della quale gli indigeni non potevano più riconoscersi, ma che aveva condotto a fare della "sconfitta" il principio della "lotta".

Lungo il corso della navata, infine, erano poste due strutture cubiche, una costruita con dei listelli di legno e chiusa con fogli plastificati, l'altra, fabbricata con dei tubi innocenti, aperta sui quattro lati. Costruzioni, queste due, che dovevano risentire degli "*environments*" che Alla Kaprow costruiva ormai della fine degli anni Cinquanta e che ebbero in Italia, e soprattutto a Milano, ampia diffusione nel circuito culturale cittadino, principalmente grazie alla critica d'arte letteraria. Sul numero 16/17 di "Data Arte" dell'estate del 1975, Mirella Bandini pubblicò un articolo nel quale si tentava una interpretazione dell'arte performativa di Kaprow, trovando le sue origini nella "*junk culture*" neodada newyorkese di fine anni Cinquanta, volta a integrare

[1045] Frantz Fanon, *I dannati delle terra*, Torino, Einaudi, 1962.
[1046] Frantz Fanon, *Sociologia della rivoluzione algerina*, Torino, Einaudi, 1963.

pittura, scultura e "oggetti di risulta"[1047] in assemblaggi integrati con elementi musicali e coreutici[1048]. Interessante notare, in particolare, come nella copertina dell'intervento di Bandini, venne posta un'immagine di Scott Hyde raffigurante il seminale lavoro *18 happenings in six parts (sandwich man)*, installato da Kaprow alla Reuben Gallery di New York nel 1959: essa era una struttura cubica sostenuta da esili listelli di legno ricoperta da plastica semitrasparente, visivamente molto vicina a quella presente nella chiesa di san Carpoforo.

Queste due strutture, che dovevano essere il centro focale dell'esposizione, riflettevano sui crimini coloniali perpetrati dal fascismo: all'interno della costruzione in legno era posta una scrivania sulla quale era appoggiata una macchina da scrivere, in quella costruita con i tubi innocenti, invece, erano posizionati oggetti d'uso quotidiano delle famiglie nordafricane, tra i quali potevano vedersi anche dei bonghi e flauti, ma dove non mancava anche un fucile, collocato a significare la via della redenzione da seguire per queste popolazioni. Sopra di esso, infatti, erano posti dei pannelli che inneggiavano alla lotta di liberazione popolare: dagli scritti dello psichiatra sudafricano David Cooper ai testi di Frantz Fanon. Interessante notare, in particolare, un foglio di cartone dedicato al concetto di "uomo nuovo" declinato nella sua duplice dimensione: quella religiosa e quella più strettamente socio-politica. Seppur tale nozione era nata sul finire della prima guerra mondiale, e aveva trovato terreno fertile in ambienti futuristi e sansepolcristi, nella mostra era sviluppata in chiave anticolonialista, volta alla visione della nascita della "coscienza nera" e del nuovo uomo africano in grado di liberarsi dalle catene dell'oppressione colonialista e imperialista. L'uomo nuovo infatti era sorto anche per rivendicare una propria cittadinanza etnica, la quale si sarebbe potuta manifestare in chiave psicanalitica. Ancora Fanon veniva, dunque, chiamato in causa: la rivendicazione di una identità nera verrà espressa dallo scrittore africano nel testo *Peau noire, masques blancs* pubblicato nel 1952 a tradotto in Italiano da Mariagloria Sears per la casa editrice Il Saggiatore con il titolo *Il negro e l'altro* nel 1965[1049].

In questo saggio Fanon dedicava un ampio paragrafo ai comportamenti all'interno dell'ambiente familiare, cercando una spiegazione delle nevrosi dell'uomo nero adulto all'interno degli eventi traumatici della propria infanzia. Per Fanon, infatti, esisteva una profonda differenza tra la famiglia così come intesa nei paesi occidentali e in quelli "africani": nei primi essa poteva identificarsi con la nazione stessa, così che il bambino che fosse cresciuto al suo interno avrebbe potuto ritrovare nella società gli stessi valori e i medesimi principi appresi nel contesto familiare. Per Fanon, infatti, la "famiglia" era essenzialmente una costruzione sociale tipica della cultura "bianca" e "borghese"; quindi, oltre a prendere le distanze dal concetto di "famiglia dei bianchi", prendeva le distanze anche da un secondo baluardo tipico della società capitalista, la psicoanalisi occidentale, quale sottoprodotto della medesima cultura[1050]. Se, infatti, la famiglia "normale" era quella "bianca", era dannoso, se non quantomeno superfluo, doversi affidare a uno psichiatra per poter risolvere

[1047] Mirella Bandini, *Allan Kaprow*, in Data Arte, n. 16/17, 1975, 60 – 67.
[1048] Queste integrazione tra differenti tipologie artistiche, del resto, erano molto frequenti nella cultura americana, come testimoniamo, ad esempio, i cubi in materiale plastico costruiti di Jasper Johns come coreografia per il balletto *Walkaround Time* di Merce Cunningham del 1968. Il celebre protagonista del New Dada e della Pop Art scelse come elementi di scena dei parallelepipedi di diverse dimensioni realizzati con plastica trasparente all'interno dei quali disegnò parti della più enigmatica e famosa opera di Marcel Duchamp, *Il Grande Vetro* del 1915-23.
[1049] Frantz Fanon, *Il negro e l'altro*, Milano, Il saggiatore, 1965.
[1050] Cfr, ivi, p. 65.

queste difficoltà, in quanto problemi non erano. Vi era un'inconscia differenza tra il trauma provato dai bianchi e quella testimoniato dai neri; lo shock percepito dai primi – che era per Fanon inconscio - si manifestava nel periodo dell'infanzia, all'interno del nucleo familiare, e si poteva manifestare attraverso nevrosi da adulto. Il trauma manifestato dai neri, invece, lo si percepiva al di fuori di tale contesto: esso non era un trauma irrazionale, in quanto era visibile tramite il colore della propria pelle[1051]. Il colonialismo, dunque, veniva declinato dal pensatore martinicano in chiave di psicanalisi familiare.

Due altre brevi considerazioni, infine, meritano attenzione riguardo a tali problematiche: sia vedere come a fianco del "manifesto" che recava la trascrizione dei testi di Fanon era presente un secondo foglio dove erano trascritti passi da *La morte della famiglia*[1052] di David Cooper, testo debitore della lettura "sociale" fornita da Fanon, sia notare come sopra la struttura in tubi innocenti erano state poste delle strisce di stoffa colorata secondo le cromie della bandiera italiana, affiancate, tuttavia, da un listello nero, richiamante il colore fascista.

Mostra "Le tendenze dell'arte, dal neoclassicismo alle neoavanguardie".

Con ogni probabilità intorno ad aprile del 1977 presso la Fabbrica di comunicazione venne organizzata una mostra didattica intitolata *Le tendenze dell'arte, dal neoclassicismo alle neoavanguardie* nata all'interno nell'ambito della "ricerca" – i corsi accademici della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano – di Mario De Micheli. La mostra, sponsorizzata dall'ente regionale lombardo, si poneva l'obiettivo di illustrare la nascita e lo sviluppo dell'arte figurativa moderna per sottolineare in quale misura e attraverso quali processi le arti figurative avessero partecipato alle tensioni, alle contraddizioni e alle crisi del tempo, esprimendo il tutto – i significati e gli eventi – attraverso una ricerca per immagini[1053]. Una mostra essenzialmente costruita con pennelli cartonati, sui quali vennero impresse una serie di diagrammi, immagini e testi inerenti la nascita e lo sviluppo dell'arte figurativa moderna – attraverso immagini "significanti" degli artisti maggiormente interpreti della loro epoca -con l'intento di sottolineare in quale misura a attraverso quali processi le arti figurative aberro la loro peculiare responsabilità nella nascita delle tensioni sociali e nella "crisi del tempo" sviluppando una loro peculiare portata estetica: "l'obiettivo", sottolineava l'anonimo recensore su "Arte Contro" – era quello di "arrivare a focalizzare le vicende dell'arte moderna e contemporanea, che, attraverso le sue molteplici manifestazioni, spesso tra loro contrastanti e livello formale, testimonia la complessità in cui si vanno svolgendo i processi che agitano la società in cui l'artista vive e lavora"[1054]. Ecco, allora, in questo contesto, vedere come la mostra si apriva con la Francia rivoluzionaria, per giungere gradualmente a mettere in risalto la crisi e "l'involuzione dei valori borghesi, la rivolta degli artisti nei confronti della loro classe, il processo del loro inserimento all'interno del movimento rivoluzionario" fino a giungere "il loro impegno antifascista" tipico delle Neoavanguardie.

[1051] Cfr. ivi, p. 76.
[1052] David Cooper, *La morte della famiglia*, Torino, Einaudi, 1972.
[1053] S. N., *Le tendenze dell'arte dal neoclassicismo alle neoavanguardie. Una mostra itinerante a una proposta di didattica*, in Arte Contro, n. 7 (V), 1977, p. 45.
[1054] *Ibidem*.

Interessante, soprattutto, vedere la rivendicazione dei "curatori" della mostra, i quali contestualizzavano il suo inserimento all'interno delle esperienze didattiche apprese durante i corsi accademici della Facoltà di Architettura del Politecnico, in particolare, anche se non menzionato, debitrice dei seminari tenuti da Mario De Micheli, che proprio in quegli anni poneva il suo interesse, come si è precedentemente visto, su David e gli artisti della rivoluzione francese, declinati in senso attualizzante, quali precursori della rivolta contro le istituzioni "borghesi" . Seppur, infatti, essa venne sovvenzionata dall'assessorato alla cultura, si rivendicata come necessaria fu l'aiuto loro fornito dagli organismi culturali di base, unici "collettivi" urbani che riuscivano a testimoniare operativamente la volontà di affrontare criticamente le contraddizioni della realtà.

Attività antipsichiatrica alla Fabbrica di comunicazione.

Oltre alle mostre ricordate, grande spazio all'interno della Fabbrica di comunicazione era dedicato al dibattito antipsichiatrico, dove la follia – come capiremo nel proseguo del capitolo – veniva recepita quale sintomo di una mancanza di relazioni umane, e non in una carenza di tipo fisiologico. Non sarà vano allora notare come all'interno dell'occupazione – e nel vicino Centro Internazionale di Brera – ampio era il dibattito sui temi che tentavano una integrazione tra lo spazio urbano e la socialità umana.

Una giusta menzione, a questo punto, merita il progetto *Ambiente Arti Visive*, un contenitore all'interno del quale vennero organizzati seminari intitolati *Arte e società*, nonché mostre individuali e un laboratorio sperimentale permanente, il cui resoconto di ogni dibattito veniva riportato su "Brera Flash". Il progetto, svoltosi presso il Centro Formentini e la Fabbrica di Comunicazione, e presieduto e organizzato da Ugo La Pietra, Franco Mazzucchelli e Ettore Pasculli, si dipanò dall'ottobre del 1976 al dicembre dell'anno successivo. Obiettivo di questo ciclo di incontri era quello di indagare i rapporti di continuità tra l'ambiente del lavoro produttivo – sia esso anche culturale – e l'ambiente sociale. In questo contesto, il dibattito non voleva indagare solo la contingenza degli eventi, ma tentava di analizzare un periodo storico ben più ampio, passando per fasi socio culturali prefissate. Il primo stadio di questo ideale percorso di ricerca venne fissato nel 1970, quando la città si era configurata come una "macchina" produttiva con precisi interessi di classe, con lo scopo di disgregare la forza lavoro. Il secondo si manifestava tramite la crisi energetica del 1973-1974 quando, mediante i tentativi di riforma industriale e urbanistica, che portarono i proletari fuori dal centro storico delle città, si erano formate organizzazioni di base che lavoravano non più solo sul sociale ma nel sociale. Come ultima tappa di questo ideale indagine, gli organizzatori di *Ambiente Arti Visive* individuavano il periodo loro contemporaneo, il 1976, momento in cui, mediante la costruzione della fabbrica-sociale e dell'operaio massa, che portò alla "massificazione della vita nei suoi termini complessivi"[1055], vennero emarginati dal contesto sociale e produttivo donne, malati, omosessuali e disoccupati. In un documento dattiloscritto da Ugo La Pietra risalente all'ottobre del 1976 gli organizzatori di *Ambienti Arti Visive* tentavano di meglio spiegare quanto erano le loro volontà da portare a termine con questa ricerca. Gli obiettivi degli incontri, difatti, si proponevano l'urgenza di esporre il Centro Internazionale di Brera – e dunque anche la Fabbrica – verso un particolare

[1055] Ettore Pasculli, *Ipotesi iniziale di approccio e rapporto con il "sociale"*, in Brera Flash, 1, 1976, p. sp.

momento culturale all'interno delle arte visivi legate all'ambiente e ai problemi sociali, enunciando al tempo stesso un'ipotesi di lavoro sulla quale avrebbero potuto aggregarsi in modo costruttivo ed interlocutorio una serie di "operatori culturali" che sentivano l'urgenza di esprimersi sui temi prescelti[1056], del resto già elaborati alla Biennale veneziana del 1976 nella mostra *Ambiente come sociale*. A rimarcare quando detto, il sottotitolo dell'evento portava la dicitura "seminario introduttivo per la definizione di un programma che verifichi gli strumenti e i metodi per un nuovo ruolo dell'operatore nel sociale": in questo contesto, tuttavia, l'ambiente non era di definizione solo l'ambiente fisico dove poter operare, ma deveniva luogo di manifestazione di comportamenti e luogo "dove si determinano le più complesse conflittualità tra gli individui"[1057]. Allo stesso tempo, il ruolo dell'operatore sociale veniva definito quale artista in grado di codificare una serie "di simboli, di luoghi comuni e di situazione in cui l'ambiente ha determinato comportamenti rigidi e codificati"[1058]. Dall'unione di questa due soggetti – l'ambiente visto come conflitto, e l'artista decodificare di questo conflitto – avrebbe portato alla ridefinizione degli spazi pubblici "sottratti al sistema"[1059]. Ecco allora che a partecipare agli incontri pervennero adesioni da numerosi artisti, o collettivi, che nel corso degli anni precedenti avevano riflettuto su tali tematiche: tra di essi si devono ricordare il Laboratorio di Comunicazione Militante, Giuliano Mauri, il Gruppo Piazzetta, Ugo La Pietra, la Cooperativa Alzaia di Roma, il Collettivo Autonomo Pittori di Porta Ticinese, Ottavio Salvini, il Gruppo Cavart, Ugo Guarino, il Gruppo monumento a Franceschi, Bruno Pessina, Riccardo Dalisi e il Gruppo Salerno 1975[1060].

Il primo seminario di *Arte e società* si svolse il 28 ottobre, e ospitò importanti critici quali Crispolti, Aurelio Natali e Vittorio Fagone, collettivi artistici come il Laboratorio di comunicazione militante, il Gruppo Piazzetta e il Collettivo Autonomo Pittori di Porta Ticinese, nonché singoli operatori culturali quali La Pietra, Mazzucchelli, Ugo Guarino[1061], Alessandro Mendini, Davide Boriani e Giuliano Mauri. A prendere parola in questa prima conferenza furono il critico Natali, che discusse sul ruolo dell'artista nel periodo di crisi della società contemporanea, Boriani, il quale dibatté sul ruolo della nuova committenza pubblica, e i membri del Laboratorio di comunicazione militante, i quali portarono una relazione sul rapporto tra "sociale" ed "ambiente". Fondamentale, in questo contesto di analisi, il loro intervento, che rifletteva sull'emarginazione del soggetto sociale produttivo – come il carcerato o il folle - nella società a capitalismo avanzato. Per l'occasione il Laboratorio presentò il suo *Manifesto programmatico*. Il terzo degli otto punti portava come titolo *Cantine, cessi e istituzione come sociale*: in esso si esplicitava come per sociale non si doveva intendere l'ambiente in sé, ma la gestione che di esso poteva esserne fatta: "sociale è la gestione e non lo spazio: sociale quindi più essere la cella di una galera se costituisce la ragione e l'occasione per innescare idee, azioni e rapporti sociali. Anche una piazza affollata, invece, (o una manifestazione) può non essere sociale se si risolve in pura immagine, in forma e colore, destinato alla contemplazione privata. Il concetto di sociale quindi non

[1056] Ugo La Pietra, *Come avete potuto notare…*, documento dattiloscritto, 28 ottobre 1976, p. 1.
[1057] Ivi, p. 2.
[1058] *Ibidem*.
[1059] *Ibidem*.
[1060] Ivi, p. 4.
[1061] Più volte indicato, erroneamente, come Guarcino.

equivale né può essere ridotto a quello di ambiente ed è frainteso anche da chi crede di operare nel sociale solo quando opera nell'ambiente determinando, su scala urbana, la trasposizione dei metodi e dei contenuti espressi all'interno delle strutture tradizionali (quadro/murales, scultura/monumento)."[1062]. Anche il quinto punto del "manifesto" - intitolato *Arte come palestra per invenzioni e rivoluzioni* - rimarcava come seppur l'arte occupava uno spazio marginale rispetto al più vasto sistema di comunicazione che regolava i rapporti sociali, tale specifica condizione di marginalità configura l'arte "come settore a sé stante, dotato di una storia, di caratteristiche e di privilegi particolari"[1063]. In questo contesto, l'arte appariva come il luogo specifico e precostituito per esercitare la critica del linguaggio, per distrugger vecchie concezioni artistiche e sostituire a esse nuovi modi di comunicare, nuovi linguaggi e nuovi messaggi. Per queste sue caratteristiche l'arte, intesa nella sua tradizionale eccezione, poteva svolgere una funzione sociale che si esplicitava con "l'essere 'trappola per intellettuali'"[1064] ovvero ambito emarginato ed emarginante per fare invenzioni e rivoluzioni che non avrebbero interferito con le altre forme di comunicazione di cui si poteva avvalere quotidianamente il potere.

Anche l'intervento del Collettivo Autonomo Pittori di Porta Ticinese deve essere preso a modello di questa riflessione sull'operare artistico all'interno del sociale. Nello scritto prodotto a testimonianza del medesimo evento, il Collettivo denunciava le necessità della collettivizzazione dei mezzi di produzione artistici, nonché la volontà di autogestire il proprio lavoro, rifiutando la delega al critico di professione, alla galleria, e alla stampa giornalistica[1065]. Essi, infatti, venivano visti come soggetti istituzionali che avrebbero potuto "traghettare" il lavoro del Collettivo all'interno di un contesto culturale "borghese", minacciando, di conseguenza, la sopravvivenza stessa dell'operatore culturale quale baluardo della cultura proletaria.

I sette Testimoni di Ugo Guarino e il monumento da Bava Beccaris.

Come ricordato, al dibattito *Arte e società* intervenne anche Ugo Guarino. L'artista triestino si "relazionò" con l'ambiente gravitante attorno all'occupazione due volte, la prima il 18 dicembre del 1976, quando venne ospitato presso la Fabbrica per presenziare a un incontro sull'antipsichiatria, la seconda il 27 gennaio 1977 quando partecipò al dibattito *Arte e società* presso il Centro Formentini. Riguardo alla prima conferenza tenuta presso la Fabbrica, non sono stati rinvenuti documenti inerenti alla relazione che l'artista tenne[1066]; tuttavia, una serie di foto di Fabio Cirifino, conservate presso l'archivio di Studio Azzurro, documentano quegli eventi. Guarino presenziò al dibattito tenendo una discussione con i presenti, introdotto da Marisa Dalai Emiliani, che già da anni si era dedicata allo studio del lavoro dell'artista triestino. Per l'occasione, il collettivo di gestione

[1062] Brera Flash, 2, dicembre 1976- gennaio 1977, p. sp., presente anche in *Strategia di informazione*, a c. di Laboratorio di Comunicazione Militante, (Alessandria, Casa della Cultura, 29 gennaio – 17 febbraio 1977), Alessandria, Comune di Alessandria Assessorato Cultura e Teatro, 1977, p. sp.
[1063] *Ibidem*.
[1064] *Ibidem*.
[1065] Collettivo Autonomo Pittori di Porta Ticinese, intervento tenuto per il progetto Arte e Società organizzato presso il Centro Internazionale di Brera il 16 dicembre 1976. Archivio privato di Giovanni Rubino.
[1066] Un breve trafiletto che testimonia della presenza di Guarino alla Fabbrica è presente sul "Corriere della Sera": Paracchini Gian Lugi, *Fabbrica d'arte in una ex chiesa*, in Corriere della sera, 28 dicembre 1976, p 9.

della Fabbrica realizzò una quinta teatrale dove a fare da sfondo, oltre un grande striscione bianco sul quale venne scritto in rosso "tutti i manicomi sono da distruggere", erano presenti i sette *Testimoni* (Figura 38).

Figura 38: Fabio Cirifino, Ugo Guarino con i *Sette Testimoni* alle sue spalle.



Essi erano grandi figure di legno costruite da Guarino con i degenti del frenocomio triestino nel 1975 mediante vecchi mobili di risulta: "decrepiti legni di uso quotidiano scrostati, macchiati di urine e feci, miseri oggetti consunti che rimangono oggi" - così li descriveva Franca Ongaro Basaglia – "quali muti fantasmi ad accusare, testimoniare, documentare la non vita degli internati nel vecchio manicomio". Questi automi, personificando i "matti" del manicomio, diventavano mezzo attraverso il quale i degenti stessi potevano trovare la loro catarsi liberatoria dalla loro "follia", "testimoniando" e denunciando al mondo esterno le condizioni di grave afflizione quotidiana che gravava sulla loro persona. L'obiettivo che Guarino voleva mettere in risalto tramite i *Testimoni*, infatti, non era la semplice critica all'istituzione manicomiale, ma quello di individuare nel mondo dei rapporti sociali dominanti il territorio reale nel quale agire: un territorio che privilegiasse le contraddizioni create dai bisogni della popolazione rispetto alla risposta di medicalizzazione che si tendeva a dare a questi bisogni. Per questo i *Testimoni* diventavano un "presto, un veicolo per parlare di questo problema [il manicomio][1067]. Non deve essere trascurato, in questa direzione di intenti, sottolineare come gli automi di Guarino vennero esposti anche al Festival del Proletario Giovanile di Parco Lambro del 1976, famoso, come precedentemente ricordato, per aver creato modelli alternativi di "bisogni" radicali, avulsi delle regole preimpostate dalla società consumistica. In occasione del Festival, infatti, Basaglia inviò una lettera agli

[1067] *Sculture di Guarino per il dibattito sui manicomi-lager*, in Corriere dell'informazione, 3 aprile 1976, p. 8.

organizzatori dell'evento, nella quale spiegava gli intenti sottesi alle sette sculture di Guarino, sottolineando come esse vennero portate sul luogo perché al festival stavano "succedendo cose che non andavano neppure ai tempi di Allen Ginsberg"[1068]. Oltre a questi automi di legno, a margine del dibattito venne organizzata una mostra su pannelli mobili, sui quali vennero esposti lavori dell'artista come i manifesti prodotti assieme ai degenti del frenocomio triestino nel quale Guarino lavorò per molti anni. Guarino, infatti, fin dal 1972, grazie alla mediazione di Gaetano Kanizsa, collaborava con Franco Basaglia all'interno dell'ospedale psichiatrico San Giovanni di Trieste, dando vita, all'interno del reparto Q - Osservazione donne, al Collettivo d'arte Arcobaleno, un vero e proprio laboratorio di arti applicate, dove coadiuvava i degenti alla creazione di giornali murali, poster, riviste, murales e opere scultoree: il motto del collettivo era, infatti, "chi insegna impara e chi impara insegna". Con l'aiuto di questo gruppo di lavoro, Guarino arrivò a concepire nel 1973 il *Modulo aperto Arcobaleno* o *Foglio Arcobaleno*, un giornale murale di 100x70 cm con un grande spazio vuoto al centro, sul quale chiunque poteva scrivere un proprio pensiero o lasciare un ricordo degli eventi passati. Stampato in migliaia di copie, il "modulo" venne diffuso ed usato in ospedali, fabbriche, scuole medie ed elementari, scuole popolari di lavoratori, università, teatri, osterie e nelle strade: "La creazione artistica collettiva e la creazione artistica individuale svolta in compagnia degli altri si completano a vicenda. […] Questo foglio dei Collettivi d'arte Arcobaleno è a disposizione di chiunque desidera esprimersi, nelle forme e nella misura che sa e che può, che preferisce, disegnando, dipingendo, scrivendo, incollando, affermando in questo modo la propria presenza, liberando ciò che ha dentro, comunicando con sé e con gli altri, divertendosi e divertendo gli altri: qualsiasi tipo e livello di espressione è considerato valido. Arcobaleno dà il benvenuto a tutte le lingue del mondo, sia acquisite che apprese o inventate, ai dialetti, ai gerghi, agli *slangs*, agli alfabeti convenzionali o inventati, a tutti i messaggi, sia decifrabili che indecifrabili. Il luogo dei Collettivi d'arte Arcobaleno è dovunque, il momento dei giochi è ora."[1069]. Grazie a questo "modulo", Guarino e i "folli" del reparto Q intervenivano a creare un diverso modo di comunicare, partecipativo e anti-elitario, democratico, che consentiva di aprire un canale comunicativo tra l'interno e l'esterno del frenocomio. Una valenza comunicativa, dunque, era posta nel Modulo: in questo contesto non è da dimenticare che le foto di Fabio Cirifino scattate durante l'evento presso la Fabbrica mostrano sullo sfondo dei tabelloni alcuni esempi di queste creazioni. I lavori fatti da Guarino a Trieste furono molti: sempre con il collettivo Arcobaleno (e con il contributo fondamentale di Danilo Sedmak) l'artista impaginò la rivista "847", il cui numero stava a indicare la quantità di pazienti dell'ospedale psichiatrico di Trieste al momento della chiusura nel 1975. L'artista, inoltre, si dilettava con i degenti a dipingere i muri dell'ospedale, con scritte di varie dimensione e differenti significati, come la celebre "La libertà è terapeutica" dipinta sul muro esterno del frenocomio friulano, o come il murale dipinto all'interno del padiglione Q, raffigurante un aereo stilizzato dai quali oblo emergevano i "trasvolatori" (i degenti dell'ospedale), disegnato per festeggiare la gita aerea che i ricoverati avrebbero intrapreso l'11 agosto del 1975 sopra la città di Trieste.

[1068] Fiorella Pasini, *"Testimoni" dal manicomio e trombettista ipnotico*, in Corriere dell'informazione, 29 giugno 1976, p. 6.
[1069] Dicitura presente nella "cornice" dei fogli Arcobaleno.

Marisa Dalai Emiliani, che come ricordato introdusse la conferenza di Guarino presso la Fabbrica, si era del resto già interessata alla figura dell'artista triestino negli anni di suo lavoro presso il manicomio triestino. La studiosa nel 1973 pubblicava un articolo su "NAC – Notiziario d'Arte Contemporanea" nel quale, dopo aver descritto una mostra organizzata nel giugno di quell'anno presso l'osteria Cinque Porte di Trieste (vi erano esposti 50 lavori di artisti del luogo accanto a opere dei pazienti dell'ospedale psichiatrico triestino), passò alla descrizione del progetto dei Collettivi Arcobaleno, riconoscendo in Guarino e nella sua "creazione" la capacità di "ridare a chi ne è stato e ne è ogni istante, con violenza, espropriato l'uso sia pur minimo dell'espressione, della comunicazione figurata o scritta, […] una insospettata identità di linguaggio."[1070]. Alcuni anni dopo, Dalai Emiliani tornò a occuparsi della poetica di Guarino ricordando ancora una volta la valenza di comunicazione "alternativa" posta nella possibilità creative del *Modulo Aperto Arcobaleno*, paragonando questi "fogli artistici" alle scritte murali, luoghi deputati alla manifestazione della propria esistenza e del proprio Io pensante e, come tale – sottolineava la studiosa – lo avevano "inteso e immediatamente usato 'malati di mente' e sani, che ne hanno saputo fare uno strumento di espressione ma anche di lotta rivelando una insospettata identità di linguaggi nell'immediatezza di una rinnovata capacità comunicativa."[1071].

Poco dopo il dibattito tenuto dall'artista friulano presso la Fabbrica, il 27 gennaio 1977 Guarino partecipò anche al dibattito *Arte e società* presso il Centro Formentini. Non è stata trovata documentazione relativa all'intervento tenuto dall'artista, tuttavia da questa conferenza dovette iniziare ampio dibattito legato al tema antipsichiatrico sulle pagine della rivista "Brera Flash". Sul numero 3, del marzo 1977, venne infatti pubblicato un breve articolo di Benedetta Saraceno, tra gli esponenti di Psichiatria Democratica, nel quale la studiosa rifletteva sulla funzione del manicomio quale luogo di istituzionalizzazione della malattia mentale che ubbidiva "alle logiche di segregazione, di gerarchia, di violenza e espropriazione" e nel quale si organizzava "la non-risposta ai bisogni reali di chi sta dentro" [1072] al manicomio. La psichiatria, per Saraceno, non solo doveva essere vista come l'ideologia che sosteneva e alimentava l'istituzione manicomiale ma come dottrina che puntellava l'istituzionalizzazione della sofferenza come malattia: essa diventava il "controllore, ora rozzo ora raffinato della trasgressione alla norma"[1073]. Lo psichiatra, in questo contesto, si poneva come prima linea nel marcare e nel difendere la città dalle sue contraddizioni, "profumando" di scienza operazioni di matrice repressiva e di controllo. Per questo bisognava agire, non meramente considerando il disagio psichico come inesistente, ma ricreando le condizioni politico sociali atte a soddisfare i reali bisogni dei degenti psichici: il momento di festa, di confronto tra la popolazione, il "bisogno di comunismo"[1074], diveniva a essere lo strumento necessario per mettere in pratica tale rottura. In relazione a tale scritto, nel medesimo numero di "Brera Flash"[1075] è presente un secondo contributo di Claudio Guenzani e Alessandra Quaglia, nel quale, riflettendo sull'attività della Fabbrica all'interno del quartiere, la coppia effettuava una precisa inchiesta sul

[1070] Marisa Dalai Emiliani, *Insieme. A Trieste*, in NAC – Notiziario Arte Contemporanea, n. 11, novembre 1973, p. 35.
[1071] Marisa Dalai Emiliani, *Arte per la trasformazione*, in Incontri77, n. 1 (IV), marzo 1977, pp. 9 – 11.
[1072] Benedetta Saraceno, *Contributo di benedetta Saraceno, di Psichiatria Democratica*, in Brera Flash, 3, febbraio/marzo 1977, p. sp.
[1073] *Ibidem*.
[1074] *Ibidem*.
[1075] Va sottolineato, tuttavia, che lo scritto di Guenzani e Quaglia prosegue anche nel numero successivo di Brera Flash.

fenomeno dell'antipsichiatria nel quartiere Brera. Tramite tabelle e grafici si esaminavano le caratteristiche socioculturali dei degenti dei tre principali frenocomi milanesi – Antonini di Mombello, Paolo Pini di Milano e l'ospedale Cerletti di Parabiago – per denunciare, infine, come la maggior parte dei degenti di questi istituti era di origine sottoproletaria. Anche la conclusione di Guenzani e Qauglia era la medesima della psichiatra Saraceno: "il problema dei segregati è da affrontare all'interno e all'esterno dei manicomi: con i medici, con gli infermieri, i malati stessi e con «tutti gli altri»"[1076].

La figura di Guarino riapparve successivamente sempre sulla stessa rivista, alla fine dell'anno 1977, grazie a uno stimolante articolo di Maurizio Vitta. Fin dal titolo dell'intervento di Vitta *Ugo Guarino, nella scuola nella fabbrica nel manicomio. Analisi dell'attività artistica in rapporto al sociale*, l'autore denunciava quali fossero gli interessi verso i quali tendeva l'arte di Guarino. Partendo dalla domanda se aveva ancora un senso parlare di attività artistica in rapporto con il sociale, Vitta introduceva il lavoro di Guarino, declinando la funzione culturale dell'artista friulano all'interno di quel tessuto alquanto labile, fluttuante tra un lavoro nell'istituzione e un lavoro fuori dal mondo della cultura canonica. L'autore, infatti, considerava fondamentale il lavoro di Guarino, in quanto l'artista era riuscito a democratizzare l'arte apportando la novità di non soffermarsi sul "dove" l'esperienza culturale veniva messa in opera ma sul "che cosa" veniva messo in pratica. In questo contesto particolare, la novità portata da Guarino era che l'attività culturale dell'artista non avveniva "solo al di fuori dei luoghi deputati, non solo ai margini delle istituzioni, ma dentro le istituzioni stesse, in un'organica sintonia col lavoro che vi si svolge"[1077]. Si instaurava in questo modo un continuo e conflittuale rapporto contrattuale con l'istituzione, che diventava al tempo stesso fondamentale per consentire all'artista di "precipitare" con "la massa dei ceti e della classi"[1078] alla riscoperta del "sociale". Per questo l'articolo di Vitta venne corredato da una serie di vignette di Guarino riprese dalla rivista 847: un giornale fatto all'interno del manicomio triestino, quindi all'interno dell'istituzione, ma che al tempo stesso denunciava i mali che il manicomio apportava ai degenti: "il cibo è terapeutico se è buono, altrimenti no!" era, infatti, il testo di una vignetta, dove una donna seduta al tavolo si apprestava a "rifiutare" uno scarpone servitole direttamente da un medico. A corredo dell'articolo di "Brera Flash", infine, veniva posta una fotografia scattata durante l'incontro che l'artista tenne presso la Fabbrica dell'invero del 1976, dove i sette Testimoni apparivano come sinistra quinta scenografica di un palco sgombro, a significare un "peso sociale" che le brutture del manicomio perpetravano sulla società stessa. Il lavoro di Guarino, tuttavia, come ancor sottolineava Vitta nel suo testo, non veniva svolto solo all'interno del frenocomio, ma anche nei dei consigli di fabbrica delle industrie del territorio milanese – soprattutto la Dalmine, dove l'artista si era "autoinvitato" su "consiglio degli stessi operari" – e negli istituti scolastici.

Nella scuola, in particolare, Guarino ebbe problemi per la sua attitudine libertaria: l'artista, infatti, che nell'inverno tra 1975 e il 1976 aveva lavorato presso la scuola media Roberto Franceschi di Milano – un istituto

[1076] Claudio Guenzani, Alessandra Quaglia, *Il quartiere*, in Brera Flash, 3, febbraio/marzo 1977, p. sp
[1077] Maurizio Vitta, *Ugo Guarino, nella scuola nella fabbrica nel manicomio. Analisi dell'attività artistica in rapporto al sociale*, in Brera Flash, 8 (III), 1978, p. 9.
[1078] *Ibidem*.

"aperto", dalla didattica partecipativa, inserita per l'anno accademico 1975/76 nell'elenco delle 36 scuole sperimentali della provincia di Milano - venne "allontanato" dalla preside dell'istituto per aver mantenuto un atteggiamento non consono alle norme interne. Guarino presso la struttura svolgeva una supplenza alla didattica artistica di 10 ore settimanali, ma perse il posto il 23 gennaio a causa dell'arrivo di una docente legittimamente incaricata. Nonostante l'artista non svolgesse più la funzione di docente, esso tuttavia continuava a frequentare il luogo, per portare avanti un progetto di didattica alternativa con gli studenti. La preside, a questo punto, intimò a Guarino, tramite una raccomandata del 19 febbraio, di astenersi per il futuro a entrare nell'istituto. A favore di Guarino si mossero gli studenti e l'Associazione Scuola Quartiere e il Consiglio d'Istituto della scuola, i quali condannarono le lettere di diffida della preside e chiesero ufficialmente la possibilità che l'artista potesse portare avanti le sue sperimentazioni all'interno delle mura scolastiche[1079]. Come sostenuto dall'artista stesso, la discordia con la preside era nata in seguito alla pubblicazione del giornalino "Il fiammifero" e della sua diffusione a pagamento all'interno dell'istituto, nonché del giornale murale che l'artista affiggeva quotidianamente sulle mura interne dell'edificio, sul quale incollava ritagli di giornale, "di tutti i giornali"[1080] – come teneva a sottolineare Guarino, in una intervista al "Corriere della sera". Con questa pratica, infatti, l'artista era convinto non solo di innovare la didattica artistica, quanto più che altro compiere una crasi culturale, recependo come tra società, scuola e città non dovessero esserci delle distanze incolmabili; l'obiettivo era di far comprendere come la "scuola deve entrare nella città e la città nella scuola".

Il legame di Guarino con Milano, seppur si concretizzò a partire dai primi anni Cinquanta, grazie all'incontro con Dino Buzzati, il quale lo inserì come vignettista all'interno del "Corriere della sera", si sviluppò con maggior pregnanza a partire dalla fine degli anni Sessanta, come testimoniano le numerose mostre che l'artista tenne nelle più importanti sedi espositive della città: dalla Galleria Monte Napoleone al Salone dell'Annunciata. Fu tuttavia solo dopo il suo impegno in Psichiatria Democratica che anche la sua attività artistica nel capoluogo lombardo si modificò profondamente: il lavoro "nel sociale" incominciò a occupare gran parte dei suoi sforzi culturali. Oltre infatti al lavoro presso il Corriere della sera, ai problemi con la scuola, le tournée per gli istituti comunali con a seguito i *Testimoni* e le conferenze tenute presso la Fabbrica di comunicazione e il Centro Formentini, altro evento che dovette creare molto scandalo a Milano fu la costruzione del monumento a Bava Beccaris. Nell'affollata e opaca scena monumentale cittadina non esisteva alcuna opera che ricordasse i drammatici eventi dell'autunno del 1898, quando il generale del regio esercito italiano cannoneggio una manifestazione di diseredati che chiedeva il pane. Nel novembre del 1974[1081], infatti, il comune di Milano decise di togliere un monumento, eretto spontaneamente dai cittadini un anno prima, dedicato alle vittime del generale. Per ovviare a questa "scempio", Dario Fo coinvolse Guarino per creare, fuori dalla Palazzina Liberty da poco occupata, un monumento ironico dedicato al militare, senza chiedere alcun permesso alle autorità comunali. L'artista triestino realizzò una scultura derisoria e canzonatoria, alta

[1079] *La preside a un insegnante: "Stira lontano dalla scuola"*, in Corriere della sera, 12 marzo 1976, p. 11.
[1080] Gian Antonio Stella, *Hanno spento "Il fiammifero"*, in Corriere dell'informazione, 22 marzo 1976, p. 6.
[1081] Si è sempre scritto, e detto, che la statua venne inaugurata nel 1976. Tuttavia un articolo presente sul Corriere della sera del 4 novembre 1974 ci consente di datare l'opera non al 1976 ma al 1974. Cfr. *Monumento polemico a Bava Beccaris*, in Corriere dell'informazione, 4 novembre 1974, p. 6.

cinque metri e fatta con un accrocchio di rottami di ferro – due ruote di trebbiatrice, una lavatrice (la testa) sormontata da un ciuffo di paglia, un bidone, un tubo di una vecchia ciminiera per il cannone, speroni, bulloni (le medaglie), ruote dentate da bicicletta, ferri da stiro – dedicandola non solo al "feroce monarchico Bava", ma anche "ai nuovi e vecchi repressori" che lo stato italiano avrebbe potuto "generare". Non è banale constatare, infatti, che la statua venne posizionata il 4 novembre, festa delle Forze Armate italiane. Ai piedi della scultura, infine, una scritta ricordava: "il popolo milanese al grande fondatore della democrazia giustamente premiato dal re buono per aver eliminato i facinorosi, i cittadini benemeriti posero"[1082]. Il monumento riproduceva un cannone posizionato sul tozzo corpo robotico di un militare, il cui petto era ordinatamente affollato di decorazioni al merito, tra le quali spuntava anche un fascio littorio, una svastica e una croce cristiana[1083]. Per sgomberare il campo da ogni tentazione retorica, l'artista annunciò ai presenti che quella struttura era stata eretta per "essere usata e oltraggiata": il giorno dell'inaugurazione, infatti, vennero distribuite dal collettivo di Dario Fo medaglie di cioccolata ai presenti e si invitarono i bambini a urinare sulla struttura. L'oltraggioso gesto sortì un duplice effetto: da una parte infastidì il consiglio comunale, che s'interrogò sulla necessità di celebrare le vittime del generale con un monumento ufficiale, non comprendendo, forse, il significato sotteso al monumento stesso. Ma anche la destra cittadina si oppose con veemenza all'installazione di Guarino, preoccupata che l'operazione potesse rendere onore alla figura Gaetano Bresci: il regicida infatti colpì Umberto I - che aveva lodato e decorato Bava Beccaris - proprio per vendicare i milanesi massacrati. Lo "sberleffo" di Guarino, tuttavia, non dovette manifestarsi solo contro il generale: preciso atto d'accusa era anche il monumento stesso – e per sineddoche la cultura artistica "ufficiale" del periodo. Con la costruzione di questo "antimonumento" – vicino a quanto in quegli anni facevano gli artisti del Noveau Realisme – Guarino infranse la sacralità della statuaria classica pervenendo a oltraggiare la cultura canonizzata dei ranghi di partito. Nonostante le accese polemiche, la diatriba attorno al monumento cessò, così che esso poté rimanere nel luogo fino al 1985, quando venne definitivamente smantellato dal comune.

Alberto Grifi, Dinni, Lia e David Cooper.

Oltre all'artista triestino, fece visita alla Fabbrica di Comunicazione anche lo psichiatra sud africano David Cooper, il quale, come Guarino, venne ospitato all'interno delle mura dell'edificio per un dibattito con gli occupanti. La visita del "guru" dell'antipsichiatria nella chiesa sconsacrata capitò una sola volta, il 24 novembre 1977: Cooper, infatti, venne "ufficialmente" a Milano per presenziare al convegno *La violenza* organizzato da Armando Verdiglione e dal collettivo Semiotica e Psicanalisi presso il Museo della Scienza e della Tecnica, ma si trovò ben presto a disertare il dibattito "istituzionale" per partecipare a un controconvegno organizzato presso la Fabbrica di comunicazione e presso Macondo.

[1082] Dino Messina, *Fo racconta la storia del Monumento a Bava-Beccaris. "ho voluto ricordare il fondatore della democrazia"*, in Corriere della sera, 30 agosto 1986, p. 4.
[1083] Con ogni probabilità il "generale" venne "destituito" delle sue decorazione subito dopo l'inaugurazione del monumento.

Quello su *La violenza* era il terzo evento internazionale organizzato da Verdiglione a Milano; il primo, nel 1975, dal titolo *Sessualità e politica*[1084], venne duramente contestato dalle femministe, il secondo, sul quale ritorneremo, dedicato alla "follia", venne anch'esso accusato dai giovani dei circoli del proletariato giovanile meneghino di riportare il tema della malattia mentale all'interno di schemi accettabili per la società borghese. Anche il terzo seminario – già prima della sua apertura ufficiale – rischiava di divenire (come poi sarà effettivamente) sede di feroci contestazioni: il collettivo Gruppo di lotta antipsichiatrica, riunito intorno alla rivista "Re Nudo", pubblicò sul periodico controculturale milanese un articolo nel quale si accusavano i convegni promossi da Semiotica e Psicanalisi di ambiguità, in quanto essi si riappropriavano "di temi del movimento, facendone tema di discussione accademica in un contesto tradizionale e autoritario"[1085]. Per questo essi lanciavano un appello al "movimento" per inscenare una feroce protesta all'evento. La contestazione, effettivamente, avvenne: oltre a uno scontro con le forze dell'ordine, i militanti decisero di organizzare presso il circolo culturale Macondo e presso la Fabbrica di Comunicazione uno "Sconvegno" della durata di tre giorni alla scoperta "della follia quotidiana"[1086].

Tali contestazioni – sia quelle del 1976 che quelle del 1977 - furono registrate in presa diretta dal regista romano Alberto Grifi – con la collaborazione di Franco Barbero e Claudio Caligari - e trovarono "pubblicazione" in due filmati, il primo intitolato *L'occupazione degli autoriduttori del convegno sulla follia*[1087], mentre il secondo venne denominato *Sconvegno svoltosi presso la Fabbrica di comunicazione e Macondo a Milano 24 – 26 novembre 1977 in contrapposizione al convegno sul tema "La violenza" organizzato dal collettivo Semiotica e politica dallo psicanalista Armando Verdiglione*[1088].

I concitati e caotici momenti dell'occupazione del congresso registrati nel 1976 documentano la giornata di scontro tra gli "autoriduttori" antipsichiatrici dei circoli del proletariato giovanile e i membri dell'organizzazione Semiotica e Psicanalisi di Verdiglione, i quali avevano organizzato dal 1 al 4 dicembre 1976, presso i locali del Museo della Scienza e della Tecnica di Milano, il *Congresso Internazionale di Psicanalisi sul tema "La Follia"*. Nella documentazione visiva si possono seguire momento per momento i "fatti" della giornata di dibattito, da quando i "militanti" occuparono l'aula in un primo momento loro concessa - non senza problemi - dall'organizzazione dell'evento istituzionale, fino alla discussione interna che i contestatori tentarono di istituire tra di loro. Come visibile nel filmato, nei primi momenti della riunione non erano presenti tutti gli psichiatri che gli oppositori avrebbero voluto avere con loro, come Morton Schatzman e i "compagni medici cileni e argentini". L'unico che, fin dai primi minuti del dibattito, si era tuttavia mostrato

[1084] L'intero resoconto della contestazione, e degli interventi tenuti presso questo seminario sono riportati su Re Nudo. Anche a questo seminario, come nei due successivi, partecipò Cooper. Cfr. *Follia e repressione*, in Re Nudo, n. 38-39 (VII), gennaio – febbraio 1976, pp. 37 – 44.
[1085] *Comunicazione ai gruppi antipsichiatrici*, in Re nudo, 59 (VII), novembre 1977, p. 12.
[1086] *Sconvolti da un convegno sconveniente*, in Re nudo, 61 (VIII), gennaio 1978, p. 40.
[1087] Alberto Grifi, *L'occupazione degli autoriduttori del convegno sulla follia*, coregia di Franco Barbero e Claudio Caligari, ½ pollice, b/n, sonoro, 2h 18'23''.
[1088] Alberto Grifi, *Sconvegno svoltosi presso la Fabbrica di comunicazione e Macondo a Milano 24 – 26 novembre 1977 in contrapposizione al convegno sul tema "La violenza" organizzato dal collettivo Semiotica e politica dallo psicanalista Armando Verdiglione*, coregia di Franco Barbero e Claudio Caligari, ½ pollice, b/n, sonoro, 7h 42'17''.

solidale con loro, fu David Cooper. Esso, dal banco principale dell'aula, prese parola per disquisire con i partecipanti riguardo al tema della rivoluzione dell'individuo all'interno delle differenti istituzioni sociali, ponendo in particolare l'accento sulle relazioni familiari e di coppia che, secondo lui – recuperando quanto aveva da poco scritto in *La morte della famiglia*[1089] - erano le aggressioni peggiori che l'individuo poteva perpetrare a se stesso. Mentre Cooper teneva il discorso, tuttavia, in aula era presente – seppur defilato – Armando Verdiglione, il quale, dopo aver tentato di contestare quanto stava avvenendo dentro l'aula, venne bruscamente cacciato dai militanti con un coro ripetuto di "fuori!". Contro Verdiglione, in particolare, si scagliò Daniela "Dinni" Cesoni, che al tempo prestava attività medico-sanitaria presso l'ospedale psichiatrico di Trieste e che era tra gli organizzatori della protesta al convegno milanese (e che sarà, come vedremo, una delle protagoniste dell'attività registica di Grifi tra 1976 e 1978). Dinni, dopo aver accusato Verdiglione di essere "un organizzatore merdoso" e di aver impedito ad alcuni "compagni" argentini di poter intervenire all'assemblea autogestita, fece un lungo monologo con il quale tentava di smascherare le volontà sottese all'organizzazione Semiotica e Psicanalisi. Questo discorso venne poi interamente trascritto e pubblicato nel dicembre dello stesso anno con il titolo *Intervento di una autoriduttrice (Dinni) al congresso di semiotica e psicanalisi*, sul dodicesimo numero della rivista "Imprinting"[1090] curata, per l'occasione, direttamente di Alberto Grifi. Dinni accusava Verdiglione e la sua organizzazione di aver impedito ai "proletari" di poter assistere all'assemblea a causa del biglietto d'ingresso troppo alto e di aver tentato di manipolare i "compagni" mascherandosi sotto parvenze politiche di "sinistra"[1091]. Al tempo stesso, tuttavia, Dinni rivendicava come Milano non fosse una città che stava "zitta e ferma" davanti a questi soprusi ma un posto "dove ci son le case occupate, ci sono i circoli del proletariato giovanile, ci sono i gruppi che non si sono ancora del tutto sputtanati"[1092] – chiamando in causa Canale 96[1093] e "Il quotidiano dei lavoratori", che avevano concesso pubblicità sui loro mezzi di informazione all'evento di Verdiglione. Critiche, tuttavia, Dinni le mosse anche ai "compagni argentini" e a Cooper, accusandoli di mettere "le loro relazioni prima di tutto"[1094] e di non aver compreso che "la cultura è immerdata con il potere"[1095]. La militante, infatti, dichiarava che la follia tanto criticata dagli antipsichiatri, non stava meramente nelle aule di seminario o nei frenocomi, ma in tutti i luoghi di socialità: "ce lo viviamo nei ghetti dei quartieri proletari, ce lo viviamo nei ghetti delle case occupate, ce lo viviamo nei ghetti della crisi che viene fatta pagare sui giovani, sul proletariato…. sulla gente che paga"[1096]. Per questo la ragazza rivendicava la necessità che i compagni presenti in assemblea dovessero appartenere in

[1089] Interessante notare, per verificare l'importanza nell'ambiente underground di tale testo, vedere come *La morte della famiglia* venne stampato in proprio da alcuni collettivi politici napoletani nel 1978.
[1090] *Imprinting. Sperimentazione e linguaggio*, a c. di Alberto Grifi, n. 12, dicembre 1976.
[1091] Alberto Grifi, *trascrizione dell'intervento di una autoriduttrice (Dinni) al congresso di semiotica e psicanalisi*, in Imprinting. Sperimentazione e linguaggio, p, 105.
[1092] *Ibidem*.
[1093] Giancarlo Ricci, *Ma cos'è la follia? L'altra faccia della "normalità"*, in Il quotidiano dei lavoratori, 2 dicembre 1976, p. 6. L'articolo di ricci, prendeva in esame i rapporti che avevano portato ad equiparare la follia con la malattia mentale, nonché i conseguenti tentativi di umanizzazione delle cure psichiatriche che avevano condotto all'istituzionalizzazione del concetto sociale di ospedale psichiatrico. Di fatto, tuttavia, l'articolo di Ricci, pur dando spazio – come accusava Dinni – al collettivo di Verdiglione, si poneva l'interrogativo di fondo se fosse corretto perpetrare nella guarigione del malato che se fosse un caso clinico.
[1094] Alberto Grifi, *trascrizione dell'intervento di una autoriduttrice (Dinni) al congresso di semiotica e psicanalisi*, cit., p, 105.
[1095] *Ibidem*.
[1096] *Ibidem*.

modo "organico" al movimento di lotta di classe milanese: se esso fosse stato organizzato e attivamente presente sul territorio, non si sarebbe assistito, secondo Dinni, a un convegno organizzato in chiave istituzionale, con tessere, biglietto di ingresso e buttafuori[1097].

Il secondo dei due filmati girati dal regista romano – sempre coadiuvato da Franco Barbero e Claudio Caligari - invece, ricordava i "fatti" dello "Sconvegno" organizzato presso la Fabbrica e presso Macondo dal 24 al 26 novembre 1977[1098]. Questa lunga ripresa, tuttavia, non iniziava all'interno della chiesa occupata, ma al *Congresso Internazionale di Psicanalisi sul tema La Violenza* del novembre 1977. La sequenza filmica mostrava un primo botta e risposta tra il gruppo di contestatori che volevano tentare l'irruzione alla conferenza di Verdiglione entrando al seguito di Cooper, e la polizia che si opponeva alle loro volontà: il motivo dello scontro era stato generato dal fatto che i contestatori erano in possesso di biglietti falsi, che l'organizzazione dell'evento diceva essere stati prodotti in Francia da Felix Guattari e portati in Italia per il tramite di Pier Aldo Rovatti[1099]. Il gruppo, dopo le prime schermaglie, vistosi nell'impossibilità di fermare il convegno, decise di conseguenza di organizzare una controconferenza presso la Fabbrica, portandosi con sé Cooper: "Compagnucci belli, disorganizziamo il convegno e organizziamo uno sconvegno, con dirottamento di studiosi e studiati di psichiatria e violenza. Sono invitati tutti, gli esclusi e gli autoesclusi, gratis, del convegno autorizzato". Con uno stacco temporale, la situazione si spostava, infatti, all'interno dell'occupazione: il primo che prese la parola fu lo psichiatra sudafricano per spiegare – tradotto in italiano dai "compagni" - come secondo lui "non esiste il buon viaggio attraverso la follia" ma che essa "potrebbe essere gioia estatica che diventa sofferenza e disperazione totale nel cerchio chiuso che va dalla famiglia alla reclusione in un ospedale psichiatrico". A continuare il dibattito di Cooper, intervenne un giovane militante del gruppo "Follia Militante Autonoma" che prese parola per rivendicare il diritto delle nuove generazioni di riafferrare la vita, dichiarando il bisogno di dover agire all'interno del sociale quotidiano per contrastare il sistema societario capitalista repressivo. Per controbattere, e per approvare quanto detto dal militante, riprese la parola Cooper, che manifestò la necessità di trovare il sistema per collegare la comunicazione sociale alle differenti lotte per le libertà personali, non quelle piccolo-borghesi, puramente individualistiche ed egoistiche, ma per le lotte vere,

[1097] Cfr. *ibidem*.

[1098] Il 24 novembre il convegno prese avvio presso la Fabbrica, mentre i due giorni seguenti il dibattito si trasferì presso Macondo.

[1099] Il filoso francese avrebbe dovuto partecipare all'incontro, salvo poi rinunciare all'ultimo momento. In un articolo di Serena Zoli sul Corriere dell'informazione venne affermato che Verdiglione attribuiva la responsabilità di aver prodotto i biglietti falsi ad un non meglio specificato "giornalista di Repubblica". Cfr. Serena Zoli, *Contro-convegno al "Macondo". L'estrema sinistra accusa Veriglione*, in Corriere dell'informazione, 26 novembre 1977, p. 4. Nel filmato di Grifi, inoltre, si vede Guido Viale, la mattina del 26 novembre, leggere all'interno di Macondo, tra le risate dei presenti, il comunicato rilasciato dal collettivo Semeiotica e Psicanalisi: "Pier Aldo Rovatti, che ricorda le ingiurie personali più basse e calunniose, è stato in un primo tempo respinto alla conferenza stampa di mercoledì non perché avrebbe avuto rapporto con gli altri, come ha scritto lui, ma in quanto organizzatore delle preparazione di mille tessere d'ingresso false e di altre proposte di boicottaggio del convegno quale la corruzione di alcuni bidelli del museo della Scienza e della Tecnica per impadronirsi dei microfoni. Il collettivo freudiano Semeiotica e psicanalisi ha invitato nel maggio del 1973 Deleuze e Guattari per un convegno e li ha criticati sin d'allora, in confronto psicanalisi e politica. Pier Aldo Rovatti, che per anni è stato contro Deleuze e Guattari si trova ora dalla loro parte; ha poi operato trasformazioni anche nei confronti di Comunione e Liberazione e di Autonomia. Precisazione da ricordare a proposito di alcune ambiguità. La contestazione al convegno è stata organizzata da Comunione e Liberazione, alleata con elementi del PCI. Scopo dei contestatori è farsi pubblicità per il lancio di un secondo film dopo La follia della rivoluzione. Grazie a Comunione e Liberazione e ad elementi del PCI, Piera Aldo Rovatti, Guido Viale, Manenti, Claudio Calligari, Franco Barbero, gli organizzatori hanno avuto l'onore della polizia fuori da quel museo che i contestatori ritengono museo del potere. Il convegno è autofinanziato come tutto ciò che in Italia si svolge al bordo delle istituzioni. Il signor Manenti, durante il congresso La follia, rimproverava al collettivo di non aver chiesto il permesso al comitato centrale del PCI.".

quelle che appartenevano a tutti i popoli oppressi. Lo psichiatra sosteneva come si dimostrasse indispensabile riappropriarsi dei "bisogni radicali" disalienando le realtà quotidiana, per valicare la dualità tra psichiatria e antipsichiatria, dichiarando che la follia fosse "una proprietà del popolo ed è la capacità di riappropriarsi e di opporsi alla violenza e alla repressione" anche attraverso la logica del "gioco". Ma si chiedeva dubbioso un altro "sconvegnista": "è il gioco che va abolito, o si accetta il gioco purché ci si diverta?" facendo diventare questa riappropriazione dei desideri un passatempo nel quale "ci si diverta solo".

Cooper, tuttavia, non dimenticava che la lotta tra antipsichiatrica e psichiatrica era inseparabile da un'altra dialettica, quella della lotta di classe. Per lo psichiatra si dimostrava necessario, a questo punto, collocare la protesta contro l'ordine sociale su di un piano di riappropriazione della nozione di follia all'interno delle lotte per le libertà personali. Lo squilibrio in questo senso si manifestava come riappropriazione della propria personale individualità, che si poneva in opposizione al consueto ordine sociale totalitario e totalizzante. Riappropriarsi dei propri diritti e delle proprie libertà diveniva, nella logica di Cooper, lo strumento atto a ridurre il potere che le istituzioni si erano accaparrate illegittimamente. Ecco allora la critica ai "nuovi filosofi" francesi, soprattutto Guattari, André Glucksmann e Pierre Lévy, i quali, secondo Cooper e i contestatori, si limitavano a contestare i sistemi repressivi dell'Europa orientale, e non i "gulag fascisti e fascistizzanti dei paesi occidentali" e le repressioni quotidiane del sistema capitalista occidentale.

Lo "sconvegno" alla Fabbrica, tuttavia, non restò immune da critiche "militanti": alcuni dei "compagni" presenti all'assemblea, si erano infatti mostrati dubbiosi sulla figura preminente di Cooper e sulla nozione di contro-convegno stesso. Una ragazza presente all'assemblea intervenne mostrando la schizofrenia dell'evento, per accusare Cooper di aver interrotto, tramite i suoi interventi, qualcosa che stava per nascere, che sarebbe stato spontaneo e autonomo. Queste le parole dall'anonima contestatrice: "non capisco perché accettiamo che Cooper ci faccia una conferenza, perché accettiamo da Cooper una soluzione… il padre mi è venuto in mente, che viene e ci porta il contributo ufficiali, ancora istituzionale, perché Cooper scrive dei libri, mentre molti di noi no… una cosa estremamente violenta…ci stiamo facendo una violenza tra di noi, in una maniera coatta, a sentire Cooper che parla". In risposta, l'antipsichiatra si dichiarava totalmente d'accordo con la ragazza, iniziando un dibattito sulla micropolitica dei bisogni dell'essere umano. Una seconda ragazza, tuttavia, interrompeva ancora l'incontro, dichiarando che anche la logica dualistica tra convegno e controconvegno era da abbattere, avendo creato uno psicodramma dal quale era impossibile uscire: "sono tre anni che ci sta il convegno di Verdiglione, che si ricreano i gruppi di contestazione, che Cooper viene in un gruppo di contestazione, e si contesta Cooper che viene nel gruppo di contestazione". La necessità, era di non creare un controconvegno, ma di creare un convegno, né di psichiatria né di antipsichiatria, che fosse in grado di uscire delle logiche schizofreniche istituzionali, e che si sarebbe dato degli obiettivi per poter continuare la discussione nei mesi a venire.

Ma ecco che, oltre a Cooper e alla nozione di "convegno", venne mossa una critica al "metodo Basaglia" che si proponeva come unico obiettivo lo smantellamento dell'ospedale psichiatrico; quando il giorno dopo alla conferenza alla Fabbrica, il raduno di spostò a Macondo, all'assemblea intervenne un ragazzo, il quale,

mostrandosi contrario agli interventi basagliani, denunciava amaramente che anche se lo smantellamento della clinica psichiatrica avrebbe potuto mostrarsi come un intervento positivo, era in ogni caso una manifestazione di una pratica istituzionale. In questo contesto, dunque, anche la chiusura del frenocomio non avrebbe risolto le contraddizioni delle logiche istituzionali, ma avrebbe solamente spostato il problema da dover risolvere; dall'avere lo psichiatra all'interno della clinica, all'averlo sparso per tutta la città "dove chiunque può assumere una funzione repressiva di tipo psichiatrico". Anche l'uso della parola e della videocamera, come dichiarato da uno "sconvegnista" francese che si dichiarava, almeno in parte, favorevole – o quantomeno non del tutto contrario – all'uso dell'elettroshock, poteva essere uno strumento repressivo e violento: seppur la videocamera, come dichiarato da Dinni Cesoni all'interno del filmato, era stata autorizzata dai "compagni" stessi, secondo il militante le immagini da essa registrate potevano essere utilizzate dalle istituzione per reprimere le forze della ribellione giovanile. Il problema delle "violenza" all'interno del campo psichiatrico, non si poneva già tanto nel trattamento medico fine a sé stesso, ma nella società che poteva effettuare una costrizione fisica al degente. Per questo, secondo il ragazzo che prese parola contro Basaglia, bisognava creare delle strutture alternative, dove poter ricreare momenti di socialità e di condivisione con i quali poter tentare di curare le "schizofrenie" del malato mentale.

Frammenti di entrambi questi due filmati vennero successivamente integrati nel 1978 all'interno del mediometraggio *Dinni e la Normalina. Ovvero la video-polizia psichiatrica contro i sedicenti Gruppi di Follia Militante*, terzo capitolo del progetto realizzato dal regista romano per la Rai, scritto con l'aiuto del sociologo Guido Blumir[1100]. Il filmato raccontava la storia di un futuro non troppo lontano in cui il professor Gary Afanassiev[1101], interpretato da Giordano Falzoni, in veste di direttore generale di un distopico Dipartimento di video-polizia psichiatrica, lottava contro i gruppi di Follia Militante Autonoma per riportarli sotto il giogo della ferocia del potere istituzionale. In apertura del filmato si vedeva il professore tenere in televisione una lezione ai suoi studenti: Afanassiev, durante l'intervento, raccontava dell'importanza della Normalina – un alcaloide sintetizzato dalle feci degli individui che il potere aveva categorizzato come normali, gli "impiegati modello" - come stabilizzatore delle devianze sociali, per rendere tutti gli individui docili alle richieste dell'istituzione. Il film procedeva con la spiegazione, da parte del professore, che due anni prima erano state messe in vendita delle partite di Normalina avariate e senza efficacia, le quali avevano consentito alle persone di tornare al loro stato "riottoso". Questi ultimi, ai quali la Normalina non aveva più fatto effetto, si erano poi organizzati in nuclei chiamati Follia Militante Autonoma, un collettivo antiistituzionale che cercava di approntare la critica sociale anche in coloro che erano ancora sotto l'effetto della Normalina. Alle parole del

[1100] Come ricorda Annamaria Licciardello, Grifi venne coinvolto nel progetto Rai con Blumir per girare tre brevi filmati sulla droga e la delinquenza giovanile, che avrebbero dovuto "cavalcare l'onda dei film e telefilm americani sul tema […] ma Grifi e Blumir capovolgono gli assunti di partenza, ponendosi su posizioni critiche rispetto alle politiche proibizioniste e repressive dello Stato, e presentano lavori "indigeribili" dei dirigenti Rai". I due lavori prodotti da Grifi precedentemente *Dinni e la Normalina* sono uno spot sulle droghe prodotto come inserto del programma di Rai due *Come mai* intitolati *Non ci sono spini senza rose*, e *Michele alla ricerca della felicità*. Annamaria Licciardello, *Il cinema documentario di Alberto Grifi*, cit., p. 113.

[1101] Non pare di scarso interesse notare il nome del professore, di chiara origine russo/sovietica: proprio in quegli anni, infatti, la repressione del dissenso in Unione Sovietica tramite la medicina psichiatrica era molto abusata. Cfr. Jean Ayme, *Violenza e psichiatria*, in Vel, n. 7, p. 35.

Dottore, nel mediometraggio di Grifi, seguiva un documentario dove si spiegava che era stata da poco catturata una militante del gruppo Follia Militante Autonoma, Dinni (Daniela "Dinni" Cesoni)[1102], ricercata da tempo per manifestazioni antipsichiatriche, la quale verrà poi condotta in ambulatorio e sottoposta alla cura di Normalina. Dopo esser stata "sanata", tuttavia, la ragazza si risvegliava dal sonno nel proprio letto di casa, e si accorgeva di aver fatto solo un brutto incubo nel quale, addirittura, Afanassiev non era altro che il suo proprietario di casa, nonché macellaio, cui ancora doveva i soldi dell'affitto. Una volta uscita dalla sua abitazione, tuttavia, i problemi per Dinni non erano ancora finiti: il macellaio, accortosi della presenza della ragazza, la invitava all'interno della sua bottega per parlargli dei soldi in arretrato; in questo momento, grazie anche all'aiuto di una sua collaboratrice, il bottegaio si accorgeva che sulle pagine di un quotidiano Dinni veniva ricercata quale una militante delle BR implicata nell'assassinio di Aldo Moro[1103].

Entrambe le porzioni di girato che Grifi decise di inserire all'interno del mediometraggio mostravano Cooper: se, tuttavia, nel primo filmato proposto lo psichiatra appariva solo sullo sfondo dell'immagine, a corredo dell'infuocata discussione al congresso sulla "Follia" del 1976 tra gli "antagonisti" e Lagat "uno psicanalista verdiglioniano, abile organizzatore di congressi" - in realtà lo stesso Verdiglione - nel secondo filmato Cooper acquistava una importanza cruciale. Tale frammento venne inserito da Grifi dopo la cattura di Dinni da parte del Dottor Afanassiev, mentre alla ragazza veniva fatta una interrogazione forzata: un'inquisizione condotta dal Professore tramite i materiali biografici recuperati da "videonastri" trovati nei "covi di Follia Militante", che erano stati per l'occasione conservati nello "schizoarchivio" del sanatorio di Afanassiev insieme alle "bioschede dei militanti". L'inserto mostra i fatti dello "Sconvegno" all'interno della Fabbrica, quado, a detta di Afanassiev, "la follia di questi gruppi, era ancora in parte a livello teorico […] con afasie e schizoidismi" ma che si avvicinava, pericolosamente, a un fiancheggiamento della lotta armata. Cooper – "il famigerato psichiatra" – veniva mostrato prima fuori dal museo della Scienza e della tecnica, dove si sarebbe dovuto tenere il congresso, mentre discuteva con i "militanti" per concordare l'accesso al convegno istituzionale. La scena si spostava, successivamente, all'interno della Fabbrica, dove si mostrava parte del discorso che Cooper tenne ai militanti, nel quale dichiarava che il "mitico" viaggio attraverso la follia era solo una illusione "borghese" e che anche quei piccoli barlumi di gioia estatica che si sarebbero potuti manifestare durante il viaggio, sarebbero stati distrutti all'interno del cerchio chiuso che si estendeva dalla famiglia alla reclusione in un ospedale psichiatrico. Per questo Cooper rivendicava la necessità di ricollegare le differenti lotte internazionali, per combattere per le libertà, non quelle borghesi, ma per quelle autentiche, che sarebbero state in grado di affrontare la crisi dialettica tra psichiatria e antipsichiatria, per capire che la follia era solo una proprietà del popolo che avrebbe dovuto essere usata come capacità di opporsi alla violenza della repressione.

[1102] Come dichiarato da Daniela "Dinni" Cesoni, lei non conosceva direttamente Alberto Grifi, neanche durante le riprese dello del 1976 e del 1977. Il contatto tra lei e Alberto Grifi avvenne grazie a Blumir. Dinni, infatti, fin dalla metà degli anni Settanta, prestava la propria attività presso la sede romana di Stampa Alternativa, casa editrice controculturale fondata da Mercello Baraghini nel 1970, all'interno della quale un importante lavoro redazionale veniva svolto da Blumir stesso. Conversazione avuta con Daniela "Dinni" Cesoni il 3 febbraio 2021.

[1103] Alberto Grifi, *Dinni e la Normalina ovvero la videopolizia psichiatrica contro i sedicenti gruppi di follia militante*, 1978, 16mm, b/n e colore, sonoro, 27', in collaborazione con Guido Blumir, produzone RAI.

Quanto mostrato in *Dinni e la Normalina* dovrebbe essere messo in relazione con quanto Cooper scriveva in *Grammatica del vivere*[1104], un agile saggio pubblicato in Inghilterra nel 1974 e tradotto in italiano per la casa editrice Feltrinelli nel 1976 da Ida Levi[1105]. Nel testo, lo psichiatra sudafricano si poneva l'obiettivo di formare delle strutture di esperienza di vita quotidiana che fossero in grado di liberarsi della tirannia delle istituzioni, trovando il modo di poter istituire il rischio di non cadere nella trappola della società capitalista[1106]. Il quinto capitolo del volume, in particolare, era volto interamente a definire cosa fosse il fenomeno della psichiatria clinica (personificato nel mediometraggio di Grifi dal professor Afanassiev). Partendo dalla concezione che la pratica medico-psichiatrica si caratterizzava per essere una delle tante "tecniche normalizzanti"[1107] usate dall'istituzione statale poliziesca, che si serviva del manicomio per "annullare la differenza, l'originalità, […] per indurre il conformismo"[1108], Cooper definiva avvenuta la "normalizzazione" del paziente quando l'individuo sottoposto a cura – "a base di medicinali, tendenti a ridurre l'esperienza e a indurre all'obbedienza"[1109] - fosse diventato "un robot obbediente che si aggira nei reparti per malati cronici dell'istituto psichiatrico o si muove, privato di ogni senso umano, nella società esterna – come tutte le altre non persone che hanno un comportamento umanoide e non serbano alcuna capacità per ricordare un mondo di sogni, d'immagini e di agire spontaneo"[1110]. L'obiettivo del potere repressivo statale, dunque, si esplicitava mediante il desiderio di rendere uniforme la vita dell'individuo, per renderlo supino alle decisioni del potere stesso. In questo senso, l'antipsichiatria, che nel filmato di Grifi era incarnata da Dinni e dai membri del collettivo Follia Militante Autonoma, diveniva attività politica e sovversiva, intrinseca per sua stessa natura "agli occhi dell'ordine sociale repressivo borghese"[1111]. Il movimento antipsichiatrico, infatti, ratificando certe forme di comportamento profondamente conformiste, portava a una totale libertà personale, che poteva manifestarsi anche attraverso una liberazione dei costumi sociali e sessuali.

David Cooper, del resto, proprio nel 1977, l'anno delle contestazioni "militanti" a Verdiglione riprese da Grifi, divenne una figura cardine per la controcultura psichiatrica italiana. Nel luglio di quell'anno, Maria Luisa Agnese, sulle pagine di "Panorama", pubblicò un'intervista fatta al medico sudafricano, nella quale esso dichiarava finita l'esperienza "antipsichiatrica" – in quanto non più rispondente alle necessità cliniche dei pazienti – per immettere tale pratica, politicizzandola, all'interno della società: l'obiettivo che ci si doveva porre era di creare il movimento "non psichiatrico" che avrebbe dovuto "tagliare la testa agli psichiatri"[1112]. Alla domanda della giornalista inerente a come i medici avrebbero dovuto curare il "folle", Cooper rispose "starci dentro, nella società, nei suoi problemi, nelle sue contraddizioni, e aiutare la gente a risolverli da lì,

[1104] David Cooper, *Grammatica del vivere. Un'analisi di atti politici*, Milano, Feltrinelli, 1976.
[1105] Merita attenzione sottolineare come in quell'anno *Grammatica del vivere* incominciava ad avere una circolazione "underground" grazie alle riviste del "movimento" giovanile: un caso su tutti è la rivista Provocazione, ciclostilata in proprio dai circoli proletari di Forlì, la quale recava ampi stralci del testo di Cooper.
[1106] Cfr. David Cooper, *Grammatica del vivere. Un'analisi di atti politici*, cit., p. 8.
[1107] Ivi, p. 61.
[1108] *Ibidem*.
[1109] Ivi. p. 65.
[1110] Ivi, p. 61.
[1111] Ivi, p. 63.
[1112] Maria Luisa Agnese, *Ben venga la follia*. *Intervista con David Cooper*, in Panorama, 585, 5 luglio 1977, p. 159.

senza isolarli nelle istituzioni. Creare delle comunità dentro la società, partendo dal quartiere, dalla fabbrica, dalla scuola e mettere le persone a confronto"[1113]. Una presa di posizione forte e netta, quella di Cooper, il quale definiva possibilità terapeutiche fuori degli istituti deputati alla cura della follia, nei quali i degenti potessero essere messi a confronto tra di loro, per creare un processo di guarigione "politica" e non medica, che consentisse al "personale" di diventare "politico". Legittimamente, tuttavia, nell'intervista rilasciata a "Panorama", Cooper constatava che Basaglia "continua a fare dell'antipsichiatria"[1114], recependo le istanze contestative che i collettivi giovanili e gli "autonomi" muovevano contro Basaglia e la sua *équipe*.

Anche il giornale "Lotta continua", dopo "Panorama", pubblicò un'intervista allo psichiatra il 26 settembre del 1977. Nel quotidiano, che al contrario di "Panorama" era letto da "militanti" e non dalla borghesia "istituzionalizzata" italiana, Cooper riprendeva le sue teorie sulla politicizzazione della cura mentale, connettendo lo stato di salute psichica con possibilità di pratiche alternative per la guarigione della follia. In tale contesto, anche il linguaggio diveniva pratica quotidiana dove riporre le speranze di potere disarticolare l'istituzione manicomiale: "è come una reazione mistificata di fronte alla follia, la paura del folle, e i suoi tentativi verso l'autogestione e l'autonomia. Così se si deve usare la parola, bisogna destrutturare il linguaggio, il discorso, disallinearlo nella pratica concreta dei piccoli gruppi. Anche la pazzia è essenzialmente il processo diretto di destrutturazione di una esistenza alienata"[1115]. Il linguaggio musicale, in particolare, veniva preso a pretesto da Cooper quale elemento esperienziale per poter scardinare tali logiche istituzionali. Alla domanda dell'intervistatore riguardo a cosa pensasse della musica rock, lo psichiatra rispose che, seppur la musica "classica" fosse destrutturante dell'esperienza quotidiana, il rock veniva visto solo come elemento utile a "ipnotizzare i giovani", i quali entravano nel campo musicale non per pervenire a una maggior coscienza di ste stessi, ma semplicemente per "guadagnare un sacco di soldi"[1116]. La deriva della musica rock, secondo Cooper, aveva infatti portato gli "attivisti" a diventare dei fumatori di hascisc e dei venditori di "roba giapponese" che utilizzavano tali pratiche culturali per trovare la propria liberazione individuale e non collettiva[1117].

[1113] *Ibidem*.
[1114] *Ibidem*.
[1115] Cfr. *Intervista con David Cooper*, in Lotta continua, 26 settembre 1977, p. 12.
[1116] *Ibidem*.
[1117] Sicuramente non dovevano pensarla in questo modo chi allora, in campo musicale, si occupava di tali temi, come il gruppo genovese Assemblea Musicale Teatrale, creatosi nel 1975 connettendo assieme le esperienze del Teatro Quartiere di Oregina, diretto da Sergio Alloisio, e del gruppo di rock progressivo La famiglia degli Ortega. L'obiettivo del nuovo gruppo, infatti, era di fondere assieme musica e immagine, tramite un forte contenuto teatrale nelle esibizioni dal vivo. In quell'anno l'Assemblea pubblicò, per l'etichetta americana A&M il primo 33 giri intitolato *Dietro le sbarre*, frutto di un recupero di brani che il gruppo eseguiva in spettacoli dal vivo, all'interno del quale venne registrato *La pazzia*, canzone di denuncia all'apparato coercitivo di cura psichiatrica. La copertina dell'album, disegnata da Carla Foti, mostrava infatti, sotto forma di disegno dai toni fortemente espressionisti, figure umane – probabilmente dei folli - aggrappate alle inferiate di una cella in attesa della loro liberazione. L'anno successivo anche la canzone folk d'autore tentava di esaminare il fenomeno della cura psichiatrica: il cantautore milanese Gianfranco Manfredi pubblicava il 33 giri, per la casa discografica Ultima spiaggia , *Ma non è una malattia*, dove, oltre alla più famosa *Ma chi ha detto che non c'è*, era presente anche la canzone omonima del titolo dell'album, nella quale, in uno stile dixieland si descriveva la quotidiana giornata di un "folle", testardo e ribelle, con vestiti troppo usati, con un lavoro precario e con alle spalle notti passate all'addiaccio aspettando "cose che forse devono arrivare" ma che non per questo voleva definirsi "malato". La retrocopertina del vinile, composta dal fratello del cantautore, Roberto, mostrava il volto di Gianfranco "stralunato" dalla cui testa uscivano, sotto forma di bolle, gli stravaganti pensieri tipici del folle.

Tali tematiche espresse da Cooper – quella propria della liberazione dei costumi sociali e sessuali – venne indagata da Grifi anche l'anno precedente alla diffusione di *Dinni e la Normalina*, quando il regista romano pubblicò un primo mediometraggio dedicato al tema dell'antipsichiatria. In esso, tuttavia, più che documentare la presenza di Cooper presso la Fabbrica di Comunicazione, si attestava l'attività antipsichiatrica svolta all'interno delle mura della ex chiesa. Il filmato, intitolato *Lia*, dalla durata di 27 minuti, non era nient'altro che un estratto preso dal filmato sullo "Sconvegno". Lo spezzone reso "autonomo" dal regista romano, venne composto con un unico piano-sequenza in cui la protagonista, Lia stessa, si fece interprete e iniziatrice di un nuovo modo di comunicare le proprie passioni interiori, instaurando uno scontro risolutivo fra due mondi/linguaggi contrapposti: quello "indiano", ludico e immaginativo, personificato dalla ragazza stessa, e quello "militante", autorevole e concreto, del secondo ragazzo che intervenne al dibattito contrastando le teorie di Lia.

Il filmato iniziava con la "militante" che spiegava come nel periodo in cui si trovavano a vivere non vi erano più volontà e possibilità di comunicazione tra i vari soggetti sociali; per essa gli individui erano costretti dalla società "castratrice" a trattenere le manifestazioni del proprio Io (la ragazza stessa si definiva "trattenuta anale"), in quanto spaventati dai moti repressivi che si sarebbero potuti scatenare su di loro se essi avessero concesso al proprio spirito di liberarsi secondo le proprie volontà. Di conseguenza, la ragazza sosteneva la necessità di dover trovare un modo per potersi liberare da questa paura, in modo da poter incanalare le proprie esigenze psico-fisiche verso un esito liberatorio. Secondo Lia – che in chiusura di filmato, non va dimenticato, affermava di essere studentessa di psicologia – gli individui non erano più in grado di fondare rapporti costruiti su una pratica spontaneistica più vitale e umana, che potesse esorcizzare le proprie paure e i propri misteri e che si manifestasse attraverso l'uso del corpo e della parola come "un urlo seguito dal silenzio, il tenersi per mano". Di fatto, il discorso di Lia echeggiava quanto già concepito e dichiarato da David Cooper nel 1975 quando afferma: "potremmo usare il linguaggio non semplicemente per l'informazione, ma in modo tale che nel nostro discorso le parole esistano per formare silenzi perfetti."[1118]. Concepita questa necessità e manifestata la volontà di "non far cadere" nel vuoto questa sua proposta, Lia passava poi la parola a un giovane militante di un non meglio specificato collettivo di lavoro contro i manicomi. Esso, "pontificando" – per altro imbarazzato – attorno al concetto di devianza sociale, illustrava come non era d'accordo con quello che Cooper (e di conseguenza Lia) aveva appena affermato, ovvero che la follia mentale si manifestasse anche attraverso l'istituzione famigliare: il ragazzo, invece, ribaltando quello che era stato scritto da Cooper, sosteneva come era la stessa istituzione manicomiale a creare disordine all'interno del nucleo famigliare. Il linguaggio utilizzato dal "militante" sembrava anacronistico in un ambiente "creativo" e "indiano" come quello della Fabbrica: nonostante infatti tentasse di spiegare il proprio punto di vista - la differenza tra i diversi istituti di degenza, le cure riservate ai ricoverati, le differenti diagnosi che venivano proposte ai pazienti ricchi e ai "proletari" – e la propria esperienza a contatto con i "malati" del manicomio di Mombello, dove addirittura "tre persone sono decedute per atti autolesivi", lasciava comprendere come il proprio modo di approcciarsi al

[1118] *Intervista con David Cooper*, in Lotta continua, 26 settembre 1977, p. 12.

tema antipsichiatrico non si allacciasse al linguaggio di Lia e agli "indiani" presenti al dibattito. All'ennesima interruzione da parte di Lia, il giovane, infatti, usciva dal dibattito producendo una scissione tra i partecipanti dello "Sconvegno"[1119].

Alcuni dei presenti, infastiditi, dichiararono che le irruzioni di Lia erano state un atto di prepotenza sia nei confronti del ragazzo che dell'intera platea lì presente, e che sarebbe stato necessario rispettare i tempi del discorso e le idee espresse dal giovane "militante". Dinni – presente anche in questo spezzone - tuttavia, per confutare le critiche che vennero mosse a Lia, prese parola chiarendo che l'azione di disturbo della ragazza si situava all'interno del dibattito come un momento ludico e non come intervento programmatico e dogmatico sul tema manicomiale – come quello del militante "interrotto". Con la sua azione, Lia aveva creato un vero e proprio *happening* creativo e liberatorio delle energie vitali interiori dell'essere umano. Per questo Dinni espose all'assemblea la volontà e la necessità di eliminare le logiche dialoganti, secondo le quali a un turno segue un secondo su argomenti non affini a quello precedente, in quanto espressione della cultura "scolarizzata" che utilizzava tali regole per fare emergere la logica schizofrenica del parlare "diviso" e alienato. Quella di Lia non si dimostrava, come sottolineava Grifi alcuni anni dopo, una "sceneggiata all'italiana della quale ormai non si comprende la trama": la manifestazione esistenziale della ragazza non era una messinscena o una semplice recita teatrale, ma al contrario, esprimeva un profondo desiderio di cambiare lo stato esistenziale vigente. Per questo la protagonista, allineandosi alle teorie di Cooper espresse precedentemente, rivendicava la follia come momento di lacerazione dagli schemi e processo creativo attraverso cui ritrovare una nuova dimensione esistenziale.

Lo stesso Verdiglione, la cui personalità si situava come premessa allo "sconvegno" della Fabbrica, rifletteva sul linguaggio dell'Io "diviso" tipico del "movimento"; il suo articolo *L'alingua*, presente sul primo numero del 1978 della rivista da lui fondata "Spirali", rifletteva proprio sulla funzione del linguaggio nelle nuove generazioni. Verdiglione definiva "l'alingua" – questo nuovo modo di comunicare – come caratterizzato dall'essere un linguaggio non fondato su regole predefinite e scevro, dunque, di qualsiasi possibilità di gerarchizzazione grammaticale; esso, tuttavia, proprio in quanto non era fondato su regole universalmente recepite, ma accettate solo dalla comunità di riferimento, diventava "condizione dello stile"[1120] del movimento della contestazione. La forma "performativa" di Lia, dunque, entrava in contrasto con l'espressione "militante" del ragazzo. La critica mossa da Grifi con Lia, non si poneva, tuttavia, solo contro il contesto psichiatrico proprio del film; la cinematografia degli anni Settanta del regista romano si poneva contro la cultura mercificata dal capitale e della società del benessere: le parole "libertarie" di Lia dunque, non erano solo una critica alla "dittatura psichiatrica", ma si ponevano come critica a tutto campo nei confronti della cultura della merce. Come del resto ricordava Grifi nell'*Appello ai circuiti di cinema parallelo*: "ogni merce è un feticcio

[1119] Sul mediometraggio Lia vedi anche: Bertozzi Marco, *Storia del documentario italiano*, Venezia, Marsilio, 2088, p. 219.
[1120] Armando Verdiglione, *L'alingua*, in Spirali, 1 (I), ottobre 1978, p. 18.

che riempie con una menzogna il vuoto sempre più grande per non essere più se stessi"[1121]. L'antipsichiatria, dunque, nell'ottica di Grifi (e di Lia), si poneva come elemento base dal quale principiare una critica al sistema sociale repressivo vigente nel mondo capitalista occidentale.

Per comprendere come questa critica alla società passasse attraverso il dibattito sull'antipsichiatria, curioso notare come fino agli anni Novanta, Lia era presentato da Grifi insieme a un altro breve filmato – *Il manicomio* - che venne realizzato dal regista romano nel 1984: solo in seguito Grifi divise i due filmati in modo tale che *Lia* venne presentato autonomamente. *Manicomio* riportava l'intervista fatta dal regista a Arturo Conte, direttore dell'istituto Psichiatrico di Collemaggio a L'Aquila. Il mediometraggio venne diviso da Grifi in due parti: la prima mostrava i protagonisti passeggiare per il parco del frenocomio mentre incontravano i degenti, mentre la seconda parte del girato presentava una lunga conversazione tra Conte e il professore Maurizio Bonicatti, la quale partendo dalla discussione sulle conseguenze della legge 180 scorreva verso una digressione filosofica sul concetto di follia, nella quale i protagonisti di questa conversazione muovevano una dura critica alla psichiatria e alla medicina come tendenza generale alla medicalizzazione e, di conseguenza, al controllo della vita quotidiana dei ricoverati[1122].

Come del resto attestato dai due mediometraggi di Grifi del 1976 e del 1977, il pensiero radicale di Cooper, debitore della lettura marxista della società capitalista, ebbe presa notevole anche in Italia fin dalla fine degli anni Sessanta; il suo testo *Psychiatry and anti-psychiatry* (1967), che diede avvio al movimento antipsichiatrico, venne pubblicato in italiano nel 1969 per le edizioni Armando, influenzando una nuova generazione di medici psichiatrici della nostra penisola. Cooper, nel suo profetico testo, insisteva sulla necessità di comprendere i sintomi dell'infermità dell'individuo non solo in termini di psicologia individuale o di dinamica familiare, ma anche attraverso più ampie forze sociali, istituzionali ed economiche, soggiogate dalla "classe dominante" borghese. Tali temi, che vennero recuperati anche nel volume *Grammatica del vivere* pubblicato da Feltrinelli nel 1976 ed esplicitati anche nella relazione da lui tenuta a Milano nel novembre 1977, portarono alla concezione che la follia fosse nient'altro che un linguaggio che si manifestava come il perpetuo "scivolare delle parole in atti finché non si giunge al momento in cui la parola è puro atto" diventando "un discorso folle [che] aggira le cose, raggiunge, al di là di tutto ciò, regioni dove non trova nulla: ma un nulla di importante e specifico che è creativo precisamente nella misura in cui non viene distrutto dalle tecniche normalizzatrici della società"[1123]. Da questo presupposto derivava l'enunciazione di cosa fosse l'antipsichiatria e quali fossero le sue caratteristiche principali: riconoscere il bisogno di una non intromissione attiva, tendente a un'apertura dell'esperienza, piuttosto che a una chiusura dell'esperienza stessa. Come noto, anche il movimento Psichiatria Democratica di Basaglia, fondato nel 1973, prese avvio dalla tesi della dissoluzione

[1121] Albero Grifi, *Appello ai circuiti di cinema parallelo per il finanziamento collettivo della trascrizione su pellicola dei videonastri sul Parco Lambro, Le autoriduzioni, l'Università occupata di Roma*, in Annamaria Licciardello*, Il cinema documentario di Alberto Grifi*, p. 189.
[1122] Cfr., Annamaria Licciardello, *Il cinema documentario di Alberto Grifi*, cit., p. 111.
[1123] David Cooper, *Psichiatria e antipsichiatria*, Bari, Armando Armando, 1969, p. 65.

della dualità tra terapeuta e "terapeutizzato" e si poneva come divulgatore delle stesse anche in territorio italiano.

Una volontà di spezzare questo dualismo, quello tra terapeuta e terapeutizzato, la quale si poneva diametralmente in opposizione a quanto proposto nel terzo filmato "antipsichiatrico" di Grifi: *Il preteso corpo*. Nel 1977 il regista romano trovò accidentalmente su una bancarella della fiera di Senigallia di Milano un documentario del Ventennio volto a illustrare come la malattia mentale venisse curata tramite nuovi farmaci prodotti dall'azienda farmaceutica La Roche. Il video, realizzato da Luigi Calcagno in 16 mm come documento "scientifico-pubblicitario" dell'azienda farmaceutica, venne utilizzato dal regista romano come ready-made: esso presentava in sequenza diversi casi di pazienti affetti da disturbi mentali, come stati allucinatori e deliri psicofisici, che erano stati presi in cura da Adamo Mario Fiamberti, direttore dal 1937 dell'ospedale neuropsichiatrico di Bizzozzero, in provincia di Varese. In questo istituto i "malati" venivano infatti sottoposti alla cura della schizofrenia con un nuovo farmaco, l'acetilcolina, prodotta da La Roche, la quale era in grado di provocare la cosiddetta "burrasca vascolare acetilcolinica", che tendeva a provocare, attraverso una scarica nervosa, "utili modificazioni nell'irrorazione sanguigna cerebrale e nel tono neurovegetativo", che se confrontate "con le terapie di schock" che ancora venivano utilizzate da Fiamberti, mostravano evidenti vantaggi per la mitezza e brevità delle manifestazioni provocate. Il filmato di Calcagno, infatti, esponeva al pubblico i due sistemi: quello di Fiamberti, che prevedeva la leucotomia del lobo frontale del cervello per via transorbitaria, confrontato con il nuovo metodo farmacologico della "burrasca". Seppur il metodo "Fiamberti" venisse presentato come "un'intervento semplice, rapido ed eseguibile dal neurologo stesso", di fatto veniva mostrato come maggiormente "crudele" rispetto al nuovo metodo della "burrasca vascolare": il merito di questa nuova terapia stava nel non produrre traumi insolubili, soprattutto se messi in relazione con i vecchi metodi che producevano "convulsioni violente durante le quali si possono verificare, benché di rado, fratture agli arti ed alle vertebre. Talvolta ascesi polmonari successivi ad ispirazione di muco durante la crisi". Scorrendo i vari casi esaminati all'interno del filmato, si comprendeva chiaramente come la cura del malato non passasse per una liberazione del suo corpo e della sua psiche, quanto piuttosto attraverso un tentativo di reprimere la sua individualità. In questo senso anche la differenziazione nel vestiario – camice da medico per il terapeuta, tuta da degente per il malato – non faceva nient'altro che accentuare la differenziazione sociale all'interno della pratica sanitaria. Emblematico, a tal fine, sottolineare come il malato non venisse dichiarato guarito quando non manifestava più i sintomi della "follia", ma quando era in grado di eseguire i consigli dei medici o, almeno in un caso, quando eseguiva correttamente il saluta fascista. *Il preteso corpo*, tuttavia, al contrario di *Dinni e la Normalina* e *Lia*, non faceva della follia uno terreno di lotta, ma coglieva il fenomeno in negativo "utilizzando un oggetto filmico che mostra in maniera esplicita la natura dell'istituzione medica nei confronti della follia". L'apparente distanziamento critico del regista nei confronti del tema proposto dal filmato, tuttavia, non deve far pensare a una mitigazione delle istanze contestatorie di Grifi nei confronti del sistema medico sanitario psichiatrico. Se per Calcagno i *close-up* sugli strumenti medici introdotti nel cervello del paziente divenivano immagini costruite con lo scopo di documentare la pratica medica, in Grifi diventavano

elementi per mostrare ai "militanti proletari" degli anni Settanta la crudeltà delle attività medico psichiatriche del Regime. Il filmato-merce di Calcagno, in Grifi diventava filmato-rifiuto di una prassi medica disumana.

Psicanalisi: la rubrica di Semiotica e psicanalisi su "Brera Flash".

A conclusione di questo spaccato sul fenomeno dei rapporti tra potere psichiatrico e dissidenza, merita attenzione la rubrica "psicanalisi" che venne ospitata su "Brera Flash" dal settimo al nono numero. Se pur vero, come ricordato, i rapporti tra la Fabbrica e il Centro Internazionale di Brera erano solidi e ben collaudati, deve far riflettere il fatto che questa rubrica ospitava essenzialmente contributi dei membri di Semiotica e psicanalisi – recensendo anche convegni del collettivo - che, come abbiamo visto erano stati oggetti di aspre critiche da parte del "movimento" antipsichiatrico nonché "rumore di fondo" di *Dinni e la Normalina* e di *Lia*. Addirittura, nel nono numero della serie, venivano ospitate pubblicità a pagine intera, dove si promuoveva la rivista "Spirali" che, insieme a "Vel", era stata fondata pochi anni prima da Verdiglione. Un rapporto labile, dunque, quello instaurato tra Centro Formentini e Fabbrica di comunicazione: se per una comunanza di intenti artistici era solida e affiatata, quando la discussione si spostava verso temi più prettamente politico/sociali questa vicinanza di intenti vacillava, mostrando una distanza tra i democratici socialisti e gli occupanti della chiesa.

Sul settimo numero di "Brera Flash" veniva ospitato un articolo di Marco Focchi, tra i membri dell'Associazione psicanalitica italiana e tra i membri fondatori di "Semiotica e psicanalisi", dall'emblematico titolo *Dissenso o dissidenza dell'inconscio?*[1124], nel quale lo studioso trattava il fenomeno della dissidenza sociale come un elemento non estraneo alla società che lo ospitava, ma come elemento intrinseco e interno al sistema. Per Focchi, la dissidenza si esplicitava nella società contemporanea attraverso il linguaggio e la parola, e si poneva al sistema sociale vigente meramente come un "qualcosa che contraddice il codice del buon senso" e, appunto per questo, "è qualcosa da sorvegliare e punire"[1125]. Mentre la psicanalisi, per punire e reprimere questi atti "sovversivi", doveva agire tempestivamente senza farsi "scrupoli a girare il coltello nella piaga, anche se lo sa fare con uno stile così particolare, così "inaccettabile" da risultare sempre dissidente anche rispetto al core delle "giuste proteste""[1126]. Tuttavia la funzione del linguaggio accomunava "oppositivamente" queste due varianti del potere: da una parte quello dell'istituzione, dall'altra quello del dissidente. Per questo, come ricordava Focchi, "niente di più facile che vedere un potere costituito, unitario, monolitico, quasi intoccabile e impenetrabile, con suo nemico, il dissidente, divulgato con le fattezze del volto di tizio o di caio che fungano da allegoria di questa astrazione, da supporto immaginario"[1127]. In questo contesto, la psichiatria assumeva una funzione essenziale, perché svolgeva la funzione sia di eliminare la dissidenza – facendo un favore all'istituzione – sia di offrirsi come capo d'accusa dai protestatari. Vi erano, tuttavia, delle falle in questo sistema "oppositivo": infatti, secondo Focchi, la dissidenza si giocava dell'istituzione, disgregando il

[1124] Marco Focchi, *Dissenso o dissidenza dell'inconscio?*, in Brera Flash, n. 7 (III), 1978, p. 32.
[1125] *Ibidem*.
[1126] *Ibidem*.
[1127] *Ibidem*.

potere unitario della società stessa, e dunque non diventava "incarnabile" dal potere in quanto sfuggiva "proprio a chi partecipa al giuoco"[1128]. Di fatto le icone della dissidenza, diventano fenomeno di appagamento e di sublimazione, per portare a dire che la dissidenza non veniva a coincidere con il potere. Paiono in questo contesto chiari i riferimenti a Dinni e al professor Afanassiev: la contestatrice del film di Grifi non si opponeva all'istituzione statale, seppur essa aleggiava come torbida ombra in tutto il filmato, quanto al potere psichiatrico, che diventava capro espiatorio dei mali della società capitalistica stessa. In tale contesto, il ruolo del Professore – caricandosi su di esso tutti i capi d'accusa emanati dagli antagonisti - diveniva il baluardo per preservare la funzione repressiva dell'istituzione.

A sottolineare ancora maggiormente il legame tra linguaggio, antipsichiatria e dissidenza, nel numero successivo di "Brera Flash", l'ottavo, venne ripubblicato un articolo di Giancarlo Ricci dal titolo *Inquisizione e dissidenza dell'inconscio*[1129], preso dal settimo numero della rivista "Vel", pubblicazione ufficiale dell'Associazione Psicanalitica Italiana fondata nel 1975 e diretta da Armando Verdiglione. In questo articolo, per altro poco interessante in quanto si limitava a discutere degli articoli pubblicati sulla rivista, si poteva constatare comunque una traccia di fondo che ci consente di analizzare gli stimoli culturali provenienti dalla psicanalisi "istituzionale" del periodo: il titolo del settimo numero di "Vel", infatti, era *Marx, Freud: dissidenza o dissenso?*, nel quale si tentava di associare il marxismo "ortodosso" alla psicanalisi freudiana attraverso la logica del linguaggio. A tal fine, Ricci poneva una differenziazione tra "dissidenza" e "dissenso", rilevando come se il primo termine aveva "a che fare con la dimensione incontrollabile del linguaggio"[1130], il secondo era elemento cardine che consacrava "gli stati totalitari lungo una logica dell'opposizione" decretando un apposito codice predefinito, "quale rinnovato tentativo di monopolizzare ogni fenomeno di dissidenza". In questo contesto Ricci spostava, grazie alla logica del linguaggio, il concetto di dissidenza da una matrice tipicamente politico/sociale a una valenza tipicamente psicanalitica. Si chiedeva, infatti, l'autore: "non troviamo un atto di dissidenza radicale nella questione della follia o del dissenso psicotico?"[1131]. A rispondere a questa domanda, Ricci interveniva citando l'articolo *Violenza e psichiatria* dello psichiatra Jean Ayme, presente anch'esso sul settimo numero di "Vel", nel quale lo studioso francese poneva la questione nei seguenti termini: "esiste una psichiatria non violenta? Una psichiatria che non risponda in maniera violenta alla violenza della follia? Anzi, una psichiatria che nei suoi stessi procedimenti rifiuti ogni condotta costrittiva? Questa psichiatria della non violenza è un mito. E si regge solo per un diniego della malattia mentale, come risposta medica ai differenti modi d'espressione della follia."[1132]. Non possono non essere rinvenute in queste parole le medesime indicazioni fornite nella "videolezione" dallo psichiatra/"tiranno" Afanassiev, quando dichiarava

[1128] *Ibidem*.
[1129] Giancarlo Ricci, *Inquisizione e dissidenza* dell'inconscio, in Brera Flash, n. 8 (III), 1978, p. 32, pubblicato per la prima volta in AA.VV. Marx, *Freud: dissidenza o dissenso?*, in Vel, n. 7, p. 214.
[1130] *Ibidem*.
[1131] *Ibidem*.
[1132] *Ibidem*, in origine presente in Jean Ayme, *Violenza e psichiatria*, in Vel, n. 7, p. 35.

che attraverso l'obbligatorietà al trattamento con la Normalina si era riuscito a far "SPARIRE! uno per uno, silenziosamente" i "dissenzienti politici, i pacifisti" il "dissenso e le sue radici".

Giancarlo Ricci era presente anche nel nono numero di "Brera Flash", questa volta per interposta persona, tramite una recensione che Giovanni Castaldi[1133] fece al testo *L'amore del Tiranno: psicanalisi e istituzione*[1134], pubblicato da Ricci per Marsilio nel novembre del 1978. Nel suo volume, l'autore svolgeva una analisi attorno ai meccanismi istituzionali, alla loro funzione e alla loro logica così come agita sugli esseri umani. L'analisi di Ricci, infatti, ruotava appresso a una pratica istituzionale, ovvero intorno al funzionamento di un istituto differenziale, "un centro di addestramento per subnormali" - come definito dall'autore - e in particolare attorno alla funzione del linguaggio, che perveniva a incarnare la psicanalisi clinica stessa quale luogo di espulsione della teoria "liturgica" psichiatrica in favore della pratica attiva. Per questo l'autore tentava una rivalutazione della psicanalisi clinica, quale luogo per rivalutare la funzione del linguaggio: in tal senso, il discorso del "Tiranno", il quale si poneva l'obiettivo di far funzionare diversamente le istituzioni, diventava un discorso simbolizzante il bene per il popolo "credente". L'espulsione dalla società degli spazi di libertà individuale, così come dettata da tiranno, si ponevano come necessità per migliorare il funzionamento sociale, ma soprattutto economico, della società: l'allontanamento del "dissenso e [delle] sue radici", diventava atto di amore del dittatore nei confronti del suo popolo; Afanassiev, tramite il linguaggio clinico "normalizzato", incarnava in questo contesto il bene assoluto da fornire alla società stessa.

Attività musicale: dal folk alla musiva d'avanguardia.

Rock progressivo e cantautorato di protesta.

Dati gli ambienti interni della chiesa, adatti a ospitare esperienze non solo contestualizzabili nell'ambito della mostra artistica o del dibattito "militante", grande spazio venne dato anche all'arte musicale e a quella teatrale. Ancora una volta, bisogna notare che la Fabbrica si mostrava aperta a differenti stimoli culturali: se, infatti, la "militanza" politico-sociale che si ritrovava all'interno dell'occupazione spaziava dai "democratici" del PSI e dell'ARCI fino alle frange più movimentiste della sinistra extraparlamentare quali Avanguardia Operaia e Lotta Continua, anche le esperienze artistiche sortivano la stessa "apertura" culturale. Se l'attività teatrale ospitata presso la Fabbrica si era dimostrata rivolta verso la ricerca avanguardista, il contesto musicale spaziava dalla musica progressive rock, al blues e al revival folk, fino alle più moderne sperimentazioni dell'avanguardia musicale occidentale.

La musica, di certo, dovette essere una delle istanze artistiche di maggior interesse, seguite di volta in volta da una gran quantità di pubblico, come dimostrano le svariate foto scattate da Fabio Cirifino durante gli eventi svoltisi all'interno dell'ex chiesa. La notte di natale del 1976[1135], pochi giorni dopo la conferenza di Guarino,

[1133] Giovanni Castaldi, "*L'amore del tiranno non fa miracoli"*, in Brera Flash, 9 (III), 1978, p. 32.
[1134] Giancarlo Ricci, *L'amore del Tiranno: psicanalisi e istituzione*, Venezia, Marsilio, 1978.
[1135] Sullo sfondo delle fotografie che documentano il concerto della Bardi presso la Fabbrica sono visibili anche i 7 testimoni di Guarino.

venne organizzato un concerto di Donatella Bardi, cantautrice con all'attivo, al momento della performance presso la Fabbrica, un solo LP - e che sarà anche l'unico - intitolato *A puddara è un vulcano*, pubblicato nel 1975 per la Elektra Records[1136], casa discografica americana fondata nel 1950 da Jac Holzman che aveva pubblicato, tra gli altri, LP dei The Doors, ma anche di Iggy Pop, MC5 e Queen. Un album, quello della Bardi, ispirato alle sonorità musicali del folk americano tipico di Joan Baez e di Joni Mitchell, ma al quale la cantante affiancò esperienze derivate del rock progressive inglese, il quale si era sviluppato in Italia grazie a complessi come la Premiata Forneria Marconi e Le orme; il tutto racchiuso in una copertina dal gusto psichedelico, ideata dal pittore Lorenzo Mazza. La realizzazione dell'LP avvenne, infatti, con il contributo e alla collaborazione di validi musicisti amici della cantante: Paolo Donnarumma (produttore artistico, bassista e anch'egli compositore di alcune canzoni del disco), Gianfranco Gagliardi (tastierista e compositore di alcuni brani), Antonello Vitale (batterista e autore di gran parte dei testi delle canzoni) e il fratello Lucio Bardi, chitarrista, allora giovanissimo, di soli 16 anni. L'album contiene tre canzoni scritte da Donatella (*Regina in quest'età*, *Cioccolata con panna* e *No*) espressamente influenzate dal folk americano e inglese con cui era cresciuta, ma anche un brano di Antonello Vitale e uno del poeta siciliano Michele Montagnese, il quale risente delle influenze della canzone popolare siciliana; le stesse influenze mediterranee che si possono sentire nella canzone che intitola il disco, il cui testo è recitato in dialetto dal padre di Donatella, il pittore Mario Bardi.

Donatella Bardi si era trasferita nel capoluogo lombardo, dalla Torino operaia dove era nata, assieme ai genitori, all'età di due anni, vivendo nell'agio della cultura comunista meneghina degli amici del padre, rappresentata da Salvatore Quasimodo, Vittorio Fagone, Raffaele De Grada e Mario De Micheli. Ben presto, tuttavia, l'avvicinamento alla controcultura "capellona" cittadina le fece maturare l'idea di potersi staccare da quell'ambiente per lei troppo paludato, così che, nel 1972, Bardi decise di intraprendere una propria ricerca di vita alternativa, che la spinse a recarsi, per un periodo di due anni, a Terrasini, una delle prime comuni giovanili "alternative" italiane. Con queste parole, nel 1975, la cantante ricordava sulle pagine di "Gong" la sua esperienza palermitana: "Ho abitato per due anni in un posto meraviglioso, un castello rosa a picco sul mare, sul filo dell'Africa, lontana dal crampo di Milano e dai cento problemi di studentessa fallita e di cantante ancora da svezzare (…). Eravamo dei figli della borghesia, in fondo, e stavamo lì a guardare le cose come su un palcoscenico. Gli altri si aprivano di più, ma noi continuavamo a non capire. Alla fine lo abbiamo capito, e abbiamo avuto almeno la coerenza di far scivolare la musica dietro questi pensieri"[1137]. La vicinanza con questa nuova realtà la condusse a collaborare con Claudio Rocchi, con il quale instaurò un felice sodalizio lavorativo che la portò a incidere il controcanto del brano *Volo magico n. 1*, *title track* dell'omonimo album del 1971[1138], e a partecipare, con il gruppo Il pacco, al Festival del Proletariato Giovanile di Zerbo del 1972[1139]. Il pacco era

[1136] Donatella Bardi fu la prima cantante italiana a pubblicare per l'etichetta americana. Nel 1971 la casa discografica Ricordi pubblicò un 7'' 45 giri per la manifestazione Gettone d'oro, nel quale era presenta la canzone *Dio mio no* di Lucio Battisti: il quale lato 2 di questo LP era associato ad un disco prodotto dalla Elektra con incisa *If* del gruppo rock californiano Bread.
[1137] Gong, 3, 1976, p. 25.
[1138] A questo album parteciparono anche Alberto Camerini e Ricky Belloni come chitarristi.
[1139] Donatella Bardi partecipò successivamente anche ai successivi due Festival del Proletariato Giovanile, quello dell'alpe del Vicerè di Albavilla del 1973 e il primo di parco Lambro del 1974, non più con Il pacco, scioltosi nei primi mesi del 1973, ma a titolo personale.

una formazione musicale rock/blues – "un trip di festa, con molte prove, pochissime esibizioni e nessuna incisone"[1140] - composta da una moltitudine di personalità, che dovette ospitare, oltre a Donatella Bardi, anche Alberto Camerini e Eugenio Finardi, nonché alcune figure di spicco della musica "progressiva" meneghina quali Paolo Donnarumma, Ezio Malgrati, Pepè Gagliardi e Ricky Belloni[1141], alcuni dei quali, come ricordato, furono musicisti della Bardi in *A puddara è un vulcano*. Il pacco, tuttavia, non deve essere ricordato meramente come complesso musicale: inteso quale gruppo culturale dedito alle arti visive, dovette ospitare anche Mario Camerini, fratello di Alberto, il quale, oltre a fare il tecnico del suono per il gruppo, collaborava con alcuni dei musicisti della band disegnando fumetti – come quello presente nel numero 7/8 dell'agosto del 1975 di Gong, la cui sceneggiatura era stata scritta da Finardi, con una storia ispirata a un racconto dello scrittore di fantascienza Ray Bradbury. Sempre con il cantautore milanese, Mario Camerini dipinse con un cielo stellato il soffitto della sede di Re nudo di via Maroncelli, che nelle intenzioni degli autori doveva riecheggiare gli affreschi di Piermatteo d'Amelia per la volta della sistina, precedenti gli interventi michelangioleschi.

Al momento della sua performance all'interno della ex chiesa, Bardi collaborava sia con Alberto Camerini – al quale era stata legata sentimentalmente per circa cinque anni[1142] – prestandosi alla registrazione della voce femminile in *Bambulè*, traccia presente in *Gelato metropolitano*, sia con Eugenio Finardi, per il quale registrò alcune parti della canzone *Tutto subito*[1143] dell'Lp *Diesel*, album entrambi usciti per l'etichetta Cramps records, il primo prodotto Ares Tavolazzi, il secondo da Paolo Tofani.

La critica "istituzionale" di fine anni Settanta, seppur riconosceva nella Bardi notevoli capacità canore, non fu mai "garbata" nei suoi confronti: Saverio Angiolini e Enzo Gentile nel 1977 in *Note di pop italiano*[1144] scrivevano: "Amabile e dolce, la Bardi ha dipinto per anni a Milano le sue canzoni con chitarra, tutte soffici e concilianti anche negli "anni caldi", al seguito del carrozzone di Re Nudo, ha dispensato con monotonia ma sempre con delicatezza, incertezza, riflessioni e messaggi d'amore. Poi dopo una crisi mistica e personale che l'hanno condotta per un paio d'anni in una comune siciliana, ha inciso il suo primo disco e per ora ultimo album, *A puddara è un vulcano*. Dopodiché sembra aver chiuso l'attività: spezzato il sogno freak e uscita malamente da un brutto miscuglio di pillole, la Bardi si guarda intorno e non canta né suona"[1145]. Due anni dopo, ancora Gentile in Guida critica ai cantautori italiani[1146], rincarava la dose: "Tra i ricordi lontani che si rincorrono, in pieno tema "revival", non sfugge la figura di Donatella Bardi, presente come attivista nel "*movement*" musicale alternativo dei primi anni 70, in un circuito che faceva riferimento agli strattoni organizzativi di Re Nudo. Chiamata a cospargere di dolcezza e di amore le platee e i primi festival ruspanti,

[1140] Fabio Malagnini, *Che trauma passare da licei e cantine alle sale d'incisione!*, in L'unità, 14 marzo 1978, p. 9.
[1141] Molte volte vengono ricordati come facenti parte del gruppo anche Walter Calloni e Lucio Fabbri i quali, tuttavia, non furono mai nell'organico ufficiale.
[1142] Il legame professionale e sentimentale con Alberto Camerini è ricordato dal cantante nel libretto presente nella ristampa di A *puddara è un vulcano*: "la nostra storia durò cinque anni, fino all'Alpe del Vice re".
[1143] In questa canzone, Donatella bardi venne accreditata come Caramella.
[1144] Gentile Enzo, Angiolini Saverio, *Note di pop italiano*, Milano, Gammalibri, 1977.
[1145] Ivi, p. 52.
[1146] Enzo Gentile, *Guida critica ai cantautori italiani*, Milano, Gammalibri, 1979.

fece subito un ottimo effetto sui "freak" nostrani, che ritrovavano in lei garanzie di dolcezza e di tenerezza, in evidente simbiosi con la West Coast. Suono acustico, ballate esili e delicate come il suo sguardo, la Bardi fu ospite di alcune incisioni del primo Claudio Rocchi, venendo ribattezzata da qualche buontempone «Jony Mitchell dei poveri»"[1147]. Non meno amaro il commento al disco della Bardi del 1975: "Il contratto discografico da solista arrivò come sempre troppo tardi, quando ormai la vena e la volontà erano sbollite a favore di un disimpegno e di una discrezione abbastanza diffuse con il rifluire dell'intero circuito, nato sull'improvvisazione, sulle speranze e a corto di ossigeno, energie e mezzi materiali. La WEA le ha dato ospitalità per un album *A puddara è un vulcano*, edito nel '75 senza troppa convinzione da parte di tutti; carino e dispensatore di una simpatia epidermica, il disco resta isolato e senza seguito."[1148]. Se da parte "istituzionale" la critica si mostrava distante e fredda nei suoi confronti, ben altri stimoli provenivano dai "compagni" del "*movement*"; essi riconoscevano nella Bardi il merito di aver intrapreso una strada artistica libera e autonoma, che la portò a svincolarsi dagli artisti della borghesia milanese: nel testo *Top Music '77*[1149], curato da Franco Bolelli e pubblicato da Arcana Editrice nel 1977 come supplemento di "Gong", la cantante veniva presentata positivamente, "A puddara è un vulcano è il disco fuga della giovane cantautrice che a un viaggio in India ha preferito la Sicilia a «cercar radici e a lavar la testa». Figlia assieme ai Rocchi, ai Finardi e ai Camerini della Milano pop borghese anni '60, cerca a fil di voce di superare la crisi e la fuga proponendo sé stessa, la sua storia, badando a non somigliare a nessuno. Nelle sue canzoni c'è l'aria delle feste di Re Nudo a Ballabio, all'Alpe del Vicerè/Monterey, anche se l'odore freak viene rigettato per una più consapevole coscienza nell'affrontare i problemi. Disco – fuga, pieno di contraddizioni, ma caldo, adatto ad orecchie poco esigenti e tuttavia testimonianza di una delle più belle e sprecate voci di casa nostra"[1150].

Accanto al rock "progressivo", altro filone musicale in voga nella seconda metà degli anni Settanta era il folk revival, che aveva quale proposito, come abbiamo visto nel capitolo precedente, il recupero della tradizione musicale popolare. Questo interesse è testimoniato dal concerto tenuto dal Gruppo Folk Internazionale all'interno della chiesa occupata nei primi mesi del 1977. Il complesso, fondato nel 1972 da Moni Ovadia, svolgeva una ricerca nel campo della musica etnica e popolare, con l'obiettivo di avvicinare "I canti dei marinai anglosassoni, dei contadini slavi, degli ebrei rinchiusi nei ghetti della Russia zarista, fino alle danze cantate dei popoli sudamericani"[1151]. Nel marzo del 1976, sulla rivista "Ciao 2001", venne pubblicata una intervista fatta da Sesto Passone a Moni Ovadia dedicata al Gruppo Folk Internazionale. Nell'articolo veniva dato risalto al fatto che il gruppo milanese non solo riprendesse i canti della tradizione popolare, cosa che in Italia già avveniva da anni grazie e Diego Carpitella e Roberto Leydi, quanto piuttosto al fatto che il complesso recuperasse le tradizioni delle ballate popolari estere, come quelle americane e celtiche, per apportare alla cultura del revival folk elementi di testimonianza internazionalista che avrebbero potuto raccordare le differenti

[1147] Ivi, p. 55.
[1148] Ivi, p. 56.
[1149] *Top Music '77: vademecum della musica pop, jazz, d'avanguardia e delle sue strutture*, a c. di Franco Bolelli, Roma, Arcana, 1977.
[1150] Ivi, p. 32.
[1151] Da un programma di sala 19 dicembre 1973

"realtà delle classi subalterne"[1152]. L'obiettivo del Gruppo, del resto, si focalizzava nel costante impegno di informazione culturale e di battaglia politica, per portare l'esperienza da loro accumulate nelle zone d'Italia "meno privilegiate dal punto di vista culturale"[1153].

Al momento del concerto all'interno dell'ex chiesa il Gruppo aveva all'attivo un solo LP pubblicato per l'etichetta Cooperativa l'Orchestra, casa discografica fondata da Franco Fabbri nel 1974 – con l'aiuto esterno dello stesso Gruppo Folk Internazionale – la quale aveva da poco prodotto gruppi pionieri del folk revival come Stormy Xix e Yu Kung. Questo album, intitolato *Festa Popolare*, venne inciso nel novembre del 1975 e rilasciato nei primi mesi del 1976: esso contiene al suo interno grandi classici della tradizione popolare occidentale, tra cui, quelli di maggior interesse, quelli composti da Ewan McColl, come *Brother, did you weep?* canzone scritta e incisa nel 1967 per dimostrare solidarietà al popolo vietnamita in guerra o, ancora, *The Wark Of The Weavers*, incisa nel 1957 in ricordo delle lotte dei lavoratori tessili inglesi dell'aprile del 1820. Poco dopo il concerto presso la fabbrica, nel maggio 1977, il Gruppo folk internazionale pubblicò il suo secondo LP, *Daloy Politzei* contenente canzoni proprie della tradizione Yiddish, alla quale Ovadia appartiene. Il cantante, infatti, prima ancora di fondare il Gruppo Folk Internazionale, da tempo svolgeva l'attività di cantante e chitarrista nel Gruppo dell'Almanacco Popolare sotto la guida di Sandra Mantovani e Bruno Pianta. L'almanacco era un complesso che si poneva lo scopo di rimettere in movimento, seguendo le intuizioni dell'etnomusicologo Roberto Leydi, la libera espressione del mondo popolare e del mondo proletario operaio "cioè di aiutare a far prendere coscienza il proletariato che nella sua cultura, non solo nei *jukeboxs*, non solo nei dischi dei cantanti di successo" stessero le radici della loro appartenenza di classe, e per far prendere coscienza a esso "che è ancora possibile, oggi, utilizzare queste canzoni per parlare in prima persona, per dire le cose che vanno dette, in modo proprio, autonomo, diverso da quello che l'industria culturale usa."[1154]. Con L'almanacco, Ovadia partecipò, nel 1969, alla pubblicazione dell'LP *Canti popolari italiani*[1155], un album contenente svariati canti popolari della tradizione culturale italiana: la raccolta fu un piccolo successo di vendita, tanto che venne ripubblicato anche nel 1972 per la medesima etichetta discografica e, addirittura, nel 1973 trovò pubblicazione in Francia per la casa discografica Le Chant Du Monde. In questa circostanza di successo, interessante notare come nel marzo del 1976 L'almanacco tenne un concerto presso la Piccola Scala di Milano, dedicato ai Canti popolari dell'Italia settentrionale. Fu un'esperienza ricca e culturalmente stimolante, che finì nel 1970 non già per mancanza di stima nei confronti di Mantovani e Leydi, quanto piuttosto perché Ovadia e Sassoon (compagno di Ovadia nell'Almanacco popolare e fondatore, anch'esso, del Gruppo Folk Internazionale) avevano mostrato l'intenzione di voler politicizzare il loro lavoro, per allargare

[1152] Sesto Passone, *Gruppo Folk Internazionale. Una grande festa popolare*, Ciao 2001, 15 (VIII), 1976, p. 66, testo presente in *La musica folk. Storia, protagonisti e documenti del revival in Italia*, a c. di Goffredo Plastino, Milano, Il saggiatore, 2016, p. 720 – 723.
[1153] Ivi, p. 67.
[1154] *L'almanacco Popolare al Teatro Quartiere*, in Il cantastorie, n. 6, 1971, p. 4. Vedi anche: Cesare Bermani, *Fare in modo che dalla base venga il materiale, la ricerca, la riproposta. Un'intervista con Sandra Mantovani sull'attività dell'Almanacco Popolare*, Il Nuovo Canzoniere Italiano, n. 1, terza serie, 1975, pp- 58 – 60. Testo presente in *La musica folk. Storia, protagonisti e documenti del revival in Italia*, a c. di Goffredo Plastino, cit., p. 720 – 723.
[1155] Gruppo dell'Almanacco Popolare, *Canti popolari italiani*, Albatros, LP, 1969.

l'attività concertistica all'interno del circuito alternativo proprio del "movimento"[1156]. Del resto, come ricordava Ovadia nell'intervista precedentemente ricordata a Passone, "dall'esperienza di lavoro con Leydi deriva il nostro costante interesse per i problemi teorici e stilistici del canto popolare, per salvaguardare i reali contenuti emotivi e contestativi."[1157].

Nel contesto della musica popolare, decisamente più politicizzata rispetto a quella proposta dal Gruppo folk internazionale, si muoveva anche il cantautore forse più "*engagè*" fra quelli che suonarono presso la Fabbrica: Pino Masi. Il "militante cantautore" trapanese, dopo lo scioglimento di Il potere operaio di Pisa – nel quale fin dal 1966 militava, fondando e dirigendo con Piero Nissim i canti di lotta che andarono a formare i nove album del Canzoniere Pisano (poi Canzoniere del proletariato) – si avvicinò alle posizioni di Adriano Sofri e della nascente Lotta Continua, divenendo uno dei massimi dirigenti culturali che lo portarono a fondare nel 1974 il Circolo Ottobre "Franco Serantini". A fianco della militanza di "partito", Masi venne chiamato da Gianni Bosio a far parte del Nuovo Canzoniere Italiano, con il quale pubblicò – suonando per il Canzoniere Pisano con Piero Nissim, Carla Lantery - proprio a cavallo del sessantotto, *Canzoni per il Potere Operaio* (1967) e *Quella Notte Davanti alla Bussola* (1969) per l'etichetta I dischi del sole di Gianno Bosio, già impegnata nella pubblicazione di album di Ivan della Mea, Paolo Pietrangeli, Giovanna Daffini, Gualtiero Bertelli e Fausto Amodei. Una svolta fondamentale nella sua carriera artistica avvenne nel 1975 quando, intuita l'incapacità da parte del movimento Lotta Continua di far fronte alla deriva "lottarmatista" del movimento, "sbatté la porta in faccia" ai compagni militanti con un documento consegnato ad Adriano Sofri intitolato *Quando il pesce è marcio puzza dalla testa*, con il quale il cantautore denunciava l'ingloriosa fine del movimento del sessantotto "sprofondato e affogato nella via alcoolica al socialismo". Durante la sua militanza in Lotta Continua, Masi pubblicò alcuni dei più rinomati canti di lotta sociale del periodo: nel 1970, per l'etichetta Edizioni Lotta Continua, incise il 7'' 45 giri *Ballata di Pinelli*, all'interno del quale vennero presentate tre delle più canzoni più cantate della gioventù di sinistra degli anni Settanta: *La ballata del Pinelli*, *La violenza* e *La ballata della Fiat*. A questo primo lavoro seguirono, nei due anni successivi, tre 7'' – *Liberare tutti/Trenta luglio alla Ignis*, *Lotta Continua* e *La ballata di Franco Serantini/Non ci provate* – e l'LP *12 dicembre*, un album inciso insieme ad altri autori, come musica di accompagnamento al docufilm omonimo girato dal collettivo di Lotta Continua coadiuvato da Pasolini, Goffredo Fofi e Giovanni Bonfanti, per commemorare la strage di piazza Fontana e la morte dell'anarchico Pinelli.

Dopo l'abbandono di Lotta Continua, Masi pubblicò nel 1977 per l'etichetta i Dischi del Sole[1158] *Compagno sembra ieri*, album con il quale intendeva chiudere un primo ciclo creativo e politico militante. Questo disco si poneva, infatti, quale summa della prima stagione musicale del cantautore siciliano: i testi sono incisivi e senza metafore, e spaziano dall'attacco diretto ai "padroni" (*Povero Mario*), all'antimilitarismo (*Il soldato*

[1156] Cfr, Sesto Passone, *Gruppo Folk Internazionale. Una grande festa popolare*, cit., p. 66, testo presente in *La musica folk. Storia, protagonisti e documenti del revival in Italia*, a c. di Goffredo Plastino, cit., p. 720 – 723.
[1157] Ivi, p. 67.
[1158] Come ricordato, Masi aveva già collaborato con *I dischi del sole* tra 1967 e 1970, sia con il Canzoniere Pisano, sia con il Collettivo Teatrale di Parma all'interno dell'album *Le canzoni de la grande paura* – settembre 1920 - l'Occupazione delle fabbriche.

Bruna), dal dolce amore irrealizzabile tra due donne (*Fatima e Fawza*), al rimpianto e alla rabbia (*Stai morendo compagno*). Una ricerca dell'immediatezza "propagandistica" manifestata anche nella foto di copertina, creata da Franco Origoni[1159], dove si vedono tre giovani ragazzi pronti per una manifestazione con cartelli in mano e fazzoletti sulla faccia. Un disco che, tuttavia, nonostante il suo impegno profuso nel rinsaldare la cesura creatasi tra "poetico" e "politico", non riuscì nello scopo se, come ricordato dalla critica "istituzionale" di Angiolini e Gentile, "Compagno sembra ieri, nonostante l'impegno, non fornisce materiale di discussione e di riflessione di cui si possa tener conto"[1160].

Successivamente questo primo seminale lavoro, nel giugno del 1977 il cantautore incise per la CRAMPS Record *Alla ricerca della Madre Mediterranea*: album che si staccava dalla tradizionale canzone di protesta, per avvicinarsi a una ricerca etnomusicale sulle origini della canzone mediterranea, istituendo una miscela suggestivamente arcaica in cui si inserivano episodi di jazz contemporaneo. Se, infatti, i primi lavori del cantautore siciliano erano stati influenzati del folklore musicale tipico di Ivan della Mea, di Gualtiero Bertelli e di Alfredo Bandelli, questo nuovo lavoro dovette essere suggestionato dal free jazz italiano di Massimo Urbani e Roberto Della Grotta, nonché della frequentazione di Ornette Coleman e del bassista afroamericano Rafael Garret (il quale era bassista di John Coltrane e Archie Shepp): un album dal successo immediato, che venne fin dal principio recensito positivamente delle riviste del settore musicale come il migliore Lp d'autore uscito nel 1977[1161]. L'album venne presentato una prima volta a Pisa, presso il Giardino Scotto: in relazione a questo evento rimane una testimonianza di Riccardo Ciuti nella quale, riferendosi direttamente al cantautore, metteva in risalto i contenuti dell'album: "non ti pare che questi canti e suoni ritmici, ossessivi, e certamente suggestivi, non siano un modo di ricreare riti tribali, ossessioni medioevali, forme di esorcismo. L'esorcismo, in questo caso, sarebbe contro la realtà, questa semplice inaccettabile realtà quotidiana che coi metodi ordinari fin qui tentati (la religione, il marxismo, l'organizzazione) non siano riusciti in nessun modo a rendere accettabile"[1162]. In relazione al successo di quest'album, nell'ottobre del 1977 sarebbe dovuto uscire per la casa editrice Squilibri il libro autobiografico *Dieci anni cantati. Ricordi e appunti di un cantautore*, tramite il quale il cantautore si proponeva di ripercorrere la propria attività politica e culturale del decennio precedente. Il volume, da come si evince in un articolo presente sul numero 59 di "Re Nudo" del novembre 1977, avrebbe dovuto esser distribuito dal Consorzio Comunicazione Sonora (di cui facevano parte le etichette Cramps, Ultima Spiaggia, Divergo, Zoo) e da Ar&a (la struttura che coordinava le varie case editrici, tra cui, oltre alla Squilibri, facevano parte anche Re Nudo, Erba Voglio, Librirossi, Ed. del No e altre minori): nonostante nell'articolo di Re nudo vengano riportati dei virgolettati che paiono presi direttamente dal libro – nei quali Masi raccontava della sua infanzia in Sicilia – il volume non venne mai stampato.

[1159] Franco Origoni, oltre alla copertina di *Compagno sembra ieri*, progettò altre due copertine per *I dischi del sole*: quello per *I hate the capitalist system* di Barbara Dane e quella per il Coro delle mondine di Trino Vercellese in *Sentite buona gente*.
[1160] Saverio Angiolini, Enzo Gentile, *Note di pop italiano*, cit., p. 107.
[1161] Cfr., D. D. C., *Pino Masi. Alla ricerca della madre mediterranea*, in Hi-Fi, n. 19, gennaio 1978, p. 165 e *Pino Masi: Alla ricerca della madre mediterranea*, in Musica e dischi, n. 379 (XXXIV), gennaio 1978, p. 54.
[1162] *Alla ricerca della madre mediterranea*, Re nudo, n. 59, novembre 1977, p. 59.

Alla ricerca della madre mediterranea, come del resto gli altri lavori incisi da Masi, sono "figli" del proprio tempo: se le canzoni incise per le lotte politiche degli anni Sessanta e Settanta erano nate nel solco della radicalizzazione politica e sociale tipica dello scontro di classe del periodo, un album che ricerca la tradizione colta della musica folklorica italiana non poteva che nascere proprio in quel passaggio storico – tra '77 e '78 – quando l'attacco alle istituzioni statali si fece più intenso ma che, al tempo stesso, aveva portato a un forte ripensamento politico e ideologico nella cultura antagonista di sinistra. Come ricorda Jacopo Tomatis in *Storia culturale della canzone italiana*, recuperando quanto già aveva analizzato Roberto Leydi dalle pagine di "Laboratorio Musica"[1163], sul finire degli anni Settanta il concetto di "autenticità" e impegno civile in campo musicale incominciava a vacillare: si era formato, infatti, un concetto di "autentico" che veniva "declinato in modo diverso" e che risentiva "del mutato clima politico e culturale postideologico" caratteristico del periodo, e che si poteva definire "anche in rapporto a fenomeni come la globalizzazione, attraverso rivendicazioni nuove e nuovi discorsi". Un recupero rivolto, seguendo quanto suggeriva Leydi, verso "un'apertura consistente di interesse per la musica popolare ed etnica, con esecutori della tradizione"[1164]. In questo nuovo settore musicale si "posizionarono" molti gruppi e cantautori che avevano fatto parte dell'ondata politica degli anni Settanta: come ancora ricorda Tomatis, "il Canzoniere del Lazio si scioglie […] la Nuova Compagnia di Canto Popolare continua l'attività con una formazione variata, mentre i membri storici si allontanano uno dopo l'altro: confluirà poi in quella che verrà detta "musica del Mediterraneo" […] anche alcuni protagonisti della canzone di protesta si riposizionano in questa categoria in via di definizione: è il caso di Pino Masi, che nel 1977 pubblica un album per la Cramps – Alla ricerca della madre mediterranea -, molto lontano dalle sue canzoni per Lotta continua. Nel 1978 Mauro Pagani, che ha lasciato la Pfm da qualche anno, pubblica il suo esordio solista in cui rilegge in quella stessa chiave "etnica" molte idee musicali di matrice progressive."[1165], per poi, infine, citare la Carovana del mediterraneo di Angelo Branduardi, gli Area di Demetrio Stratos e Carnascialia, progetto musicale, quest'ultimo, fondato da Pasquale Minieri e Giorgio Vivaldi che proseguiva il percorso di ricerca musicale cominciato con il Canzoniere del Lazio e continuato con il primo album solista di Mauro Pagani al quale lo stesso Stratos partecipò.

Oltre al rock progressivo, al folk revival e al cantautorato di contestazione, anche la musica blues trovò posto all'interno della Fabbrica: il 9 dicembre del 1977 la Treves Blues Band tenne un concerto nello spazio occupato a supporto dei più famosi – almeno all'estero – Gordon Smith e Pat Grover, cantante e chitarrista il primo, armonicista il secondo, entrambi inglesi ma con numerose esperienze americane nella loro carriera concertistica. Come ricordava un breve articolo di Vittorio Franchini sul "Corriere della sera", i due musicisti inglesi erano stati direttamente invitati a esibirsi in Italia dai membri della Treves Blues Band: dopo un primo concerto presso Punto rosso, menzionato come il primo "locale della sinistra alcolica"[1166] affiliato al circolo

[1163] Roberto Leydi, *Dalle fortune del passato ai fenomeni del presente,* Laboratorio musica, II (13), pp. 472 - 476.
[1164] Ivi, pp. 473, ora in Jacopo Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, Il Saggiatore, 2019, p. 573.
[1165] Jacopo Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, cit., p. 574.
[1166] Emanuele Giordana, *Viaggio all'Eden 40 anni dopo*, in Il Manifesto, 20 agosto 2013, p. 9.

Endas[1167], il duo era stato ospitato presso la Fabbrica, dove si esibirono per una unica serata, venendo supportati nel finale del concerto proprio da Fabio Treves e dalla sua band. Un concerto molto partecipato, nel quale i musicisti "grazie alla loro musica e alla folta presenza del pubblico" riuscirono a riscaldare "la gelidissima sconsolata ex chiesa"[1168]. Un tour italiano, quello di Smith e Grover, che continuò anche dopo la serata presso la Fabbrica, con il duo – seguito ancora dalla Treves Blues Band – impegnato in una serie di serate presso il Cine-teatro Ciak di via Sangallo.

La Treves Blues Band si era formata nel 1974 e, seppur al momento del concerto presso la Fabbrica aveva prodotto un solo LP, era già rinomata all'interno del circuito alternativo meneghino, tanto da partecipare a numerosi concerti autogestiti organizzati dalla sinistra extraparlamentare e dei collettivi studenteschi della Statale[1169], nonché per i comitati di lotta del quartiere ticinese[1170]. Il loro primo LP, intitolato *Treves Blues Band*, venne pubblicato per l'etichetta Red Record nel 1976: al suo interno vennero incisi classici della musica blues, quali *Born in Chicago* e *Vietnam Blues*, ma anche produzioni proprie come *Imola Street Blues*. Brani che erano il frutto – come notava Fabio Santini nella copertina dell'album - della rivisitazione dei temi e dei contenuti della musica blues classica espressa, tuttavia, mediante il rinnovamento e l'internazionalizzazione del linguaggio del blues canonico[1171]. Un disco che, tuttavia, non trovò ampio consenso nella critica coeva: in *Note di pop italiano* di Angiolini e Gentile, i due critici ricordavano come l'album risentiva "di una punta di frettolosità", che consentì "di contenere i costi di produzione", ma che aveva al tempo stesso limitato "fino all'osso i vari brani, che poi dal vivo si vestono a festa"[1172].

Musica d'avanguardia: Suono/ambiente.

Se pur vero che gran parte dell'attività musicale svoltasi nella Fabbrica era incentrata su artisti Milanesi, non deve essere dimenticato che presso l'occupazione svolsero le loro performance anche personalità di spicco della musica d'avanguardia internazionale, tra i quali devono essere ricordati Phil Niblock, Christian Wolff e Dieter Schnebel, nonché David Toop e Paul Burwell.

Per quanto riguarda la serata che dovette ospitare Niblock (Figura 39), si hanno solamente una serie di fotografie scattate da Fabio Cirifino, le quali mostrano il compositore e film-maker minimalista statunitense tenere un discorso al pubblico presente nella chiesa. Non si hanno testimonianze ulteriori riguardo la performance eseguita dall'artista, ma un proiettore presente all'interno dell'ambiente testimoniava che Niblock dovette realizzare una delle sue composizioni che andava elaborando fin dalla fine degli anni Sessanta con le quali divenne famoso al pubblico di appassionati. L'artista, infatti, dopo aver conseguito una laurea in

[1167] Ente Nazionale Democratica di Azione Sociale, venne fondato nel 1946 e si poneva come obiettivo la promozione sociale, umana, fisica e culturale dei cittadini italiani. Le sue attività, ispirate a concetti di cultura laica e libertaria comprendevano iniziative di protezione civile e ambientale, attività sociali e assistenziali, turistiche e ricreative, sportive, di formazione professionale, di assistenza agli anziani e alle persone disabili.
[1168] Vittorio Franchini, *Due inglesi con i Blues*, in Corriere della sera, 11 dicembre 1977, p. 22.
[1169] *Musiche e dibattiti alla Statale occupata*, in Corriere della sera, 24 aprile 1977, p. 17.
[1170] Edoardo Raspelli, *Ticinese in festa. Fino a domenica sera canti, balli e giochi per le strade e le piazze del quartiere*, Corriere della sera, 28 aprile 1977, p. 10.
[1171] Cfr., note di copertina di Treves Blues Band, *Treves Blues Band*, Red Record, 1976.
[1172] Saverio Angiolini, Enzo Gentile, *Note di pop italiano*, cit., p. 85.

economia all'Indiana University nel 1956, si trasferì nell'agosto di due anni dopo a New York dove incominciò la carriera fotografica, entrando a far parte della Experimental Intermedia Foundation nel 1968 (divenendone direttore nel 1985) e arrivando a collaborare con la jazz band Sun Ra Arkestra, con la quale realizzò, nel 1966, *The magic sun*, un video sperimentale in bianco e nero, che veniva proiettato su di un telone per supportare le performance di ballerini e mangiatori di fuoco che accompagnavano Sun Ra. Nel 1971, dopo il successo ottenuto con questo primo lavoro, Niblock venne nominato professore per l'insegnamento del corso di film, video e fotografia al College of Staten Island.



Figura 39: Fabio Cirifino, concerto di Phill Niblok.

Il suo più importante progetto portato avanti nel corso degli anni Settanta fu *The movement of people working*, una serie di *found footage* che esponevano al pubblico le contraddizioni e i paradossi della globalizzazione in differenti parti del globo. L'artista concepì i filmati, registrandoli in 16 mm, in due periodi diversi: la prima registrazione avvenne tra il 1973 e l'anno successivo, quando Niblock si recò prima in Messico e successivamente in Perù, mentre la seconda parte, comprendente le registrazioni di Hong-Kong e Ungheria, venne prodotta rispettivamente nel 1978 (Hong-Kong) e nel 1985 (Ungheria). L'intero filmato, successivamente, venne montato con delle musiche composte tra 1975 al 1980 da Niblock stesso presso il Music Department of the State University of New York, venendo pubblicato interamente, nella sua integrità, nel 2003.

Merita attenzione l'analisi della prima parte del lavoro del compositore, quello realizzato in Messico e Perù: composto da 4 filmati separati, tre inerenti le attività lavorative dello stato centramericano (*Trabajando Una*, *Sur Una*, *Trabajando Dos*) e uno di quelle peruviane (*Sur Dos*), essi si concentravano sui lavori più elementari dell'attività umana, quali pesca, agricoltura e allevamento, realizzando dei *close-up* sulle mani dei lavoratori, mostrando le difficoltà e le ripetitività de questi "esercizi", ma al tempo stesso le bellezze, tipiche del lavoro nelle società non ancora altamente industrializzate. Niblock, quando portava in scena questi primi filmati, era solito accompagnarli con delle musiche appartenenti al genere della "*drone music*"[1173], corrente "underground" della musica minimale, che se aveva trovato importanti "padrini" fin dalla metà degli anni Sessanta negli artisti Fluxus come La Monte Young e il Theatre of Eternal Music, stava acquistando fama internazionale a partire dal principio degli anni Settanta, quando - tramite la mediazione di John Cale, che del Theatre of Eternal Music fu tra i principali protagonisti - tale sottogenere musicale entrò nel repertorio di importanti gruppi rock, quali

[1173] Cfr., Wolker Strabel, *Technological implications of Phill Niblock's drone music, derived from analytical observations of selected works for cello and string quartet on tape*, in Organised Sound, n. 13(3), pp. 225 –235.

i Velvet Underground e i The Stooges, tra le band più apprezzate tra la gioventù "movimentista" italiana. Riguardo tali espetti, infatti, il compositore nonché critico musicale del Village Voice Tom Johnson dichiarò: "*Niblock's tape music reflects his background as a filmmaker in several interesting ways. He tends to think of music as accompaniment and is more concerned with its suggestiveness than with its structure. His music has an undefined drifting quality much of the time, which leaves it vague and open to interpretation… The tapes are seldom as captivating as most music created by composers, but they are often more evocative. Because their art relies so much on technology, and because the technical standards are so high in their field, filmmakers tend to place a higher value on technical perfection than composers do. This is certainly the case with Niblock, whose tapes are immaculately clean, very precisely recorded, and mixed with unusual care*"[1174].

Che Niblock presentò presso la Fabbrica *The movement of people working* rimane solo una ipotesi, non avendo ulteriori materiali sui quali basarsi. L'artista, infatti, avrebbe potuto mostrare al pubblico milanese anche la sua serie di quattro *Environments* prodotti tra il 1968 e il 1972. I quattro lavori, intitolati *Environment* (1968), *Cross Country/Environment II* (1970), *100 Mile_Radius/Environment III* (1971) e Ten *Hundred Inch Radii/Environment IV* (1971) erano dei *found footage* realizzati in 16mm, che presentavano al pubblico una sorta di teatro non verbale che, come scrisse Jonas Mekas, "*Presented movements and images which contained life energy with a minimum corruption. One left the performance revided, strenghthned*"[1175]. Il primo di essi venne proiettato presso la Judson Memorial Church, allora famosa sede di New York per happening e teatro sperimentale nel Greenwich Village. Esso venne recepito dal compositore come un vero e proprio esperimento: Niblock aveva creato due film, uno della ballerina Ann Danoff e l'altro del compositore-performer Max Neuhaus, decidendo di mostrarli contemporaneamente durante una performance dal vivo dei due artisti. L'esperimento non diede l'esito aspettato dal compositore: mostrare una ballerina in video, contemporaneamente a un brano eseguito dal vivo, sembrava confondere l'azione e disperdere l'energia creativa dell'evento. Niblock, infatti, aveva creato per l'occasione un impianto di sei schermi che proiettavano immagini simultanee che creavano un sovraffollamento di informazioni difficilmente comprensibili nella sua dimensione unitaria dagli spettatori. Il secondo *Environments - Cross Country/Environment II* – raccoglieva materiali registrati dall'artista durante un *tour* motociclistico nell'inverno del 1969 lungo la costa orientale della Florida. L'evento era composto con danze dal vivo, proiezioni di diapositive nonché con materiali naturali, raccolti da Niblock durante il suo viaggio, che venivano a fare da contraltare visivo a quanto veniva mostrato nel video. *100 Mile_Radius,* il terzo dei quattro *Environments*, consisteva in una serie di installazioni sonore che, come il precedente, includevano proiezioni di film e diapositive oltre a intermezzi coreutici. Esso venne realizzato durante in viaggio in motocicletta nella contea di Clinton a New York, e venne prodotto dal Kirkland Arts Center con il finanziamento del Consiglio di Stato di New York per essere presentato per la prima volta al pubblico al Whitney Museum of American Art di New York nell'aprile del 1971. L'ultimo

[1174] Tom Johnson, *The Voice of New Music. New York City 1972– 1982. A collection of articles originally published in the Village Voice*, Eindhoven, Het Apollohuis, 2002, p. 7.
[1175] Ricordato in Mathieu Copeland, *Nothing to advertise, just a text on the art of Philip Niblock*, in Phill Niblock: Working Title, Digione, Les Presses du Réel Editions, 2012, pp. 106.

lavoro della serie, *Ten hundred inch radii*, Niblock pervenne alla risolutiva definizione del concetto di *environments*. Il cambiamento essenziale che diversificava questo lavoro dai tre precedenti, consisteva nell'aumentare la durata delle immagini di ogni singolo *frame*, per rendere la fruizione del prodotto più "naturale", e nell'utilizzare solo la luce solare diretta, in modo da rendere le sue riprese – tra le quali molte consistevano in immagini di animali e del paesaggio naturale americano – il meno possibile contaminate dalla creazione artistica.

L'approccio di Niblock alla composizione musicale, come venne stabilito dall'artista nel 1968, e che ritroviamo in tutte le sue composizioni, anche in quelle più mature, era formato da lunghi suoni sostenuti da strumenti acustici e da fiati, cantati da voci o suonati su strumenti tradizionali, registrati e montati su di un nastro multi-traccia, che fornivano allo spettatore un effetto disumanizzato. La struttura ritmica era accuratamente evitata, come evitata era anche la verbalizzazione della partitura sonora, mentre si prestava particolare attenzione alla relazione di frequenza tra i suoni presenti in un determinato momento. I toni, di solito combinati e sovrapposti da quattro a sedici strati, erano registrati in tonalità leggermente differenti, creando, dunque, una flebile stonatura, in grado di produrre schemi battenti di velocità diverse e di ricreare un ambiente sonoro non frontale e multiscenico: "*The intent is to fill the space. It's non-frontal music, nonproscenium, anti-stage, not about an ensemble sitting in front of an audience, not about a single sound source. At least four speaker systems are desirable, arrayed around the periphery of the room, saturating the total space, engaging the air*"[1176].

Oltre a Niblock, altri compositori d'avanguardia passarono all'interno dell'occupazione di San Carpoforo. Verso la fine di settembre del 1977, all'interno della ex chiesa venne organizzato – grazie anche all'aiuto logistico e finanziario di Pomeriggi Musicali e del Centro internazionale di Brera – un concerto dedicato a Christian Wolff e Dieter Schnebel, musicisti e compositori d'avanguardia, seguaci, come del resto Niblock, della teoria musicale perseguita da John Cage. Le musiche dei due musicisti, per l'occasione, vennero portate in scena da alcuni componenti della S.E.M. Ensemble di Buffalo[1177] (Figura 40), orchestra fondata nel 1970 da Petr Kotik. Il gruppo americano, come ricordava un articolo di Dulio Courir del "Corriere della sera" del 29 settembre 1977, aveva portato all'interno della Fabbrica "la suggestione incisiva e la densità attivante di lavori come *Forever and Sunsmell* e *Atlas Eclipticalis*" nonché "l'opera musicale di Marcel Duchamp" rivelando "la qualità significativa del frammento, dell'istante sonoro pregnante perseguita da Cage"[1178]. Woolf, del resto, fin dal principio degli anni Sessanta aveva lavorato con Cage, componendo tre tracce nel 1963 per la Time Record che vennero pubblicate all'interno dell'Lp *John Cage – Christian Wolff*: Una collaborazione che si ripeté dieci anni dopo, nel 1974, quando Wolff e Cage (con Earle Brown) pubblicarono per la EMI Electrola una traccia ciascuno: Earle Brown incise *4 Systems*, Cage *Music For Aplified Toy Pianoes* e *Music For Carillon*, mentre Wolf pubblicò *Edges*. Anche Dieter Schnebel poteva vantare nel suo curriculum una

[1176] Phill Niblock, *Notes for "nothin to look at"*, New York, India Navigation 1982.
[1177] La S.E.M. nel 1976 aveva collaborato con Niblock per un concerto che si tenne il 12 e 13 giugno presso l'auditorium della Albright Knox Art Gallery. Cfr., Phill Niblock, *Dear Friends, my father does an occasional newsletter to inform the family and friends*, New York, Experimental Intermedia Foundation, 1976, documento d'archivio.
[1178] Dulio Courir, *La nuova musica americana a Milano. Wolff e Schnebel dibattono in pubblico le loro opere*, Corriere della sera, 29 settembre 1977, p. 16.

collaborazione con Cage, quando nel 1969 l'etichetta tedesca Deutsche Grammophon produsse un lp il quale lato 1 era dedicato a Cage – con brani come *Atlas Eclipticalis* (1961-1962) e *Winter Musica* (1957) e *Cartridge Music* (1960) -, mentre il secondo lato era occupato da *Glossolalie* (1961) di Dieter Schnebel.



Figura 40: Fabio Cirifino, concerto del gruppo Buffalo, 1977.

Come si può vedere dalle foto di Fabio Cirifino, l'interno della chiesa venne allestito con dei pannelli in cartonato bianco addossati alle pareti della chiesa, mentre dal soffitto gli occupanti fecero calare dei drappi rossi, creando un'atmosfera suggestiva, grazie anche all'illuminazione dai toni caldi, che venne approntata tramite due piantane sulle quali vennero installati dei riflettori con delle gelatine colorate. Oltre al concerto, tuttavia, la rassegna prevedeva che a esso venisse associato una parte di dibattito, nel quale gli autori avrebbero dovuto relazionarsi con il pubblico disquisendo sulle loro produzioni. Sempre Dulio Courir, infatti, metteva in risalto proprio questo aspetto, sottolineando come la "nuova musica", di così difficile comprensione per un pubblico popolare, necessitasse di una spiegazione per essere compresa nella sua particolarità: "questi incontri con la nuova musica, che ha raccolto un pubblico fitto ed attentissimo erano articolati in dibattiti ed esecuzioni e si devono segnalare perché sfuggivano alle regole del concerto consueto fornendo agli ascoltatori la possibilità di conoscere il processo mentale dei compositori [e] una chiave di lettura dell'opera di questi musicisti."[1179]. Del resto, come precedentemente ricordato, nei medesimi anni, presso La Biennale di Venezia - a un livello culturale di portata più ampia rispetto a quanto stava avvenendo presso la Fabbrica di comunicazione - la necessità di dover accordare la parte di creazione artistico-musicale con la spiegazione di quanto veniva portato in scena pareva incombente. Ne sono testimonianza la sezione *Musica Aperta* presso la Biennale del 1976 nonché il ciclo di attività raccolte sotto la rassegna *Musica/sintesi. Musica elettronica, elettroacustica, per computer*[1180] tenutasi presso la stessa istituzione l'anno successivo. Anche in questo contesto, infatti, ogni

[1179] *Ibidem*.
[1180] *Musica/sintesi. Musica elettronica, elettroacustica, per computer*, (Venezia, Conservatorio Benedetto Marcello, 17 – 23 ottobre 1977), a c. di Alvise Vidolin, Venezia, La Biennale di Venezia, Archivio storico delle arti contemporanee, 1977.

evento artistico era anticipato da delle lezioni/seminario atte e spiegare il contenuto di quello che il pubblico avrebbe esperito.

Questa pratica di socializzazione del prodotto e dell'esperienza musicale, divenne elemento cardine anche della produzione artistica che veniva a svolgersi presso il Centro Internazionale di Brera. A partire dalla primavera del 1977, sulla rivista "Brera Flash" venne ospitata una rubrica intitolata *Musica* che venne curata da Albert Mayr, all'ora giovane compositore d'avanguardia ma dal curriculum internazionale, che era impegnato a lavorare "nel sociale" organizzando, tra gli altri, laboratori di musicoterapia con i degenti dell'ospedale psichiatrico di Volterra tra il 1974 e il 1975. Il primo intervento di questa rubrica, venne scritto direttamente da Mayr stesso, e si focalizzava sui differenti media sonori della musica contemporanea. Concentrandosi sulle difficoltà di ripetizione del prodotto artistico, Mayr definiva le nuove possibilità della composizione sonora moderna in base non al suo aspetto fenomenico, ma in base al medium attraverso il quale tali esperienze potevano essere create. Il medium, tuttavia, non era per l'autore meramente il "mezzo generatore e propagatore degli stimoli fisici" ma veniva inteso come "l'elemento o insieme di elementi che si colloca, nel flusso bidirezionale, tra il processo mentale/stato emotivo dell'artista e le reazioni"[1181]. In questo contesto, Mayr elencava i differenti aspetti nei quali si poteva articolare questa nuova progettualità artistica: dalla musica "strumentale", con il progetto della *computer music* di Matthew e Grossi, la "land art" del World Soundscape Projet, passando per la "Visible Music" di Dieter Schnebel e la musica "comportamentistica" di Chiari, Marchetti e Hidalgo. Quello che accomunava tutte queste sperimentazioni artistiche per l'autore dell'articolo era il ruolo del momentaneo risultato sonoro creatosi con la sperimentazione sonora, che poteva oscillare da un semplice "accidente" sonoro, fino a un fatto "voluto" ma non per questo necessariamente musicale, quale elemento imprescindibile dell'esperienza creativa[1182]. Importante sottolineare come in questa rubrica, Mayr, dava voce a giovani compositori, i quali pervenivano a spiegare gli intenti e gli esiti di propri lavori. Nel quarto numero, ad esempio, troviamo uno scritto di Daniele Lombardi nel quale il compositore fiorentino spiegava il significato di "musica visiva". Lombardi, partendo delle intuizioni di Cornelius Cardew, che in una relazione tenuta all'Istituto Italo-Latino americano di Roma nel 1972 sulla notazione musicale, individuava l'autonomia visiva della musica quale opera d'arte visuale autonoma che non necessitava di una esecuzione sonora, passava all'analisi dal proprio lavoro, enucleando le ragioni di apprezzamento delle intuizioni di Cardew. Lombardi, infatti, ripudiando il suo lavoro eseguito dal 1968 al 1972, ovvero quello da lui chiamato "Notazioni difatti sonori che l'esecutore ricrea nella propria immaginazione" - le quali non possedevano una identità estetica autonoma – spiegava come con i lavori eseguiti dopo questo periodo di apprendistato era passato da una scrittura "simbolica" a una "allegorica", nella quale era riuscito a eliminare "l'evidente entropia che invalidava in grande misura il precedente lavoro, non ancora uscito da una ideologia borghese della gestione musicale"[1183]. Questo processo di desemantizzazione del processo esecutivo, nella

[1181] Albert Mayr, *Media sonori nel pensiero e nella prassi artistica contemporanea*, in Brera Flash, n. 1, ottobre-novembre 1976, p. sp.
[1182] Cfr., *ibidem*.
[1183] Daniele Lombari, *Musica*, rubrica a c. di Albert Mayr, in Brera Flash, n. 4, aprile – maggio 1977, p. sp.

teoria di Lombardi, si inseriva in una pratica di democratizzazione nella quale ognuno poteva partecipare all'atto creativo della produzione sonora: in questo modo la discriminazione estetica e di validità del processo esecutivo potevano venire superate da una sensibile attività in prima persona che poteva manifestarsi come fervore collettivo ed interindividuale e come "attività il cui valore è assoluto nell'esperire in e per sé stessi"[1184].

Questa nuova concezione musicale, che aveva chiari riferimenti con le sperimentazioni che proveniva da oltre oceano, era stata messe in pratica da Lombardi a partire dal 1973, quando intraprese la scrittura delle *Visualizzazioni*, delle partiture sonore per pianoforte nelle quali il compositore, usando tutte le libertà ereditate dalle avanguardie storiche, si era "permesso" di dipingere il suono. In relazione alla prima delle sue sei *Visualizzazioni*, portata in scena a Urbino il 25 luglio 1974 presso la Sala Serpieri del Collegio Raffaello, il libretto di sala spiegava per la prima volta le ragioni della sua composizione: "Capita spesso di avere a che fare con una percezione dello spazio che è fatta di immaginarie scansioni, di immaginare per esempio il punto centrale di un foglio bianco o il punto medio che divide in due un orizzonte: questa capacità di analisi sta alla base dell'esecuzione della Visualizzazione per pianoforte. Il mio sistema di notazione ideografica disegna nella pagina una visualizzazione dell'evento, con un codice che tenta una sintesi tra la necessità di indicazioni cifrate per l'esecutore e una immagine grafica che deve essere vista dal pubblico in tempo reale durante l'esecuzione"[1185]. Il compositore, spiegava come l'altezza dei suoni non era un assoluto, ma si proponeva come relativa, per venire infine "stabilita dall'esecutore sulla base della misurazione estemporanea del segno"[1186]. Per questo le convenzioni melodico-armoniche dovevano trovare sperimentazione, infine, in un "un nuovo gioco di rapporti insito nella configurazione grafica della pagina" dove le dinamiche e lo scorrimento del tempo potevano essere desunti dalla stessa configurazione grafica e dove "la sintesi dell'esecuzione dovrà quindi essere preceduta da un'analisi dei rapporti spaziali compiuta dal pianista come un lungo e sensibile esercizio di meditazione."[1187].

Summa di questa concezione creativa di Lombardi, tuttavia, furono due composizioni/performance che portò in scena sul finire del 1976: *Apprendista Stregone*, eseguita in settembre a Prato e la composizione *To gather togheter – per un pianista e cinquanta partecipanti*. In relazione alla prima messa in scena, un volantino composto in occasione dell'evento definiva le modalità operative del compositore. Tramite un disegno di un pianoforte a coda, sul quale erano indicati i principali elementi dello strumento, Lombardi invitava i partecipanti a prendere parte all'esecuzione sonora del brano: a margine dell'invito, infatti, l'autore disegnò uno schema degli ideogrammi da lui pensati per la performance, suddivisi accuratamente per cordiere e tastiera, per poi riportarli in una partitura "visuale" sul retro del volantino stesso. La seconda composizione, che venne recensita direttamente su Brera Flash, in particolare veniva a incardinare tutta le poetica "performativa" e "visuale" di Lombardi. Con essa, infatti, l'artista apriva possibilità di una socializzazione dell'atto creativo,

[1184] *Ibidem*.
[1185] Documento inedito conservato presso l'archivio dell'artista.
[1186] *Ibidem*.
[1187] *Ibidem*.

per far suonare e comporre anche coloro che erano esclusi dalla pratica fisica della musica, riuscendo in questo modo a eliminare "le gerarchie discriminanti che la cultura ha operato attraverso la selezione della conoscenza e non conoscenza della scrittura musicale tradizionale"[1188]. Per questo, all'interno della composizione/performance, dopo un breve momento di introduzione alla scrittura segnica convenzionale da parte del pianista, il quale avrebbe spiegato ai cinquanta presenti il sistema di scrittura convenzionale per far impossessare il pubblico di tutti i segni grafici nel loro significato, avrebbe distribuito a ognuno dei presenti fogli di cartoncino per poter partecipare alla produzione artistica. Ognuno dei partecipanti avrebbe potuto disegnare la propria struttura musicale, con la massima libertà possibile nei segni grafici e nello sviluppo da dare alla pagina, "cercando di prevedere il risultato sonoro come se i segni ne fossero una preventiva traccia, un attimo prima del divenire fisico"[1189] dell'evento. Segni che poi sarebbero stati interpretati fisicamente dal pianista, il quale, dopo aver raccolto le cinquanta proposte nell'ordina di consegna, li avrebbe musicati "ininterrottamente"[1190].

Nel quinto numero di "Brera Flash" del maggio 1977, invece, la rubrica Musica ospitò un articolo del suo curatore, Albert Mayr, con il quale il compositore diede avvio al ciclo di seminari e conferenze intitolato Suono/ambiente, un progetto, organizzato in collaborazione con lo spazio occupato no profit Zona di Firenze – che vedeva tra i suoi fondatori Mayr stesso -, che si poneva l'obiettivo di indagare e dare una risposta sui vari aspetti dei rapporti tra suono e ambiente, inteso sia nel senso fisico, che in quello strettamente sociale[1191]. Seppur, come ricordato da Mayr stesso, il rapporto tra la musica in generale e i suoi aspetti con forme di possibile intervento sociale "si era sviluppato abbastanza tardi, e, specie inizialmente, solo in iniziative isolate"[1192], le prime esperienze di ricerca e attività musicale ambientale non avevano mire di trasformazione sociale: "c'era sì un'impostazione "alternativa" rispetto alla cultura ufficiale, ma che non sfociava, allora, in circuiti operativi"[1193]: per questo Mayr individuava una problematica di fondo nella socializzazione della cultura artistica dovuto al fenomeno dell'incremento significativo della produzione di mezzi di registrazione e riproduzione sonora. Se da una parte grazie a tali fattori erano nate nuove discipline, sia tecnico scientifiche che sociali che artistiche, dall'altro lato si era verificato il processo di sottrazione di tali strumenti dalle mani del proletariato, cosicché il suono "nelle sue manifestazioni più quotidiane […] è sottratto al controllo del singolo in misura molto maggiore che in passato"[1194]. Una indagine necessaria, dunque, in quanto tali implicazioni sociali non potevano – secondo Mayr – essere disgiunte dalla pratica musicale quotidiana, nella quale il musicista si avvaleva costantemente di fattori ambientali quali strumenti determinanti del processo sonoro stesso. Questo studio, dunque, voleva fornire le basi di conoscenza affinché il proletariato potesse riappropriarsi coscientemente della creatività insita nel processo musicale. Per studiare e indagare più in

[1188] Daniele Lombari, *Musica*, rubrica a c. di Albert Mayr, in Brera Flash, n. 4, aprile – maggio 1977, p. sp.
[1189] *Ibidem*.
[1190] *Ibidem*.
[1191] Cfr. Albert Mayr, *Suono/ambiente*, in Musica, rubrica a c. di Albert Mayr, in Brera Flash, n. 5, maggio – giugno 1977, p. sp
[1192] Come il caso emblematico del gruppo Musica Elettronica Viva fondato a Roma nel 1966 e il loro lavoro con Lo zoo di Michelangelo Pistoletto.
[1193] Conversazione mail avuta con Albert Mayr il 26/11/2020.
[1194] *Ibidem*.

profondità tale fenomeno, Mayr decise di organizzare una settimana di studio e dibattito – ma al quale venne accostata anche una mostra d'arte - che avrebbe dovuto tenersi sia presso il Centro Internazionale di Brera, ma anche all'interno della Fabbrica di comunicazione, nonché nella piazza antistante la chiesa e nel piazzale dello stadio San Siro. In relazione a questi basilari problemi, la sera del 26 maggio venne indetta una tavola rotonda presso i locali del Centro Formentini, per discutere sul tema "Ambiente acustico/inquinamento acustico", al quale parteciparono – sotto il coordinamento di Mayr - professori dell'università statale di Milano, come Ettore Tibaldi e Aldo Sachero, Renato Magli e Giovanna Zatelli della Statale di Firenze, intellettuali legati alla rivista Sapere, come Luciano Benedetti, nonché alcuni membri del coordinamento di fabbrica della Tintoria Azzimonti Di Olgiate Olona e il Gruppo Autogestione della Salute di Castellanza.

Oltre alla discussione sui problemi dell'inquinamento acustico, importante ricordare come Suono/ambiente ruotava attorno all'attività espositiva. Il 24 maggio, infatti, presso la Fabbrica, venne inaugurata una mostra di "partiture, testi, documenti" inerenti all'arte musicale, che vedeva presenti una trentina di artistici e compositori di fama internazionale. Tra i più interessanti, meritano attenzione i lavori dell'Aesthetic Research Center di Vanccouver, un collettivo musicale canadese diretto da Raymond Murray Schafer che da sei anni svolgeva attività di ricerca raccogliendo dati delle caratteristiche acustiche di vari ambienti in differenti parti del mondo, registrandone le componenti salienti, Guido Bresaola e Lelio Camilleri, che stavano preparando l'Lp *Esterno/interno*, registrato da Bresaola in dicembre e pubblicato nei primi mesi dell'anno successivo con una introduzione di Mayr sul retrocopertina, nella quale il compositore metteva in risalto la valenza sociale del lavoro di Bresaola. Vi erano esposte anche opere di Giancarlo Cardini, autore la cui musica spaziava da sonorità classicheggianti fino alle avanguardie più moderne, a che pochi anni dopo pubblicherà due album per la Cramps Record (*... A Cardini* e *Giancarlo Cardini suona Erik Satie*), nonché del gruppo di ricerca Autogestione della salute/centro di medicina preventiva del lavoro di Castellanza, un collettivo che, come ricordato da Mayr, aveva pubblicato nel 1975 un manuale – "primo nel suo genere in Italia" – intitolato *Autogestione della salute: che cosa è il rumore...*, dedicato all'inquinamento da rumore in fabbrica, nel quale si indicavano i vari aspetti patogeni e si illustravano le tecniche per la misurazione e l'analisi del rumore. Vennero esposti anche lavori di Cornelius Cardew e della Scratch Orchestra, collettivo musicale fondato nel 1969 e che già da anni portava avanti una ricerca sulla performatività musicale, di David Toop e di Paul Burwell che lavoravano assieme dalla fine degli anni Sessanta, a che avevano da poco pubblicato un Lp (insieme a Nestor Figueras) *Cholagogues* e che svolgevano attività di ricerca sonora registrando rumori prodotti da strumenti d'uso quotidiano, medesima ricerca svolta da Michael Parson e da Paul Lytton, nonché del curatore dell'iniziativa Mayr e di altri artisti compositori come Christian Wolff e dei membri della rivista Sapere.

In questa esposizione, da sottolineare, mancavano tuttavia le partiture "grafiche" di Daniele Lombardi, il quale, come precedentemente ricordato, si era da tempo interessato a questo fenomeno. Non è privo di interesse, in questo contesto, vedere come nei medesimi giorni nei quali presso la Fabbrica si esponevano tali partiture, Lombardi stava organizzando presso il Conservatorio di Musica Giovan Battista Martini di Bologna il

convegno *Aspetti della notazione nella musica del novecento*[1195], all'interno del quale vi era una sezione espositiva dedicata alle partiture musicali. Lombardi, nella prefazione al volume, intesseva una ricostruzione storica degli eventi che avevano portato al proliferare di tali differenti tipologie di scrittura, partendo dalla Scuola di Vienna per arrivare alle coeve notazioni dell'arte Fluxus. In particolare, Lombardi, per quanto riguardava il contesto italiano, poneva molta attenzione al movimento dell'arte concettuale, la quale aveva consentito la sublimazione "dell'evento fisico" su quello prettamente sonoro. In tal modo "concettualismo, comportamentismo, body, narrative ed altri tipi di *arts* si sono agglomerate intersecandosi insieme tanto da rendere difficile un tentativo di nomenclatura culturale di singole operazioni ed operatori di tipo musicale"[1196] e facendo della musica materia che non poteva più essere esperita "nei conservatori, non nelle sale da concerto, né le loro partiture in negozi di musica" ma in "gallerie d'arte e musei"[1197].

Sempre in relazione a questo ciclo di conferenze e mostre organizzate sotto l'insegna di Suono/ambiente, la sera del 24 maggio, presso il Centro Formentini, venne ospitata l'esibizione del The World Suondscape Project che per l'occasione venne presentato da Barry Traux – tra i membri del gruppo - il quale mostrò al pubblico la documentazione *The Vancouver Soundscape*, che il collettivo aveva registrato tramite un Nagra nella città canadese di Vancouver tra il settembre 1972 e l'agosto 1973. Gli elementi sonori registrati a inizio anni Settanta, erano stati riportati successivamente sulla pagina scritta con i ricordi "sonori" della città, dalla sua antichità fino ai tempi più recenti, attraverso le testimonianze della popolazione locale e dei testi antologici, per poter ricreare il "rumore secolare" fornito dell'ambiente circostante: il concetto di fondo che il collettivo si chiedeva con questa prima campagna di studio era, infatti, come poter determinare l'"acustic design" di una città, categorizzando le differenti informazioni loro pervenute in tre macro contenitori quali "*keynote sounds, signal and soundmarks*"[1198]. Per Shafer e il suo gruppo di lavoro, tale termine indicava la fase di progettazione dell'ambiente sonoro che si sarebbe dovuto svilupparsi dalla prima fase dei rilevamenti e delle misurazioni sul campo. Quale condizione necessaria e preliminare per poter iniziare tale lavoro sul "design acustico" era "il recupero di una cultura uditiva significante" che lo avrebbe portato a definire le differenze tra quello che lo studioso definiva *lo-fi sound scape* e *hi-fi sundscape*. Come Shafer ricordava in *Exploring the New Soundscape*, il fattore hi-fi veniva a determinarsi tramite un valore informativo del segno sonoro, ovvero quando tra i suoni in competizione tra di loro si fosse determinato "un favorevole rapporto segnale/disturbo" – dunque in quei luoghi rurali dove i suoni "sono soggetti a cicli di presenza e di pausa [e che] non sono contaminati dall'affollamento di suoni competitivi", mentre il soundscape lo-fi si determinava nelle aree metropolitane, dove il suono giungeva all'orecchio dell'uditore disturbato, e nel quale "lo spazio acustico non corrisponde a quello visivo o fisico".

[1195] *Aspetti della notazione nella musica del Novecento*, a c. di Daniele Lombardi, (Bologna, Conservatorio di musica G. B. Martini, 16 – 23 maggio 1977), s.i., s.n., 1977.
[1196] Ivi, p. 3.
[1197] *Ibidem*.
[1198] World Sounscape Project, *The Vancouver Sounscape*, Ensemble Production Ltd., 1973, p. 28.

Il giorno dopo, il 25 maggio, Traux portò in scena le registrazioni di *Five Village Studies*, rilevazioni che il collettivo effettuò nel 1975 in 5 piccoli villaggi – Skruv in Svezia, Bissingen in Germania, Cembra in Italia, Lesconil in Francia e Dollar in Scozia - durante il proprio tour europeo. Il viaggio del WSSP includeva workshop e conferenze in diverse grandi città – tra cui anche Milano – per diffondere gli aspetti educativi e teorici del proprio progetto. Le registrazioni da loro effettuate includevano, oltre alle voci degli abitanti del luogo, anche suoni di ambienti naturali e industriali, passando dal rumore della pioggia e del vento, fino alle campane dei piccoli borghi e alle sirene della polizia e delle autombulanze. Questo tour portò alla pubblicazione di due volumi nel 1977, *European Sound Diary* e *Five Village Soundscapes*, nei quali l'equipe registrò giorno per giorno gli avvenimenti a loro accaduti. In questo modo, il WSSP continuava quanto il loro fondatore, Schafer, aveva teorizzato nel suo testo *The Music of the environment*[1199] pubblicato con il contributo dell'Unesco nel 1973, primo di una serie di volumi, cui fecero parte anche *European Sound Diary* e *Five Village Soundscape*. L'agile volume dello studioso prendeva in esame la capacità dell'uomo di modificare il rumore dei differenti luoghi nei quali esso si trovava a vivere, tentando di dimostrare scientificamente quale poteva essere era la relazione tra l'attività entropica dell'uomo e il suono dell'ambiente, e cosa avesse potuto accedere quando una di questa due forza non sarebbe più stata in armonia con l'altra[1200].

A Schafer, inoltre, Mayr dedicò un intero articolo sul sesto numero di "Brera Flash", pubblicato nel dicembre del 1977. Il contributo, intitolato *Incontro con R. Murray Schafer*, dopo aver riportato ampie citazioni dall'introduzione di *The Music of Environment* e da *Exploring the New Soundscape*, dava menzione di un secondo incontro con l'etnomusicologo e compositore canadese che si sarebbe dovuto tenere tra il 18 e il 19 novembre di quell'anno. Mayr, nel suo articolo, ricordava come Schafer, nella due giorni milanese, avrebbe dovuto presenziare a una conferenza sulle "più recenti audizioni documentarie, continuando così la panoramica sull'attività del WSSP", durante la quale il musicologo canadese avrebbero dovuto presentare i film documentari *Five Village Studie* e *European Sound Diary*, nonché, nella mattinata del 19 novembre, effettuare "una ricerca sul campo […] durante la quale saranno dimostrate e applicate nel contesto urbano di Milano le tecniche di rilevamenti e misurazione impiegate nelle ricerche del WSSP." [1201].

Oltre alla conferenza dell'WSSP, anche il "padrone di casa" Mayr partecipò al progetto, presentando in via Formentini, nel tardo pomeriggio del 25 maggio (prestazione poi ripetuta il 27), la sua performance *Amplificazione disponibile*, un brano che richiedeva una sua peculiare performatività nello spazio urbano. L'artista avrebbe dovuto scegliere un posto all'interno della città, portando sul luogo l'attrezzatura di registrazione – microfono, amplificatore e altoparlanti – per poi stabilire la periodicità e la durata degli eventi, annunciando al pubblico presente che la strumentazione era a loro disposizione. L'anno successivo, *Amplificazione disponibile* venne rimessa in scena alla mostra *Metafisica del quotidiano presso* la Galleria

[1199] Raymond Murray Schafer*, The music of the environment*, Vienna, Universal Edition, 1973. Da notare che l'immagine presente nell'articolo di Brera Flash di Mayr è la medesima presente nello scritto di Schafer.
[1200] Ivi, p. 3.
[1201] Albert Mayr, *Incontro con R. Murray Schafer*, in Musica, rubrica a c. di Albert Mayr, in Brera Flash, n. 6, novembre – dicembre 1977, p. sp.

d'arte moderna di Bologna insieme ad altri due lavori (*Fake signal* e *Musica Mundana*): questa versione, che venne per l'occasione registrata da Mayr stesso, venne pubblicata nel novembre del 1978 per la casa discografica Haropo's Music fondata da Oderso Rubini l'anno precedente. La cover della musicassetta recava un'interessante indicazione circa il significato della musica prodotta da Mayr e la sua specificità nel contesto culturale di fine anni Settanta. Il lavoro del compositore, infatti, voleva "illustrare alcuni aspetti più vivi e significativi non solo sul piano estetico ma anche sul piano delle implicazioni sociali", ponendosi la necessità di rappresentare un punto d'incontro tra il pensiero musicale più avanzato e la presa di coscienza, da parte dei musicisti, delle possibilità di applicare il loro lavoro a una realtà più larga e articolata. Successivamente, la musicassetta della Harpo's Music venne ripubblicata nel 2001 dall'etichetta Ants Records, la quale riepilogò le varie sezioni della musicassetta originale dando titoli e sottotitoli differenti alle varie tracce. In questa ultima raccolta, *Amplificazione disponibile* era accorpata all'interno della sezione *Aspetti sociali e di animazione culturale*, che vedeva anche la presenza di Guido Bresaola, con un brano dove quest'ultimo era impegnato in una performance di animazione con dei bambini. Interessante notare che la registrazione di Mayr del 1978 – è la sua successiva ripubblicazione del 2001 - includeva anche i lavori di Schafer e del World Soundscape Project presi dal *The Vancouver Soundscape* e dal *Five Village Soundscape* (in particolare la registrazione di Cembra), nonché i lavori del collettivo Autogestione della salute, con una traccia intitolata *Rumore e salute nei posti di lavoro*. Tra i brani più celebri che, tuttavia, il compositore triestino decise di pubblicare nella sua raccolta, vi erano anche le registrazioni eseguite dall'equipe della Harpo's Bazaar di Bologna della famosa performance *Il Treno di Cage*, basata sulla sonorizzazione di un treno e sugli eventi che ebbero luogo lungo i suoi spostamenti, nel corso di tre escursioni differenti lungo alcune linee poco trafficate delle ferrovie statali dell'Emilia Romagna nel 1978. Come ultima traccia, infine, Mayr introdusse una registrazione, chiamata *La Environmental Music*, all'interno della quale vi erano la versione dal vivo del brano *I am sitting in a room* di Alvin Lucier registrata da Mayr stesso negli studi della Harpo's Bazaar di Bologna, e alcuni esempi delle installazioni sonore di Max Eastley concesse a Mayr dall'autore stesso. Nella versione della Ants Records del 2001, tuttavia, Mayr decise di aggiungere degli estratti di *Bi(s)onic Piece - The Howler Monkey/The Rain/The Willing Vessel* di David Toop, che vennero registrati durante Suono/Ambiente di Zona a Firenze il 26 gennaio 1977. Quest'ultima composizione esplorava la frequenza di risonanza di oggetti quotidiani, come brocche e pentole da cucina, invitando ogni cantante e intonare un breve glissando partendo da molti toni superiori la frequenza di risonanza dell'oggetto stesso, per poi terminare diversi toni sotto di esso[1202].

David Toop, in particolare, fu il protagonista di una performance all'interno della Fabbrica di comunicazione: la sera del 27 maggio il compositore (insieme a Paul Burwell che portò in scena tre brani: *Invention*, *Bricolage* e *Mimicry*) mise in scena *Bi(s)onics Pieces*, una *performance* ideata nel 1971 che, come ricordava l'autore stesso, "was a response to the rise of environmentalism and the ecology movement, although it also had its origins in emergent thoughts of mine on the interrelationship of 20thcentury music and its rapidly changing

[1202] Cfr., David Toop, *Sound Body: The Ghost of a Program*, in The MIT Press Journals, n. 15, December 2005, p. 31.

environment, whether expressed by the Italian Futurists and their intoxicated appreciation of the industrial revolution and its aftermath or by John Cage and his silent work for listening, 4'33".”[1203]. La sera stessa, inoltre, Toop e Burwel misero in scena una improvvisazione ambientale con gli oggetti presenti all'interno dell'ambiente occupato. Il giorno dopo, infine, sempre all'interno della chiesa, venne indetta un incontro con i due compositori, i quali avrebbero spiegato al pubblico presente le intenzioni del proprio lavoro.

Alla sera del 28 maggio, infine, presso l'ex chiesa venne indetto un concerto dov'erano presenti David Toop stesso, che eseguì *The Howler Monkey/The Rain/The Willing Vessel*, Alvin Lucier con *I am sitting in a room* (con ogni probabilità suonata dal Gruppo Nuova Musica di Firenze), Fried Rosenstock con *Violoncello ambulant*, Christian Wolff che mise in scena *Looking north* e, infine, il "padrone di casa" Mayr che suonò *Hommage a H.v.H.*. Tuttavia, tra le performance di più interessanti per analizzare i rapporti tra arte e ambiente sociale, merita attenzione l'opera *Violoncello ambulant* di Fried Rosenstock. Il lavoro dell'artista consisteva nel tendere un filo elastico tra due pareti esterne di un'immobile del quartiere Brera, per poterlo far oscillare consentendogli di emettere un suono. All'osservazione che questo suono era soffocato, l'artista prendeva un violoncello e, sfregandolo a sbattendolo violentemente sul filo, consentiva a esso di emettere un rumore più ampio e percepibile, amplificato anche dalla cassa armonica dello strumento stesso. Il filo, inoltre, colpendo il violoncello dava anche una particolare articolazione ritmica, fatta di pause e silenzi alternati che si avvicendavano alla sezione musicale. La parte performative consisteva nell'artista che si muoveva lungo il filo teso, in modo che il violoncello diventasse "un'entità sonora dalla quale non si può separare l'elemento dell'esibizione e della ritualità". L'obiettivo che si poneva Rosenstock con questa performance, era di sottolineare come da circostanze musicali ormai acquisite – il classico filo messo in vibrazione – si potesse passare a combinazioni sonore somma della specificità di differenti strumenti e parametri musicali, integrando all'interno dell'ambiente sonoro la performatività dell'operatore culturale[1204].

Come precedentemente ricordato, la volontà di rapportarsi con il territorio milanese, aveva portato gli organizzatori dell'evento a effettuare un decentramento delle manifestazioni artistiche, così che i concerti non vennero eseguiti solo presso la Fabbrica di comunicazione e il Centro Formentini, ma anche nel cuore del quartiere Brera e presso il piazzale esterno allo stadio Giuseppe Meazza. Qua, nel tardo pomeriggio del 26 maggio Lelio Camilleri e Albert Mayr suonarono *Echo Piece* di Michail Parson, mentre il giorno seguente un nutrito gruppo di musicisti, tra cui il Gruppo Nuova Musica di Firenze, suonò *Bird Proximity* di Paul Burwell. In chiusura della manifestazione, infine, nel quartiere Brera, Gianfranco Cavaliere eseguì *Contro Verso*.

Teatro sociale presso la Fabbrica di comunicazione.

Francisco Copello: drammatizzare la dittatura cilena.

Anche le performance teatrale trovava ampio spazio nel dibattito culturale della Fabbrica di comunicazione. Numerosi furono gli artisti e i collettivi teatrali che misero in scena i loro lavori presso la chiesa sconsacrata,

[1203] *Ibidem*.
[1204] Fried Rosenstock, *Violoncello Ambulant*, manoscritto conservato dall'artista.

tra quelli che non possono non essere ricordati, vanno menzionati Francisco Copello, l'Odin Teatret e il Living Theatre.



Francisco Copello portò in scena presso il centro sociale occupato la sua performance *David* nel luglio del 1977 (Figura 41). L'artista nacque a Santiago del Cile il 21 maggio 1938 da genitori liguri li emigrati per cercare fortuna prima il commercio marittimo e, successivamente alla crisi finanziaria del 1929, con il mercato caseario. Fu la madre, in particolare, ad appassionare Francisco all'arte teatrale: essa, infatti, oltre a dilettarsi di pittura, lavorava come costumista nei principali teatri di Santiago. Fin dalla prima adolescenza, Copello incominciò a percorrere la strada che lo portò a intraprendere la carriera del mimo e del performer teatrale: con alcuni compagni di scuola di Santiago, infatti, mise in scena alcuni spettacoli di cabaret nei principali locali cittadini. All'età di 25 anni, Copello decise di emanciparsi dalla famiglia, venendo in Italia per frequentare l'Accademia di Belle Arti di Firenze per frequentare corsi di pittura e incisione. Per pagarsi gli studi, inoltre, posava come modello per diversi artisti del capoluogo toscano. Quelli fiorentini furono anni importanti nella formazione di Copello: nel 1963 conobbe John Anderson, artista canadese che viveva a Firenze da tempo, con la quale intraprese un lungo viaggio tra la Grecia e la Turchia, alla ricerca dell'eredità classica della cultura europea. L'anno successivo, invece, a un convegno a Roma, conobbe la scultrice Silvia Castelnuovo con la quale fece un viaggio in Israele.



Figura 41: Fabio Cirifino, *David* di Francisco Copelllo, 1977.

Dopo aver ricevuto nell'anno accademico 1995/1966 il Diploma di Licenza del Corso di Pittura, con relatore il professore Ugo Capocchini, l'artista si trasferì con la moglie Susan Stevenson negli Stati Uniti d'America: qui Copello instaurò importanti legami con alcuni dei maggiori

curatori del tempo, lavorando anche come assistente di Jonh Russel al Whitney Museum of American Art. Nell'autunno del 1968 conobbe Fernando Torm, musicista cileno con il quale iniziò un felice sodalizio lavorativo che durò per quattro anni. Fu grazie alla vicinanza di Torm che Copello conobbe alcune delle più importanti danzatrici americane come Ivonne Rainer, Twayla Tharp e Laura Dean, nonché Bob Wilson, con il quale lavorerà nel 1971 in K. A. Mountain and Gardenia Terrace. L'anno successivo, nel 1969, con Torm fondò a New York lo Studio P, uno spazio d'arte nel quale, oltre a un laboratorio di incisione, Copello ospitava performer e musicisti d'avanguardia.

Dopo l'elezione di Salvador Allende a presidente del Cile, Copello decise di abbandonare gli Stati Uniti d'America e di ritornare nella terra natia. Qui stette, non stabile per la verità – continuò a viaggiare sporadicamente in America – fino a quando, sul finire del 1974[1205], decise di ritrasferirsi a Milano. Senza avere alle spalle le conoscenze adeguate per operare immediatamente nel campo artistico, nella primavera di quell'anno, grazie all'interessamento della fotografa Giovanna dal Magro – con la quale Copello stava lavorando a un album fotografico intitolato *Por la razon o la fuerza* -, l'artista riuscì a mettere in scena, presso la Galleria Diagramma di Luciano Inga-Pin, le cui preferenze nel campo della body art erano rivolte agli azionisti viennesi degli anni Sessanta, come Hermann Nitsch, Günter Brus, Rudolph Shwartzkögler[1206], la sua performance *El Mimo y la Bandera*[1207]. Questo spettacolo era una elaborazione di *Bandera*, che Copello portò in scena per la prima volta nel 1973 a New York per il Comitato per la Difesa dei Diritti Umani. Tramite questa serie di spettacoli l'artista cileno iniziò una sua personale ricerca performativa sulla funzione simbolica della bandiera cilena caduta in disgrazia dopo il golpe del 1973. In relazione a tale tema, Adriano Altamira, sulla rivista Lavoro Critico, pubblicò nel febbraio del 1976 un breve articolo dove riconosceva la valenza interdisciplinare dell'attività artistica dell'artista cileno, nella quale la "dimensione del recitare, del mimare, dell'interpretare, dell'esprimersi liberamente al di là delle pastoie imposte dai repertori e dai condizionamenti, esce veramente fuori in un rilievo prepotente, pur in una serie di lavori staccati, che sono anche, in un'altra dimensione, immagini, cioè quasi-quadri."[1208]. In questo contesto, la bandiera cilena macchiata di sangue si mostrava quale medium che, raccogliendo in sé tutte le arti, dava "il via ad un accartocciarsi di sentimenti e di riflessioni disparate su una condizione umana disperata" per descrivere "la terribile epopea di un popolo parabola, esempio, inviato ad un nuovo coraggio per tutti."[1209]. *Bandera*, successivamente la prima messa in scena presso la Galleria Diagramma, venne portata anche al Festival dei due mondi di Spoleto e in Norvegia, dove Copello andò nell'estete del 1975 per visitare la Biennale di grafica a Gamlebyen. Ne pochi giorni di

[1205] Non si hanno notizie certe di quando Copello arrivò in Italia. L'ipotesi che si tratti della fine del 1974 deriva dal fatto che vi sono fotografie scattate da Giovanna dal Magro datate 1974, che raffigurano l'artista cileno nello studio della fotografa di via Bramante 32. Cfr. *Giovanna dal Magro. Milano anni '70. Quando pensavamo di cambiare il mondo*, (Milano, Galleria Il milione, 10 maggio – 8 giugno 2018), a c. di Alberto Maria Prina, Milano, Il milione, bollettino della Galleria Il milione, n. 198 (nuova serie), 2018.
[1206] Luciano Inga-Pin, *Il corpo viennese*, in Data Arte, n. 12, 1974, pp. 60 – 63. L'interesse di Inga-Pin verso la body art è desumibile anche dalla constatazione che il testo di Lea Vergine, *Il corpo come linguaggio*, presentava nei ringraziamenti Inga-Pin come traduttore in inglese del testo originario italiano.
[1207] Il successo dell'operazione che portò Copello a mettere in scena il suo lavoro presso la galleria Il diagramma, deriva dal fatto che Giovanna dal Magro già lavorava per Inga-Pin documentando le performance che si svolgevano all'interno del suo spazio espositivo milanese.
[1208] Adriano Altamira, *Testo di presentazione della mostra e della performance*, Galleria Arte-Verso/Teatro della Tosse, Genova, febbraio 1976, Archivio MAMBO.
[1209]

permanenza in Norvegia, l'artista si recò anche a Oslo, dove conobbe il compositore e pianista Magne Hegdal, il quale, su insistenza del performer, scrisse la partitura di *El mimo y la Bandera*.

Non deve di certo essere dimenticato che in Italia i "fatti" cileni avevano sconquassato l'opinione pubblica, e l'immagine della bandiera andina era diventata simbolo di democrazia e libertà, almeno tra i giovani della sinistra comunista e del "movimento" extraparlamentare. In tal contesto culturale, come precedentemente ricordato, non può essere sottaciuto l'influsso che ebbe nella cultura italiana la Biennale di Venezia del 1974, il cui emblematico titolo *Per una cultura democratica e antifascista* lasciava poco spazio a interpretazioni. Soprattutto a Milano, inoltre, il tema cileno aveva particolarmente impressionato l'opinione pubblica di "sinistra" e molti artisti si erano impegnati nel riportare l'immagine del golpe all'interno della città: il caso della Galleria di porta ticinese, del Collettivo Autonomo Pittori di Porta Ticinese, dell'operatività della Brigata Pablo Neruda e della "conclusiva" Mostra incessante per il Cile, ne sono il caso più esplicito. Il tema della "bandiera" sporcata di sangue – soprattutto quella cilena – era del resto tema consueto nella cerchia degli artisti militanti, come testimoniano sia il lavoro del Collettivo Brera B/7, che quello di Fried Rosenstock e Albert Mayr. Il collettivo di Brera, nel febbraio del 1974 compose "Una bandiera per il popolo cileno in lotta", ovvero uno striscione da portare a braccio durante le manifestazioni politiche, sul quale erano impressi i martiri della democrazia cilena, le quali figure si "diluivano" in rivoli di sangue. L'anno dopo, nel marzo del 1975, Fried Rosenstock e Albert Mayr organizzarono *Rosso*, una mostra che indagava la simbologia di questo colore attraverso tre bandiere nazionali, quella degli Stati Uniti d'America, quella tedesca e quella italiana. Alle pareti della Galleria di Porta Romana i due artisti esposero i tre differenti stendardi, accorpati in serie di nove, sui quali vennero impresse delle macchie di colore rosso "comunista" – questo non simboleggiante il sangue umano – che andavano espandendosi maggiormente dalla prima bandiera verso l'ultima. In questo contesto, l'operazione artistica di Rosenstock e Mayr veniva simboleggiare il passaggio dal "nazionalismo capitalistico all'internazionalismo proletario"[1210].

Il tema della bandiera, in Copello, non dovette mai svanire, almeno fino al 1979. Dopo un breve periodo di pausa dal lavoro artistico, che lo vide nell'autunno del 1976 rientrare in patria e andare a fare una ricerca artistico-antropologica alle isole Galapagos, circa nel marzo del 1977 l'artista rientrò a Milano. In questo periodo Copello stava preparando una seconda performance sul tema dallo stendardo cileno e della lotta del suo popolo contro la dittatura nazionalsocialista: *David*. Una trasposizione performativa del tema biblico del re israelita, il quale veniva a personificare il popolo in lotta contro Golia, il golpista Pinochet. L'azione scenica venne messa in atto alla Fabbrica in due serate, il 15 e il 16 di luglio: per l'occasione l'artista, con gli occupanti della ex chiesa, decise di stampare centinaia di manifesti di due differenti colori – il blu e il rosso del vessillo andino – nei quali veniva ricordato come la performance di Copello era dedicata alle vittime della violenza golpista. Come documentato dalle foto scattate da Fabio Cirifino durante le prove dello spettacolo, l'artista aveva creato, accostando a terra tra di loro i manifesti dell'evento, il set teatrale sul quale agire. Sopra i

[1210] *Mostra incessante per il Cile*, a c. di Comitato organizzatore della Galleria di Porta Ticinese, (Milano, Rotonda di via Besana, 1 – 15 maggio 1977), Milano, Ripartizione Cultura e spettacolo, 1977, p. sp.

manifesti aveva posto un grande telone bianco macchiato con chiazze di colore rosso e blu, mentre ai bordi dello spazio scenico aveva accatastato differenti strumenti che avrebbe poi utilizzato durante l'azione. Tra di essi vi erano la bandiera cilena, un ombrello bianco, delle riviste d'attualità, indumenti vari, una rudimentale bambola giocattolo, uno scatolone dove poter riporre il tutto, nonché una gabbietta per volatili, dalla quale sarebbero dovuti uscire gli uccelli liberi di svolazzare per l'ambiente. Purtroppo non si è in grado di documentare lo svolgimento dell'azione: le uniche foto presenti dell'evento mostrano Copello – con un cerone bianco in faccia e una stilizzazione della bandiera cilena sul petto insanguinato - vestito in un primo momento unicamente con dei pantaloni bianchi, ma macchiati, anch'essi, di rosso, che poi avrebbe tolto durante il corso della performance per mostrare un perizoma sul quale era stato applicato una stella di *David*. Il vessillo cileno, infine, sarebbe stato utilizzato dall'artista quale principale oggetto scenico: esso, come mostrato immagini di Cirifino, era sempre nelle mani di Copello il quale se ne serviva per esprimere il proprio stato d'animo. I fatti cileni, e la bandiera andina, come ricorderà poco dopo la performance presso la Fabbrica Adriano Altamira, diventava "l'espressione metaforizzata e simbolica di un avvenimento: spesso, il documento dello spazio del suo paese d'origine, il Cile"[1211]. Successivamente alla messa in scena presso la Fabbrica di comunicazione, *David* venne presentato da Copello anche all'Atelier internazionale di teatro organizzato da Eugenio Barba a Bergamo dal 28 agosto al 6 settembre 1977[1212].

La bandiera cilena, e i fatti della dittatura golpista, vennero messi in scena in altre performance ideate da Copello: meritano sicuramente attenzione *Arauco*, *Omaggio a Neruda*, *Il fantasma della libertà* e *Esmeralda*, eseguite dall'artista tra il 1978 e l'anno successivo. *Arauco* venne messo in atto per la prima volta il 29 ottobre 1977 presso il Teatro laboratorio di Genova, in concomitanza con la mostra "*Il clic ambiguo*" che Maurizio Buscarino[1213] tenne presso la Galleria Arte-Verso di Armando Battelli[1214]. In essa erano esposti gli scatti che il fotografo eseguì a Bergamo[1215] sul lavoro di Copello, volti a esaltare la fisicità dell'artista, mediante una peculiare ricerca anatomica[1216]. Un lavoro, quello di Buscarino, che venne pubblicato, con il titolo *Il gioco dell'ambiguità*, sulla rivista Diaframma-Fotografia italiana nel maggio del 1978[1217] e sull'Annuario Bompiani del 1979[1218]. Anche in *Arauco*, come nei precedenti lavori, la disgraziata terra cilena faceva da sfondo alla performance: se l'intera rappresentazione era incentrata e ispirata ai poemi nerudiani, ancora la bandiera andina diventava a essere elemento cardine della sua ricerca artistica, impersonando un sentimento di desolazione e

[1211] Adriano Altamira, *Nota su Francisco Copello*, in Il Diaframma. Fotografia italiana, n. 378, maggio 1978, p. 48. Cfr. anche Claudio Fontana, *Maurizio Buscarino e il gioco dell'ambiguità*, in Il Diaframma. Fotografia italiana, n. 378, maggio 1978, pp. 46-51.
[1212] Francisco Copello, *Biografia in italiano*, documento d'archivio presente presso gli eredi dell'artista.
[1213] Maurizio Buscarino fu sempre attento alla fotografia teatrale e di performance: successivamente all'aver ritratto il lavoro di Copello, il fotografo scattò una serie di fotografie a Tadeusz Kantor, impegnato nella messa in scena del suo spettacolo teatrale La classe morta presso il CRT di Milano. nel 1980 queste fotografie vennero esposte in una mostra e trovarono pubblicazione in piccolo libro intitolato La classe morta di Tadeusz Kantor pubblicato nel 1981 per la casa editrice Feltrinelli.
[1214] Presso questa galleria, Copello aveva già messo in scena delle sue performance il 15 marzo 1976. Le fotografie di questo lavoro vennero eseguite da Giovanna dal Magro.
[1215] Con ogni probabilità questi scatti furono eseguiti quando Copello di trovava e Bergamo per partecipare all'Atelier internazionale di teatro organizzato da Eugenio Barba.
[1216] Cfr. Lanfranco Colombo, *Rapporti con i fotografi*, in Francis David Copello, Genova, Bonini, 1982, p. 13.
[1217] Claudio Fontana, *Maurizio Buscarino e il gioco del' ambiguità*, in Il Diaframma. Fotografia italiana, n. 378, maggio 1978, p. 46 – 51.
[1218] Le fotografie, infine, vennero raccolte nel 1982 nel volume Francis David Copello pubblicato dall'editore genovese Bonini.

di incertezza per un presente di difficile sopportazione. Arauco, infatti, era il luogo dove venne combattuta la guerra che vedeva impegnati da una parte gli indigeni cileni guidati da Lautaro, dall'altra i conquistatori spagnoli che volevano impadronirsi delle ricchezze del paese sudamericano. A Lautaro, e ai fatti di Arauco, il premio Nobel Neruda dedicò la IX poesia della IV sezione del suo *Canto General*, pubblicata in spagnolo nel 1950 e tradotta in italiano per la casa editrice Guanda nel 1955. Il quarto capitolo del "canto" nerudiano, era un'epopea della difesa indigena e popolare dei secoli passati, ma arrivava a narrare i processi indipendentisti fino ai nuovi leader operai e ai traditori del nuovo imperialismo.

Con *Omaggio a Neruda*, tali temi vennero portati alla sua estremizzazione. La performance venne portata in scena in un primo momento alla Galleria Images 70 di Padova[1219] all'interno della mostra sull'arte performativa *Gest-azione*, che avrebbe dovuto presentare il volume di Luciano Inga-Pin *Performance. Happenings, actions, activities, installation* pubblicato dalla casa editrice Mastrogiacomo, il cui responsabile, Gaetano Mastrogiacomo, era anche titolare della galleria stessa[1220]. Nel testo di Inga-Pin grande importanza veniva data al soggetto agente della messa in scena, sottolineando come grazie alle caratteristiche proprie dell'artista, anche lo spazio asettico e "a-riferibile"[1221]– come quello che poteva essere di una galleria "white-cube", poteva essere animato da una moltitudine di strati di lettura differenti[1222]. Come si vede dalle poche foto pubblicate in relazione all'evento, scattate dal fotografo Giovanni Umicini, si vede l'artista all'interno della galleria completamente nudo, con segni di tortura sul corpo, con solo una catenella al collo e la bandiera cilena avvolta sule anche a coprire le intimità. La performance doveva essere divisa in due momenti distinti: il primo doveva iniziare con una lettura in lingua originale di brani tratti dal *Canto generale* di Neruda, per sviluppare una riflessione sulla situazione contemporanea dello stato cileno, con l'immagine dell'artista "astratta" nei contorni – in quanto Copello si rendeva indefinibile vestendosi di tarlatana. Questo doveva essere il momento della messa in scena più colmo di malinconia. A questo primo periodo, doveva seguirne un secondo, nel quale ad accompagnare il movimento dell'attore dovevano essere presenti una nutrita raccolta di diapositive, nelle quali, tramite un commento di musiche andine (prese dall'arrangiamento jazzistico di Gil Evans e Miles Davis del *Concerto di Aranjuz*), l'artista assemblava momenti del suo passato privato – tramite la proiezione di sue precedenti performance, con scorci e inquadrature del paesaggio sudamericano, nelle quali era ricercato soprattutto il dolente dramma del popolo cileno oppresso[1223]. Un articolo dell'Eco di Padova, intitolato emblematicamente *Se l'arte è utopia*, ricordava come l'arte di Copello svolgesse una funzione catartica, riuscendo a portare lo spettatore al centro dei fatti: "quando con gesto lentissimo afferra la bandiera ai suoi piedi e rialzandosi emette una smorfia disumana, un sibilo tra l'animalesco e l'irreale, la sensazione è di essere

[1219] Galleria fondata ad Abano Terme nel 1971 da Gaetano Mastrogiacomo ma dalla metà degli anni Settanta attiva a Padova.
[1220] Ancora da indagare sono i rapporti tra Copello e Luciano Inga-Pin che dovettero essere molti stretti, visto l'importanza che il gallerista Milanese dovette dare all'artista cileno. Basterebbe in questa sede ricordare come nel volume da lui pubblicato nel 1978, siano presenti 3 fotografie dell'artista sudamericano, all'interno di un "parterre" artistico che non mancava di ricordare, tra gli altri, i più noti Chris Burden, Marina Abramovic, Fabio Mauri, Joseph Beuys.
[1221] Luciano Inga-Pin, *Performance. Happenings, actions, activities, installation*, Padova, Mastrogiacomo, 1978, p. 32.
[1222] *Ibidem*.
[1223] Cfr., V. A., *L'esule cileno urla la sua odissea*, in Il secolo XIX, marzo 1979, p. 10.

di fronte a una delle migliaia di vittime della follia cilena, resuscitata, tornata a piangere e a cantare"[1224]. Sempre su tale aspetto insisteva anche un secondo articolo pubblicato su di un quotidiano non identificato, che portava il significativo titolo *E' il momento della body-art come difesa dalla nevrosi*[1225]. Poco dopo, *Omaggio a Neruda* rivenne messo in scena, grazie all'interessamento dell'Ente per il Decentramento cittadino, presso il liceo artistico Nicolò Barabino nonché, ancora, presso il Teatro laboratorio di Genova. Al contrario di quanto era stato annotato dalla stampa patavina, quella genovese aveva riconosciuto nella performance dell'artista andino una maggiore esteticità rispetto alla portata politiche che l'artista stesso voleva dare alla sua azione. Come segnalava M. C. B., "il malessere esistenziale, la riflessione sui meccanismo di persecuzione, l'angoscia delle diversità umane incolmabili, sembravano aver lasciato il posto a un'esibizione raffinata e compiaciuta, sul filo di una composta drammaticità venata d'ambiguità"[1226].

Le angosce della vita quotidiana e il terrore perpetrato dalla dittatura nazionalsocialista cilena vennero messe in scena anche attraverso due altre performance, entrambe portare sul palco grazie all'aiuto di Aurelio Caminati: *Y muere glorioso el patriota* nel 1977, e *Il fantasma delle libertà* nel 1978. La prima di queste due azioni - "scritta" da Giuliana Manganelli e Vito Arcangelo –venne eseguita presso il Laboratorio Teatro di Genova come libera collaborazione tra i due artisti. La performance vedeva Caminati dipingere perversamente di nero e rosso il corpo nudo di Copello, facendo adottare all'artista cileno pose oscene e obbligandolo a compiere azioni corporee umilianti. Per "ripagare" la brutalità che Caminati fece a Copello, l'artista genovese pensò a una seconda performance da fare con l'artista cileno: una transcodificazione del dipinto *3 maggio 1808 alla montagna del Principe Pio* di Goya. Lo spettacolo venne eseguito nel 1978 prima di una lezione di storia dell'arte di Corrado Maltese presso l'Università degli Studi di Genova.

Caminati, del resto, era già da tempo che si occupava di trascrizioni "animate" da portare sul palcoscenico. L'artista genovese, infatti, fin dal 1975 collaborava con Claudio Costa al recupero della tradizione popolare e contadina ligure, arrivando a fondare, con tale scopo, il Museo Attivo di Antopologia di Monteghirfo. Esso era un museo, sito in un cascinale abbandonato, nel quale era possibile raccogliere e conservare gli oggetti costruiti dalle differenti civiltà che si erano avvicendate nel corso dei secoli. Conservando e catalogando tali reperti, recuperando la materialità e la fisicità della materia, Costa e Caminati pervennero a un totale ripensamento della funzione culturale del reperto storico e del concetto di museo. A Monteghirfo passò per una performance anche Copello, mettendo in scena *La partida*[1227], una *pièce* teatrale di cui, purtroppo, a oggi si è persa ogni documentazione. In questo contesto si inserivano le transcodificazioni visive di Caminati: uno studio sulle opere pittoriche dei secoli passati, dove l'artista ligure, immedesimandosi nel "personaggio attivatore" (l'esecutore del dipinto soggetto allo studio), poteva captare il "contesto socio-culturale-storico

[1224] *Se l'arte è utopia*, Eco di Padova, data e autore non identificati. Ritaglio di quotidiano presente nell'archivio online dell'artista.
[1225] Ezio Leoni, *E' il momento della body-art come difesa dalla nevrosi*, quotidiano non identificato, presente nell'archivio online dell'artista.
[1226] M. C. B., *Canta e danza per Neruda. Capello al Barabino e al Laboratorio*, quotidiano non identificato presente nell'archivio online dell'artista.
[1227] Cfr., *Francis David Copello*, Genova, Bonini, 1982, p. 9.

racchiuso nell'ambiente e nei personaggi" per ricreare teatralmente – usando "attori oggetto" – i modi operativi ed i gesti della tela presa in esame[1228]. Esplicitando tali concetti, nel 1975, ai margini estremi del paese di Monteghirfo, emblematicamente dopo la chiesa cittadina, venne realizzata la prima transcodificazione: *Controprocesso. Verifica per una processualità contro*. Durante questa performance Caminati lesse, in dialetto, una parte degli atti del processo che nel 1588 dovette subire Franca Borello, condannata a morte per stregoneria a Badalucco. Questa fu solo la prima trascrizione visiva che l'artista ligure fece nel corso degli anni: da ricordare, tra le più celebri, quella inerente la peste del 1630, messa in scena il 30 ottobre 1976. Partendo dalla rivisitazione di alcune opere di Cerano, Caminati allestì una chiatta dove far recitare degli appestati moribondi, per farla risalire dalla Darsena fino al Naviglio Grande milanese. Anche la performance portata in scena da Copello al corso di Maltese si inseriva in questa particolare ricerca.

Una rivisitazione storica di antichi fatti che l'artista cileno portò in scena anche con *Esmeralda*, forse il suo lavoro di maggiore successo, tanto che venne portata in scena, il 7 di giugno, alla *III settimana internazionale della performance* di Bologna dedicata alla "Nuova danza", diretta per l'occasione da Leonetta Bentivoglio – che da poco aveva pubblicato per Longanesi il volume *La danza moderna*, prima antologia dedicata all'arte coreutica[1229] - coadiuvata dall'ormai rodato trio damsiano formato da Renato Barilli, Francesca Alinovi e Roberto Daolio. Con ogni probabilità l'artista cileno venne notato da Barilli, quando, alcuni mesi prima – in aprile - presentò presso la Galleria d'arte 2000 *Estrella Reina Martir*, una pantomima autobiografica comico grottesca[1230]. *Esmeralda Reina del mar*, al contrario di *Estrella*, non era un assolo, ma si presentava come una danza mimata accompagnata da due musicisti al pianoforte, Marlene Zeiro e Giuliano Palmieri (compositori delle stesse musiche), nonché da voci registrate e da proiezioni di diapositive su due schermi retrostanti l'azione coreutica. La performance traeva il titolo dal nome di una corvetta della marina cilena, affondata in una tragica battaglia sul finire dell'ottocento nel porto di Iquique, e dalla leggenda del suo eroico comandante – Arturo Pratt – divenuto eroe popolare per l'ultimo attacco suicida alla corazzata nemica. L'azione si apriva con la proiezione di materiale audiovisivo relativo agli ultimi dieci anni di lavoro dell'artista e poneva al centro della costruzione scenica la bandiera andina macchiata di sangue. La danza portata in scena da Copello – emula della "danza suicida" del comandante Pratt - sottolineava l'ansia e la disperazione di una condizione umana autobiografica, fatta di speranza e di amore, ma anche di repressione: in questo contesto, anche le luci sceniche – insistenti sui toni verdi e rossi, tipici di una certa maniera iconografica barocca latino-americana - lasciavano trasparire questi sentimenti.

[1228] Aurelio Caminati, *Transcodificazione della cultura e delle tecniche di alcuni testi pittorici*, (Genova, Galleria d'arte Il "Nuovo" Fanale, 19 gennaio 1976, 12 ottobre 1978), Genova, Galleria d'arte Il "Nuovo" Fanale, 1978, p. sp.

[1229] Leonetta Bentivoglio, *La danza moderna*, Milano, Longanesi, 1977.

[1230] Con una lettera firmata, Copello si presentava di Loenetta Bentivoglio: "Gentile Signora, a seguito della mia performance tenutasi alla Galleria 2000 de Bo, il 10 aprile, Le scrivo su consiglio di Renato Barilli, che mi ha informato della programmazione della settimana della performance presso la Galleria Comunale, nel periodo della Fiera di Bologna. Desidererei conoscere se vi siano possibilità di una mia partecipazione e Le invio perciò una documentazione sul mio lavoro di performer dal 73 a oggi, a New York, a Santiago e in Italia. La ringrazio per l'attenzione che vorrà prestare alla mia richiesta e la saluto sperando di incontrarla presto". Archivio Mambo, III settimana Internazionale della Performance, 1 – 7 giugno 1979, documenti. *Estrella Reina Martir* venne portata in scena con ogni probabilità per la prima volta presso il Teatro Alcione di Genova il 6 aprile del 1978.

Alcuni mesi dopo la prima bolognese, visto il successo ottenuto, Esmeralda venne messa in scena prima all'*Edimburgh Fringe Festival*, poi a Milano[1231]: il 27 ottobre Copello presentò la sua performance al Teatro di Porta Romana[1232]. In relazione a questo secondo spettacolo, Claudio Valentinetti, sulle pagine milanesi del "Corriere della sera", ricordando la portata "barocca" dell'arte di Copello – la quale veniva messa in correlazione con la cultura surrealista latinoamericana "cara a Neruda" – elogiò la messa in scena, ricordando come "lo spettatore ignaro «ritrova» magari le immagini del corpo felino e le magiche invocazioni di Donyale Luna al «tetrarca» della Salomè di Carmelo Bene e, forse, anche quelle dell'amato-odiato Linsday Kemp con i suoi barocchismi, il suo pop e i suoi effetti da boutique"[1233]. Barocchismi che vennero recepiti anche da Lanfranco Colombo, quando, in relazione alle fotografie che Giovanna dal Magro scattò al performer cileno durante i giorni di messa in scena di *Esmeralda* presso il Teatro di Porta Romana, ricordava che il lavoro dalla fotografa era incentrato sull'illustrazione dei valori plastici delle linee corporee che nel loro insieme contribuiscono a illustrare la totalità sinuosa del soggetto rappresentato[1234].

Quale ultima messa in scena di *Esmeralda*, Copello venne contattato dal pisano Collettivo Omosessuale Orfeo, per portare la sua performance presso il Convegno Omosessuale Nazionale di Roma, convocato il 1° novembre del 1979 presso il Convento occupato di via Colosseo 61 per rispondere all'omicidio a colpi di pistola di Dario Taddei, avvenuto in una pineta di Livorno il 21 maggio. Il convegno romano, infatti, oltre a prevedere una discussione su una risposta politica da dare all'omicidio e al clima di generale violenza contro la comunità lesbica e omosessuale, prevedeva dibattiti, proiezioni cinematografiche e di audiovisivi, letture poetiche e spettacoli teatrali, nonché una giornata in omaggio a Pasolini e una marcia gay che non avrebbe dovuto prevedere la partecipazione di partiti politici[1235]. Con questa messa in scena, Copello incominciò a diventare una delle icone gay del teatro performativo italiano: sulla rivista omosessuale torinese "Lambda"[1236], venne ospitato un breve articolo scritto in prima persona dell'artista cileno, nel quale reclamava la sua appartenenza al mondo culturale omosessuale. Copello rivendicava di aver aspettato "tutti questi anni [per] uscire allo scoperto"[1237], di aver cominciato la sua carriera artistica "con la pubblicazione di certe mie fotografie in una rivista porno gay di New York"[1238] e di essere stato represso nella sua terra natia per non avere avuto il modo

[1231] Una quarta rappresentazione di Esmeralda venne messa in scena nel novembre del 1979, presso il Convegno Omosessuale Nazionale di Roma, convocato presso il Convento occupato di via Colosseo 61.
[1232] In questa occasione *Esmeralda* venne associata ad una secondo lavoro, *Nuà*, ideata da Marlene Zeiro. Una "favola" di una donna in viaggio verso la morte che ritrova se stessa nella dualità bene-male, relatà-follia.
[1233] Claudio Valentinetti, *Il mimo e la bandiera. Il cileno Francisco Copello al Teatro di Porta Romana di Milano*, ritaglio presente nell'archivio privato dell'artita, dal quale risulta impossibile risalire alla testa giornalistica originale.
[1234] Cfr. Lanfranco Colombo, *Rapporti con i fotografi*, cit., p. 13.
[1235] La marcia, che non venne autorizzata delle forze dell'ordine, venne svota per le strade pisane il 24 novembre. Si concluse la sera stessa con una festa nella chiesa sconsacrata di san Bernardino in via Pietro Gori.
[1236] Lambda fu un periodico del movimento di liberazione omosessuale italiano. Venne fondato nel 1976 a Torino da Felix Cossolo dopo il suo allontanamento dal collettivo Fuori!. Evento cardine nella storia della rivista fu il 1978 quando, a causa di dissensi politici tra Cossolo e Angelo Pezzana (direttore ufficiale), la testata Lambda si scisse da qualsiasi rapporto di collaborazione con il collettivo Fuori!. Il *casus belli* fu determinato da una falsa intervista fatta a Marco Pannella e pubblicata su Lambda a firma di Cosselo, in cui si fingeva che il politico radicale avesse dichiarato la sua non omosessualità. Pezzana e i militanti del Fuori!, dichiarandosi sconcertati dalla "violenza" espressa contro un "amico" dei gay, si ritiravano dalla testata torinese e si ponevano, di fatto, nell'orbita politica del partito radicale, cosa che i militanti di Lambda non volevano accettare.
[1237] Francisco Copello, *"Esmeralda" al Convegno Omosessuale Nazionale di Roma Nov. 1979*, in Lambda, n. 24, novembre – dicembre 1979, p. 7.
[1238] *Ibidem*.

di conoscere il "mondo omo che a me interessava"[1239]. Allo stesso tempo condannava la cultura istituzionale, alle quali ingiustizie l'artista doveva "sottostare tenendo conto dei gusti e dei pregiudizi, altrimenti è libero di vivere in miseria e magari di morire di fame, implacabilmente derubato dai mediatori, dagli editori, dai commercianti e dagli impresari, egli non fa che lottare disperatamente per sfuggire alla miseria e alle umiliazioni"[1240]. In questo senso, la storia della corvetta Esmeralda assumeva precisi tratti autobiografici, diventando uno "spaccato" della sua "condizione di «diverso»"[1241]: benché la valenza politica alla performance di Copello non veniva sottaciuta[1242], il gesto del capitano Pratt diveniva non solo un simbolo di libertà e di rivendicazione nazionale, ma emblema di diversità e, dunque, di appartenenza sessuale.

Seppur l'artista andino venne riconosciuto come appartenente al mondo "underground" omosessuale solo a partire da questo momento, fin dai suoi primi lavori messi in scena in Italia l'appartenenza a tale specifica culturale non poteva essere di certo nascosta. Ne sono testimonianza i lavori che effettuò con i fotografi Giuseppe Pino e Maurizio Buscarino. Pino compose un album con le fotografie scattate a Copello intitolato *Ricerca d'identità* nel 1977, pubblicando alcune immagini sulla rivista Diaframma, mentre l'anno successivo Buscarino – sempre sul medesimo periodico – presentò una serie di fotografie sotto l'emblematico titolo di *Il gioco delle ambiguità*. Il corpo dell'artista, in questi scatti fotografici, diventava il medium per esprime la propria indipendenza culturale dal circuito artistico "istituzionale". Fin dalla fine degli anni Sessanta, infatti, il corpo umano incominciava ad avere una funzione diversa nel campo culturale rispetto a quella che aveva avuto fino al periodo precedente. La riscoperta della sessualità "liberata", la rivoluzione "libertina" con la ripresa del pensiero di Wilhelm Reich e la riscoperta del proprio Io interiore, manifestarono la loro carica eversiva anche nel contesto artistico. Nel 1974 Lea Vergine pubblicava per la casa editrice Prearo *Il corpo come linguaggio*[1243], testo seminale – dal "taglio psicopatologico"[1244] - per comprendere la nuova dimensione artistica addebitata al corpo umano. Nella prefazione al volume, la studiosa riscontrava dei caratteri comuni nella nuova arte performativa che si manifestavano con un "amore primario" ovvero tramite "la perdita di identità; il rifiuto del prevalere del senso della realtà sulla sfera emozionale; la romantica ribellione alla dipendenza da qualcosa e da qualcuno; la tenerezza come meta mancata e quindi frustrante; l'assenza (e l'angoscia che ne deriva) di una forma «adulta», altruistica, d'amore."[1245]. In questo contesto, la "natura" – quale elemento in grado di prescindere dalla morale quotidiana consentendone di recuperare la spontaneità dei costumi e dei comportamenti – tentava, tramite l'uso del corpo, di emarginare la "cultura" – intesa quale insieme di "modi di vivere coltivati"[1246]: questo utilizzo, però, secondo Vergine, non si poneva alla sfera culturale occidentale come un semplice *revival*, ma si dimostrava come un processo critico dettato da un sentimento di nostalgia estetizzante di un rapporto con il reale che non si era più capaci di comprendere. La

[1239] *Ibidem*.
[1240] *Ibidem*.
[1241] *Ibidem*.
[1242] Cfr. *Teatro. Novità di stagione sulla scena gay*, in Lambda, n. 24, novembre – dicembre 1979, p. 12.
[1243] Lea Vergine, *Il corpo come linguaggio. (la "Body – art" e storie simili)*, Milano, Giampaolo Prearo Editore, 1974.
[1244] *Parliamo della body art… Intervista di Daniela Palazzoli e Lea Vergine*, in Data Arte, n. 12, p. 54.
[1245] Lea vergine, *Il corpo come linguaggio. (la "Body – art" e storie simili)*, cit., p. 2.
[1246] Ivi, p. 4.

conclusione di questo processo interiore era il manifestarsi di uno stadio di angoscia "dell'essere-nel-mondo"[1247]: da qui la "reazione da catastrofe, il delirio di protezione"[1248] di "un uomo che è solo tale, l'uomo che non è *faber*, né *ludens*, né *sapiens*: l'uomo senza Favola, l'uomo col suo terrore della banalità ininterrotta, con la sue affezioni e disaffezioni maledette, con suoi atti pii e osceni, con suoi visceri rossi e impuri, con suo gesto della decadenza e dell'espiazione"[1249]. Il tema della bisessualità e del travestimento entravano in pieno gioco in questo contesto: quale sintomatologia di un tentativo di distanziare gli eventi traumatici dell'esperienza quotidiana, la tipologia performativa eretta sulla possibilità di forzare il divieto basato sulle "funzioni" e "ruoli" sessuali, personificava la possibilità di trascendere i limiti del proprio corpo, per farlo divenire non ciò che la società gli imponeva di essere, ma ciò che esso desiderava divenire. Una ribellione nei confronti della società "istituzionale" che veniva riscontrata nello stesso anno di pubblicazione del testo di Lea Vergine dalla redazione della rivista "DATA", il cui intero dodicesimo numero veniva dedicato all'arte performativa, declinata nelle sue molteplici sfaccettature, da quella più strettamente "azionista" fino alla sua dimensione più strettamente teatrale. Il testo di Daniela Palazzoli, *Il corpo come massaggio e come messaggio*, in particolare, rivendicava come nella società moderna, l'esprimersi attraverso il corpo, assumeva un significato polemico e di ribellione nei confronti della società tendente sempre maggiormente alla tecnicizzazione dell'essere umano che precludeva all'individuo "di abitare il proprio corpo in prima persona e per il proprio piacere"[1250].

La peculiare caratteristica di Copello di potersi esprimere liberalmente, del poter recitare e mimare al di fuori dei vincoli dei repertori prestabiliti e dai condizionamenti istituzionali, si manifestava – come ricordava Adriano Altamira - attraverso la dimensione immaginativa di una "danza frenata, nella intelligenza degli atteggiamenti, nella precisione delle attitudini"[1251]. In questo senso l'artista andino dimostrava non solo di essere un operatore visivo impegnato nella denuncia sociale, ma anche che il suo lavoro poteva essere d'esempio per un "trait d'union tra discipline diverse tra loro, ma tutte ugualmente partecipi di un clima di estrema attualità, in cui si perde e si trova, mutata, ogni precedente definizione dei generi"[1252]. In tal senso, l'accostamento di Copello alla figura di Lindsay Kemp – per via delle capacità mimiche e del cerone bianco sulla faccia – diveniva sia elemento di rivendicazione politica, dove la maschera incarnava e portava su di sé le tracce di un dolore antico, quello del popolo cileno, sia di appartenenza al mondo culturale omosessuale, che riconosceva nella figura di Kemp uno dei suoi protagonisti. Un legame, quello tra Copello e Kemp che veniva ricordato anche da Eugenio Bonaccorsi, al tempo professore di Storia del teatro e dello spettacolo presso

[1247] Ivi, p. 14.
[1248] *Ibidem*.
[1249] Ivi, p. 16.
[1250] Daniela Palazzoli, *Il corpo come massaggio e come messaggio*, in Data Arte, n. 12, p. 46.
[1251] Adriano Altamira, *Nota di Francisco Copello*, in Il Diaframma. Fotografia italiana, n. 378, maggio 1978, p. 48. Cfr., anche in Claudio Fontana, *Maurizio Buscarino e il gioco delle ambiguità*, in Il Diaframma. Fotografia italiana, n. 378 maggio 1978, pp. 46 – 51.
[1252] *Ibidem*.

la facoltà di Filosofia e Lettere di Genova[1253], il quale, nell'unico testo monografico italiano dedicato all'artista cileno, celebrava questo legame, ma al tempo stesso ricordava come, se analizzato più in profondità, Copello "non aveva ancora addomesticato la «scandalo» e l'«eccesso», non lo aveva agghindato e sublimato in paccottiglia spettacolare, sia pure talentosamente e con perizia professionale. Copello ostentava il proprio corpo come un innocente spazio in cui iscrivere ogni storia, la più intima, la più sordida, la più commovente. Il suo corpo emanava energia e questa energia si trasformava in espressione"[1254]. Kemp, come del resto Copello, partecipò anche lui alla *III settimana internazionale della performance*, portando in scena, lunedì 4 giugno, *Semi di... flowers*, un incontro laboratoriale con il pubblico, il cui titolo faceva esplicito riferimento allo spettacolo con cui l'artista inglese si era affermato nei più importanti palchi europei, *Flowers* (1969), che, influenzato dal Jean Genet di *Notre dame des fleurs*, rimestava canzonette e musiche religiose al mimo, alla danza accademica e a una corporeità visivamente vicina a quella della danza butoh, con il protagonista in abiti femminili, il corpo imbiancato e il cranio rasato, portatore di un immaginario onirico e fantastico[1255].



Figura 42: Fabio Cirifino, *La danza delle ore*, Odin Teatret, 1976. Vedi anche immagini successive.

Odin Teatret: Il training de Il libro delle danze.

Presso la Fabbrica di comunicazione passò anche l'Odin Teatret nel novembre del 1976, mettendo in opera la performance musicale e coreutica *Nātya Śāstra - Il libro delle danze*, uno spettacolo teatrale che venne presentato per la prima volta in Salento nel 1974 (Figura 42). L'Odin, nell'autunno del 1976, si trovava a Milano in quanto ufficialmente invitato a partecipare alla rassegna indetta dal C.R.T. intitolata *Crisi e sviluppi della ricerca teatrale contemporanea*: dieci giorni – dal 12 al 23 novembre – durante i quali vennero documentate le attività che il gruppo teatrale danese aveva preparato durate il periodo di permanenza nel sud Italia, tra i comuni sardi di San Sperate e Orgosolo e il territorio salentino. In questa occasione, infatti, oltre alle proiezioni di film sul lavoro dell'attore – come *Vocal Training* e *Physical Training* – e sulle ultime attività della compagnia – *L'Odin al sud* – Eugenio Barba e il suo gruppo portarono sul palco del teatro

[1253] Cfr. Ezia Gavazza, Maurizia Migliorini, Franco Sborgi, *L'insegnamento della storia dell'arte*, in Tra i palazzi di via Balbi, Atti della società ligure di storia patria, Nuova Serie, vol. n. 43 (CXVII), fasc. II, pp. 123 – 146.
[1254] Eugenio Buonaccorsi, *Quasi una presentazione*, in David Francis Copello, cit., p. 5.
[1255] Cfr. Elena Cervellati, *"A rare event". La nuova danza alla III settimana della performance (Bologna, 1979)*, in Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni, n. 4 (V,) 2013, p. 180.

meneghino anche *Come! And the day will be ours*[1256] e *Il libro delle danze*[1257] mettendo inoltre in scena nei quartieri popolari del centro città parate clownesche: serie di attività che, per l'occasione, vennero registrate da Luciano Giaccari[1258]. Tuttavia, se è pur innegabile che l'Odin venne a Milano ufficialmente per partecipare alla rassegna del Centro per la Ricerca Teatrale – per altro visto come luogo contraddittorio di sperimentazioni culturali filo "cielline"[1259], deve essere ricordato il percorso e il contesto che portò i membri della compagnia teatrale presso i luoghi "marginali" della cultura meneghina.



Poco prima di giungere nel capoluogo lombardo, infatti, Barba e il suo gruppo si erano recati a Pontedera per uno "*stage*" di circa due settimane (dal 4 al 15 ottobre), organizzato dal Centro per la Sperimentazione e la ricerca Teatrale[1260] del paese toscano, nel quale sarebbe dovuto intervenire anche il Bread and Puppet Theatre di Peter Shumann. L'obiettivo che si ponevano gli organizzatori dell'evento era la formazione di nuovi "operatori culturali teatrali di base" toscani, attraverso un intervento pedagogico nel quale le rispettive acquisizioni sarebbero state scambiate e verificate immediatamente sul campo di lavoro[1261]. In questa

[1256] Odin Teatret, *Come! And the day will be ours*, scenario e regia di Eugenio Barba, interpreti Roberta Carreri, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Tom Fjordelfalk, Tage Larsen, Torgeir Wethal, CRT Salone, 12 – 18 novembre 1976.
[1257] Odin Teatret, *Il libro delle danze*, 12 – 18 novembre 1976.
[1258] Luciano Giaccari si era già occupato dell'attività artistica svoltasi presso questo centro, documentando una serie di artisti che, già negli anni precedenti il passaggio dell'Odin, erano passati presso il CRT.
[1259] Sergio Lentati, *Nell'arcipelago del terzo teatro, l'isola Odin*, in Quotidiano dei lavoratori, 11 dicembre 1976, p. 6.
[1260] Sorto nel settembre del 1974 per iniziativa del Laboratorio di Sperimentazione e Ricerca Teatrale, dell'ARCI e dell'ARTEB (Associazione Regionale Teatri di Base), con il contributo dell'Amministrazione comunale di Pontedera.
[1261] Merita attenzione, seppur marginale, che il lavoro dell'Odin a Pontedera non venne recepito positivamente da tutti i mezzi di informazione nazionali, soprattutto dalla critica "comunista". Sulle pagine de "L'Unità", Siro Ferrone accusava Barba e i "suoi eccellenti compagni di lavoro" di essere intervenuti nei paesi toscani "con una troppo sottolineata vocazione apostolica" discutibile, per altro, se misurata con il complesso dei risultati espressivi che il gruppo avrebbe prodotto. La critica di Ferrone, si soffermava, infatti, sulla contestualizzazione che il patrimonio di libertà e di verità portato in scena dell'Odin era rimasto sopraffatto, in quanto

occasione, oltre a presentare in prima nazionale *Come! And the day will be ours*, il gruppo danese mise in scena *Il libro delle danze*, riservandone la sua visione ai degenti dell'ospedale psichiatrico di Volterra[1262]. Fu quando il gruppo di Barba si trovava nel comune toscano che venne loro proposto di effettuare uno stage con i collettivi teatrali di base di Milano. Seppur le presenze dell'Odin nel nord Italia e a Milano non erano mancate negli anni precedenti, come quando vennero invitati nel 1973 a partecipare alla Triennale di Milano e a Bergamo presso la sede del Teatro Tascabile con lo spettacolo *La casa del padre*, la fama dell'Odin presso i giovani teatranti di base venne a intensificarsi proprio durante il periodo 1974-1975, grazie anche ai filmati che la RAI incominciava a produrre sul loro lavoro, in particolare sull'esperienza etno-antropologica salentina. Se, infatti, non tutti i militanti dei teatri di base avevano notizie visive dirette di queste attività, i filmati mandati in onda nelle prime serate infrasettimanali dei palinsesti radiotelevisivi dovettero in ogni caso suscitare molta curiosità nei giovani attori milanesi. Il 9 dicembre del 1975, a titolo d'esempio, la RAI trasmetteva il documentario, da lei prodotto l'anno precedente, *In cerca di teatro. Teatro come baratto* diretto Ludovica Ripa di Meana[1263]. Jiulia Varley, che presto diventerà attrice dell'Odin, e che dal 1972 prendeva parte all'attività del Teatro del Drago presso il centro sociale Santa Marta, ricorderà successivamente come le prime volte che vide delle immagini dell'Odin fu proprio attraverso il mezzo televisivo[1264]. Vi era, tuttavia, chi aveva già avuto conoscenze dirette con il gruppo danese, come Roberta Carreri, che si aggregò al gruppo nel maggio del 1974 durante l'esperienza salentina, ma anche Carmela "Mela" Tomaselli, Luciano Fernicola e Claudio Coloberti, allora giovani attori anche loro gravitanti, come Julia Varley, nell'orbita artistica del Teatro del Drago e del Santa Marta. Tommaselli fece parte della Brigata internazionale che nel 1975 fece uno stage direttamente a Holstebro, Fernicola, anche lui, aveva avuto rapporti con l'Odin, mentre Coloberti aveva girato un filmato "promozionale" sul Santa Marta, che venne sottoposto alla compagnia danese in modo che essi



sepolto sotto uno stadio di spontaneismo irrazionale, "non diventando mai coscienza di sé". Siro Ferrone, *L'Odin resta chiuso nella sua religione*, in L'unità, 7 ottobre 1976, p. 9.

[1262] Cfr., Tony d'Urso, Ferdinando Taviani, *19 ottobre 1976 – Guido Fink, Volterra, Ospedale psichiatrico,* in "*Lo straniero che danza. Album dell'Odin Teatret 1972/77"*, Torino, Cooperativa editoriale studio Forma, 1977, pp. 220 – 234.

[1263] Per quanto riguarda il soggiorno salentino, vennero prodotti altri filmati. In Italia venne registrato *Presenze e figure*, diretto da Giuliano Capani, mentre all'estero venne registrato dalla televisione danese *Odin Teatret in Southern Italy*. Un terzo filmato sul lavoro a Carpignano, mai tuttavia pubblicato, venne prodotto dall'attore Torgeir Wethal.

[1264] Julia Varley, *Pietre d'acqua. Taccuino di un'attrice dell'Odin Teatret*, Milano, UbuLibri, 2006, p. 25.

potessero rendersi conto della realtà in cui erano chiamati a intervenire[1265]. Furono infatti questi ultimi a recarsi a Pontedera per invitare il gruppo danese a tenere delle performance/baratti e dei seminari presso alcuni centri sociali occupati milanesi, tra cui il Santa Marta, il Centro sociale Isola e la Fabbrica di comunicazione. Gli attori dell'Odin accettarono felicemente l'invito, non solo perché si sarebbero dovuti comunque recare a Milano per la rassegna che avrebbe dovuto iniziare presso il CRT a metà novembre ma, come ricorda Carmela Tommaselli[1266], per solidarizzare con la causa dei teatri di base, soprattutto con la situazione del centro sociale Santa Marta, al momento sotto sgombero. Per questo la compagnia scandinava, una volta giunta a Milano, decise di dividersi: Torgeir Wethal andò al Santa Marta, Tage Larsen e Tom Fjordfalk andarono al centro sociale Isola per collaborare con Cesar Brie e il collettivo Túpac Amaru, mentre il resto della compagnia stette al CRT per provare il nuovo spettacolo e sistemare l'ambiente scenico che avrebbe dovuto ospitare *Come! And the day will be ours* e *Il libro delle danze*. Questa esperienza a contatto con i gruppi teatrali di base, dovette senz'altro determinare un'affermazione "antagonista" nei confronti della politica culturale democristiana e filo-ciellina. Ascoltando le parole di Coloberti, infatti: "Questa è stata la grande vittoria politica di Santa Marta sul CRT, perché l'Odin Teatret aveva fatto il suo intervento dove avevamo detto noi."[1267].

Il libro delle danze nacque nel 1974 durante il soggiorno di cinque mesi presso Carpignano salentino[1268], dove Barba e i suoi compagni si erano trasferiti, dopo che l'anno precedente erano stati invitati da Ferdinando Taviani[1269] – dal 1973 titolare della cattedra di Storia del teatro e dello spettacolo dell'università di Lecce – per tenere un seminario di una settimana con gli studenti leccesi[1270]. Il gruppo era mosso dal desiderio di potersi confrontare con una popolazione e con un luogo dove, come ricordava lo stesso studioso, "il teatro non soltanto non esiste, ma dove è inutile, ove sarebbe volgarmente sciocco"[1271] o, in ogni caso, dove si dimostravano forme di teatralità vicino a pratiche "primitive", legate a tradizioni culturali che trovavano nelle religiosità la loro voce di sfogo. In questa terra Barba decise di intraprendere una pratica culturale che portasse il teatro vicino a

[1265] Cfr. Carla Arduini, Doriana Legge, Fabrizio Pompei, *Milano, 1974 - 1980: storia di Santa Marta, centro sociale*, in Teatro e Storia, Vol. 32 (XXV), 2011, p. 118.
[1266] Conversazione avuta con Carmela Tommaselli l'11 novembre 2021: "io feci da primo tramite con l'Odin, essendo stata partecipante con la Brigata internazionale nel 1975 di uno stage di 6 mesi presso il loro centro teatrale di Holstebro. Andai al CRT con Luciano [Fernicola], chiedendo a Eugenio Barba di aiutarci a rioccupare il centro sociale Santa Marta dopo il primo sgombero (che fu nel 76), facendone un evento teatrale cittadino. Il collettivo teatrale del Santa Marta continuò il contatto, io cercai di far innamorare Eugenio dell'idea di contribuire ad aiutare il teatro spontaneo, e lui accettò volentieri, sapendo bene che essere ospite del CRT, luogo istituzionale, non era la stessa cosa che essere d'aiuto a chi il teatro lo viveva come denuncia. Io partecipai, riuscimmo ad avere il Santa Marta, dove il mio ruolo fu di insegnante del Teatro del Drago.".

[1267] Claudio Coloberti, *audio-intervista del 1982*, recuperata da una serie di audio-interviste effettuate da Luca Ruzza nel 1982 e destinate a raccogliere testimonianze su Santa Marta, in vista di un volume poi mai realizzato. Cfr. Carla Arduini, Doriana Legge, Fabrizio Pompei, *Milano, 1974 - 1980: storia di Santa Marta, centro sociale*, cit., p. 119.
[1268] Il soggiorno salentino del gruppo danese avvenne tra il 20 maggio e il 15 ottobre del 1974.
[1269] Oltre a Taviani, figura fondamentale per la permanenza dell'Odin a Carpignano fu il gruppo teatrale Oistros – formato da studenti del corso universitario di Ferdinando Taviani -, il quale, su invito dell'Odin stesso, si era precedentemente recato in Danimarca, e che dal giugno a settembre del 1974 si era recato a Carpignano per condurre ricerche sulle tradizioni ataviche salentine, organizzando attività di "animazione" con bambini, scuole e centri culturali, e uno spettacolo sull'emigrazione. Cfr., *Odin Teatret: Barbagia e Salento. Prime relazioni*, a c. di Pierfranco Zappareddu, in Biblioteca teatrale, n. 10/11, 1974, p. 10.
[1270] Per il seminario tenuto dall'Odin Teatret presso l'università leccese vedi: *Incontro con l'Odin Teatret (lecce, 24 – 29 settembre 1973)*, in Quaderni del CUT/Bari, n. 13, maggio 1974, pp. 25 – 44 e Franco Perrelli, *Documenti: un seminario dell'Odin Teatret*, in Quaderni del CUT/Bari, n. 13, maggio 1974, pp. 45 - 51.
[1271] Fernando Taviani, *I sintomi*, in Biblioteca Teatrale, n. 13, 1975, p. 15.

una indagine di ricerca antropologica: il termine di "baratto", in questo contesto, veniva a giocare un ruolo fondamentale. Come lo stesso regista ricordava, con questo "scambio" l'Odin ispirava "ad attivare attraverso l'incontro, il confronto, il dialogo, un fenomeno culturale" che avrebbe potuto lasciare "una traccia nella situazione politica e sociale del posto"[1272]. Gli attori, infatti, proponevano alle genti con cui entravano in relazione uno scambio, il quale presumeva l'esibizione di un'azione spettacolare da parte del gruppo, alla quale, tuttavia, doveva far riscontro una precisa e autentica performance degli abitanti del luogo: non una paga in denaro, dunque, sarebbe spettata agli attori, ma una contropartita culturale. La volontà di Barba, difatti, non si esplicitava tramite la necessità di portare e di "insegnare" alcun messaggio, rischiando di investire la cultura popolare autoctona di un significato che non le apparteneva, ma si esprimeva nella partecipazione a un movimento di arricchimento culturale reciproco dove la portata estetica dell'evento veniva a perdere ogni connotazione visuale. L'obiettivo finale, secondo Barba, era quello di creare delle situazioni che avrebbero saldato e non diviso la cultura locale[1273], che portassero, infine, a interrogarsi non già su quale fosse la funzione del teatro nella società, ma su cosa significasse il teatro stesso sia per gli attori della compagnia che per il pubblico. Un progetto, tuttavia, di non facile attuazione se, come notava Fabrizio Cruciani parlando a proposito dei "baratti" salentini, "la scossa non sembra avere lunga presa sul paese"[1274], o se, come ricordava Marco de Marinis, si aveva impressione che le parate, gli spettacoli di clown, le danze drammatiche e i materiali di "animazione", portavano l'impressione di una feroce rigidezza comunicativa. Per quest'ultimo, infatti, tramite tale pratica culturale si instaurava "una politica del doppio binario" tra il rapporto del gruppo teatrale con il contesto politico e socio antropologico della comunità nella quale la performance veniva portata in scena. Questo "doppio binario", se da una parte proponeva prodotti teatrali sostanzialmente poco comunicativi e "chiusi" alle sollecitazioni provenienti dalle comunità esterne, dall'altra cercava di compensare questa incapacità relazionale mediante il ricorso al baratto di matrice etno-antropologica[1275]. *Il libro delle danze* si inseriva in questa dimensione: esso diventava un materiale organico al vissuto e alla cultura del gruppo danese, da barattare con le forme culturali proprie della storia e dell'esperienza dei paesi[1276]: una sorta di campionario di una mercanzia provvisoria "che ogni ambulante sa come valorizzare, nascondere rivelare poco a poco" attraverso una graduale riscoperta del corpo, quale unico strumento di comunicazione umana[1277].

Se su di un livello culturale, *Il libro delle danze* veniva donato alla comunità quale "baratto", a un livello più strettamente scenico esso non si manifestava quale spettacolo concluso da poter portare sul palco, ma come allenamento individuale del singolo interprete. Infatti, durante il periodo di permanenza presso Carpignano, l'Odin svolse il suo consueto lavoro di *training* sull'attore, provando, oltre alle scene per il nuovo *spettacolo*

[1272] *Ibidem*.
[1273] Cfr., Stig Krabbe Barfoed, *Intervista con Eugenio Barba*, in *Odin Teatret: Barbagia e Salento. Prime relazioni*, cit., p. 13.
[1274] Fabrizio Cruciani, *Laboratorio?*, in *Odin Teatret: Barbagia e Salento. Primi relazioni*, cit., p. 29.
[1275] Cfr., Marco de Marinis, *Verso un teatro necessario. Dall'avanguardia al teatro di base*, in *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*, Firenze, La casa Usher, 1983, p. 115. Il concetto di "baratto" venne contestualizzato per la prima volta da Barba in una intervista con Stig Krabbe Barfoed presente in Biblioteca teatrale, n. 10-11, 1974, pp. 11-14.
[1276] Cfr., Marco De Marinis, *Verso un teatro necessario*, cit., p. 113.
[1277] Guido Fink, intervista con Eugenio Barba presente all'interno dell'articolo *I sintomi*, in Biblioteca teatrale, n. 13, 1975, p. 27.

Come! And the day will be ours, la messa in atto de *Il libro delle danze* e di *Johann Sebastian Bac - Scherzo*[1278], uno spettacolo/parata comico di cinque clown[1279]. *Il libro delle danze*, in particolare, si profilava nel lavoro del gruppo scandinavo come una scommessa culturale: il fatto che uno spettacolo potesse essere basato su degli esercizi di *training* sconcertava Barba e gli attori dell'Odin, e si pronunciava come un "vero tabù da superare", che profetizzava un sovvertimento radicale della loro pratica lavorativa; il processo di creazione si trasformava nel risultato stesso[1280] per far nascere una rinnovata "drammaturgia dell'attore"[1281]. Eugenio Barba, individuava, pertanto, dei caratteri propri dell'esercizio attoriale: esso, ponendosi come "processo di autodefinizione"[1282] e "finzione pedagogica"[1283], consentiva all'attore di "non apprendere ad essere attore"[1284], per compiere una determinata azione "reale" e "precisa" nel suo "*continuum*" performativo[1285]. Ogni fase dell'esercizio, avrebbe dovuto impegnare l'intero corpo dell'attore all'interno delle differenti transizioni del *training* per sottolineare le tensioni e i contrasti – ovvero gli "elementi di drammaticità elementare" che trasformavano "il comportamento quotidiano in quello extra-quotidiano della scena"[1286]. Il corpo, dunque, non veniva più esperito dall'attore come parte unitaria del suo esistere, ma come sede di azioni simultanee che coincidevano con la maturazione di un sentimento di espropriazione della propria spontaneità, e che si concretizzava nella sua presenza capace di calamitare l'attenzione dello spettatore[1287].

La danza, del resto, come ricordava Taviani, non era considerata né da Barba né dagli attori dell'Odin Teatret come un vero e proprio spettacolo: per loro i movimenti coreutici erano dei semplici frammenti di *training* fissati in una sequenza appena teatralizzata, in cui il lavoro degli attori e quello del regista potevano apparire nel loro momento più "professionale"; le danze, infatti "individuavano il «sapere» del gruppo, usato come moneta di scambio"[1288]. Per questo non si voleva progettare una danza naturalistica, ma creare "un modo d'essere naturali senza imitare, di mostrare senza recitare, di dare al corpo e al movimento una forma senza

[1278] Questo spettacolo clownesco era stato progettato grazie anche alla conoscenza da parte di Jan Torp – impresario e *tuor manager* dell'Odin - dei clown della famiglia Colombaioni, i quali si erano recati in Danimarca per partecipare a un seminario organizzato dall'Odin Teatret. I Fratelli Colombaioni, del resto, erano stati invitati a partecipare ad un seminario, intitolato "Teatro-Circo o viceversa" presso Pontedera nel gennaio 1977. Per comprendere meglio la genesi dello spettacolo clownesco vedi: Fabrizio Cruciani, *Laboratorio?*, in *Odin Teatret: Barbagia e Salento. Primi relazioni*, cit., p. 29.
[1279] Organizzò inoltre un seminario teorico e pratico con i rappresentanti di piccoli gruppi teatrali italiani, nonché compose un breve filmato documentario nel quale veniva mostrato il rapporto tra l'attore e gli abitanti dei piccoli centri salentini. Cfr., *Odin Teatret: Barbagia e Salento. Prime relazioni*, cit., p. 11.
[1280] Iben Nagel Rasmussen*, Il cavallo cieco. Dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti*, a c. di Mirella Schino e Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2006, p. 79.
[1281] Iben Nagel Rasmussen, *La drammaturgia del personaggio*, in Drammaturgia dell'attore – Teatro Eurasiano, n. 3, a c. di Marco de Marinis, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 1997.
[1282] Eugenio Barba, *Aldilà delle isole galleggianti*, Milano, Ubulibri, 1985, p. 71.
[1283] Eugenio Barba, *Parole o presenza*, in Teatro. Solitudine, mestiere e rivolta, Bari, Edizioni di Pagina, 2014, p. 72, articolo per la prima volta pubblicato con il titolo *Words or Presence*, in The drama Review, n. 53, 1972. Le medesime indicazione sono riportate anche in: Eugenio Barba, *Un amuleto fatto di memoria. Il significato degli esercizi nella drammaturgia dell'attore*, in Drammaturgia dell'attore – Teatro Eurasiano n. 3, cit., pp. 16 – 17. Queste ultime furono considerazioni fatte da Eugenio Barba durante la il convegno della IX Sessione dell'ISTA, organizzato a Umea, in Svezia, nel maggio del 1995: il tema del convegno era, infatti: "*Forma e informazione: l'apprendistato dell'attore in una dimensione multiculturale*".
[1284] Eugenio Barba, *Un amuleto fatto di memoria. Il significato degli esercizi nella drammaturgia dell'attore*, in Drammaturgia dell'attore – Teatro Eurasiano n. 3, cit., pp. 16 – 17.
[1285] *Ibidem*.
[1286] *Ibidem*.
[1287] Cfr., *ibidem*.
[1288] Ferdinando Taviani, *Il libro dell'Odin. Il teatro laboratorio di Eugenio Barba*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 277.

renderli astratti". Il *training* danzato si proponeva come un processo di autodefinizione in atto, agito tramite azioni fisiche concrete, che avrebbero consentito all'attore di acquistare una padronanza e una maggior consapevolezza del proprio corpo, perfezionandone la padronanza e la grazia. Con questo lavoro, tuttavia, il gruppo danese aspirava a innescare attraverso l'incontro, il confronto e il dialogo, un fenomeno culturale che avrebbe potuto lasciare una traccia nella situazione politica e sociale del momento vigente. La danza, infatti, quale espressione del movimento del corpo umano, in questa dimensione cultuale poteva incarnare elementi di cultura popolare più atavica, esprimendo le norme della comunità stessa, "come se il danzatore fosse un libro vivente"[1289]. Non si trattava di riscoprire e rivalutare la cultura popolare e di assumerla come portatrice di presunti valori positivi, ma di creare forze che avrebbero potuto irradiarsi e lavorare all'interno della massa sociale. In questo "esercizio" anche lo spettatore poteva essere chiamato in causa: esso veniva sollecitato – come sottolineava Lentati su il "Quotidiano del lavoratori" – non a prendere posizione davanti a una storia o a dei personaggi con caratteristiche sceniche bene definite, ma davanti alla testimonianza di attori che "sperimentano il teatro come un ponte tra l'affermazione dei proprio bisogni personali e l'esigenza di contagiare con essi la realtà che li circonda"[1290].

Nel particolare evento che portò il gruppo danese a eseguire il proprio *training* presso i centri sociali di Milano, dunque, deve essere esperita questa doppia dimensione: sia quella del *training* fisico che quella del baratto sociale. Come sottolineava Julia Varley in una intervista rilasciata a nome del collettivo teatrale del Santa Marta al Quotidiano dei lavoratori, lo "scambio" era avvenuto su di un piano prettamente culturale. I collettivi teatrali di base milanesi avevano rimesso in discussione tutto quanto fino a quel momento avevano prodotto, per assumere il *training* attoriale quale esperienza collegata alla realtà personale e intima dell'attore. Questo allenamento avrebbe poi dovuto trovare definitivo "sfogo" attraverso l'azione sulla massa sociale. Per Varley, tuttavia, l'insegnamento dell'Odin Teatret non andava recepito come "una regola" di ripetere senza cognizione di causa, ma come pratica da dosare per rendere la collettività abile nel recepire il messaggio che gli attori avrebbero potuto fornire loro. Al contrario, Barba e il suo gruppo avevano recepito dall'esperienza di lavoro con i collettivi teatrali di base le difficoltà e le contraddizioni delle dimensioni di festa che, se da una parte potevano diventare elementi fondamentali per la socialità, avanzavano il rischio di diventare solo delle grandi "balere"[1291].

Il problema della "festa", infatti, diventava problema cruciale durante queste animazioni teatrali. Il tentativo che i collettivi di base volevano mettere in pratica con questo esperimento, infatti, era di realizzare la festa per mezzo del teatro che, come ricordava de Marinis, recuperando quanto auspicato da Mikel Dufrenne, poteva instaurare una pratica utopica dell'arte e della politica quale negazione dell'attività artistica e culturale recuperandola dal concetto di istituzione separata e privilegio di pochi. Questo per ri-attivare lo scambio culturale e la comunicazione primaria fra i gruppi, nella quale potevano essere "associati in modo inscindibile

[1289] Eugenio Barba, *Aldilà delle isole galleggianti*, cit., p. 66.
[1290] Sergio Lentati, *Nell'arcipelago del terzo teatro, l'isola Odin*, cit., p. 6.
[1291] Laboratorio di teatro S. Marta, *L'Odin a S. Marta: un incontro-confronto*, in Quotidiano dei lavoratori, 11 dicembre 1976, p. 6.

il fare e il veder-fare, il produrre e il consumare l'arte"[1292]. Il *potlatch*[1293] – questo dono rituale che l'Odin avrebbe potuto scambiare con la comunità milanese – non si basava tanto sul valore di questo dono ma si focalizzava sull'atto stesso dello scambio che avrebbe potuto portare a una maggior coesione sociale della cittadinanza. Il dono "di risposta" si instaurava dall'incontro/scontro o confronto di culture e società diverse per ripristinare quelle primitive forme di scambio simbolico che erano venuto meno con la comunicazione autoritaria e unidirezionale instaurata dai media tecnologici.

In questo senso diventava di fondamentale importanza la funzione che ebbero su questi intenti gli eventi teatrali portati in scena sia a Pontedera nel 1976, ma sia soprattutto a Venezia nel 1975, quando l'ente La Biennale di Venezia organizzò una serie di eventi teatrali riassumibili sotto l'insegna del "teatro laboratorio". In quell'anno erano stati organizzati differenti eventi legati al teatro "sociale", che richiamarono artisti impegnati in questo tipo di produzione come Grotowski, Giuliano Scabia con il Teatro vagante a Mira, Peter Brook nonché il Living Theatre. Il 24 settembre del 1975, presso i Cantieri navali della Giudecca, Barba e il suo gruppo non portarono in scena un vero e proprio spettacolo teatrale, ma misero in atto una esposizione dei principi metodologici ed operativi del gruppo, accompagnati da alcune esibizioni degli attori che si impegnarono in danze ritmiche, azioni di clown e in movimenti acrobatici di ricerca gestuale, chiamati da Barba stesso come *Immagini di una realtà senza teatro*.

Del resto, il rapporto di Barba con le situazioni di cultura "socializzata" e "militante", non si situava su di un rapporto pacifico e lineare. Gli scontri tra la dimensione prettamente politica dell'agire culturale, come interpretata dai collettivi teatrali di base, e quella che proponeva una cultura politica tramite l'esperienza teatrale, vennero più volte rilanciati dal regista brindisino. Esso arrivava a chiedersi perché dover lavorare "con le università, associazioni e centri culturali e teatrali delle grandi città, coloro che si sentono penetrati del proprio ruolo culturale, che non ne mettono in dubbio l'importanza"[1294] e, in quanto ciò, non in grado di creare "nuovi focolai di cultura"?[1295]. Per questo paventava la possibilità che il lavoro culturale dovesse attestarsi su di un esercizio laboratoriale, che non portava a "giudicare" l'operato di attori e spettatori, ma si fermava a una constatazione del fatto avvenuto. In questo contesto, l'Odin Teatret – almeno durante la sua esperienza salentina – aveva generato "imbarazzo" negli "operatori politici e culturali che fanno riunioni su riunioni, […] in coloro che parlano di un'arte per il popolo, di una cultura per il popolo, ma poi trovano il popolo che immaginavano, né vedono accettato l'arte e la cultura che sognavano di far accettare ai contadini, agli operatori, ai pastori"[1296]. Essi, a dire di Barba, volevano ritrovare la facile sicurezza del sentirsi all'interno di

[1292] Cfr., Marco de Marinis, *La società della festa. Utopia festiva e ricerca teatrale*, in Il Verri, n. 5, sesta serie, 1977, pp. 23 – 67, anche in: *Al limite del teatro*, cit., p. 95.
[1293] A tal pretesto si vedano i seguenti testi: Marcel Mauss, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Borighieri, 1965; Bronislaw Malinowski, *Argonauti del Pacifico occidentale. Riti magici e vita quotidiana nella società primitiva*, Torino, Boringhieri, 1974.
[1294] Eugenio Barba, *Non il "teatro politico" ma, col teatro, una politica*, in Mezzogiorno, n.4, 1975, p. 31.
[1295] *Ibidem*.
[1296] *Ibidem*.

una grande famiglia ideologica "al caldo di una perenne promessa di solidarietà"[1297] ricolma di ideali che sarebbero potuti facilmente crollare quando "l'ideale reale" fosse giunto "nella piazza del paese" a coloro che erano "seduti a discutere nella penombra di un bar"[1298]. Fare una politica tramite l'azione teatrale, infatti, per Barba significava socializzare i propri bisogni, e lavorare con essi, per poter incidere sulla collettività. Da queste concettualizzazioni trovò fondamento il manifesto del Terzo teatro[1299]: un teatro che "vive ai margini, spesso fuori o alla periferia dei centri e delle capitali della cultura"[1300] fondato da "persone che si definiscono attori, registi, uomini di teatro, quasi sempre senza essere passati per le scuole tradizionali di formazione o per il tradizionale apprendistato teatrale, e che quindi non vengono neppure riconosciuti come professionisti"[1301] - ma non per questo dilettanti - e che lottano nella loro quotidianità per trovare un proprio spazio d'azione a cui poter restare fedeli. Il Terzo teatro che veniva concepito da Barba tramite la metafora del "ponte", che avrebbe potuto collegare i bisogni e le esigenze del "personale" con "l'esigenza di contagiare con essi la realtà che li circonda"[1302] trasformando i rapporti umani con l'intento di realizzare una comunità sociale nella quale "le aspirazioni, le necessità personali cominciano a trasformarsi in fatti"[1303].

Una proposta, questa di Barba, che dovette suscitare molto dibattito negli ambienti del teatro "militante", i quali vedevano nel lavoro del gruppo danese un tentativo di egemonia culturale. Interessante, in tale contesto, leggere quanto Antonio Attisani scriveva sulla rivista milanese "Scena" – un periodico vicino ai gruppi teatrali di base – nel febbraio del 1977, all'interno dell'articolo *Maschere di oggi (ma di quale oggi?)*[1304] dopo aver visto a Bergamo *Il libro delle danze*. Attisani, infatti, riscontrava nel lavoro dell'Odin Teatret una forma di colonialismo intellettuale che veniva "contrabbandato per alternativa al «decentramento»"[1305], nonché la mitizzazione del rigore "nell'addestramento" che avrebbe potuto portare a una impossibile certezza degli obiettivi da raggiungere, in contrasto con la problematica della dimensione della coscienza e delle argomentazioni ideologiche[1306]. Questo conduceva l'attore a concepire una rappresentazione astratta e "superumana", che implicava la rottura della possibilità di paventare una socializzazione della *performance* teatrale. In tale modo, per Attisani, lo spettatore si sarebbe sentito inadatto a partecipare alla creazione artistica, in quanto non in grado di poter esperire tali capacità fisiche; causa di questa inadeguatezza era l'espropriazione che la civiltà contemporanea aveva provocato sui giovani proletari, non consentendo loro di potersi svincolare dall'ordine repressivo della società capitalista. *Il libro delle danze* che, come ricordato, era un *training* attoriale, in questo contesto era sì momento catartico, ma solo per gli attori, e lo spettacolo si mostrava come semplice

[1297] Ivi, p. 32.
[1298] *Ibidem*
[1299] Eugenio Barba, *Aldilà delle isole galleggianti*, cit., pp. 219 - 220. Il testo/manifesto sul Terzo teatro venne scritto come documento interno per i partecipanti dell'*Incontro Internazionale di Ricerca Teatrale* (diretto dallo stesso Barba) nell'ambito del Bitef/Teatro delle Nazioni organizzato a Belgrado nel 1976. Venne pubblicato per la prima volta in *International Theatre Information*, Parigi, 1976.
[1300] Ivi, p. 219.
[1301] *Ibidem*.
[1302] Ivi, p. 220.
[1303] *Ibidem*.
[1304] Antonio Attisani, *Maschere di oggi (ma di quale oggi?)*, in Scena, n. 1 (II), febbraio 1977.
[1305] Ivi, p. 21.
[1306] Andrebbe sottolineato come il manifesto del Terzo teatro, vedeva proprio nel *training* una delle peculiarità dei gruppi aderenti al "terzo teatro".

manifestazione di un privato non altrimenti socializzabile[1307]. Lo spettatore, dunque, sentitosi tradito dalla realtà, sarebbe uscito dalla manifestazione culturale con un senso di vergogna e di frustrazione, come se avesse partecipato "ad una manifestazione sbagliata o fallita"[1308].

Il problema di socializzazione della pratica culturale, venne recepito dallo stesso Eugenio Barba, quando parlava della pratica dell'esercizio teatrale come di una "socializzazione incompleta" a meno che non si sarebbe strutturato il *training* "in uno spettacolo"[1309] che avrebbe consentito di socializzare il *training* stesso. Per il regista brindisino, infatti, la prima fase sociale del teatro avveniva al suo interno, tra gli attori teatrali, attraverso il modo in cui questi ultimi potevano regolare le loro relazioni e socializzare i propri bisogni[1310]. Il pubblico, in questo contesto, era percepito come un "fantasma senza volto" al quale l'apporto sociale delle performance teatrale poteva giungere solo tramite la mediazione degli spettatori "di professione"[1311]: i critici. Da tale mediazione, tuttavia, il teatro aveva perso il suo carattere di uso funzionale a un determinato ceto sociale, per rinascere sotto forme nuove che si potevano manifestare non attraverso "il bisogno di ricevere teatro" ma mediante "il bisogno di fare teatro"[1312]: teatro e rivoluzione dunque, dove un rinnovamento continuo della coscienza e dell'attitudine dell'attore verso quello che avveniva intorno, poteva determinare un nuovo atteggiamento verso il mestiere attoriale[1313]. Questo aveva di conseguenza portato alla nascita delle Isole galleggianti, forme di teatro di "piccoli gruppi di persone [che] si manifestano e agiscono fra di noi"[1314] e che si ponevano l'obiettivo di far entrare in contatto tra di loro le singolarità sociali.

Anche le maschere de *Il libro delle danze*, trovarono una critica avversa nell'articolo di Attisani; esse, infatti, pur essendo per l'autore visualizzazione di smarrimenti e tensioni, e espressione di rifiuto della società moderna, si basavano su archetipi che si rendevano visibili sotto le spoglie di una "sociologia malinconica, pacifista e interclassista di stampo americano e scandinavo, che vuole leggere i giovani come il terreno ancora puro e minacciato delle regole del mondo adulto"[1315] frutto di una errata comprensione del concetto di "autonomia" culturale. Per questo Attisani concludeva il suo contributo rivendicando alla funzione del teatro la possibilità, nonché la necessità, di dover smascherare queste contraddizioni tra potenziale "alternativo" e progettazione fattuale, liberando la soggettività dei propri interpreti, per svincolarli da quella "mitologia" regressiva che mostrava la individualità come valore originario e alternativo al sistema del dominio ideologico, "mentre sappiamo che essa stessa è *prodotto* della storia e quindi dovrebbe essere attraversata dalla coscienza e socializzata nella sua relatività"[1316]. Attisani, infine, lasciava alle note del suo articolo una dura accusa al

[1307] Cfr., Antonio Attisani, *Maschere di oggi (ma di quale oggi?)*, cit., p. 22.
[1308] *Ibidem*.
[1309] Franco Ruffini, *Domande sul training. Intervista con Eugenio Barba*, in Eugenio Barba, *Aldilà delle isole galleggianti*, cit., p. 81.
[1310] Cfr. Eugenio Barba, *Teatro-Cultura*, in Eugenio Barba, *Aldilà delle isole galleggianti*, cit., p. 225. Questo articolo venne per la prima volta pubblicato sulla rivista messicana Arte Nuevo nel 1979.
[1311] *Ibidem*.
[1312] Ivi, p. 229.
[1313] cfr. Eugenio Barba, *Materiali sullo spettacolo e sul lavoro dell'Odin teatret*, a c. di Centro per la Sperimentazione e la ricerca Teatrale di Pontedera, Pontedera, Piccolo teatro di Pontedera, 1976, p. 43.
[1314] *Ibidem*.
[1315] Antonio Attisani, *Maschere di oggi (ma di quale oggi?)*, cit., p. 23.
[1316] Ivi, p. 24.

concetto di Terzo teatro, il quale aveva la pretesa di interpretare un movimento composito e articolato in innumerevoli sfaccettature. L'articolista accusava il manifesto prodotto da Barba di essere prevaricante rispetto a un "movimento" autonomo, che non avrebbe mai chiesto a nessuno di elaborare per sé un manifesto, e che, se lo avesse richiesto, lo avrebbe fatto dopo un'attenta analisi della situazione politica e culturale, identificando un progetto di condivisione collettiva rispetto a un progetto di ridefinizione della società. In questo contesto Barba veniva accusato da Attisani di aver prodotto, in definitiva, una partecipazione culturale atta alla difesa dei valori del sistema capitalistico e borghese[1317].

Il mantenersi a contatto con le due sponde culturali dell'istituzione e dell'underground "militante", dovette del resto infastidire il collettivo scandinavo, e i suoi risvolti si fecero sentire anche in Italia. Interessante in questo contesto leggere una lettera privata inviata da Renzo Vescovi, direttore del Teatro Tascabile di Bergamo, a Torgeir Wethal, poco dopo che l'Odin Teatret era passato presso il centro sociale santa Marta il Centro sociale Isola e la Fabbrica di comunicazione. Nel già ricordato trafiletto rilasciato da Julia Varley (nella lettera di Vescovi "Giulia") al "Quotidiano dei lavoratori"[1318], l'attrice milanese – che ancora non era entrata a far parte del collettivo scandinavo - dichiarava che il Teatro Tascabile era un teatro poco interessante dal punto di vista creativo in quanto pedissequo seguace dell'Odin. Tali parole irritarono Vescovi, il quale scrisse a Wethal inviandogli copia dell'articolo e precisando i problemi da esso suscitati. L'incidente, se pur può parere insignificante, fornisce una importante testimonianza del cambiamento repentino nel modo di guardare all'attività dell'Odin. Il direttore bergamasco dichiarava che negli anni precedenti il collettivo scandinavo era considerato un "gruppo proibito" nell'ottica della sinistra extraparlamentare; seppur non spiegava il perché, risulta facile comprenderlo: l'Odin era visto come un teatro poco popolare e troppo mistico. Questa interdizione, infatti, era stata così grave da indurre la finanziatrice del Teatro Tascabile ("Lidia[1319]"), che era simpatizzante di Avanguardia Operaia – che si occupava della pubblicazione del "Quotidiano dei lavoratori" – a sospendere i finanziamenti al Tascabile nel momento in cui il teatro bergamasco era entrato nell'orbita dell'Odin per passarli al giornale milanese. Nell'incipit della lettera a Wethal, Vescovi dichiarava, infatti: "L'Odin è stato tolto dall'indice dei gruppi proibiti e ammesso sugli altari della sinistra extraparlamentare"[1320], per poi proseguire con la contestazione delle parole di Julia Varley secondo cui il Teatro Tascabile aveva fatto una regola di ciò che non era da imitare stravolgendo il discorso proprio dell'Odin[1321].

Presso la Fabbrica di comunicazione questo scontro/incontro tra due diverse realtà venne portato in scena, ancora una volta, con *Il libro delle danze*, che venne prodotto con ogni probabilità alla fine di novembre, quando le attività presso il CRT erano ormai terminate. Come raccontava Julia Varley, fu lei ad accompagnare Torgeir Whetal presso la sede di Avanguardia Operaia alla ricerca di una tribuna per gli spettatori che

[1317] *Ibidem*.
[1318] Laboratorio di teatro S. Marta, *L'Odin a S. Marta: un incontro-confronto*, cit., p. 6.
[1319] Trattasi di Lidia Gavinelli, registra del TTB insieme a Renzo Vescovi fin dalla fondazione. Lasciò il teatro per la militanza politica nel 1972 dando però la possibilità a Vescovi, attraverso le sue donazioni, di far nascere la nuova formazione di attori che poi fece la storia del TTB. Per informazioni riguardo Lidia Gavinelli consultare: Renzo Vescovi*, Scritti dal teatro tascabile*, a c. di Mirella Schino, Roma, Bulzoni Editore, 2007.
[1320] Lettera inviata da Renzo Vescovi a Torgeir Wethal il 12 dicembre 1976. Odin Teatret Archives, Fondo Wethal, Wethal, b.43.
[1321] *Ibidem*.

avrebbero dovuto assistere allo spettacolo nella chiesa sconsacrata. Tuttavia, come si può vedere dall'unico filmato esistente sull'evento e dalle foto scattate da Fabio Cirifino, questa tribuna non venne mai approntata, lasciando gli spettatori seduti per terra in semicerchio. Il filmato, tuttavia, rimane prezioso quanto unica documentazione dell'intera prima parte del baratto che il gruppo danese mise in scena all'interno della chiesa straripante di persone. Come documentato dal video, dopo un prologo dove gli attori si calavano con delle funi come saltimbanchi dai cornicioni pericolanti della chiesa, e dopo una "parata" di trampolieri, funamboli e clown - tra cui vi erano anche attori del Teatro del Drago - accompagnati da assordanti rumori [1322][OBJ] - mentre suonavano i loro strumenti musicali, come flauti, tamburi e xilofoni. Gli strumenti musicali, nell'economia scenica di questo spettacolo, dovevano infatti giocare un ruolo preponderante, diventando non solo attrezzo scenico, ma vero e proprio sostituto vocale della recitazione dell'attore, esplicitando la condizione [1323].

La performance prevedeva una serie di numeri individuali danzati, della durata di un paio di minuti, con gli attori che si alzavano dal pavimento quando era giunto il loro momento di entrate in scena. Il primo a cominciare l'azione fu Fjordefalk, il quale danzava sinuosamente – "come un ragazzo guerriero" - facendo volteggiare il *bushman*, un bastone di legno lungo un metro e ottanta, con un diametro di quattro centimetri, colorato a piacimento da vari attori, che veniva utilizzato come oggetto di allenamento quotidiano degli attori dell'Odin[1324]. Successivamente entrava in scena il "nano" Torgeir Whetal. La sua figura era atipica: esso compariva al centro del "palco" per brevi tanto quanto intensi istanti. Vestito con scarpe da tennesi bianche, una casacca viola e un bastoncino da passeggio, presentava al volto una maschera che gli lasciava scoperta la bocca "piena di disprezzo". Il suo "lavoro" consisteva nell'andare davanti al pubblico per intimidirlo, comicamente: a uno dei presenti, rubò anche gli occhiali. Solitamente, tuttavia, si serviva del bastone per agganciare il collo di una spettatrice come "un debole seduttore col coltello in tasca". Veniva poi Tage Larsen, anche lui con un *bushman* dal quale pendeva una bandiera che veniva agitata in aria sinuosamente. La sua performance era molto dispendiosa fisicamente, e consisteva anche in salti da effettuare verso il pubblico tramite la bandiera piantata per terra. Rasmussen, entrava in scena vestita con una casacca bianca bordata di rosso, con calzoni ampi ma stretti alle caviglie di colore giallo. La sua "attività" consisteva nel salmodiare una canzone mentre agitava nell'aria una bacchetta di cui partivano lunghi nastri creando un gioco di forme e di colori, venendo "trascinata dalle proprie mani, senza mai interrompere la sua corsa frenetica". Rientrava poi in scena per pochi secondi il nano Whetal, il quale giocava con la sua becchetta e preparava l'ingresso di Roberta Carreri, che incedeva al centro dello spazio scenico con un passo rigido a cadenzato – grazie anche al rumore assordante dei sonagli agganciati alle sue caviglie - con lo sguardo fisso tipico dei samurai giapponesi, per poi sciogliersi progressivamente al suono del flauto mentre i nastri colorati le salivano dalle mani "e danzavano nell'aria, giocavano con i lunghi capelli neri". Rientrava poi in scena Rasmussen, con un tamburello agganciato al corpo, e "con l'espressione dolorante dell'ossessa che sfoga il proprio mondo". Il tamburo, poi,

[1322] Forse recuperato da Eugenio Barba durante il soggiorno del gruppo in Sud America.
[1323] Cfr., Eugenio Barba, *Lo strumento addormentato nel bosco*, in Il patalogo, n. 2, 1980, p. 130.
[1324] Roberta Carreri, *Tracce. Training e storia di un'attrice dell'Odin Teatret*, a c. di Francesca Romana Rietti, Pisa, Titivillus, 2007, p. 87.

serviva anche come strumento di struggimento personale: piegata all'indietro, pesante, con "la voce che le saliva dal ventre" simbolo di dolori di un antico passato, finiva il suo pezzo con un rauco lamento privo di ribellione, mentre si stringeva il tamburo sulla pancia. Rientrava ancora Whetal, questa volta retto sulle gambe, il quale iniziava una lotta con Rasmussen, tentando di immobilizzarla. Tage Larsen rientrava in scena come un mago – accompagnato da una salmodia dei compagni seduti sul tappeto – praticando acrobazie con un tamburello a sonagli dal quale pendevano delle strisce di stoffa. Con un tamburello rientrava anche Rasmussen, praticando ancora una frenetica e lamentosa danza. Infine, toccava nuovamente a Whetal, sempre con la sua maschera e il suo bastoncino, mostrando al pubblico le sue doti acrobatiche per poi finire, dopo un salto con capriola, con la schiena per terra per poi rialzarsi affannato, per recuperare il bastone con il quale decretava, dopo aver scrutato minaccioso il pubblico, la fine dello spettacolo sbattendo tre volte la punta dell'oggetto al suolo. Ovviamente questa sequenza era soggetta a variazioni in base a quali attori erano presenti nella compagnia al momento della mesa in scena.

La ricerca politica Living Theatre.

Pochi mesi dopo il passaggio dell'Odin, anche il Living Theatre organizzò una visita presso la Fabbrica di comunicazione, portando all'interno dell'occupazione una performance teatrale agita da soli pochi attori, e creando una parata in maschera nel quartiere di Brera (Figura 43). Il collettivo teatrale statunitense, dopo le estenuanti *tournée* italiane di fine anni Sessanta, si allontanò dall'Italia per circa sei anni, ritornandovici solo verso la metà del 1975 per partecipare a laboratori teatrali con i collettivi di base – importante in questo senso la partecipazione con uno spettacolo di mimo al V Festival del Proletariato Giovanile organizzato presso il parco Lambro – ma soprattutto per intervenire alle manifestazioni teatrali della Biennale di Venezia che si svolsero in ottobre. Durante questi anni di assenza, il collettivo del Living Theatre si era diviso in quattro cellule differenti, per tentare un "assalto" al sistema socio economico vigente: "La struttura sta crollando. Tutte le Istituzioni ne sentono i tremori. […] Se si vuol trasformare la struttura bisogna attaccarla da molti lati. Questo è ciò che stiamo cercando di fare. Oggi nel mondo ci sono molti movimenti che cercano di trasformare questa struttura - il complesso-capitalista-burocratico-militare-autoritario-poliziesco- nel suo opposto: un organismo-comunitario-non-violento. Se è



Figura 43: Fabio Cirifino, Living Theatre, 1977. L'ultima immagine è di Italo Bertolasi.

affrontata nel modo giusto la struttura cadrà. Il nostro scopo è di prestare il nostro aiuto a tutte le forze di liberazione. Ma prima di tutto dobbiamo uscire dalla trappola."[1325].



In questo contesto, la componente guidata da Judit Malina e Julian Beck seguitò a dedicarsi all'attivismo politico attraverso spettacoli e manifestazioni culturali, recandosi in Brasile per un lungo soggiorno, durante il quale, oltre a preparare creazioni collettive per interventi in strade, fabbriche, università e manicomi, si impegnò anche nell'ideazione del ciclo di *L'eredità di Caino*: una costellazione di spettacoli di giorno in giorno in ampliamento[1326]. Tra le pièce che trovarono maggior risonanza all'interno di questo ciclo, devono essere ricordate *Sei atti pubblici*, *Sette meditazioni sul sadomasochismo politico* e *La torre del denaro*[1327]. Questo fu quanto il collettivo americano riportò in Europa, per metterlo in scena per la prima volta alla Biennale veneziana del 1975, seguendo quanto avevano idealmente progettato fin dalla fine degli anni Sessanta, ovvero di portare in scena le loro creazioni non più al chiuso degli ambienti teatrali canonici ma in strada: "Gli edifici chiamati teatri sono una trappola architettonica. L'uomo della strada non entrerà mai in una costruzione simile. Il Living Theatre non vuol più recitare per una élite privilegiata perché ogni privilegio è violenza verso i non privilegiati. Perciò il Living Theatre non vuole più recitare in edifici teatrali"[1328].

L'intero ciclo, ripreso dal testo di Sacher Masoch, ma in ogni caso debitore della lettura di Antotin Artaud, ed in particolare de *Il teatro e il suo doppio*[1329], trattava vari aspetti della violenza umana, in grado di dominare e uccidere gli oppositori al suo sistema di regole e codici consolidati. La prima opera portata in scena davanti al

[1325] Julian Beck, Judit Malina*, Il Lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, Milano, Ubulibri, 1982, p. 330.
[1326] *L'eredità di Caino* era una "costellazione" di spettacoli che, oltre a quelli trattati, comprendeva, tra i più importanti: *Christmas cake for the hot hole and the cold hole* (1970); *Rites and vision of trasformation* (1970); *Six dream about mother* (1971); *Strike support oratorium* (1973); *Turning the heart* (1975); *Turning the violence* (1976); *Where does the violence come from* (1976); *Why are we afraid of sexual freedom* (1976); *The end of the world* (1976); *The new world* (1976); *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?* (1976); *Breaking our silence* (1976); *Mondaym Tuesday, Wednesday, is there something wrong with the way we work?* (1976), *Unemployment, work, power exploration* (1976), *Fratelli non-sparate!* (1977); *Il corpo di Giuseppe Pinelli* (1977*); Free theatre* (1977); *Workers working, lovers loving, workers not working, lovers not loving* (1977); *Can i Kill you* (1977); *Fear and flying* (1978); *The box play* (1978); *Diritti umani flash* (1982). L'elenco degli spettacoli facenti parte del ciclo di *L'eredità di Caino*, si presenta, in ogni caso, come incompleto, poiché si tratta in molti casi di rappresentazioni uniche, di cui resta scarsa documentazione. Per una teatrografia completa sul lavoro del Linving Theatre si rimanda a: Julian Beck, *Theandric. Il testamento artistico del fondatore del Living Theatre*, Roma, Edizioni Socrates, 1994.
[1327] Quaderni di teatro 1980 n°33 Spettacoli del periodo 1975-1985, per il periodo di soggiorno in Brasile vedasi anche: cfr., Cristiana Valenti, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Milano, Elèuthera editrice, 1995, pp. 166 – 179.
[1328] Julian Beck, Judit Malina*, Il Lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, cit., p. 330.
[1329] Anotin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, con altri scritti teatrali, Torino, Einaudi, 1968.

pubblico veneziano fu *Sei atti pubblici*[1330], una rappresentazione – realizzata per la prima volta per gli operai in sciopero delle acciaierie americane di Pittsburgh[1331] - che si sviluppò in diversi "luoghi deputati" della città lagunare, dove furono riprodotte le varie forme in cui si poteva manifestare l'oppressione sadomasochista, secondo un'interpretazione di tipo psicanalitico proiettata nel contesto sociale. Il ricordo delle sacre rappresentazioni medievali era palesato, oltre che dalla processione, anche dall'ideologia sottesa alla rappresentazione stessa, esplicitata attraverso la metafora e la sintesi, che conduceva gli attori del collettivo a "guardare dall'alto la vita"[1332] quale simbolo di una purezza corporea soltanto immaginaria. La prima tappa della "processione mortuaria" dei trentuno attori "zingari mistici" muniti degli strumenti della "loro oppressione"[1333], fu il prologo presentato in piazza San Marco, per posi snodarsi in un lungo corteo che giunse davanti all'ufficio della Borsa, ricordato come "Casa della Morte": in questo luogo venne inscenata la lotta fratricida fra Caino e Abele. La seconda stazione di questa "cerimonia" fu in campo San Luca, davanti a una banca - la "Casa del Denaro" - dove gli attori fecero volare delle banconote recanti la scritta "crimini dello stato". Successivamente a queste tre prime tappe, il gruppo approdò davanti alla "casa della Proprietà", una sede di una compagnia di assicurazioni, tornò poi in Piazza San Marco, la "Casa dello Stato", dove gli attori del collettivo inscenarono un rituale di sangue, al quale partecipò anche il pubblico. *I Sei Atti Pubblici*, infine, si concludevano in due ultime tappe: alla "casa della Guerra", una stazione di polizia vicina al museo Correr, e al Molo delle Gondole, davanti al Palazzo Ducale, per simboleggiare la "casa dell'Amore": qua gli attori, in un cerchio illuminato da sei riflettori, grazie all'aiuto di uno spettatore, si legarono a vicenda diventando un unico corpo che mimava gesti sessuali, per poi venire successivamente liberati dagli spettatori che assistevano alla rappresentazione, per esorcizzare o, quantomeno condannare, l'amore di tipo possessivo e, in quanto tale, inevitabilmente tinto di riflessi sadomasochistici.



Successivamente ai *Sei atti pubblici*, il Living mise in scena *Sette meditazioni sul sadomasochismo politico*[1334], con l'intento di rappresentare "il rituale iniziatorio ai misteri dell'Eredità di Caino", ossia le differenti "forme

[1330] Lo spettacolo venne messo in atto il 15 e il 19 di ottobre del 1975,
[1331] Claudio Vicentini, *The Living Theatre's Six Public Acts*, in The Drama Review, settembre 1975, n. 3 volume 1975, pp. 80 – 93.
[1332] *Una disperata danza d'amore nella metafora del «Living»*, in L'unità, edizione Firenze-toscana, 9 gennaio 1976, p. 11.
[1333] Roberto De Monticelli, *Metamorfosi del «Living». Tanta sincerità ma rinuncia all'arte e politica confusa*, in Corriere della sera, 22 ottobre 1975, p. 15.
[1334] Lo spettacolo venne messo in atto il 18 ottobre 1975.

di schiavitù alla violenza del sistema" che risultavano dalle molteplici combinazioni delle sei forme basilari di oppressione istituzionale: l'amore sessuale, il governo, la proprietà privata, il denaro, la violenza poliziesca e la morte, concluse da una meditazione sul rapporto tra liberazione e anarchia[1335]. In questo spettacolo, gli attori, vestiti unicamente di rosso e nero, i colori dell'anarchia, stavano accovacciati per terra, in cerchio, nello spazio della navata centrale della chiesa di San Lorenzo, delimitato da un folto pubblico. Lo spettacolo consisteva in azioni mimiche e gestuali di denuncia della violenza istituzionale che dominava il mondo quotidiano, e della sopraffazione dell'uomo sull'uomo, di cui, forse la più efficace, era quella della tortura, che si richiamava a avvenimenti contemporanei, dei quali i fondatori del Living erano stati protagonisti durante il loro incarceramento in Brasile. In questa sequenza, un giovane veniva denudato, legato a testa in giù a una sbarra e appeso come un capo in vendita in una macelleria, per poi venir percosso tramite scariche elettriche fornite da un elettrodo introdotto nella mucosa rettale: questo a simboleggiare le torture che i governi sudamericani praticavano ai dissidenti politici. Le azioni delle *Sette meditazioni*, inoltre, erano intervallate da citazioni da testi classici del pensiero anarchico, quali Malatesta, Bakunin, Kropotkin, Patchen e Gutkind e dalla lettura di "meditazioni" scritte direttamente dagli stessi attori del Living.

La denuncia del sistema capitalista, invece, trovava espressione in *La torre del denaro*, il terzo lavoro della trilogia de *L'eredità di Caino*, il quale, come *Sei atti pubblici*, venne rappresentato per la prima volta per gli operai di Pittsburgh[1336]. Al centro della scena vi era la torre, visualizzata in una costruzione metallica di sei piani – ispirata al *Monumento per la terza internazionale* di Tatlin[1337] - la quale veniva a simboleggiare la stratificazione sociale imposta dal capitalismo, il cui spaccato sociologico mostrava alla base il "*Lumpenproletariat*" povero e sofferente. Sopra di loro stava il proletariato, quindi a un livello superiore i "colletti bianchi", per finire con la polizia, i simboli della chiesa e della giustizia, e, al livello apicale, i padroni vestiti in argento che maneggiavano il simbolo del dollaro. Questi ultimi, pur essendo la classe meno numerosa, erano quelli che vivevano sontuosamente grazie al lavoro della "trappola" del denaro. Lo spettacolo non era agito dagli attori del Living tramite una recitazione naturalistica, ma recuperando l'antica tradizione attoriale della "biomeccanica" mejercholdiana, in modo che gli operai ai quali tale evento sarebbe stato proposto, avrebbero potuto identificarsi con i movimenti da loro svolti durante la giornata lavorativa[1338]. Lo spettacolo, infatti, mostrando le attività quotidiane dei diversi lavoratori industriali, finiva tuttavia con la lotta definitiva tra le differenti classi sociali che avrebbe portato infine a una fratellanza – nella quale la borghesia e la polizia finivano per integrarsi, mangiando una mela – chiara l'allusione biblica – che avrebbero gettato al pubblico.

Il ciclo provocò grande scandalo nella cittadinanza veneziana, con la stampa dell'epoca che accolse i tre spettacoli con pareri divergenti, con una linea generale che mostrava una certa delusione per l'evoluzione in

[1335] Ester Carla De Miro, Giorgio Ursini, *L'eredità di Caino. È tornato sulle scene di New York il Living Theatre*, in Sipario, agosto – settembre 1974, n. 339-340, pp. 6 – 11.
[1336] Cfr., Cristiana Valenti, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, cit., p. 181. La rappresentazione a Venezia avvenne il 20 ottobre 1975. Vedi anche: Paul Ryder Ryan, *The Living Thatre's «Money Tower»*, in The Drama Review, giugno 1974, n. 2 volume 18, p. 9 – 19.
[1337] Cfr., *ibidem*.
[1338] Cfr., p. 182.

senso strettamente ideologico e "agit-prop" del collettivo americano, confinata in un perimetro entro il quale la coscienza politica eccedeva in un "anarchismo velleitario"[1339]. Alberto Blandi, su "La Stampa", così commentava gli avvenimenti: "Tra la folla non mancano gli sfaccendati, o i curiosi che ti chiedono – chi sa perché – se stanno girando un film giapponese, o gli scettici e i benpensanti che borbottano contro la Biennale, ma non mancano neppure gli appassionati, giovani soprattutto, che non chiedono altro di partecipare, che rispondono alle domande degli attori e discutono con loro."[1340]. Anche Roberto De Monticelli, sul "Corriere della sera", parlò dello spettacolo veneziano come di una pratica politica più che di lavoro artistico, sottolineando come il lavoro del collettivo americano fosse in grado di distruggere non già i limiti dell'arte, ma della vita stessa. Il cronista, per di più, ricordava come gli attori del Living avevano rinunciato alla recitazione di testi teatrali, favorendo la declamazione di slogan recuperati dai classici della letteratura anarchica[1341].

Una lettura "militante" che di certo non sfuggì alla critica teatrale comunista de "L'unità", la quale, tramite la penna di C. F., metteva in relazione il lavoro del Living con i processi sociopolitici definiti dalle lotte di massa, leggendone una contraddizione della realtà civile e produttiva nell'allora fase di espansione capitalista. Mettendo in crisi tale ricostruzione, il collettivo avrebbe potuto ricomporre una lotta antimperialista, che si sarebbe potuta espletare fattualmente mediante una costruzione collettiva dello spettacolo e tramite una impalcatura scenica evocatrice delle configurazioni simboliche ed allegoriche di un rituale ancestrale[1342]. Medesima constatazione evocata dall'altro quotidiano "comunista", Rinascita, sul quale, per voce di Edoardo Faldini, venne ricordato come l'anarchismo dei coniugi Beck non era una semplice ideologia, ma piuttosto "un disperato tentativo di recupero umano e sociale" in un mondo che sembrava sempre maggiormente chiudersi alle istanze comunitarie[1343]. Anche la sinistra extraparlamentare poneva il suo interesse sulla lotta di classe, non dando, tuttavia, come gli altri giornali comunisti, una lettura troppo benevola della trilogia veneziana. Sul Quotidiano dei lavoratori, Alessandro Bressanello, seppur ricordava come il lavoro del collettivo americano nelle strade e il coinvolgimento del pubblico nei temi trattati, facevano dell'attività del Living un "teatro funzionale alle lotte di ogni giorno"[1344], non mancava di criticare alla compagnia di non sapere dare sbocco a queste lotte in modo "sia credibile e realistico", dimostrando di non avere imparato "molto dalla lotta di classe di questi ultimi anni"[1345]. Gli unici, tuttavia, ad accettare quasi senza riserve la nuova veste "militante" del lavoro del Living, furono gli anarchici di "A - Rivista Anarchica", periodico anarchico milanese fondato nel 1971 dai militanti del Circolo anarchico Ponte della Ghisolfa. In esso, il collettivo N. Machno di Marghera ricordava come il lavoro del collettivo teatrale americano aveva suscitato una vasta eco di approvazioni, tanto che "un centinaio di persone hanno sfondato più volte i cordoni dei poliziotti per poter partecipare agli

[1339] G. A. Cibotto, *Atti di sadomasochismo*, in Il Gazzettino, 21 ottobre 1975, p. 6.
[1340] Alberto Blandi, *Caino e Abele per Venezia con gli attori del «Living»*, in La Stampa, 22 ottobre 1975, p. 7.
[1341] Cfr., Roberto De Monticelli, *Metamorfosi del «Living». Tanta sincerità ma rinuncia all'arte e politica confusa*, cit., p. 15.
[1342] Cfr., C. F., *Taccuino culturale*, in L'Unità, 6 luglio 1976, p. 9.
[1343] Cfr., Edoardo Fadini, *Il Living e l'eredità di Caino*, in Rinascita, 31 ottobre 1975, p. 7.
[1344] Alessandro Bressanello, *Torna alla Biennale il «Living Theatre» contro il potere*, in Quotidiano dei lavoratori, 16 novembre 1975, p. 12.
[1345] *Ibidem*.

spettacoli"[1346], chiarendo come le polemiche o i commenti discordi vennero propagandati da "piccoli negozianti che si affacciano allibiti sulle calli al passaggio degli attori" i quali non erano riusciti a cogliere il significato dello spettacolo. In questo contesto, i redattori dei "A" non si soffermavano sulle qualità estetiche del lavoro del Living, ma davano un giudizio positivo aprioristico in base alle idee anarchiche degli attori della compagnia. Posizione libertarie che vennero rivendicate anche dai membri del Living stesso, quando nel 1974 dichiararono alla rivista teatrale Sipario che la liberazione dell'uomo dalle strutture di classe non doveva passare attraverso uno schema autoritario e nazionalistico, come poteva essere intessuto dai partiti comunisti e marxisti, ma mediante una procedura anarchico-libertaria e allo stesso tempo comunitaria, che avrebbe concesso all'uomo "il più largo margine di libertà possibile"[1347].

Il metro di paragone che si poneva, pare necessario ricordarlo, era con il Living del periodo sessantottino, con quello di *Connection* e di *Paradise now*, visto – già allora – come gruppo teatrale che riusciva a incarnare un clima di contestazione ancorato a un alto livello estetico e culturale. Odoardo Bertani, su "Avvenire", parlava di *Epitaffio per il Living*[1348], incapace di portare in scena delle libertà che non erano semplici istinti individuali, mentre Giorgio Prosperi su "Il Tempo", denunciava che il "bollore creativo" del passato, si era stemperato "in formule utopistiche" dove si coglieva meramente "il dilettantismo, la faciloneria, l'ingenuità culturale" nonché uno "scadente livello tecnico"[1349]. Gli stilemi del "vecchio" Living, seppur se ne tentava di attualizzarli alla coeva situazione politico-sociale, non erano più elementi atti a stabilire un contatto con essa. Alberto Arbasino, sul "Corriere della sera", si chiedeva infatti se il Living era apparso sulle scene veneziane per distruggere il sadomasochismo annidato nella cultura umana, annotando amaramente che "l'idea di contestare il denaro facendo delle macumbe davanti alla borsa di Venezia può sembrare analoga a conculcare una topolino per dir la sua al feticcio automobilistico, o a rintuzzare la donna-oggetto davanti all'effige di Emma Gramatica."[1350]. In questo senso vi era chi si chiedeva – come Gerardo Guerrieri su "Il giorno" - perché mai il lavoro del Living non fosse stato fatto in altre sedi, ad esempio a Marghera, per portare la voce della "dissidenza" nel suo luogo deputato, gli operai delle industrie portuali, instaurando con i proletari una più proficua comunicazione sociale e culturale[1351]. Questo quesito fu posto direttamente ai coniugi fondatori del collettivo americano da Franco Quadri il quale, per "Panorama", chiese ai due attori: "Perché agire in Piazza San Marco e nel centro di Venezia piuttosto che a Mestre o a Marghera?", ottenendo una risposta alquanto vaga, nella quale si procrastinava l'intervento nelle fabbriche a causa di una scarsa padronanza della lingua italiana[1352]: "Per ora non vogliamo recitare a Porto Marghera o a Mestre; lo faremo se ci sarà possibile tornare a Venezia a lavorare per un periodo di uno o due mesi. Comunque vogliamo farlo. È difficile in questo momento, perché siamo arrivati qui con l'aiuto della Biennale, che ci ha pagato le spese di viaggio e di soggiorno. Non si può vivere senza soldi. Siamo

[1346] Gruppo N. Machno, *Teatro in piazza per la rivoluzione libertaria*, in A – Rivista Anarchica, n. 43 (V), novembre-dicembre 1975, p. 4.
[1347] Ester Carla de Miro, Giorgio Ursini, *L'eredità di Caino. E' tornato sulle scene di New York il Living Theatre*, in Sipario, cit., p. 11.
[1348] Odoardo Bertani, *Epitaffio per il Living*, in Avvenire, 22 ottobre 1975, p. 8.
[1349] Giorgio Prosperi, *Il living in chiesa tra tortura e utopia*, in Il Tempo, 21 ottobre 1975, p. 12.
[1350] Alberto Arbasino, *Biennale dal volto ironico e punitivo*, in Corriere della sera, 9 dicembre 1975, p. 3.
[1351] Gerardo Guerrieri, *E' possibile salvare il Living Theatre?*, in Il Giorno, 22 ottobre 1975, p. 17.
[1352] Franco Quadri, *In piazza per vincere Caino*, in Panorama, 30 ottobre 1975, p. 57.

arrivati a Venezia sei giorni prima del debutto. Abbiamo speso molto tempo per provare a parlare un po' di italiano negli spettacoli, e comunicare meglio con la gente. Certo, ci dispiace di non essere ancora pronti a recitare in questi quartieri. Ma non vogliamo presentarci come un regalo della Biennale ai quartieri di Marghera e neanche vogliamo andarci per una sola recita, e subito dopo via. Speriamo che ci sia possibile fare anche una tournée in Italia, andare in qualche città, guadagnare un po' di denaro per riuscire a fermarci più a lungo in un luogo, per un periodo di qualche mese, e cominciare così a conoscere la gente, parlare dei loro problemi, creare spettacoli specialmente per loro, oltre a mostrare il nostro lavoro."[1353]. La "politica di quartiere", si poneva in questo senso come paradigma di esperienza e lotta politica, che avrebbe potuto creare, emancipando l'immaginazione del popolo, un vero e più profondo senso di libertà[1354].

Se pur vero che gli spettacoli portati in scena presso la Biennale non dovettero suscitare l'interesse della critica, neanche di quella più "militante", l'interesse che i collettivi teatrali di base nutrivano nei confronti del Living non dovette di certo scemare: il 1976, infatti, vede il collettivo teatrale statunitense partecipare a molte manifestazioni culturali e politiche organizzate dalla sinistra extraparlamentare italiana. A riprova di ciò, in marzo vennero chiamati a partecipare a una tre giorni di manifestazioni culturali presso il Palalido di Milano, per protestare contro i licenziamenti che gravavano sui lavoratori della Leyland-Innocenti e di altre fabbriche in agitazione del capoluogo lombardo: l'obiettivo che si ponevano gli organizzatori dell'evento era di raccogliere mezzo miliardo di lire da donare agli operai rimasti senza stipendio. Alla serata che vide ospite il Living, svoltasi il 9 marzo, il collettivo dovette alternare il proprio spettacolo a una serie di artisti che avevano da sempre posto le basi delle proprie radici artistiche nella cultura meneghina: il cantautore Nanni Svampa, gli attori Paolo Modugno e Marisa Fabbri, nonché con La compagnia del Buratto di Velia Mantegazza che per l'occasione mise in scena *Historie du soldat* di Igor Strawinskj. Il giorno seguente, sul palco del Palalido approdarono, invece, gruppi musicali di matrice folk, come la Cooperativa l'Orchestra, con i complessi Maad, Gruppo folk internazionale e Stormy Six, e il Nuovo Canzoniere Italiano con i fratelli Ciarchi, Ivan Della Mea, Giovanna Marini, Paolo Pietrangei, Renata Rivolta e Attilio Zanchi, nonché degli Area, il gruppo forse più amato dai giovani del "movimento". L'ultimo giorno, invece, nel palazzetto milanese vennero ospitate la Milano College Band di Lino Patruno nonché la Comune di Dario Fo che portò in scena *Mistero Buffo*. Ogni spettacolo, infine, era intervallato dagli interventi del Collettivo Pittori di Porta Ticinese capitanato da Giovanni Rubino che, insieme agli studenti del II liceo artistico di Brera di via Milazzo – dove l'artista milanese era professore - eseguirono una grande I dell'Innocenti, racchiusa nel suo ovale, in modo da parodiare il marchio originale, ma dove il puntino sommitale della vocale era stato cambiato con un pugno chiuso[1355]. Tale lavoro venne fatto su dei grandi teloni di carta stesi per terra, che poi vennero uniti in uno solo per essere portati sul palco del Palalido. Questa, infatti, era una tecnica che era stata inventata da Rubino stesso per poter agevolare il lavoro di trasporto del materiale dei "muralisti" e la sua messa in opera. Tramite un proiettore,

[1353] Franco Quadri, *Laboratorio 75*, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, 1976, pp. 67-71.
[1354] Cfr. Franco Perrelli, *Venezia. Ottobre 1975*, in *I sintomi*, in Biblioteca Teatrale, n. 13, 1975, p. 11.
[1355] Gruppo ARCA, *Abbasso il grigio. Comunicazione e linguaggio di base nella pittura murale a Milano*, Milano, Edizioni il formichiere, 1977, p. 74.

infatti, l'artista proiettata l'immagine del telone direttamente sul muro da affrescare, così che i tempi di esecuzione si potessero ridurre notevolmente.

Se pur vero che le manifestazioni al Palalido durarono solamente tre giorni, le mobilitazioni per gli operai dell'Innocenti si svolsero per tutto il mese di marzo, coinvolgendo grande parte della sfera culturale cittadina: per l'occasione il Conservatorio Verdi decise di mettere a disposizione gratuitamente dei musicisti la propria sala, così da poter consentire a Maurizio Pollini di eseguire un concerto con musiche di Schubert e Beethoven, i cui ricavi vennero donati agli operai; stesso intervento che fece il duo Salvatore Accardo e Leonardo Leonardi e l'Ente Pomeriggi Musicali. Il 23 febbraio anche il gruppo popolare cileno degli Inti Illimani svolse un suo concerto al Palalido donando l'intero incasso agli scioperanti. Anche le arti figurative scesero in campo per i lavoratori dell'Innocenti: alla Rotonda di via Besana venne organizzata una mostra di opere donate da artisti di tutta Italia, tra cui Pomodoro, Cascella, Migneco, Castellani, Fontana e Bonalumi, le cui opere vennero messe in vendita a chi avesse acquistato un biglietto di 200.000 lire, per coinvolgere i collezionisti che disponevano di maggiori possibilità economiche. Anche le scuole venero chiamate in causa per offrire solidarietà alle agitazioni: i collettivi teatrali di base dei centri sociali Leoncavallo e di via Cagliero, organizzarono presso scuole medie e superiori corsi di animazione e di pittura murale, che poi vennero esposti alla mostra organizzata alla rotonda di via Besana, mentre nei quartieri popolari artisti videomaker proiettarono videotape incentrati sulle lotte sociali.

Come abbiamo fin qui visto, l'intero *parterre* intervenuto a favore delle agitazioni era culturalmente milanese, con poche presenze da fuori regione: il solo Living theatre si poneva come presenza di respiro internazionale. Seppur il collettivo americano era ritornato a Milano dopo sei anni di assenza il mese precedente, per partecipare alla rassegna *Crisi e sviluppi della ricerca teatrale contemporanea* indetta dal 2 al 10 febbraio del CRT, con ogni probabilità la presenza del Living al Palalido fu un'occorrenza casuale, in quanto il gruppo era di passaggio per il capoluogo lombardo[1356] dopo essere stato tra gli operai della Singer di Torino dove misero in scena *Oratorio di appoggio ad un'occupazione*. La sera del 9 marzo, presso il palazzetto milanese, il collettivo americano approntò due spettacoli del ciclo de *L'eredità di Caino*: ancora *Oratorio*, nuovo "cavallo di battaglia" per le lotte operaie, nonché *Sette meditazioni sul sadomasochismo politico*. Quest'ultima rappresentazione non avrebbe dovuto aver corso, in quanto in cartellone era segnalato solo il primo spettacolo: tuttavia, come ricorda un articolo sul "Corriere della sera", "la serata si è conclusa con un episodio curioso: gli attori de Living, che dovevano rientrare a Torino, si erano già rivestiti e proponevano, data anche l'ora tarda,

[1356] Come ricordano le cronache del periodo, il Living tra il 7 e l'8 marzo mise in scena lo spettacolo *Oratorio di appoggio ad un'occupazione* sia all'interno della Galleria Vittorio Emanuele che tra gli abitanti del quartiere operaio Feltre. Alla rassegna del CRT il Living portò in scena *Sette meditazioni sul sadomasochismo politico*: una serata che venne annotata nelle pagine dei quotidiani come di gusto "revival hippie" e "pittoresca". R. P., *«Revival hippie». Il Living a Milano*, in Corriere della sera, 4 febbraio 1976, p. 12. Il mese di febbraio del 1976 vide il Living mettere in scena molti spettacoli nella zona del "milanese": oltre alla già menzionata comparsa al CTR, il 19 febbraio il gruppo fu a Pavia al teatro Fraschini, mentre il giorno successivo mise in scena le *Sette meditazioni* presso la palestra comunale di Lodi.

di rinviare il loro spettacolo ad altra serata, ma la unanime reazione del pubblico li costringeva a cambiarsi di nuovo"[1357] "obbligandoli" a mettere in scena le *Sette meditazioni*.

Seppur, come ricostruito precedentemente, quest'ultimo testo venne accolto dai militanti della sinistra extraparlamentare tiepidamente, non riscontrando in esso una vera e proficua "estetica" di classe, esso venne in ogni caso replicato varie volte in tutta Italia durante il 1976. Una delle più interessanti manifestazioni per comprendere l'importanza "sociale" che il Living dovette avere tra i giovani militanti, fu la "messa anarchica" portata in scena a Torino dal 4 giugno fino al primo di luglio, per la prima volta interamente in italiano. Durante questo periodo, grazie al Cabaret Voltaire – l'associazione arti e spettacoli di Torino diretta da Edoardo Fadini – all'interno di un tendone da circo temporaneo, acquistato fortunosamente dalla famiglia circense Medini e approntato all'ultimo momento presso di giardini Ginzburg, il Living replicò quanto face alla biennale veneziana dell'anno precedente: oltre alle *Sette Meditazioni*, rappresentò *La torre del denaro* e *Sei atti pubblici*. Interessante notare come i quotidiani del tempo diedero risalto all'evento, sottolineando come la recitazione in italiano degli attori consentiva di portare l'interesse della rappresentazione sulla situazione politico-sociale d'Italia, di contro a quanto era stato fatto durante le rappresentazioni veneziane e presso il Palalido, quando la recitazione in inglese la rendeva, oltre che di difficile comprensione, poco affine agli eventi politici nostrani. Come ricordava Ettore Mo sul "Corriere della sera", "a Venezia ogni battuta, ogni grido avevano un preciso riferimento a bersaglio nella situazione politica degli USA: a Torino c'era come sfondo il nostro Paese, i nostri operai, le nostre fabbriche, i nostri padroni, il nostro potere."[1358]. Seppur vero, come veniva sottolineato da Mo sul Corriere, lo sfondo politico e sociale delle rappresentazioni del Living si era avvicinato al retroterra culturale italiano, la sinistra comunista non mancava di annotare come l'anarchismo del collettivo teatrale tradiva la lotta di classe operaia, vanificando, in definitiva, anche la traduzione in lingua italiana dello spettacolo. In particolare, in relazione a *La torre del denaro*, Felice Laudadio su "L'Unità" diede una interpretazione strettamente affine a una lettura marxista. Il giornalista, notando che allo smantellamento della torre concorrevano anche i capitalisti, sottolineava come in questo modo si pervenisse a una pacificazione tra le differenti classi sociali, rompendo di fatto ogni tentativo di lotta di classe. In tale contesto, Laudadio arrivava a constatare che era stato portato in scena "una penosa impotenza e una colpevole inanità", dove la non violenza si tramutava in "disarmo ideologico e in indifferenza politica" e dove la classe operaia italiana si sarebbe trasformata – "manipolata delle loro [del Living] fantasia anarcopacifiste" - in una entità astorica e castrata[1359]. Interessante notare, in questa circostanza di aventi, come proprio nei primi mesi del 1976 una casa editrice anarchica torinese – le Edizioni del Centro di Documentazione Anarchico[1360] – chiese a Gianfranco

[1357] R. P., *Al gelo per l'Innocenti. Serata a più voci al Palalido*, in Corriere della sera, 11 marzo 1976, p. 14.
[1358] Ettore Mo, *Il Living lotta col potere*, in Corriere della sera, 6 giugno 1976, p. 21.
[1359] Felice Laudadio, *Il Living celebra a Torino la sua «messa anarchica»*, in L'Unità, 6 giugno 1976, p. 9.
[1360] Le Edizioni del CDA furono fondate a Torino nel 1976 come supporto al Centro di documentazione anarchica (CDA) fondato nel medesimo anno su iniziativa di alcuni componenti del Circolo studi sociali É. Reclus, appartenenti ai gruppi Azione anarchica, Torino 2 e Malatesta. Vicino alle posizioni dei Gruppi Anarchici Federati, organizzazione anarchica militante operante dal 1970 al 1978, le Edizioni del CDA, durante la sua breve attività – di soli due anni stamparono, oltre al citato testo del Living, il volume contenente il programma politico dei GAF, nonché scritti di Malatesta, sulla rivoluzione dei Garofani e sui rapporti con il movimento giovanile. Allo scioglimento della casa editrice, il nucleo originario continuò sulla strada editoriale, fondando la casa editrice Nautilus Edizioni.

Mantegna[1361], che già da anni si era avvicinato al lavoro de Living, collaborando in prima persona all'attività della compagnia statunitense, di tradurre *le Sette meditazioni sul sadomasochismo politico* accompagnando il volume con altri scritti del collettivo teatrale su *Rivoluzione e controrivoluzione* e sui rapporti tra anarchismo e femminismo.

Resta oggi difficile analizzare la vicinanza del Living con le organizzazioni extraparlamentari Milanesi e con l'attività dei centri sociali del territorio, se non ché, alcuni elementi, ci consentono di approfondire tale questione: caso esemplare in questo senso deve essere ricordato lo stage che il Collettivo americano svolse nel febbraio del 1976 presso il CRT, quando la compagnia intrattenne rapporti con alcuni collettivi teatrali di base di Milano come il Teatro emarginato, il quale operava all'interno del Fabbrikone. Oltre al legame con quest'ultimo, l'attività del Living si manifestò anche presso la Fabbrica di comunicazione; non si hanno notizie certe di quando la compagnia di Beck e Malina passò presso la chiesa sconsacrata, ma le foto scattate da Fabio Cirifino durante l'evento ci consentono di datarne il passaggio ai primi mesi del 1977. Inoltre, tali foto ci consentono di verificare come, al contrario di quanto si era manifestato presso il CRT, alla Fabbrica di comunicazione non passò tutto il Living, ma intervenne solo una piccola parte della compagnia.

All'interno della chiesa sconsacrata, Stephan Schulberg, un attore del collettivo teatrale, mise in scena al centro della navata principale una performance oggi di difficile interpretazione: le immagini di Cirifino mostrano Shulberg agire nello spazio scenico delimitato da assi di legno poste a terra per creare un ambiente c circolare, mentre attorno a lui una moltitudine di persone sedute per terra osservavano i suoi movimenti. Oltre alla manifestazione all'interno dell'ambiente occupato, testimonianze ricordano come altri membri del Living crearono un momento di animazione per il quartiere di Brera, mettendo in scena delle parate "carnevalesche" venendo accompagnati da degli studenti "reclutati" dalla vicina Accademia di Brera. Pasquale Campanella, allora studente dell'Accademia, ma già impegnato nell'attività teatrale "alternativa", ricorda come fu Paolo Rosa, membro del Laboratorio di comunicazione militante e fra i principali protagonisti dell'occupazione della chiesa sconsacrata, a chiamare a raccolta gli studenti di Brera per accompagnare il collettivo anarchico nella parata per il quartiere.

Fabbricone di via Tortona.

Nei medesimi giorni delle pratiche artistiche che si intrattenevano presso la Fabbrica, operativo era anche il Fabbrikone di via Tortona, centro sociale ancor oggi ricordato per esser stata la sede operativa del collettivo teatrale Teatro Emarginato.

Cfr., Luigi Balsamini, *Fragili carte. Il movimento anarchico nelle biblioteche, archivi e centri di documentazione*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2009, pp. 127 – 130.

[1361] Fotoreporter, giornalista, traduttore, Mantegna è stato uno dei primi testimoni in Italia per quanto riguarda l'attività del Living Theatre, fin dal 1965, quando durante una ***tournée*** romana del collettivo americano ne divenne membro attivo. Nella sua carriera ha pubblicato l'album fotografico *We, The Living Theatre* (1970) ed ha poi tradotto in italiano i testi più significativi ed influenti di Julian Beck, come *La vita del Teatro. L'artista e la lotta del popolo* per Einaudi nel 1975 *e Theandric. Il testamento artistico del fondatore del Living Theatre* per le Edizioni Socrates nel 1994.

Occupato il 28 ottobre del 1975 da un collettivo legato all'autonomia operaia denominato Alice Baraonda – dopo che gli stessi avevano tentato l'occupazione del Teatro Uomo per soli due giorni –, con il supporto dell'Unione Inquilini della zona ticinese, il Fabbrikone di via Novi, in zona Tortona, è maggiormente conosciuto, ancor oggi, per essere stato luogo di ritrovo alternativo sia alle logiche della militanza partitica, sia alle schiere della sinistra "autonoma" ed extraparlamentare di fine anni Settanta. Lo stabile (Figura 44), una vecchia fabbrica abbandonata di 6.000 metri quadrati, si caratterizzava per essere composta da dieci grandi stanze al piano terreno, necessitanti di ristrutturazione, più altre otto, che vennero dal principio utilizzate per le attività ricreative, nonché da alcuni uffici agibili, attorniati da un'altra decina di stanze, da subito adoperati a scopo abitativo[1362]. Il legittimo proprietario dell'immobile – l'industriale Chiesa - difatti voleva abbattere lo stabile, dopo aver dislocato la produzione in periferia, per costruire al suo posto un nuovo edificio, in un quartiere che stava proprio in quegli anni cambiando profondamente il suo tessuto urbano e sociale.



Figura 44: Italo Bertolasi, cortile interno del Fabbrikone.

Fin dai primi giorni dell'insediamento all'interno dello stabile, i giovani occupanti avviarono i lavori per organizzare un asilo – che al suo avviamento raccoglieva quaranta infanti – un collettivo grafico, un collettivo che si sarebbe occupato di organizzare una biblioteca di quartiere, un nucleo femminista, un gruppo musicale e, infine, un gruppo teatrale, sul quale ritorneremo ampiamente[1363]. Tutte queste differenti organizzazioni

[1362] *Ibidem*.
[1363] Cfr., *L'hinterland si ribella*, in Re Nudo, n. 37(VI), dicembre 1975, p. 7.

giovanili, infine, erano coordinate nella gestione degli spazi e delle attività da un "centro di operatori sociali", una sorta di comitato d'occupazione, il quale si riuniva settimanalmente uno stanzone, definito Casa Zizzania, che era la "dimora" di Luigi Abbondanza. Oltre a queste organizzazioni culturali, all'interno del Fabrrikone gli occupanti avevano da subito allestito diverse attività "commerciali": una piccola sala da thè, con cucina macrobiotica e uno spaccio di alimentari, nonché alcune "strutture" di servizio per il quartiere, come un consultorio e un centro per gli immigrati, sia del meridione italiano che per gli extracomunitari.

Per ripercorrere le vicende che videro protagonista il centro sociale di via Novi, è stato rinvenuto un fondamentale quanto corposo volume, intitolato *Analisi di strutture associative a Milano. Centri sociali Fabbrikone e S. Marta*, scritto con ogni probabilità verso la metà del 1977, il quale raccoglie importanti testimonianze, raccolte con il metodo della "partecipazione diretta", effettuata soprattutto tramite interviste ai protagonisti dell'esperienza, sulle vicende che portarono alla fondazione e alla strutturazione del Fabbrikone. Tale volume, nonostante, come dichiarato dagli autori, si volesse porre in un'ottica di "informazione non certo acritica" ma con "l'atteggiamento di chi vive questi avvenimenti senza pregiudizi di fondo in un'ottica costruttiva", si proponeva al tempo stesso di non "pretendere di dare troppe valutazioni né analizzare gli aspetti positivi o negativi"[1364] della gestione del centro sociale. Nonostante si proponesse di accertare i fatti con un pacato distacco, con queste parole, tuttavia, gli estensori del volume definivano l'occupazione: "Il Fabbrikone può costituire un punto di deflagrazione, un'isola alternativa dove ognuno col suo intervento diventa protagonista di qualcosa (nel bene e nel male)."[1365]. Nel documento, infatti, vennero trascritti numerosi ricordi degli occupanti del luogo, nei quali ognuno rifletteva la propria situazione quotidiana, sia denunciando i problemi che essi ponevano nei confronti della società "castrante" delle proprie iniziative creative, sia dichiarando i problemi che si erano creati all'interno del collettivo di gestione del luogo. Vi era chi riteneva che i rapporti tra gli occupanti non erano abbastanza soddisfacenti, essendo condizionati da paure e paranoie, che di conseguenza avrebbero potuto trasformare il Fabbrikone "in una specie di colorata galera"[1366] da cui dover scappare, sia chi riteneva necessario, per poter ovviare a tali problemi, la necessità di ricorrere all'uso di droghe lisergiche, che potessero avvicinare l'essere umano verso un più alto grado di conoscenza non solo del proprio Io ma anche di quello degli altri occupanti del Fabbrikone. Del resto, il documento in questione, risalente al 1977, mostrava con la sua lucidità la "disgregazione" che il "movimento" stava attraversando nell'anno cruciale della partecipazione giovanile alla battaglia sociale italiana. Tuttavia, già l'anno precedente, nei primi mesi del 1976 - quindi a pochi mesi dall'apertura del centro sociale – all'interno dell'occupazione vi erano problematiche di varia natura, che non rendevano il clima sereno: una discussione tra i protagonisti del Fabbrikone, fatta nell'inverno del 1976, infatti, rivelava incomprensioni di fondo tra i protagonisti di quell'esperienza: "RINO: io vedo l'occupazione in maniera abbastanza critica, diciamo addirittura che non ci credo più. Mi ero entusiasmato all'inizio perché speravo che in uno spazio come questo si potesse iniziare a

[1364] *Analisi di strutture associative a Milano. Centri sociali Fabbricone e S. Marta*, p. 2.
[1365] Ivi, p. 1.
[1366] Ivi, p. 19.

fare qualcosa di nuovo, a rompere la separazione tra personale e politico, a passare dal tempo libero a tempo liberato. ANDREA: certo che non possiamo mandare avanti l'occupazione così alla cazzo. SIBILLA: se qui l'occupazione sta andando male è colpa nostra. Il Fabbrikone ormai sta diventando solo un posto dove mangiare e dormire."[1367]. Il problema di fondo del centro sociale, infatti, era che gli occupanti, e di conseguenza la cittadinanza del quartiere, percepiva il posto solo come un bivacco serale per giovani disadattati e un luogo dove recarsi a bere e a fare uso di sostanze stupefacenti; un luogo che, più che essere vicino alle esperienze di militanza politica legate all'autonomia operaia, si avvicinava alla componente renudista e fricchettona che a Milano ventava numeroso seguito. Per questo, anche le organizzazioni della sinistra extraparlamentare – tra cui il collettivo Alice Baraonda - che avevano partecipato in un primo momento all'occupazione dello stabile, notato il "disimpegno politico" del centro sociale, si erano allontanate dal comitato di gestione, lasciando tutte le incombenze ai membri del Teatro Emarginato, che divennero nei primi mesi del 1976 i "gestori" del Fabbrikone.

Un'insoddisfazione sociale che i giovani del Fabbrikone manifestavano specialmente attraverso la ricerca di una via alternativa al vivere quotidiano: l'alimentazione, in questo contesto, giocava un ruolo fondamentale. Nel documento precedentemente ricordato, un intero paragrafo era dedicato ad analizzare la funzione sociale del mangiare in collettivo. Si ricordava, infatti, come l'alimentazione influisse in modo determinante sulla "costituzione" mentale dell'individuo, in quanto ciò che l'uomo era, non poteva non svilupparsi al di fuori dei contatti che esso poteva avere con il cibo e con la sua funzione socializzante. In questo contesto, il cibo rappresentava "una funzione fondamentale per la nostra sopravvivenza che necessita in primo luogo di un equilibrio armonico con una totalità che ci circonda"[1368]. Solo superando questo ostacolo, e ritrovando l'armonico equilibrio necessario al proprio benessere quotidiano, che il corpo, secondo i giovani del Fabbrikone, poteva ritrovare una sua armonia con l'ambiente sociale esterno: per questo, la costituzione all'interno del centro sociale di una mensa macrobiotica – seppur con i problemi di gestione che ebbe, che le consentirono di restare aperta solo due mesi – divenne elemento in grado di poter ricreare momenti di condivisione di istanze che potessero determinare la fine dell'"alienazione quotidiana"[1369].

A tal fine, come sostenuto nel documento da Luigi (Abbondanza), per pervenire a un cambiamento della propria vita quotidiana, e porre fine allo squilibrio del proprio Io, sarebbe stato necessario abbandonare il "soggettivismo rivoluzionario" e la "mistificazione del superamento" – nuove "mode da consumare" nel novero delle istanze rivoluzionarie – per riapprendere la "tecnica" del "soggettivismo vero dove ognuno può determinare con esattezza il valore della propria miserabilità"[1370]. Per rispondere a queste istanze, un volantino prodotto in occasione della festa di apertura del centro – il primo di novembre - ricordava infatti a chi era rivolta la nuova occupazione: "a voi che non ne potete più della famiglia, a voi che non vi divertire più a stare a casa di qualcuno per far passare il tempo, a voi che avete già visto tutti i film che valeva la pena di vedere e

[1367] Ivi, 23.
[1368] Documento della mensa, ivi, p. 44.
[1369] Ivi, p. 48.
[1370] Ivi, p. 51.

comunque non avete più i soldi neanche per una pizza. A voi che Milano vi sembra un po' triste d'inverno e a baciarsi sulle panchine si prende il raffreddore. A voi, che vi piace la musica, la gente, parlare e fare delle cose insieme. A voi che siete un po' stufi di dover pagare tutto, anche per fare la pipì. A voi che dopo il lavoro non sapete dove ritrovarvi. A voi, per farvela breve, che siete ai ferri corti con questa vita e avete voglia di cambiarla sul serio e da subito"[1371].

Come ricordato precedentemente, ben presto, tuttavia, anche il coordinamento di Alice Baraonda lasciò ogni incombenza all'interno dell'occupazione, così che il centro sociale rimase occupato solo dagli esponenti del Teatro Emarginato che non facevano più riferimento a nessuna organizzazione politica, neanche all'Autonomia Operaia. La causa che fece andare via la componente autonoma, legata alla rivista Rosso, fu dovuta al fatto che i membri del Fabbrikone, e del Teatro Emergianto, avevano un comportamento troppo "freeketone" e poco impegnato politicamente: per di più, e su questo fatto ritorneremo, quando arrivarono a Milano David Cooper, ma soprattutto il Living Theatre, venendo ospitato per due mesi all'interno del centro sociale di via Novi, la componente politicamente disimpegnata prese sempre maggiormente il sopravvento su quella "autonoma", cosi che questi ultimi decisero di lasciare il Fabbrikone al proprio destino. Tuttavia, l'allontanamento della componente "politica" dall'Autonomia, non portò il comitato di gestione del Fabbrikone all'isolamento politico all'interno del "movimento", in quanto continuarono ad avere ottimi rapporti con alcuni centri sociali del periodo, come il centro sociale Argelati P.38 e il San Sisto, mentre a Canale 96 avevano addirittura uno spazio dove proponevano loro interventi per un'ora a settimana[1372].

Il Fabrrikone fu sottoposto a un primo sgombero il 24 aprile del 1976, di prima mattina, quando la polizia fece irruzione nell'edificio occupato arrestando tre ragazzi con l'accusa di detenzione di materiale incendiario: erano infatti state ritrovate otto bottiglie vuote, un sacchetto contenente polistirolo e una tanica di kerosene, materiali che, come dichiarato dagli arrestati agli inquirenti, in realtà sarebbero serviti l'uno per insonorizzare l'ambiente – il polistirolo -, l'altro, il kerosene, per riscaldarsi[1373]. Alcuni giorni dopo, mercoledì 28 aprile, avvenne lo sgombero definitivo, con tutti gli occupanti che vennero portati in questura e denunciati a piede libero per occupazione di stabile, per poi essere subito rilasciati, nel mentre che i carabinieri si adoperavano per rendere del tutto inagibile la struttura, distruggendo gli infissi e murando le porte delle stanze adoperate come abitazioni e distruggendo la cucina, da poco approntata[1374]. Nonostante l'intervento delle forze dell'ordine, il giorno 30, i ragazzi, che nel frattempo erano stati assolti per insufficienza di prove a loro carico, decisero di rioccupare lo stabile, dimostrando "la ferma intenzione di portare avanti un discorso sull'emarginazione giovanile, cercando di sopravvivere al di fuori della logica capitalistica del lavoro

[1371] Volantino presente in *Analisi di strutture associative a Milano. Centri sociali Fabbricone e S. Marta*, p. 6
[1372] Ivi, p. 107.
[1373] Materiali che, con ogni probabilità, furono lasciati all'interno dello stabile dai militanti dell'autonomia operaia ancora prima di lasciare il centro sociale. Cfr., *Analisi di strutture associative a Milano. Centri sociali Fabbricone e S. Marta*, p. 12, vedi anche *Durante lo sgombero arrestati sei giovani*, in Il Giorno, 25 aprile 1976, p. 19, e *In un covo di "autonomia" tre arresti per detenzione di ordigni incendiari*, in L'Unità, 21 aprile 1976, p. 14.
[1374] Ivi, p. 13.

salariato"[1375]. In occasione delle rioccupazione, i giovani del collettivo grafico produssero un manifesto murale – "Milano dove brucia"[1376] - con il quale rivendicavano le loro azione di rioccupazione - "Fabbrikone muore e resuscita per finire una altra volta per ricominciare da capo" - e proclamavano, ancora una volta, le loro istanze di voler vivere una vita conscia delle prospettive di liberazione del corpo e della mente: "ben in periferia, soffocati dalla noia, incollati a tavolini e rumori di flipper e boccette, film di giapponesi dai pugni d'acciaio per compensare carenze di sesso e […] serate forzate, alcoliche, con amici di solitudine" gli occupanti rivendicavano di aver salvato dieci "compagni" dall'eroina, e di aver organizzato corsi di teatro di musica e di cucina naturale "per cambiare" la vita "senza dimenticarci di vivere"[1377]. Di fatto questa nuova occupazione durò fino al marzo del 1977, quando alcuni membri del Teatro emarginato, soprattutto Luigi Abbondanza e Pepè Fiore, lasciarono lo stabile per recarsi a Roma – fermandosi prima da Spoleto, al Festival Dei due Mondi, venendo notati da Memè Perlini e Tinto Brass – dove occuparono una casa in via Torre Argentina 13 e dettero vita assieme ad alcuni Indiani romani, nell'agosto del 1976, al Navona Clown, compagnia che portava in scena "comiche" clownesche e farse mimiche. La nascita di questo tipo di spettacolo teatrale, si pose in essere nella mente della compagnia leggendo il volume di clownerie e sketch teatrali *Arrivano i clowns* di Tristan Rémy, volume scritto nel 1962 e tradotto da Velerio Montesi per le Edizioni il Formichiere nel 1974: un volume cardine nella poetica del nuovo collettivo teatrale, in quanto conteneva al suo interno, dopo una introduzione storica dello studioso, una serie di comiche novecentesche dei più importanti attori europei. Ben presto, all'inziale duo si aggregarono alcuni "compagni" del Fabbrikone, come Davide Jaccheo "Delitto" e Dario Singer "Paperoga": questa nuova formazione, pur partecipando ai momenti di "lotta" politica a fianco degli Indiani romani, tentò inoltre un primo approccio di "stanzialità", lavorando all'interno di un piccolo spazio loro concesso dalla libreria Uscita, che per altro non si rivelò proficuo per il proseguimento dell'esperienza. Nonostante il periodo romano fu proficuo di relazioni personali e di sviluppi artistici, l'esperienza nella capitale dovette finire ben presto, poco dopo la "cacciata" di Lama dalla Sapienza. Il nuovo gruppo, abbandonato il nome di Teatro Emarginato e adottato quello di Spurcalia, decise di spostarsi a Firenze, dove strinsero relazioni con gli occupanti dell'albero di via De' Calzaiuoli formando un gruppo di una trentina di persone che alternavano fasi laboratoriali sulla clownerie alle uscite per strada dove avrebbero messo in atto quello appreso.

Teatro Emarginato.

Poche settimane dopo l'occupazione del Fabbrikone, all'interno dello stabile di via Novi venne messo in scena uno spettacolo – del quale al momento si è persa traccia – di Dario Fo e Franca Rame, accompagnati dal cantastorie siciliano Ciccio Busacca, il quale venne visto anche da Luigi Abbondanza, che viveva, e lavorava, già da due anni con il collettivo La Comune. Fu da questo momento che il Fabbrikone incominciò a essere frequentato anche da questo giovane teatrante, che riuscì a organizzare attorno a sé una decina di giovani che frequentavano il posto. Seppur la sua presenza non era ben gradita all'interno dello stabile – che non va

[1375] Ivi, p. 14.
[1376] Nel manifesto si dava notizia di voler continuare la pubblicazione di *Milano dove brucia* sotto forma di rivista; con ogni probabilità questo intento non venne mai portato a termine, nonostante di ricordava come numerosi articoli erano già pronti per la stampa.
[1377] Manifesto murale conservato da Maria Teresa Borra, tra le protagoniste del Teatro Emarginato e dell'occupazione del Fabbrikone.

dimenticato in un primo momento era legato all'autonomia operaia – venne lui concesso di dipingere su un muro dell'immobile, con la collaborazione di una decina di occupanti non legati all'autonomia di Rosso, un ampio murale dove un pagliaccio reggeva in mano un mitra. Fu in seguito a un rapporto di amicizia nato attorno all'esecuzione di questo murale che nacque il primo nucleo del Teatro Emarginato.

I giovani teatranti, alcuni dei quali già vivevano nello stabile, si insediarono in una decina di locali ancora vuoti, che vennero denominati con dei nomi particolari, come Zizzania e Maledetti, e incominciarono a provare i loro spettacoli all'interno di un capannone sito al piano terra dell'immobile. Da subito, la loro condizione "non-professionale", e la loro inesperienza all'interno del mondo teatrale, fece maturare nel collettivo autonomo di Alice Baraonda accuse di qualunquismo e spoliticizzazione, così che, fin da subito, le incomprensioni tra le due fazioni si fecero aspre. Esse si ruppero definitivamente nel febbraio 1976, quando presso il Fabbrikone si insediò per due mesi il Living Theatre, di passaggio a Milano per partecipare a una rassegna indetta dal 2 al 10 febbraio dal CRT su *Crisi e sviluppi della ricerca teatrale contemporanea* e che si concluse il mese successivo, nella prima decade di marzo, quando la compagnia statunitense partecipò agli eventi del Palalido per protestare contro i licenziamenti che gravavano sui lavoratori della Leyland-Innocenti. La relazione tra il Fabbrikone (e il Teatro Emarginato) e il Living Theatre, non dovette solo essere dettata da una necessità di dover trovare un posto dove poter alloggiare a Milano senza spendere in strutture private, ma trovo sfogo in una collaborazione artistica: una lettera personale di Maria Teresa Borra, tra le protagoniste del Teatro Emarginato, indirizzata ai suoi famigliari, datata 27 febbraio 1976, ricordava come il 6 marzo ci sarebbe stata una loro performance presso il Teatro Franco Parenti alle quale avrebbero partecipato anche Guccini, Jannacci, il musicista jazz Cooper Terry nonché il Living Theatre. Con il Living, inoltre, i giovani del collettivo milanese tennero anche alcune sedute di *training*, con ogni probabilità proprio al CRT, durante la rassegna sopra menzionata, quando i membri del collettivo americano misero in scena le *Sette meditazioni sul sadomasochismo politico*. Il passaggio del collettivo americano, provocò tuttavia anche uno scossone all'interno dell'organizzazione del Teatro Emarginato, sia perché, alla dipartita del Living, una delle componenti del Teatro Emarginato, Sibilla, decise di iniziare una relazione sentimentale con uno dei membri del gruppo americano, lasciando il collettivo di via Novi, sia perché consentì di connotarlo agli occhi della "pubblica opinione extraparlamentare" come un gruppo di tendenza anarchica e "fricchettona", nonché di conseguenza "Indiana". Su "Scena", rivista dedita all'eterogeneo e multiforme "arcipelago" del teatro di base, nel 1977 – quando lo scontro tra il "movimento" e gli apparati statali era giunto al suo massimo grado di "incomunicabilità" - apparve un articolo di Riccardo Vannucci nel quale si accostava la pratica artistica del Teatro Emarginato alle iniziative che gli indiani metropolitani portavano in piazza per rivendicare una cultura alternativa, quale diritto all'esistere politico e sociale. Vannucci, in particolare, nella sua breve introduzione, ricordava come la pratica del grottesco, sulla quale si basava l'estetica del collettivo teatrale del Fabbrikone, poggiava su una necessità di doversi mettere in scena quale manifestazione di una necessità, quella del rendersi visibile "nel momento in cui l'unico spazio politico "visibile" vorrebbe essere quello che corre lungo il

perimetro del compromesso storico" dove al suo di fuori "ci sono i criminali, i pazzi o nessuno"[1378]. Seguiva a questa introduzione un'intervista agli "indiani romani" sul concetto di "indianità": il raggruppamento, seppur affermava di accettare questa definizione loro imposta dalla rivista, dichiaravano come la ricerca di una definizione di appartenenza, non era determinante quanto un discorso sull'essere autonomi da qualunque tipo di organizzazione politica, anche fosse legata all'autonomia operaia. Il fine ultimo, per essi, era la rivendicazione di un'indipendenza creativa che poggiasse le proprie conoscenze intellettuali "sul modo di distruggere la concezione che oggi si ha della politica, per costruire una cosa nuova che non deve assolutamente esse prestabilita prima, ma deve essere costruita momento per momento cioè un progetto di costruzione generale del comunismo"[1379]. Per questo, pur avendo partecipato attivamente – con una parata teatrale di pantomime e drammatizzazioni, "con l'intento di animare la manifestazione"[1380] – alla protesta studentesca del 9 febbraio a Roma, che diede la definitiva agibilità politica agli indiani metropolitani, la loro adesione al movimento indiano era sì accertata, ma rivendicata quale sintomo di appartenenza a un coacervo di situazioni informali e libertarie in grado di demolire una logica che scindesse il personale dal politico. Anche la loro attorialità, di conseguenza, veniva meno in tale contesto: la non professionalità, e il non riconoscimento di uno statuto prefigurato dai "canoni" dell'estetica istituzionale, definiva secondo loro una maggiore possibilità di agibilità politica. Il venire meno dell'attorialità era tuttavia sopperito da una logica comportamentista "quale necessità di ricerca di una diversa qualità della vita"[1381] che potesse esprimersi attraverso una tematica di festa quale momento di aggregazione libertario.

Questo intervento sugli indiani romani, era seguito da un articolo sul Teatro Emarginato, intitolato *Trasformare l'emarginazione*[1382], all'interno del quale si dava voce alle varie anime del gruppo del Fabbrikone, come Adriana, Pepè, Luigi Abbondanza e Paperoga (Davide Jaccheo). Interveniva Adriana, la quale, ricordando le genesi del gruppo teatrale, spiegava cosa il collettivo intendeva per "emarginato", ovvero l'essere svincolati delle logiche produttive del sistema capitalista del lavoro e della cultura: una emarginazione che, tuttavia, non veniva intesa come "passiva", che avrebbe portato a un ripiegamento intimista nel proprio personale, ma come condizione di attacco creativo verso l'esterno, che consentisse di vivere l'emarginazione in modo differente ed attivo[1383]; il portare lo spettacolo in piazza, del resto, rispondeva a queste intuizioni. L'emarginazione, nelle logiche del collettivo, passava anche attraverso il mascheramento: il vestirsi e truccarsi da clown, difatti, non era un mero strumento comunicativo di difesa, ma diventava un metodo di studio sul linguaggio e sui modi di espressione umana, che potessero controbattere alle logiche delle istituzioni culturali che vedevano nella maschera un semplice occultamento delle caratteristiche umane[1384]. Il grottesco, la clownerie – la scelta di ironizzare "sui fatti della nostra esistenza" – erano intesi quale forma di ribellione nei confronti di un modo di

[1378] Riccardo Vannucci, *Indiani? Teatro Emarginato?*, in Scena, n. 3-4, 1977, 10.
[1379] *Ibidem*.
[1380] *Ibidem*.
[1381] Ivi, p. 11.
[1382] *Trasformare l'emarginazione*, in Scena, n. 3-4, 1977, 11.
[1383] Cfr., *ibidem*.
[1384] Cfr, ivi, p. 12.

vivere alienante; per questo, come esplicitava l'intervento di Luigi Abbondanza, per rompere l'alienazione che poteva incombere sul movimento giovanile, il teatro del collettivo non si doveva porre come chiuso e definito in confini prestabiliti, anche se fossero indiani e "di base", ma doveva porsi "aperto" nei confronti del movimento, diventando un "teatro di accesso pubblico"[1385], nonché "una consuetudine di vita", "un linguaggio da conoscere, studiare, inventare" e "una necessità"[1386]. Di fatto, tuttavia, anche l'esperienza del Teatro Emarginato si perse nei rivoli della fine del movimento: come ricordava Abbondanza in un secondo articolo presente su "Scena" nel 1978, intitolato amaramente *Avanti a tutta forza, ma dove non si sa* – titolo già di per sé emblematico di un periodo di difficoltà estrema – ripercorrendo le tappe che videro protagonista il Teatro Emarginato ricordava come seppur al Fabbrikone in alcuni momenti si erano innestati momenti di "sogno", ben presto ci si era dovuti scontrare con la realtà dell'isolamento e della debolezza, che condussero alla disgregazione del gruppo[1387] in quanto "schiacciato dalla fame, dalla sopravvivenza, dall'incapacità di riuscire a mediare il sogno di comunismo e l'organizzazione vera e propria della vita quotidiana"[1388].

Del resto, questa necessità di non dover scindere privato e politico era sentita anche in "presa" diretta degli eventi, quando ancora il Teatro Emarginato viveva la sua esperienza all'interno del Fabbrikone. Nella già ricordata raccolta di documenti sul Fabbrikone e sul Santa Marta, è presente una lettera di Luigi Abbondanza dove si rifletteva su tali temi. Per l'autore dello scritto, infatti, il teatro doveva svolgere una funzione autoanalitica, ma al tempo stesso doveva essere una sintesi tra momento privato e momento pubblico. In questo contesto, la liberazione dell'individuo poteva passare solamente attraverso una presa di coscienza che portava a considerare il teatro un momento distaccato dalla vita, per consentirne il suo ingresso un processo di evoluzione, graduale ma continuo, abile a condurre alla riscoperta del proprio Io interiore. Un processo che, tuttavia, poteva essere messo in pratica solamente attraverso il raggiungimento di un elevato grado di concentrazione in cui "la componente fisica e quella mentale devono viaggiare insieme"[1389] per poter far sì che anche il pubblico avrebbe potuto riconoscere e identificare "nei vari personaggi e nelle loro grottesche relazioni"[1390]. Ecco che allora il Teatro Emarginato, attraverso un processo di "distruzione ed edificazione"[1391], diveniva a essere un soggetto politico che sarebbe stato in grado di superare il problema della "cultura giovanile" per creare momenti di aggregazione su problemi che avrebbero potuto investire una gran maggioranza di individui.

Quando il 24 aprile del 1976 il Fabbrikone venne sgomberato delle forze dell'ordine, i membri del Teatro Emarginato decisero di mobilitarsi in prima persona, sia per chiedere il rilascio degli arrestati, sia per denunciare alla cittadinanza come in realtà, quanto dalla polizia trovato all'interno dello stabile – le 8 bottiglie vuote con kerosene e polistirolo espanso – in realtà non sarebbero servite per confezionare bottiglie incendiarie,

[1385] Luigi Abbondanza, *Avanti a tutta forza, ma dove non si sa*, in Scena, n. 3-4, 1978, p. 100.
[1386] Cfr., *Trasformare l'emarginazione*, in Scena, n. 3-4, 1977, p. 14.
[1387] Cfr., Luigi Abbondanza, *Avanti a tutta forza, ma dove non si sa*, in Scena, n. 3-4, 1978, p. 99.
[1388] Ivi, p. 100.
[1389] *Analisi di strutture associative a Milano. Centri sociali Fabbricone e S. Marta*, p. 23.
[1390] Ivi, p. 25.
[1391] *Ibidem*.

ma per riscaldarsi e per insonorizzare l'ambiente. Il 25 aprile i componenti del collettivo inscenarono davanti Palazzo Marino una crocefissione di uno dei componenti del Teatro Emarginato (Delitto, il suo soprannome), quale metafora della condizione di perseguitati nella quale si trovavano a vivere quotidianamente (Figura 45).



Figura 45: Roby Shirer, performance del collettivo Teatro Emarginato davanti palazzo Marino, 1977.

Nelle immagini scattate da Roby Shirer dell'Agenzia Tam-tam si vedono i momenti preparativi dell'intervento, iniziati con il "calvario" di Delitto, il quale si trovava costretto a trascinare la croce per le vie adiacenti a piazza della Scala, mentre veniva preso a calci da dei clown, arrivando infine davanti a Palazzo marino dove venne crocifisso e issato sulla croce di legno e legato con delle corde di nylon. Una performance, questa, che non era stata pensata apposta per la manifestazione sotto il palazzo comunale, ma era già stata replicata più volte, riadattandola ai differenti contesti che il Teatro Emarginato si trovava ad affrontare. Il collettivo era solito mettere in scena questo spettacolo nelle periferie milanesi per mettere in risalto la condizione di emarginazione e di "crocefissione" nella quali si trovavano costretti a vivere i proletari delle periferie. Altre azioni ripetute che il Teatro Emarginato di via Novi era solito mettere in scena, era quello di andare sotto l'edificio della RAI inscenando delle finte fucilazioni ammassando i cadaveri uno sopra l'atro al grido "questa è la condizione del giovane proletario", e chiedendo delle interviste ai giornalisti della rete televisiva.

Ben presto, tuttavia – soprattutto dopo la dipartita dal Fabbrikone - il teatro di "mobilitazione" politica venne abbandonato in favore della clownerie e della pantomima "intimista". Nel marzo del 1977, quanto la

compagnia del Teatro emarginato si trovava a Firenze, nei giorni dell'occupazione dell'albero di via De' Calzaiuoli, partecipò a una trasmissione della RAI, durante la quale misero in scena una pantomima musicata con degli strumenti d'uso quotidiano come barattoli di conserva, noci di cocco e ante di mobili. La registrazione venne mandata in onda all'interno della trasmissione "Teen" del 14 marzo, dove i conduttori Lella Guidotti e Tonino Pulci commentavano lo sviluppo del senso sonoro nelle differenti culture del mondo: prima attraverso la visione di un filmato dove venivano proposte immagini di un'onda ritmica delle pulsazioni cardiache durante la vita fetale, per poi indagare l'importanza del ritmo nella danza, principiando da quella religiosa indiana, passando per quella birmana, per finire alle danze "da divertimento giovanile" all'interno di una locale alla moda, e alle danze jazz e quelle classiche. A seguito di questi filmati, veniva intervistata Laura Beccherini "Primavera", tra le componenti del Teatro Emarginato del periodo fiorentino, la quale esplicitava il suo lavoro imbastendo un breve discorso sul tema del ritmo cardiaco quale emblema della sua creatività. In continuazione di questa prima esibizione solista della ragazza, entrava in scena tutto il resto della compagnia, il quale si esibiva in una pantomima dichiarata quale "ricerca alchemica sulla percussione e sul ritmo", utilizzando come percussione qualunque elemento della quotidianità, noci di cocco, tavoli, barattoli di conserva, bidoni di nafta.

Macondo: la crisi della militanza alla luce delle esperienze artistiche.

All'interno della crisi della "militanza", e sulla scia dello scioglimento di Lotta Continua, come ricordato precedentemente, alcuni protagonisti del "movimento" – quattordici per l'esattezza – formarono una cooperativa con la quale diedero vita all'esperienza di Macondo. Il collettivo era formato essenzialmente da tre nuclei "territoriali": il primo gravitante attorno all'ambiente genovese, da poco trasferitosi a Milano, formato per lo più da ragazzi di estrazione sociale borghese, come i due figli di Roberto Sambonet – Guia e Giovanni "Tomino" – e da militanti di LC, come Sergio Israel e suo cugino Daniele Joffe, il secondo formatosi in origine a Trento, ma che nel tempo si era sparso per tutta Italia, guidato da Mauro Rostagno e Italo Saugo, nonché, infine, il terzo gruppo proveniente da Napoli con Enrico Piccolo, Franco Cardo, Massimiliano Lambertini, Renata Camerlingo, Massimiliano Lambertini, Carla …… . Uniche eccezioni a tale suddivisione erano Lorenza Malatesta, milanese di nascita, di Marco Visentini, ferroviere militante in LC nato a Roccaferrta e Aurelio Zanoli, di Mendrisio. Nel volume *Macondo. La storia del "luogo magico" di Milano, nel racconto del suo principale protagonista*, scritto da Claudio Castellacci e Mauro Rostagno, basato sulle conversazioni "a caldo" rilasciate dal militante di LC e trascritte dal giornalista – un testo che gravita tra la cronaca e il fantasioso – veniva ricordato come l'incontro tra Guia Sambonet e Rostagno avvenne casualmente, tramite una telefonata errata, fatta dalla ragazza a Rostagno. Nelle prime pagine del libro, infatti, Rostagno raccontò com'era nata la conoscenza tra i due: un pomeriggio, Guia, per sbaglio, aveva composto il numero di casa di Rostagno: "C'è Claudia?" iniziò Guia, "non c'è, mai stata qui" rispose Rostagno, "Allora ho sbagliato numero"

replicò Guia, al quale il primo rispose, "Non si sbaglia mai numero". "E chi l'ha detto?", sbottò Guia: "Lacan" rispose il primo, per finire con il dare appuntamento alla ragazza a parco Sempione alcuni giorni dopo[1392].

Tuttavia, attorno alle vicende che portarono alla composizione del nucleo fondatore dell'esperienza, si intrecciavano differenti storie, non tutte legate strettamente a esperienze "militanti", ma affini a sperimentazioni culturali di più ampio respiro. In particolare, si deve notare come Roberto Sambonet, al principio degli anni Settanta, incominciò a collaborare con la casa editrice M'arte Edizioni, fondata da Luigi Majno, nel 1969, assieme alla omonima galleria d'arte, in via Gustavo Fara 4 a Milano. La casa editrice e la galleria erano frequentate da poeti e pittori come Neruda, Pound, Asturias, Ungaretti, Quasimodo, Sutherland, Baj e Emilio Tadini. Nelle due collane - Il piccolo torchio e Testi e immagini (diretta da Luigi Majno e Roberto Sanesi) - vennero pubblicati in tiratura limitata, e pregiata, testi inediti, riproduzioni di manoscritti con acqueforti e litografie originali di diversi scrittori a artisti internazionali. Quale prima operazione Majno si era impegnato nella stampa di una cartella di trentasei incisioni di differenti maestri occidentali, come Walter Valentini, Giacomo Benevelli, Bona e Augustin Cardenas. Oltre a questo primo volume, nello stesso anno, M'arte Edizioni diede avvio a una serie di pubblicazioni che affiancavano a dei testi poetici, disegni di importanti illustratori[1393]. Dopo alcuni anni di sperimentazioni in questo settore artistico, Majno, nel 1977, decise di "svincolarsi" da questo accoppiamento, ripubblicando *Della pazzia*, il libro di Roberto Sambonet sul manicomio criminale brasiliano di Juqueri da lui composto durante il suo soggiorno brasialiano: da notare che, per questa pubblicazione, l'artista milanese chiamò Franco Lamberteghi, Enrico Piccolo e Daniele Joffe a collaborare alla ricerca di testi e all'impaginazione del volume. In seguito questa prima esperienza, nell'inverno del 1977, Daniele Joffe e Enrico Piccolo, interessati al mondo dell'editoria, fondarono la casa

[1392] Sulla verità del racconto, si può di certo dubitare; tuttavia la medesima informazione mi è stata fornita da Guia. Ovviamente la conoscenza del contenuto dal libro di Rostagno e Castellacci non era per lei un mistero. Cfr. Claudio Castellacci, Mauro Rostagno, *Macondo. La storia del "luogo magico" di Milano, nel acconto del suo principale protagonista*, Milano, SugarCo S/Edizioni, 1978. P. 74.

[1393] Sarebbe inopportuno ricordare tutte le pubblicazioni di tale casa editrice. Se ne fornisce di seguito in breve riassunto, per determinarne la valenza artistica. Per prima operazione, nel 1970 Majno pubblicò *Little Johnny's foolish* invention di Brian Patten, con illustrazioni di Walter Valentini (quale primo numero della collana Piccolo torchio), seguito dal secondo volume della medesima collana, un piccolo volume contenente diciotto poesie di Roberto Sanesi e una acquaforte originale di Emilio Scanavino. Successivamente pubblicò October: the silence di Nathaniel Tarn (primo volume della collana Immagini e testi) con due litografie dell'artista giapponese Kumi Sugaï, seguito nello stesso anno da *Le lievre de la lune* di André Pieyre de Mandiargues (secondo volume della collana Immagini e testi) accompagnato da due acqueforti di Enrico Baj, e dal volume Elegiac sonnet di Vernon Watkins illustrato da Ceri Richards, pubblicato come terzo numero della medesima collana. Sempre per il medesimo progetto, l'editore nel 1971 pubblicò una raccolta di poesie – *La terra impareggiabile* - di Salvatore Quasimodo che vennero accompagnate da delle illustrazioni di Sonia Delaunay e Ultimi cori per la terra promessa di Ungaretti, illustrate da due litografie a colori originali, numerate e firmate, di Hans Richter, nonché il volume *Il Taccuino* del Vecchio di Ungaretti (pubblicato nella collana Immagini e Testi come settimo) comprendente gli Ultimi cori per la Terra Promessa del poeta, la traduzione in tedesco delle poesie di Paul Celan, con un ricordo del poeta in tedesco e in italiano corredato da die litografie di Hans Richter. Nel 1972 fece seguire *An Maidon* e *Zum Schicksal der Religion* di Max Horkheimer illustrato da due acqueforti di Giuseppe Guerreschi, Amanecer en el delta del Paranà e altre poesie di Miguel Asturias con due litografie di Rufino Tamayo e da gennaio a Kyoto di Junzaburo Nishiwaki con due acqueforti originali a colori, numerate e firmate, di Masuo Ikeda. Nel 1973, quale terzo numero della collana Piccolo torchio, Majno pubblicò Lunch at Mussolini's di Dylan Thomas con due xilografie di Mino Maccari e il volume La nave e altri testi (pubblicato nella collana Immagini e Testi come undicesimo numero), per rendere omaggio a Pablo Neruda. Quest'ultima edizione comprendeva sei componimenti e un frammento di poesia del poeta, una poesia di Rafael Alberti, tre litografie originali e un commento di Piero Dorazio nonché una breve nota introduttiva di Luigi Majno. Nel 1974 toccò a Trentatrè poesie di Diego Valeri con quattro acqueforti di Bruno Saetti, e a Still di Samuel Becket, accompagnato da 3 acqueforti di Stanley William Hayter, mentre nel 1976 pubblicò *Homage to Sextus Propertius* di Ezra Pound illustrato da sette acqueforti di Fausto Melotti. Infine, nel 1977, Majno pubblicò un ultimo lavoro su Piazza della libertà a altre poesie di Aldo Palazzeschi, illustrate da Mino Maccari.

editrice Edizioni d'Arte Macondo, con la quale riuscirono a produrre una serie di cartelle litografiche di artisti di fama internazionale come Valerio Adami, Enrico Baj, Jean Michel Folon, Renato Guttuso, Giacomo Manzù, Luciano Minguzzi, Ennio Morlotti, Pietro Cascella, Giulio Paolini, Milton Glaser, Bruno Munari e Graham Sutherland. In particolare, tali cartelle consistevano in una serie di manifesti che riproducevano copie di libera interpretazione in chiave moderna dei dipinti delle collezioni braidensi. Queste stampe vennero direttamente commissionate da Franco Russoli per poterle ospitare presso i locali della pinacoteca, all'interno della mostra *Processo al museo* nella sezione *Brera e gli artisti contemporanei. Documenti di un rapporto*[1394]. I principi sui quali si basava questa iniziativa, rispondevano, secondo le volontà degli organizzatori, a una triplice finalità: verificare e testimoniare la continuità di un rapporto e confronto fra le ricerche di artisti di epoche e culture lontane e diverse; avere indicazioni circa le opinioni degli artisti contemporanei sul ruolo di un museo d'arte non contemporanea in relazione alle esigenze ed esperienze degli artisti moderni; nonché, infine, promuovere l'attività culturale della Pinacoteca stessa[1395]. Tra le interpretazioni in chiave moderna dei dipinti antichi, vi era anche la riproposizione del profilo "in movimento" del volto di Federico da Montefeltro di Piero della Francesca fatto da Roberto Sambonet, un manifesto che divenne una sorta di icona per la "tribù" di Macondo, tanto che anche Rostagno lo ricordava nel suo volume scritto con Castellacci[1396]. Sambonet, non fu marginale all'interno del "sostentamento" di questa casa editrice, in quanto donò alla coppia un milione di lire per avviare l'attività a fu anche il tramite con il quale essi riuscirono e entrare in contatto con Franco Russoli che li portò a comporre le cartelle litografiche; inoltre, per questa casa editrice, curò e disegnò il logo, formato da tre cerchi intersecati l'un con l'altro, intervallati di un triangolo scaleno[1397].

In tale contesto, interessante, soprattutto, dovrebbe essere scrutare con maggiore attenzione la "carriera culturale" di Joffe. Lasciata la militanza politica, esso si trasferì stabilmente a Milano, intrattenendo anche un rapporto di stretta amicizia con Guia Sambonet e frequentando assiduamente la casa di via Foro Bonaparte 44, fin dalla fine del 1975, quando la famiglia Sambonet si era traferita anch'essa a Milano, da Genova. Nel medesimo tempo, tuttavia, Joffe incominciò anche a collaborare con la Petersburg Press, casa di produzione di stampe d'arte, fondata a Londra nel 1967 da Paul Cornwall-Jones che pubblicò stampe in edizione limitata e libri di lusso di artisti tra cui Jim Dine, Richard Hamilton, David Hockney, Howard Hodgkin, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Dieter Roth e Frank Stella: seppur questa collaborazione con la casa di produzione di stampe durò solo qualche mese, fu un importante "trampolino" di lancio per far maturare in lui la possibilità di potersi introdurre sempre con maggior interesse all'interno del mondo artistico. Fu forse proprio questo prima lavoro, che consentì a Joffe di entrare in contatto con la famiglia Sambonet e radicare la sua attività lavorativa all'interno del campo artistico. Poco mesi dopo, infatti, Joffe

[1394] *Per Brera*, Milano, Edizione Macondo, 1977. In relazione è questa mostra, e per meglio comprendere i rapporti di Russoli con gli artisti ai quali commissionò questi d'apres vedere: Erica Bernardi, *Per un profilo intellettuale di Franco Russoli (1923-1977)*, tesi di dottorato conseguita presso Università Ca' Foscaari Venezia, supervisori Francesca Castellani, Emanuele Pellegrini, Caterina Bon Valsassina, a.a. 2016/2017.
[1395] *Ibidem*.
[1396] Cfr., Mauro Rostagno, Claudio Castellaci, *Macondo*, cit., p. 78.
[1397] Logo presente presso il fondo Sambonet del CASVA.

intrattenne – portandosi con sé anche l'amico Enrico Piccolo - una collaborazione con la Milano Libri, casa editrice fondata nel 1962 da Giovanni Gandini e gestita dalla moglie di quest'ultimo Anna Maria Gregorietti - figlia di Guido, direttore del museo Poldi Pezzoli[1398]. La Milano Libri, sita in una posizione centrale all'interno dell'urbanistica Milanese, in via Verdi, era frequentata da un gruppo di intellettuali quali Ranieri Carano, che ne fu anche primo direttore, Vittorio Spinazzola, Umberto Eco, Elio Vittorini, nonché da Oreste del Buono. Nella descrizione della stessa Anna Maria Gregorietti, sul "Il Giornale" del 1984, l'organizzazione della libreria era così descritta: "Vista dall'ingresso, sembra una libreria piccola, invece è molto vasta, su tre piani. Sul piano-strada ci sono narrativa e saggistica, con numerosi "pacchetti" dedicati alla letteratura delle donne, da quelli del femminismo storico a testi più recenti. Più avanti, sul locale in cui teniamo le mostre, c'è un amplissimo settore dedicato alla poesia [...]. Al piano sottostante, ci sono i libri per bambini, con un'ampia scelta [...]. Quindi i fumetti, con quelli della Milano Libri, naturalmente, assieme a tutti gli altri. Al piano di sopra, c'è quella che definiamo "libreria dell'immagine": arte moderna, design, fotografia, moda, teatro, con prevalenza di editori stranieri (sessanta per cento)". Nel catalogo della Milano Libri, una funzione molto importante aveva soprattutto l'arte del fumetto: fu infatti la prima casa editrice italiana a pubblicare in traduzione i fumetti dei Peanuts, e fu quella che, nel 1965, grazie anche all'interesse di Oreste del Buono di Vittorini ed Eco, portò alla pubblicazione di Linus. Nel catalogo della Milano Libri figuravano, inoltre, importanti esempi dell'arte grafica di fine anni Sessanta e di inizio anni Settanta; si possono ricordare, solo a titolo d'esempio, Topor, Copi, Sempé, Valentina di Guido Crepaz, Fernando Arrabal e Bristow di Frank Dickens, Pogo di Walt Kelly e Li'l Abner di Al Capp. Fu soprattutto questa sezione nella quale Joffe, e Piccolo, si interessano maggiormente. Come ricordato da Anna Maria Gandini, difatti, Joffe e Piccolo collaboravano con la sua casa editrice portando in Italia materiale proveniente dalla Francia, in particolare la rivista "Métal Hurlant"[1399], pubblicazione dal sapore gravitante tra il fantastico e l'horror, creata nel 1974 dagli Les Humanoïdes Associés, ovvero gli artisti Jean-Pierre Dionnet, Philippe Druillet, Bernard Farkas e Moebius insieme allo scrittore e giornalista Jean-Pierre Dionnet con il contributo finanziario di Bernard Farkas[1400]. Fondamentale notare che all'interno di questa pubblicazione francese, venivano sovente ospitati i fumetti di Moebius, quali le serie Il fallico folle (*Le Bandard Fou*) e Il garage ermetico di Jerry Cornelius (*Le Garage Hermétique de Jerry Cornelius*), artista che, come vedremo, sul fine del 1977 fece la sua prima apparizione all'interno del panorama espositivo italiano, quando a Macondo venne organizzata una sua piccola mostra.

Oltre a Joffe, anche Guia aveva maturato interessi artistici, soprattutto nel campo fotografico. Quando Franco Russoli organizzò *Processo per il museo*, il 21 dicembre 1976, disallestendo la pinacoteca di Brera, per organizzare al suo interno una "contromostra" articolata in ventitré sale che seguivano un percorso tematico, bene illustrato sulla copertina del giornale-catalogo dell'esposizione, il cui aspetto grafico venne curato da

[1398] Ad aiutare Anna Maria Gregorietti vi erano Laura Lepetit, Vanne Vettori e Franco Cavallone.
[1399] Ricordato in una breve biografia dedicata alla libreria scritta da Anna Maria Gandini. Fondo Milano Libri, Scritti privati Anna Maria Gandini, Storia della Milano Libri, fascicolo 7, Centro APICE, Università degli Studi di Milano.
[1400] La collaborazione tra Joffe e la Milano Libri non si interruppe neanche dopo la vicenda di Macondo; dal 14 novembre al 31 dicembre 1991, presso la libreria di via Verdi 2, venne infatti organizzata Giochi da marinaio, una mostra di giocattoli di legno costruiti da Joffe e da sua moglie Daniela Roggeri, la quale ebbe anche un discreto successo nella stampa locale. Fondo Milano Libri, Iniziative in libreria 1991, mostra "Giochi da marinaio", fascicolo 11, Centro APICE, Università degli Studi di Milano.

Roberto Sambonet e Bruno Monguzzi, anche Guia trovò posto. In particolare, merita attenzione la quarta sezione, dedicata a studiare le modificazioni urbane del quartiere di Brera, un progetto che venne finanziato dall'Università degli Studi di Milano e curato da Aurora Scotti, Letizia Gianni e Franca Lavezzari. In questa sezione le studiose esposero i disegni, rintracciati negli archivi milanesi, del palazzo e della strada di Brera, tutti materiali risalenti al XVIII e XIX secolo. Interessante notare che, sul medesimo quartiere, proprio in quel momento stava lavorando anche Guia Sambonet, la quale fece un servizio fotografico sui cambiamenti urbanistici di Brera, che venne esposto all'interno di *Processo al museo*. Nello stesso periodo, inoltre, Guia strinse un forte legame di amicizia con Mario Mieli, il quale chiese alla ragazza di poter curare l'apparato fotografico del libro *La Traviata Norma ovvero: vaffanculo… ebbene sì!* del collettivo teatrale Nostra Signora dei Fiori" - una delle molteplici creazioni culturali sviluppatesi all'interno dei Collettivo Omosessuali Milanesi (C.O.M.), che uscì nel febbraio del 1977 per le edizioni L'erba voglio[1401]. Mieli, inoltre, fu fondamentale per introdurre Guia all'interno del mondo culturale gay del FUORI: in questo ambiente, Guia conobbe Salvatore Pecorelli, che poco dopo cambiò sesso e nome, diventando Barbara, la quale entrò all'interno dell'associazione che fondò la cooperativa Macondo.

Dalla dimensione "bucolica" a via Castelfidardo: fondazione della cooperativa e articolazione degli spazi interni.



Figura 46: Roby Shirer, interni di Macondo, 2977. Sala della musica.

Attorno a questo primo "circolo" di amici, composto da Daniele Joffe, da suo cugino Sergio Israel, da Enrico Piccolo e Rostagno (e il suo coinquilino Marco Visentini), passando per Guia Sambonet, suo fratello più piccolo Tomino, fino a Barbara Pecorelli, nacque il primo nucleo di Macondo, al quale ben presto si associarono gli altri sei componenti, chiamati per relazioni amicali a partecipare a questa iniziativa. Come raccontatomi da Sergio Israel, prima ancora di trovare

[1401] Le illustrazioni presenti nel volume non sono solo di Guia Sambonet, ma anche di Luciana Mulas e Paolo zappaterra. Il libro era la restituzione dell'omonimo spettacolo, messo in scena il 9 marzo 1976 presso il CTH di Milano, dove oltre al testo della pièce, vi erano anche ricordi dei partecipanti e una serie di fotografie di scena. Lo spettacolo fu uno spartiacque all'interno della cultura omosessuale italiana, tanto da venire considerato unanimemente come momento fondativo del teatro gay in Italia, nonché quale opera militante dove erano gli omosessuali a prendere le "redini" della scena, costringendo gli eterosessuali all'interno di un "ghetto" di derisione e compassione.

la collocazione definitiva in via Castel Fidardo, la discussione interna al gruppo di amici era se Macondo dovesse avere una dimensione "bucolica" o una più "metropolitana".

Se in un primo momento prevalse la prima dimensione, la scelta definitiva cadde, infine sulla seconda (Figura 46). Prima ancora di firmare il contratto d'affitto con i proprietari dello stabile di via Castel Fidardo, infatti, Sergio Israel e suo cugino Daniele Joffe si erano recati a vedere un casolare, completamente da ristrutturare, nell'hinterland milanese, in zona Zibido San Giacomo, costruito decenni prima per ospitare i lavoratori di una cava che sorgeva nei pressi dello stabile. In un breve articolo intitolato *A chi piacciono le ossa di Macondo?*, pubblicato nel gennaio 1979 su "Re Nudo" - quado si stava procedendo con la seconda riapertura dopo il processo che coinvolse la cooperativa - venne riportata l'intervista fatta a Daniele Joffe, il quale raccontava le vicissitudini che portarono all'apertura del centro: "tutto è cominciato una volta uscito da Lotta Continua, nel 1975, quando – dopo aver intrapreso un lavoro con Guia Sambonet e Enrico Piccolo con la casa editrice Macondo - ricevetti la chiamata di Adriana Nannicini, "compagna" di LC, che annunciava la presenza di un deposito di materiale elettrico affittabile, in seguito a cui prese forma l'idea di poter "montare una struttura produttiva, che permettesse di fare belle cose, con amore per la qualità della vita", contrastando "l'arroganza del potere"[1402]. Di conseguenza, dopo che Joffe, Guia Sambonet ed Enrico Piccolo andarono a vedere questo stabile tra via Castelfidardo e via San Marco, l'idea "campestre" di Israel tramontò definitivamente: i locali di via Castel Fidardo misero tutti d'accordo, sia per lo stato di conservazione dell'edificio, che non necessitava di importanti restauri – se non una completa pulizia interna e piccoli lavori di manutenzione – sia per la sua metratura – 1500 metri quadrati -, adatta a ospitare ingenti masse di gioventù che si prospettava di poter ospitare al suo interno[1403]. Tuttavia, come raccontatomi da Guia Sambonet, il collettivo era rimasto affascinato anche da delle ricorrenze "ancestrali": all'interno dello stabile, infatti, Mussolini organizzò la Marcia su Roma mentre la toponomastica rimandava alla battaglia di Castelfidardo, quando il 18 settembre 1860 le truppe del Regno di Sardegna sconfissero quelle dello Stato Pontificio che tentavano di asserragliarsi ad Ancona; una data campale per le sorti del risorgimento nazionale e per la nascita dello stato italiano[1404]. Tali rimandi storici, all'interno della cultura "indiana" dei soci fondatori della cooperativa, fluttuavano tra elementi che richiamavano sia una realtà romanzesca sia di pura fantasia: del resto, anche il nome stesso del locale – Macondo – venne direttamente attinto dal quel panorama culturale, nel quale la lettura di *Cent'anni di solitudine* di Marquez aveva lasciato trasparire la possibilità di poter creare un mondo a sé stante, fatto di magia e ambiguità; un luogo che, come ricorderà Daniele Joffe al processo che lo vide protagonista "basta volere

[1402] *A chi piacciono le ossa di Macondo?*, in Re Nudo, n. 72 (XI), gennaio 1979, p. 10.
[1403] Come raccontato da Guia Sambonet su Vice, "Lo ridipingiamo tutto di bianco, inseriamo i riscaldamenti, le cucine buone nuove per fare cibo vegetariano buono, impianto di musica straordinario" Guia Sambonet, intervista ai fondatori di Macondo, Garcia S., La storia di Macondo, l'altro centro sociale della Milano anni Settanta, 13 aprile 2016, www.vice.com, ultimo accesso giugno 2021. In un articolo del 4 marzo 1978 di Avvenire, veniva ricordato come al locale di via Castelfidardo aveva posto attenzione anche Elio Fiorucci per aprire al suo interno una scuola di moda, informazione che non è stata potuta verificare con più precisione. *Per i 13 del "Macondo" folla come a teatro*, in Avvenire, 4 marzo 1978, p. 13.
[1404] cfr., Maddalena Rostagno, Andrea gentile, *Il suono di una sola mano. Storia di mio padre Mauro Rostagno*, Milano, Il saggiatore, 2011, p. 34, lo stesso viene ricordato anche da Rostagno in Claudio Castellacci, Mauro Rostagno, *Macondo*, cit., p. 74.

perché si realizzi, ma appena ti si para davanti ti sfugge"[1405]. Ancora nel medesimo articolo di "Re Nudo" sopra menzionato, Joffe ricordava come "questo posto qui ha poi fatto tutto lui. Non c'è dubbio: è stregato. Questa era la fortificatissima Casa del Fascio di via S. Marco. Si raccontano delle cose incredibili su questa casa"[1406].

Trovato il posto, e visto e concepito come al suo interno sarebbe stato possibile poter edificare un nuovo locale, i quattordici "compagni" si recarono dal notaio Giuliana Raja, - una delle prime donne a svolgere questa attività in Italia - "socialista, una donna molto intelligente, di una straordinaria apertura culturale"[1407] – per fondare la cooperativa Macondo che, come ricordava l'articolo 3, avrebbe dovuto durare "cento anni". Il presidente – "il capo senza potere che tutti volevamo"[1408] - di questa cooperativa fu Daniele Joffe.

I giorni prima dell'apertura del locale, il collettivo di videomakers bolognese Dodo Brothers, si recò presso Macondo per documentare lo stato in cui versava l'immobile. Il filmato, per primo, mostrava gli scantinati dell'edificio, umidi e scrostati, dove ancora erano presenti dei tavoli da lavoro ormai fatiscenti e altri materiali accatastati alla rinfusa, mentre un sottofondo musicale di un flauto traverso, suonato da un ragazzo presente sul luogo, accompagnava la peregrinazione dell'autore del filmato per gli scantinati dell'edificio. Il filmato, poi, risaliva in superficie, mostrando i fondatori della cooperativa mentre approntavano le stanze adibite a ospitare gli avventori. Si vedono anche qua mobili e cianfrusaglie accatastate, mentre altre stanze erano in uno stato di avanzamento dei lavori quasi giunto al termine, come quella che avrebbe dovuto ospitare la vendita dei vestiti usati, che si mostrava più in "ordine" delle altre, con gli espositori – delle vere e proprie gabbie di legno – per maglioni e pantaloni, e gli appendiabiti con i giubbotti già appesi in ordine. Anche la sala da pranzo, era quantomeno agibile, con solo le sedie e tavolini da disporre nell'ambiente, ma con tutte le stoviglie pronte per l'utilizzo (Figura 47). Seppur Rostagno nel suo volume



Figura 47: Roby Shirer, Macondo prima dell'apertura.

[1405] Luciano Gulli, *Quasi una festa la prima udienza per il Macondo*, in Il giornale nuovo, 4 marzo 1978, p. 8.
[1406] *A chi piacciono le ossa di Macondo?*, in Re Nudo, n. 72 (XI), gennaio 1979, pp. 10.
[1407] Ivi, p. 80.
[1408] Ivi, p. 76.

scrisse che il locale appena ispezionato era un cumulo di macerie – "calcinacci dappertutto"[1409] -, da quanto mostrato dai Dodo Brothers, non pare versasse in condizioni disastrose.

L'intero locale era differenziato in differenti ambienti, ognuno adibito a una specifica funzione. Vi era una sala dedicata alla vendita di vestiti usati, una piccola libreria, una sala da pranzo, un laboratorio artistico utilizzato per fare "mascheroni" di cartapesta e altre attività legate alla cultura artistica – gestito da Jacopo Fo e Guia Sambonet[1410], ma mai ufficialmente entrato in funzione – una sala "relax", dove erano posizionati a terra cuscini e stuoie, nonché amache appese alle pareti e, infine, un'area musicale, gestita da Roberto Sambonet e da Michele Sambonet: "sale, salette, saloni, tutto obliquo, sghimbescio, sproporzionato, corridoi, scale, si scende oddio, i sotterranei, tutto come sopra, tutto diverso, 1500 metri quadri di spazi da riempire di sogni di deliri di paranoie"[1411]. Con ogni probabilità, la mobilia venne acquistata dai "macondini" dalla ditta Allestimenti Portanuova s.r.l. di via Adamello 9, storica sede milanese per l'arredamento di interni commerciali[1412] che, seppur di alta fattura, non veniva recensite positivamente da Marialivia Serini su "L'espresso", la quale dichiarava che il locale presentava "stanze enormi e squallide, ancora senza strutture e forse con troppe ambizioni"[1413]. La sala musicale (Figura 48) era stata approntata per prima, recuperando materiale da rivenditori cittadini e, come ricordato dai gestori, il sottofondo musicale che si espandeva per tutto l'ambiente era niente di "particolarmente innovativo o sperimentale" con il dj set che avevano una "formula basata sul binomio jazz - reggae, con poco rock e qualche puntata, mai gradita, sul classico […] l'impronta musicale era comunque inconsueta e di qualità, con anche molto jazz nord europeo. Molto Telonius Monk e Wether Report, free jazz a pillole perché, come il



Figura 48: Roby Shirer, Macondo, sala da pranzo e della musica.

[1409] Ivi, p. 75.
[1410] Tali informazioni sono desunte da un documento manoscritto conservato presso il fondo Roberto Sambonet del CASVA, dove vengono ricordate tutte le attività svolta all'interno del locale e i loro gestori. Fondo Roberto Sambonet, faldone uno, CASVA Milano.
[1411] *Ibidem*.
[1412] Informazione desunta da una ricevuta bancaria di mancato pagamento rilasciata dalla ditta Allestimenti Portanuova nei confronti della cooperativa Macondo e di Roberto Sambonet. Fondo Roberto Sambonet, primo faldone, CASVA Milano. Allestimenti Portanuova iniziò la sua attività nel 1946 quando Silvio Bonfanti decise di creare una falegnameria a Milano, in Corso di Porta Nuova. in questa sede la ditta rimase al 1952 quando gli uffici e lo stabilimento si trasferirono in via Adamello 9, ancora oggi sede operativa della società.
[1413] Marialivia Serini, *La cultura? Ghe pensi mi*, in L'espresso, dicembre 1977, p. 89.

classico, Bach in particolare, generava vera rivolta. A volte musica etnica, specie di aree come Cina-Giappone-India e Africa.". Purtroppo non si riuscì mai a organizzare all'interno del locale musica dal vivo, in quanto per problemi finanziari non si riuscì a insonorizzare l'ambiente, così che la musica veniva trasmessa solo attraverso dei ripetitori sparsi per le diverse sale[1414].

Altro "locale" presente all'interno di Macondo era il ristorante - che fungeva anche da bar - gestito da Rostagno, Italo Saugo, Marco Visentino e Lello[1415], che venne chiamato – solo per i gestori, in quanto non ebbe mai un vero e proprio nome per gli avventori esterni - Romantica Bijou[1416]. Il ristorante svolgeva una funzione importante all'interno di Macondo, e catalizzava la maggior parte delle forze e delle economie dell'intera cooperativa, tanto che si dovette assumere manodopera salariata per poterne consentire il corretto funzionamento: venne assunto Jojò, siciliano di Selinunte militante di LC, e Enzo, pugliese. Come ricordava Rostagno, la cugina venne acquistata da un rivenditore padovano mentre i tavoloni di legno vennero recuperati da un fallimento. All'interno del ristorante si seguivano le ultime "mode" in campo alimentare, e grande attenzione era data al contesto "macrobiotico" e salutista; in quegli anni, infatti, l'editoria "di sinistra" incominciava a dare sempre maggior risalto a pubblicazione alimentari alternative: nel corso degli anni Settanta, si contano almeno una ventina di pubblicazioni inerenti tali temi, presenti, come vedremo, nella collana della casa editrice SugarCo, Arcana e Savelli.

Un terzo locale molto importante all'interno di Macondo fu quello degli "stracci", organizzato a gestito da Sergio Israel[1417]. Come documentato anche dalle immagini video del collettivo Dodo Brothers, lo spazio era situato in uno dei "bracci" lunghi del piano terra, e consisteva in una serie di gabbie di legno con delle reti metalliche che si elevavano in altezza, all'interno delle quali venivano accatastati alla rinfusa i differenti indumenti riciclati. Alle stremità dell'ambiente, inoltre, erano presenti delle rastrelliere con degli appendiabiti, dove erano posizionati gli indumenti più pregiati, come pellicce a giubbotti invernali. Accanto a questo locale, i macondini avevano allestito anche un piccolo spazio che veniva dato in affido a degli esterni - a coloro che "vivono ai margini della legalità vendendo collanine e orecchini nei parchi pubblici in primavera e nella metropolitana d'inverno" - dove si potevano comprare *gadget,* "tutti rigorosamente inutili, superflui, marginali"[1418], come medagliette, spille e bavaglini per bambini.

Ultima "stanza" allestita dai macondini all'interno dello stabile fu la "biblioteca circolante": situata un in piccolo ambiente rettangolare, buio e senza finestre, che doveva contenere al suo interno riviste, libri e opuscoli

[1414] Conversazione avuta con Roberto Sambonet il 3/03/2021.
[1415] Tali informazioni sono desunte da un documento manoscritto conservato presso il fondo Roberto Sambonet del CASVA, dove vengono ricordate tutte le attività svolta all'interno del locale e i loro gestori. Fondo Roberto Sambonet, faldone uno, CASVA Milano. Di "Lello" non si è riuscito a trovare il cognome.
[1416] Cfr., Claudio Castellacci, Mauro Rostagno, *Macondo*, cit., p. 75.
[1417] Tali informazioni sono desunte da un documento manoscritto conservato presso il fondo Roberto Sambonet del CASVA, dove vengono ricordate tutte le attività svolta all'interno del locale e i loro gestori. Fondo Roberto Sambonet, faldone uno, CASVA Milano.
[1418] Mauro Rostagno, Claudio Castellacci, *Macondo*, cit., p. 87.

cari al movimento giovanile. A organizzare questo ambiente fu Enrico Piccolo[1419], il quale, prima ancora di venire a Milano, quando ancora era a Napoli, faceva il bibliotecario e che, dopo aver conosciuto Joffe – durante un autostop di quest'ultimo in Grecia - incominciò a lavorare presso la casa editrice Macondo. Come ricordava Franco Cardo, a rendere "dinamico" il fluire di questo panorama tematico e visivo contribuì in maniera determinante la biblioteca: raccontava infatti che, con un semplice tesseramento dal costo esiguo, era possibile prendere in prestito libri non vecchi ma appena editi[1420] inerenti alle suggestioni tematiche messe in pratica nel centro[1421]. I libri, come ancor ricorda Cardo, venivano forniti direttamente dalle case editrici, che volavano ampliare il loro panorama di vendite, vedendo in Macondo un loro naturale sbocco; essi potevano essere presi in prestito per poterli portare a casa per poi restituirli non appena se ne fosse finita la lettura. Per poter meglio coordinare il lavoro all'interno della libreria, e per poter meglio tener sotto controllo il loro posseduto, gli organizzatori dello spazio produssero anche un piccolo catalogo – ancora oggi non rintracciato – dove nell'introduzione spiegavano cosa dovesse essere questa biblioteca circolante: una biblioteca "in cui si possono prendere a prestito tutti i libri che compaiono sui banchi delle librerie, comprese le novità, dove si possa trovare il sorriso di un bibliotecario compiacente, una scarpa, Pippo e tutti gli infiniti richiami della biblioteca di Babele"[1422]. Per di più, nell'introduzione, venivano ricordati quali erano i generi prediletti: "perché questa non sia una scalata al cielo è bene, a mio avviso, che privilegiamo le materie che più amiamo: letteratura, storia, filosofia, arte, cinema, teatro, fotografia, esoterismo, produzione dei movimenti omosessuali e delle donne"[1423].

Oltre a questi locali, all'interno di Macondo i gestori organizzarono anche un piccolo luogo dove si potessero organizzare feste per bambini e che fosse al tempo stesso una sorta di asilo, al quale i genitori potessero affidare i propri figli. Un documento ritrovato all'interno del fondo Sambonet del CASVA, ricorda come a Macondo, portavano i figli alcuni delle personalità più in vista della cultura meneghina, dall'attore Carlo Vogel, alla scrittrice Tea Noja, agli studiosi Guido Viale e Bianca Beccalli, fino alla sindacalista, già militante di Lotta continua, Fiorella Farinelli. Per allietare le fantasie dei ragazzini, i macondini avevano recuperato giochi e cianfrusaglie dai mercatini dell'usato ed erano inoltre soliti organizzare spettacoli attori teatrali per divertire i presenti: una di questa "*performance*" vide al lavoro Francesco Schianchi, che lesse alcuni brani dal suo libro *La settimana ha otto dì* da poco pubblicato (ottobre 1977) dalla casa editrice Squi/libri. Il libro è una raccolta di "favole, filastrocche, disegni per bambini e bambine"[1424] illustrato da Andrea Pazienza, qui alla sua prima pubblicazione ufficiale, che mostrano animali umanizzati, dal sempre presente Pippo, fino a improbabili esemplari di alce con spinelli in bocca.

[1419] Tali informazioni sono desunte da un documento manoscritto conservato presso il fondo Roberto Sambonet del CASVA, dove vengono ricordate tutte le attività svolta all'interno del locale e i loro gestori. Fondo Roberto Sambonet, faldone uno, CASVA Milano.
[1420]Cfr., Franco Cardo, intervista ai fondatori di Macondo, in Michele Sordillo, Macondo a Milano.
[1421]
[1422] Ricordato in Mauro Rostagno, Claudio Castellacci, *Macondo*, cit., p. 77.
[1423] *Ibidem*.
[1424] Francesco Schianchi, *La settimana ha otto dì*, Milano, Squi/libri, 1977, p. 3.

Primi giorni di apertura e prime manifestazioni culturali.

La prima festa d'apertura del locale avvenne il 29 ottobre, con l'ambiente appena approntato, quantomeno minimamente, per poter accogliere gli avventori. Questa prima iniziativa, tuttavia, passò abbastanza in sordina all'interno della comunità giovanile milanese, tanto che nei giornali quotidiani non sono stati trovati articoli che ricordavano l'evento. Presso l'archivio di Roberto Sambonet del CASVA, un piccolo volantino cartonato invitava la gioventù milanese a recarsi presso il locale il 29 ottobre alle ore 21 in quanto "a Macondo c'è un festa"[1425]: come raccontava Daniele Joffe, questi volantini - stampati in numero di 200, vennero lasciati alla Milano Libri[1426]. In questo caso particolare, si dovrebbe sottolineare come i "macondini", con ogni probabilità, si ricordarono dei manifesti murali che anni prima il collettivo di Re Nudo affisse sui muri cittadini con scritto solo Re Nudo? per pubblicizzare la creazione dell'omonima rivista. Una seconda serata venne sicuramente organizzata a Macondo il 20 novembre: in questa occasione, come ricordava un foglio ciclostilato presente nel fondo Sambonet del CASVA, venne organizzata nel pomeriggio una caccia al tesoro, mentre alla sera venne ospitato il filosofo francese Glucksmann che si impegnò in una "caotica conferenza"[1427]. Esso, infatti, era entrato in sintonia con la sinistra "lottacontinuista" e renudista per via del suo testo *La cuoca e il mangia uomini*", appena tradotto per le edizione L'erba voglio, con il quale criticava la repressione dei "regimi" comunisti dell'est Europa e il "circuito" dei gulag sovietici[1428] nonché per un secondo volume edito da Garzanti poco prima della presenza del filosofo a Macondo intitolato *I padroni del pensiero*. Al filosofo francese, del resto, "Re Nudo" dedicò alcuni articoli: il primo, nell'ottobre del 1977, il secondo nel gennaio 1978. Quest'ultimo intervento, con ogni probabilità niente altro era che la trascrizione che il filosofo francese tenne con i macondini il giorno dell'apertura del locale: la foto che accompagna l'intervista – fatta dal collettivo di Viola – infatti lo mostra all'interno di una stanza che pare quella degli "stracci" di Macondo. L'articolo, di per sé poco interessante a questa ricerca, verteva sulla demonizzazione dei regimi comunisti dell'Europa dell'est e sulla logica degli opposti estremismi dove al potere statale si sarebbe opposto il potere "armato" degli antagonisti[1429]. Pochi giorni dopo questo primo intervento di Gluksmann, il 25 novembre a Macondo venne ospitato parte dello "Sconvegno" organizzato dai Circoli del proletariato giovanile che vide la presenza di David Cooper. Come ricordava Rostagno, il filosofo è antipsichiatra francese si presentò al locale ubriaco facendo un "intervento di ruggiti per un quarto d'ora mentre da terra guardava gli occhi di chi lo guardava, della cultura d'occidente che guardava uno dei suoi indubbi maestri che vomitava per terra, stravolto"[1430].

Dopo queste prime parziali aperture, il locale chiuse per due settimane, che consentirono al nuovo collettivo di sistemare al meglio l'ambiente e approntare le ultime necessità, (come ricordava il "Corriere della sera" il

[1425] *A Macondo c'è una festa*, 29 ottobre 1977, CASVA, fondo Roberto Sambonet.
[1426] Daniele Joffe, intervistato in Michele Sordillo, *Macondo a Milano*,
[1427] il filosofo francese si trovava a Milano per una tre giorni di dibattito: il primo giorno si recò al Macondo, il secondo giorno a Canale 96, mentre l'ultimo alla Casa della cultura. cfr. Fabio Felicetti, *Happening con il nuovo filosofo*, in Corriere della sera, 23 novembre 1977, p. 3.
[1428] Cfr., Claudio Castellacci, Mauro Rostagno, *Macondo*, cit., p. 81.
[1429] Cfr., *Non si tratta di prendere il potere, ma di difenderci qui e subito dalla Stato. Glucksmann parla con i circoli giovanili*, in Re Nudo, n. 61(IX), gennaio 1978, pp. 8 – 11.
[1430] Mauro Rostagno, Claudio Castellacci, *Macondo*, cit., p. 83.

21 novembre, infatti "Macondo, secondo i progetti degli organizzatori, dovrebbe cominciare a funzionare verso i primi di dicembre")[1431], fino a quando il 16 dicembre il locale venne aperto definitivamente. Sull'apertura del 16 dicembre, non tutti i membri della cooperativa concordano: alcuni di essi – ed in particolare Sergio Israel - infatti, vorrebbero anticipare l'apertura del locale ad alcuni giorni prima, al 12 dicembre, data "simbolica" per la politica lottacontinuista dalla quale molti macondini provenivano. Il 12 dicembre, infatti, non era un giorno "neutro" all'interno della memorialistica "antagonista", sia perché ricordava l'attentato alla Banca dell'agricoltura del 1969 – scintilla che diede l'avvio alla fondazione di LC - sia perché rammentava l'assassinio di Saverio Saltarelli, morto a causa di un candelotto lacrimogeno sparato dalla polizia ad altezza uomo durante gli scontri accaduti al corteo del 1970, indetto per ricordare l'attentato dinamitardo dell'anno precedente.

Non è stato ritrovato l'invito che reclamava l'inaugurazione per il giorno 12, tuttavia, presso il fondo di Roberto Sambonet del CASVA di Milano, è conservato un volantino in cartone, "valido per una persona", per un evento che si sarebbe tenuto all'interno del locale il 16 dicembre: in questo contesto, si potrebbe ipotizzare che l'apertura del locale non avvenne il 12 dicembre – come sostenuto da Israel - ma alcuni giorni dopo, appunto il 16; un argomento difficile da sbrogliare, in quanto non si hanno altri materiali a disposizione per risolvere il problema, anche se Rostagno dichiarò a Castellacci che "Macondo l'abbiamo aperto tutto solo il 16 dicembre"[1432] (Figura 49).



Figura 49: Jacopo Fo, cartolina per la prima festa di Macondo, 1977. Sotto, l'invito per la festa d'apertura.

[1431] L. S., *Che cos'è Macondo*, in Corriere della sera, 21 novembre 1977, p. 12.
[1432] Mauro Rostagno, Claudio Castellacci, *Macondo*, cit., p. 85.

Disegnato da Jacopo Fo, il quale, seppur non facente parte della cooperativa Macondo, era in stretto contatto con i membri del collettivo, il cartoncino di invito alla festa del 16 dicembre – che come ricordava Rostagno, venne fatto pagare agli avventori cinquemila lire a testa[1433] - presenta un formato rettangolare e reca disegnati



in rosso, con un tratto grottesco – in tutto simili alle sperimentazioni artistiche di Matteo Guarnaccia, tra i protagonisti della grafica esoeditoriale di quegli anni - una popolazione in festa, tra i quali spiccano pagliacci, musicisti, trampolieri, cavalieri e dame e "indiani metropolitani". Jacopo Fo, del resto, poteva "vantare" una discreta fama all'interno del mondo fumettistico "underground", in quanto si era già cimentato con tali sperimentazioni fin dal 1974 quando fondò il collettivo Nuvola rossa, con il quale pubblicherà un solo numero di un'omonima rivista nel luglio 1975, nel quale si dava spazio al movimento delle occupazioni di case del milanese e ai vari omicidi "politici" perpetrati dalle forze dell'ordine, come il caso Varalli e quello di Tonino Micciché. Sempre nel medesimo anno, inoltre, Fo si avvicinò agli ambienti dell'autonomia operaia, collaborando con la rivista "Rosso" realizzando delle "storie" sui temi cari alla sinistra "antagonista" quali la legge Reale, l'esproprio proletario, il compromesso storico e il caso Roberto Ognibene[1434].

Il locale rimase incessantemente aperto – dal tardo pomeriggio fino a notte fonda – fino all'ultimo dell'anno, quando il locale decise di chiudere per quella serata, nonostante Rostagno dichiarò ai giornalisti che quella sera si sarebbe tenuta una cerimonia religiosa del cardinale Lefebvre e un belletto di Carla Fracci nuda, facendo di conseguenza affluire davanti al locale un centinaio di avventori[1435]. Poco dopo la riapertura, tuttavia, le iniziative di Macondo stavano prendendo una strada impervia, così che i gestori si accorsero che non potevano andare avanti solo con le loro forze e di quelle di pochi altri. Dopo una assemblea - "nella quale vennero fuori tutte le aggressività, le invidie, le gelosie, gli affetti, gli amori, i disagi, soprattutto gli scarti fra desideri e la realtà" - i macondini decisero di ampliare il nucleo dei lavoratori, portando il numero a 67 (ognuno regolarmente retribuito), di chiamare un amministratore esterno – Francesco Ascoli[1436], militante del collettivo gay Nostra signora dei Fiori - e di chiudere il locale per qualche settimana per riprendere fiato dall'estenuante periodo di continua apertura. Il locale, infatti, chiuse durante i giorni di Epifania, per riaprire a metà gennaio,

[1433] *Ibidem*.
[1434] Fo, prima del 1977, si era anche impegnato con l'editoria ufficiale, pubblicando per le direzioni Ottaviano *Se ti muovi ti stato* (1975), volume che poteva vantare una prefazione di Giovanbattista Lazagna, partigiano della Brigata Garibaldi, nonché membro del Soccorso Rosso Militante con Dario Fo e Franca Rame, e Il biforcuto: dizionario di humor, violenza, sesso, politica e altre cose, sempre nello stesso anno e per la medesima casa editrice.
[1435] Mauro Rostagno, Claudio Castellacci, *Macondo*, cit., p. 90.
[1436] Cfr., ivi, p. 93.

dando avvio a quella che Rostagno definisce come "seconda fase" del locale, "ancora più gonfia della precedente"[1437].

Cos'era Macondo e chi lo frequentava.

Come tentato di mettere in risalto con quanto fino a ora dichiarato, Macondo non era un centro sociale occupato "illegalmente", ma una cooperativa controfirmato con atto notarile, e circolo culturale legittimamente sottoposto a canone d'affitto. Tuttavia, ed è quello che si vorrebbe mettere in risalto con quanto si scrive, il locale era frequentato dai medesimi esponenti della sinistra "movimentista" e dei Circoli, sia Proletari, che Giovanili i quali, come ricordato, non si ponevano di certo il problema di formarsi in cooperativa legale o di affittare spazio in maniera legale. Come ricordato da Castellacci e Rostagno, Macondo si caratterizzava per essere luogo di ritrovo dove si potevano incontrare "intellettuali, i sottoproletari della cintura, i ragazzini scappati di casa a 15 anni, i radical-chic, i poveri e i ricchi, quelli delle classi alte e quelli delle classi basse e quelli che non avevano classe, c'erano donne e maschi, c'era gente che non sapeva se era maschio o femmina, gente che pensava di essere maschio essendo donna e viceversa, gente che non pensava nulla, i pazzi, gli emarginati, gli sfigati, i curiosi, chi veniva lì per parlare bene, chi per parlare male"[1438]. Guido Viale, in un articolo su "Lotta Continua" del 26 febbraio 1978, rimarcava che a Macondo andavano veramente tutti: dai "borghesi che possono pagarsi 3 mila lire a cena […] ai professionisti quarantenni" ai freaks e gli operai, fino ai gay e le femministe", ma ricordava che, comunque, "a Macondo non ci si va per "categorie professionali" - e nemmeno per classi. Ciascuno ci va con la propria storia individuale (la Sfiga"). Magari per parlarne; magari per tacerne; magari per dimenticarsela"[1439] (Figura 50). Rostagno, in particolare, descrive Macondo riprendendo una descrizione dei *Racconti della Giungla* di Rudyard Kipling, quando ricorda che gli animali che la popolano "non hanno legge, non hanno patria, non hanno



Figura 50: Roby Shrirer, frequentatori di Macondo, 1977.

[1437] Cfr., ivi, p. 95.
[1438] Ivi, pp. 82-83.
[1439] Ivi, p. 129.

linguaggio loro proprio, ma adoperano parole rubate che sentono dire quando ascoltano e spiano, stando in agguato sui rami. hanno usanze diverse da noi. Sono senza capi. Non hanno memoria."[1440].

Se nella "memorialistica" dei fondatori di Macondo da me sentiti, e nella stampa quotidiana, Macondo si caratterizzava per essere l'unico luogo di ritrovo "dell'indianità" milanese, allo stesso tempo veniva percepito come luogo dove essere possibile percepire l'imminente "fine" alla quale stava andando incontro il Movimento. Uno spezzone di filmato registrato dai Dodo Brothers, rifletteva proprio questo sentimento: chiedeva, infatti, uno dei membri del collettivo di "video-teppisti" a un avventore di Macondo, se a questo punto non era colpa del frequentatore se il locale era luogo dove farsi "uno spino e bere dello champagne… il classico Sistema" - in quanto abituato a consumare a causa delle logiche del mercato - mentre avrebbe dovuto crearsi da sé delle logiche alternative, "indiane" e antagoniste, senza la delega del gestore del locale. A Milano, del resto, gli Indiani Metropolitani non trovarono mai una loro base operativa – l'unico luogo ricordato come frequentato da "indiani" era il Fabbricone di via Tortona, sul quale ritorneremo – e seppur alla Fabbrica di comunicazione, con ogni probabilità nella seconda metà del 1977, come documentato da una serie di foto scattate da Enrico Cattaneo[1441] vennero dipinti sui lati del portone di ingresso le figure di due indiani d'America, rispettivamente Geronimo[1442] e Cavallo Pazzo, neanche essa venne mai considerata quale luogo di ritrovo di questa nuova gioventù.

Tuttavia deve essere messo in evidenza il fatto che Macondo aprì quando il Settantasette stava ormai giungendo a termine, e quando il grande Convegno contro la repressione di Bologna aveva decretato lo scioglimento del Movimento in mille rivoli non più canalizzabili in specificità culturali omogenee: anche gli Indiani Metropolitani, che avevano visto il loro apice operativo con le contestazioni di Lama alla Sapienza, avevano perso la loro spinta propulsiva. "La Stampa" di Torino, giornale che poco si era interessato fino a quel momento ai movimenti giovanili, in questo modo si esprimeva sul locale di via Castelfidardo: "A Milano non sono ancora riusciti a trovargli una definizione giusta. Qualcuno dice che è un grande supermercato, altri dicono che è la degenerazione finale del '68, altri ancora dicono che è un maxi-circolo. Loro, gli organizzatori, sostengono che è un sistema per «sbiancare» il lavoro nero. […] Apparentemente, quindi, è solo un'iniziativa commerciale, rivolta, soprattutto, a un «pubblico» di estrema sinistra. La realtà, però, non è così semplice. Intanto, gli organizzatori (14 in tutto) sono un po' una «summa» dei personaggi emersi dal '68 fino a oggi. Fra di loro vi sono ex leader storici di Lotta continua, ex disoccupati napoletani, travestiti, ex simpatizzanti delle Brigate rosse. Tutti hanno smesso con la politica «vecchia maniera», con la militanza nei «gruppi». Tutti, in un modo o nell'altro, si riconoscono nel «Movimento», cioè in quel magma in costante trasformazione che raccoglie le realtà più eterogenee della nuova sinistra. Il «Macondo» ne è parte integrante. Con quale ruolo, ancora non si sa. Qui sta il punto. I detrattori dicono che è una specie di tradimento, un «ritorno al liberismo americano», un «covo freak». I sostenitori affermano che «è l'unico modo per vivere facendo cultura senza dover sottostare al

[1440] Ivi, p. 96.
[1441] Testimoniato da una serie di foto di Enrico Cattaneo, Archivio 3, 3850-3854, 1978 dicembre - De Leonardis, S. Carpoforo.
[1442] La raffigurazione di Geronimo è presa direttamente da una fotografia di Frank Randal del 1887.

ricatto delle istituzioni». In mezzo, ondeggia la gran massa degli «Utenti», sospesa fra la diffidenza, la negazione, la curiosità, la simpatia[1443]. Anche il "Corriere della sera", che al Movimento aveva posto maggior interesse, recepiva le medesime istanze del quotidiano torinese: "Semm scioppaa", così iniziava l'articola di Massimo Nava, che proseguiva ricordando come "nella Rinascente degli emarginati [Macondo] bazar alternativo degli hippy, si vedono le foto ingiallite del '68" che mostravano "una gioventù proletarizzata che, nella crisi, vive un dramma individuale, fatto di solitudine e di bisogni repressi"[1444]. Infine "L'Unità", la quale aveva sicuramente più rimostranze da muovere contro Macondo e i "macondini", ricordava - con un articolo di Massimo Cavallini - che il locale aveva avuto il merito di aver risposto alla disperazione dei giovani allestendo "un piccolo rifugio fuori dalla realtà [...] un ghetto sapientemente costruito sui loro bisogni, sulle nostalgie del comunismo"[1445].

Una crisi del Movimento che incominciava a farsi sentire anche tra i protagonisti di quell'esperienza, dove c'era chi, sempre maggiormente, tentava di rifugiarsi nel "personale" attraverso la ricerca del proprio Io interiore praticato mediante la ricerca spirituale ed esoterica, chi incuneandosi nella lotta armata, che alla fine del 1977 incrementò il proprio bacino di influenza, trovando non a caso tra i frequentatori dei Circoli e dei centri sociali nuove leve sulle quali poter contare. Sebbene Macondo non era frequentato da "cultori della P38", ampio, invece, era il bacino degli avventori che vedevano il "gioco" e la "magia" quale riscoperta della propria personalità. Non dovrebbe essere dimenticato, in questo contesto, che Macondo fu protagonista di uno spezzone – seppur breve – della trasmissione "L'altra domenica" di Renzo Arbore, dove sullo sfondo di un concerto della Treves Blues Band, si vedeva un'astrologa che, intervistata da Anna Annicchiarico, definiva la sua professione quale esempio di scienza "a livello sperimentale", e non come "gioco".

Altro protagonista degli eventi del locale fu Mario Mieli – anche lui interessato, proprio in quegli anni, all'esoterismo e alla cartomanzia. Esso, nei suoi scritti di fine anni Settanta, rifletteva con acume sul ritorno al personale e sul riutilizzo dell'"immagine" antagonista da parte delle istituzioni, scrivendo un breve testo proprio su Macondo. Constatando che i "ghetti" della "controcultura" potessero far comodo al potere istituzionale, e dichiarando come anche una politica liberalizzatrice si potesse mostrare contraddittoria, mercificando le istanze vitali tramite un politica di "desublimazione repressiva", ma al tempo stesso pubblicizzando il diverso, diseducando la gente a "conoscere se stessa", Mieli concepita come il Potere, immettendo nell'agone sociale elementi di tolleranza, se tentava di sconquassare il movimento, rendendolo affabile alle sue volontà, al tempo stesso produceva in loro una "dilatazione di coscienza" che permetteva di smascherare la falsità della cultura cui la gente fino ad allora aveva creduto[1446]. A Macondo, per Mieli, si mostrava proprio questa crisi dei valori "preconfezionati" e "fasulli": "a Macondo si ritrovano giovani e meno

[1443] Silvano Costanzo, *L'arte d'arrangiarsi (eredità del '68) trova il suo tempio*, in La Stampa, 19 dicembre 1977, p. 3.
[1444] Massimo Nava, *L'erede del '68 è un indiano e un "tecnico" della politica*, in Corriere della sera, 5 febbraio 1978, p. 17.
[1445] Massimo Cavallini, *L'inganno del Macondo*, in L'Unità, 26 febbraio 1978, p. 5.
[1446] Cfr., Mario Mieli, *No all'ore: la rivoluzione la si fa ovunque (su Macondo)*, in La gaia critica. Politica e liberazione sessuale negli anni Settanta. Scritti (1972 – 1983), Venezia, Marsilio, 2019, p. 229. Il medesimo testo venne riportato come appendice al volume di Castellacci e Rostagno.

giovani che a questi valori di merda non credono più. E io, che lottando contro i valori fasulli ho scoperto il tesoro autentico dell'amore, della comunicazione e della cooperazione – in una parola – il gusto della vita – recandomi a Macondo m'accorgevo che quello era un posto frequentato da gente *prossima a star bene*"[1447]. Per questo, seppur l'autore riconosceva che il locale era frequentato da "schiavi dell'abulia" e dello sballo "alienante", si poteva comunque dimostrare come i "macondini" presentavano la capacità di procedere lungo un sentiero che avrebbe condotto dalla disgregazione nella quale si trovavano a vivere, verso un coagulo di ricomposizione del tutto nuovo alle concezioni allora attuali: il tramite per questo passaggio era l'amore, che si mostrava quale elemento rivoluzionario in grado di scardinare le logiche di odio ideologico promosso delle istituzioni stesse. La sala delle cinque colonne, dove maggiormente si concentrava la gioventù macondina, diveniva allora la Sala della Pallacorda, "dove il comunismo vi emergeva a tratti", e dove si poteva imparare e leggere "a lettere rovesciate" il "muso dei passanti, le smorfie del benpensanti, la violenza dei fascisti"[1448]. Concludeva, Mieli, in chiusura del suo articolo: "La rivoluzione la si fa ovunque. A Macondo come in tram, a Buckingham Palace come alla Breda, a pranzo dai genitori e a letto con l'amante"[1449]. Una medesima posizione tenuta anche da Lea Melandri, la quale, insieme a Giairo Daghini e Paolo Gambazzi, scrisse un breve ricordo su Macondo dopo l'arresto dei soci fondatori. Riconoscendo che dietro la "fine della politica" non stavano né la disperazione né il vizio, ma le possibilità di una pratica politica più aderente alle istanze di vita quotidiana, che fossero in grado di trasformare veramente la società, gli autori definivano possibilità di liberazione delle costrizioni istituzionali mediante il ricorso alle "contraddizioni" che potevano essere espresse attraverso il "movimento del reale". Per questo Macondo, quale incunabolo di tale situazione, non poteva essere considerato come un luogo "ideale", ma un posto reale, "che rappresenta le cose come sono, come si agitano, nascoste o disperse, in tutta la città"[1450].

A definire ancor maggiormente cos'era Macondo, e quali erano i suoi frequentatori, si deve vedere un servizio fatto da Massimo Nava e Oliviero Sandrini a Barbara (Salvatore Pecorelli) e mandato in onda all'interno del programma rai "Sabato Due". L'intervista, fatta all'interno della stanza degli stracci dopo gli arresti dei 13 "macondini" - Barbara compresa - si soffermava sulle esperienze che avevano portato la ragazza a partecipare alla fondazione della cooperativa: Nava, infatti, domandava, dopo averle chiesto quali erano le sue mansioni all'interno del locale, come avesse vissuto la sua esperienza a Macondo. Barbara rispondeva che quelli in via Castelfidardo furono fino a quel momento i giorni migliori della sua vita, in quanto Macondo era l'unico posto dove si accettavano anche i "diversi tra i diversi", come appunto lei si sentiva, essendo uomo dalla nascita; essa spiegava come in Macondo e nei suoi frequentatori non solo aveva trovato un modo di vivere differente, ma anche qualcosa che la spingeva di giorno in giorno ad andare avanti, come l'amicizia e l'affetto, contrapponendo quanto aveva esperito a Macondo alla sua vita precedente, quando si prostituiva sulle strade di Milano, passando "delle giornate squallide" dove "il giorno non si vedeva mai!". Difatti Macondo, anche se

[1447] *Ibidem*.
[1448] *Ibidem*.
[1449] Ivi, p. 230.
[1450] Cfr., Lea Melandri, Giairo Daghini, Paolo Gambazzi, *I vizi capitali: sette fantasie da regime*, in Mauro Rostagno, Claudio Castellacci, Macondo, cit., pp. 157 – 161.

a livello economico non garantiva le entrate mensili che consentiva la sua vita precedente, era in ogni caso visto da lei come un luogo che era in grado di fornire quel qualcosa di maggiormente empatico e funzionale ai suoi desideri e alle sue aspettative di vita. La discussione, infatti, deviava, infine, sulla tematica del lavoro: all'interno di questa logica "desiderante", il lavoro era visto dalla ragazza come un "camuffamento della propria personalità", in quanto per poterne trovare uno si era costretti a delle regole "sociali" che imponeva "i capelli corti e il vestito giusto", "per me" - ricordava la ragazza "era un prezzo troppo alto".

Su tali interessi, che vedevano in Macondo "casa dei desideri" e "luogo della rivoluzione permanente", interessante vedere presso il locale la presenza dei poeti "beat" Allen Ginsberg e Orlowsky – che arrivarono a Macondo "scortati" da Fernanda Pivano – in una serata che venne ben documentata dalle fotografie di Giovanni Giovannetti[1]. I due – come si racconta nell'articolo *Ancora Ginsberg* di Francesco Mazzitelli su "Re Nudo" del settembre del 1979, a un anno dalla chiusura del posto – erano di passaggio per Milano in quanto il giorno dopo la loro presenza a Macondo si sarebbero dovuti recare a Spoleto per un *reading* poetico, al quale avrebbero partecipato altri protagonisti del movimento beat quali Corso, Burroughs, Ferlinghetti e la "poetessa zen" Diane di Prima: un evento, quest'ultimo, di fondamentale importanza nel contribuire a confermare la percezione dei beat come "punto di riferimento culturale", ma soprattutto come "modello di comportamento". All'interno della sala delle colonne, davanti a un folto pubblico, i due lessero le loro poesie, preceduti da una performance di un alcuni "arancioni": Orlowsky recitò quanto appena pubblicato (gennaio 1978) dalla casa editrice City Lights Books di Lawrence Ferlignhetti in *Clean Asshole Poems and Smiling Vegetable Songs: Poems, 1957-1977*, mentre Allen Ginsberg, anche lui, lesse alcuni brani delle sue ballate psichedeliche, da quelle più antiche, come quelle pubblicate in *Howl and other poems* stampate anni prima, nel 1956, dalla medesima casa editrice americana fino alle più nuove. Finito il "*reading*" venne presentato anche il film *Fried shoes, cooked diamonds*[1451] di Costanzo Allione dove impegnati in happening di tutti i tipi, in letture, discussioni, prime colazioni, si vedevano molti grandi nomi della beat generation, fra i quali Gregory Corso rovinato dall'alcool[1452]. In questo filmato Ginsberg raccontava le esperienze avute con i mantra buddisti e le "poesie di meditazione", mentre si poteva vedere anche la Pivano discutere con i poeti americani del loro lavoro. I due, infine, finita la proiezione, si ritrovarono all'esterno del locale, in un fossato d'erba del naviglio prosciugato, dove con banjo, armonium e cimbali, intonarono mantra buddisti per gli avventori che avevano trovato riparo dal caldo pressante all'interno del locale. Il legame di Ginsberg – e dei poeti beat - con l'Italia, del resto, non era una novità, basti pensare che già la rivista di Ettore Sottsass "Pianeta Fresco" presentava come "direttore irresponsabile" proprio il poeta americano. Le recensioni, e le traduzioni, di Ginsberg, in particolare, erano molto discusse all'interno dell'ambiente "underground" italiano: interessante vedere i numerosi articoli a lui dedicati su Re Nudo, o la traduzione di Diario Indiano, nel 1973, per la casa editrice romana Arcana.

[1451] La trasposizione letteraria del film di Allione la si sarebbe potuta leggere sul numero 78-79 di "Re nudo"
[1452] Cfr., Cristina Pauly, *E il fiore della rabbia giovanile finisce all'occhiello dell'assessorato*, in La città invisibile, n. 7-8, luglio-agosto 1979, p. 23.

Tra gli assidui avventori del locale vi era anche Alberto Camerini, che al posto dedicò una canzone, intitolata, appunto, "Macondo"[3]. La lirica venne incisa – grazie alla collaborazione di una serie di artisti che avevano cooperato con lui all'interno dell'esperienza de Il pacco - all'interno del suo terzo album *Comici Cosmetici*, pubblicato dalla Cramps Records nel 1978: in essa, il locale veniva descritto come un posto "indiano", dove era possibile frequentare "i clown i parlatori, i politici, i filosofi, i poeti, i giocatori" nonché "maghi, clown, scocciatori, […] le stelline, i sognatori"[1453]. Già la *cover* del vinile, disegnata da Mario Camerini, fratello di Alberto, recava al suo interno, tramite una ricerca affine a quella degli artisti verbo visuali, il volto di Karl Marx sovrapposto a oggetti d'uso quotidiano come rossetti, smalti, pettini, orologi da polso, mentre all'interno, un secondo disegno stilizzato e in bianco e nero, di mano dello stesso artista, rappresentava una serie di personaggi delle fogge più strane all'interno di un locale, che poteva essere la trasposizione quantomeno idealizzata di Macondo. Seppur la canzone era una ballata tradizionale, *Comici Cosmetici*, che venne prodotto da Shel Shapiro, si situava quale album di passaggio nella carriera dell'artista, in quanto risentiva delle nuove sonorità elettroniche e glamour, nonché del punk-rock tipicamente londinese (queste ultime dovute, almeno in parte, alla presenza alla chitarra in alcune canzoni di Pino Macini "Decibel", futuro chitarrista della punk rock band di Enrico Ruggeri), che Camerini maturò a contatto con l'esperienza svolta all'interno della scuola di mimo di Quelli di Grock diretta da Maurizio Nichetti, un'accademia teatrale aperta nel 1974 attenta allo spettacolo per bambini nonché al teatro danza. Se i primi due album del cantautore brasiliano – *Cenerentola e il pane quotidiano* e *Gelato metropolitano* – entrambi pubblicati dalla Cramps, risentivano ancora di sonorità tipicamente pop-rock e "renudiste", e un linguaggio vicino al non-sense sviluppato dagli indiani metropolitani (vedi, tra le altre, canzoni quali "Bambulè" e "Gelato metropolitano"[1454]) con gli album successivi a "Comici Cosmetici" – che vedranno Camerini staccarsi dalla casa di produzione di Gianni Sassi – il cantautore svilupperà un nuovo linguaggio, più "duro" e aggressivo nella musicalità ed esteticamente più articolato, tanto da far maturare la "maschera" da Arlecchino con il quale arriverà al definitivo successo.

[1453] Alberto Camerini, *Macondo*, in Comici Cosmetici, Cramps Record, 1978.
[1454] Banana, fragola, limone, arcobaleno, zabaione/Crema gel al tuttifrutti, stracciatella col biscotto/Panna in coppa col zuccotto, fior di latte clandestino/Un bel cono col pistacchio, zut, vaniglia e torroncino/Babà e deflagrante con nocciola latitante/Verde menta alla granita, al caffè non è finita/Pesca, albicocca, ananas e dolce in bocca/Tupamaro, grock schiacciato, colorato è il mio gelato. Cfr., Alberto Camerini, *Gelato metropolitano*, in Gelato metropolitano, Cramps Record, 1977.

Convegno sull'arte di arrangiarsi e la Svendita del '68.

Dal 27 al 29 gennaio 1978, presso la Fabbrica di comunicazione[1455], ma soprattutto presso Macondo, i Circoli, e il collettivo di Viola, organizzarono il *Raduno sull'arte di arrangiarsi* (Figura 51), una tre giorni di interventi, dibattiti e "laboratori" dove i presenti discussero sul come poter organizzare una cooperazione tra i proletari che fosse stata in grado di veicolare idee che consentissero al giovane di poter "vivere meglio" ma che al tempo stesso potesse fornirgli anche una forma di copertura dalle leggi dello stato.



Figura 51: Roby Shirer, *Arte d'arrangiarsi* a *Svendita del '69*, 1978. Vedi anche foto successive.

Il fine del Convegno, infatti, era quello di creare delle conoscenze condivise che fossero in grado di "aggirare" le regole istituzionali, per attuare un'illegalità proletaria diffusa abile di organizzare un "circuito" di "compagni" che potessero escogitare stratagemmi per poter falsificare biglietti dei mezzi pubblici o creare *passepartout* per aprire le cassette porta-moneta delle cabine telefoniche. Come dichiarava Sergio Israel, l'obiettivo era infrangere il ghetto rompendo la propria situazione di vita quotidiana, rivalutando i comportamenti di negazione del piccolo proletario. In questo contesto, "l'arrangiarsi" diveniva la necessità di affrancare il proprio corpo da una ritualità che ci si trovava costretti a compiere per potersi garantire la sopravvivenza, ricomponendola con un desiderio quotidiano di poter concludere e portare a termine il proprio

[1455] Alla Fabbrica vennero tenuti tre giorni di convegno – tra il 24 e il 26 gennaio - inerenti ai rapporti dei centri culturali autogestiti con le istituzioni intitolata "rete di resistenza nella metropoli" della quale, è stato ampiamente dibattuto nel capitolo sulla Fabbrica di comunicazione.

piacere personale. Come ricordava un numero speciale della rivista Viola dedicato al Raduno, infatti, la diffusione e l'estensione di comportamenti illegali era riuscita a trasformare la necessità della sopravvivenza e della soddisfazione dei bisogni personali e materiali in una rete – "parcellizzata ma più solida" – di resistenza al "Potere-Stato-Lavoro"[1456]. Essa si sarebbe potuta concretizzare in una rivolta espressa attraverso la concretezza quotidiana e praticabile dell'azione il più possibile diffusa del singolo individuo, ma che fosse al tempo stesso in grado di escludere "l'esemplarismo degli espropri, di mitologia-memoria M-L"[1457]: come si dichiarava in chiusura della rivista, infatti: "IL POTERE è UN TICKET sta a noi contraffarlo nelle sue innumerevoli espressioni"[1458].



Lo stesso collettivo di Viola, che fu tra gli organizzatori dell'evento, tuttavia si mostrava scettico nei confronti dei possibili esiti ai quali avrebbe potuto sottoporsi la manifestazione. Il punto deprimente – e che avrebbe potuto far naufragare l'iniziativa - era di riuscire a "sopportare la realtà, e la propria possibile felicità"[1459] riuscendo al tempo stesso a opporsi all'oppressione e al disciplinamento, che si manifestava come "fisiologia" del processo di autoproduzione sociale. Per questo, il Raduno non voleva scrivere nessuna "metafisica delle autonomie intese quali sinonimi di "autosufficienza"" ponendosi come "tessuto sociale collaterale" che fosse in grado di scorrere a fianco della società "ufficiale": anche una possibile ideologia "tecnico scientifica" di poter costruire delle "macchine desideranti", che nella riorganizzazione di una sopravvivenza "a latere" avrebbero finito per "ingabbiare" gli individui tra i suoi "fili", veniva recepita come un'istanza deleteria per il movimento giovanile. In tale contesto, il nodo centrale, per i membri di Viola, stava nel riuscire a contrastare i meccanismi del disciplinamento spazio-temporale degli ambiti di produzione ed autoproduzione dei soggetti: "noi dobbiamo renderci conto di come la "produzione allargata" della alienazione costringa le "forme" della vita umana nelle condotte forzate della "coazione", della ritualizzazione, della gestualità quotidiana, che produce la possibilità della sopravvivenza[1460]. Ed è proprio a questo livello,

[1456] *Raduno sull'Arte di Arrangiarsi*, Viola – L'arte di arrangiarsi, gennaio 1978, p. sp.
[1457] *Ibidem*.
[1458] *Ibidem*.
[1459] *Collettivo di viola*, documento presente in *Convegno dei centri culturali-sociali milanesi,* ivi, pp. 65-67. Il medesimo testo è presente in Brera Flash, n. 7(III), pp. sp.
[1460] cfr., *Ibidem*.

ovvero, del comando sui confini spazio-temporali della sopravvivenza, che traeva origine la forza colloidale della stessa Coesistenza Sociale, la quale in tal modo poteva assurgere a unico luogo egemonico – il solo concretamente "frequentato - dell'autoriproduzione della specie". Concludevano, il loro intervento, i membri di Viola: "La possibilità concreta di "vivere" sta nella ribellione disimpegnata. Unico momento, che sempre muore e rinasce, in cui non solo "ciò che di razionale vi è nella testa degli uomini, ma l'unità dei loro corpi esiste come necessità immediabile"[1461].



In relazione a queste giornate del Raduno, il collettivo di video-maker dei Dodo Brothers registrò quanto venne discusso all'interno di Macondo. Il confronto dei convenuti, che venne fatto all'interno della sala delle colonne, seppur frammentato in differenti spezzoni non sequenziali fra di loro, vedeva discutere i partecipanti, dove ognuno dava suggerimenti all'assemblea sul come comportarsi nelle differenti situazioni quotidiane. Un ragazzo spiegava come se ci si fosse trovati in possesso di un biglietto contraffatto, per ovviare a pene severe, si poteva dichiarare che il biglietto era stato acquistato poco prima da un passante che si sarebbe dovuto recare nella nostra stessa direzione: in questo modo, al posto si imbattersi in reati "penali", si sarebbe rischiato di "incappare solo in una multa per incauto acquisto". Un'altra discussione verteva sul come rubare negli alimentari: secondo il ragazzo che face l'intervento, il proprietario dell'alimentare non poteva denunciare il ladro se il prodotto rubato non presentava il talloncino di proprietà del negozio stesso. Un terzo ragazzo mostrava, invece, come falsificare il bollo di un'autovettura, mentre un quarto spiegava ai presenti come contraffare un biglietto ferroviario: "la tecnica è molto semplice: praticamente si va alla stazione e ci si fa dare un biglietto; poi lo si fotocopia, si fanno molte fotocopie, si cambia la data con della gomma, e poi lo si rifotocopia in edizione giusta. Dopodiché si piglia e si attacca di dietro, in controluce, il cartoncino, poi con un paio di forbici si taglia e viene un biglietto perfetto che neanche un controllore se ne accorge". Sempre con i biglietti ferroviari – ma anche con i francobolli - veniva spiegato come poter utilizzare più volte lo stesso biglietto: bastava mettere del sapone sulla parte timbrata, in modo che potesse tornare utilizzabile di nuovo una volta tolto il detergente. Fu proprio durante questi giorni che venne prodotto anche il falso biglietto ATM, dove al posto della scritta "valido per un viaggio" era scritto "vale uno spino", che fu la causa scatenante della chiusura del locale e dell'arresto dei "macondini".

Seppur per la gran maggioranza del pubblico quanto era stato espresso al convegno si era dimostrato utile, vi erano alcuni che consideravano l'incontro come "un convegno della miseria" nel quale le informazioni che

[1461] I*bidem*.

erano state fornite potevano servire "solo a far delle belle collanine", "mentre noi" – proseguiva l'intervistato - "non ci arrangiamo, vogliamo fare i soldi, i milioni…". Il problema, infatti, non risiedeva nel potersi "arrangiare nella miseria" – quale quella che portava a fare le collanine – tra l'altro più faticosa dell'arte di arrangiarsi vera e propria: il metodo di "arrangiarsi" realmente, infatti, doveva passare attraverso metodi di illegalità diffusa, che esplicitasse una logica anti-lavorista e di microdelinquenza. Un altro ragazzo intervistato dai Dodo – probabilmente del Circolo Gangaceiros, in quanto si dichiarava torinese – rimarcava infatti che Macondo, e il Convegno, era solo un luogo dove si erano ricreate le solite logiche "mercantiliste" che si potevano avere nella società esterna della "borghesia illuminata", di contro a loro che erano venuti a Macondo "per fottere il sistema, come c'era scritto sul manifesto che sponsorizzava l'evento", mentre un amico di quest'ultimo mostrava degli affettati rubati "agli autogrill Pavesi", quale simbolo della "vera" arte d'arrangiarsi.

Anche su "Re Nudo", nel marzo del 1978 – quando il processo ai macondini era già stato espletato – apparve un resoconto sul Raduno, e anche in questo caso si dimostravano le varie "linee" del movimento a la schizofrenia dei suoi partecipanti: se c'era chi si dimostrava felice di stare nel ghetto – in quanto unica possibilità di potersi isolare delle istituzioni castratrici – vi era chi aveva recepito nel convegno solo un modo per vendere i propri prodotti generando così alienazione nei presenti. In questo contesto, il "prendersi il tempo libero" diventava di per sé un lavoro da nobilitare, quale possibilità di potersi divincolare dalle logiche del mercato. Sulla rivista, veniva anche riportato l'intervento di un membro del collettivo di Viola, il quale espresse considerazioni riguardo al tempo sottratto al lavoro e al tempo libero. Il militante, registrando la mancanza di una identità collettiva nei partecipanti al convegno, che avrebbe condotto a trovare un progetto comune che potesse soddisfare i bisogni del proletario, annotava il prevalere di una difficoltà espressa quale constatazione che il movimento si trovava impantanato in una fase critica incapace di verificare le trasformazioni in atto del soggetto sociale. In questo contesto, anche la materialità del Potere, veniva e svolgere un ruolo centrale nella disamina del Movimento: per il militante, infatti, la natura e la forma del potere rendevano vani tutti i tentativi di modificazione della realtà quotidiana che fossero fondati su supposti sociali astratti che non avrebbero tenuto conto delle diversità materiali tra gli individui e tra le loro vite quotidiane. Per questo si individuata una questione di fondo nell'individuare il luogo e le modalità delle "rotture rivoluzionarie" dei meccanismi di produzione del Sapere-Potere. Il lavoro quotidiano, di conseguenza, diveniva pratica non solo di disciplinamento "istituzionale" ma vera e propria subalternità alla "Disciplina come unico modo di organizzare la vita". Nelle medesime pagine, inoltre, veniva ospitato un intervento di Franco "Bifo" Berardi relativo al Raduno. Bifo, constatando che l'estensione delle forme di "sopravvivenza" niente altro erano che una rappresentazione della sconfitta del movimento del '77, in quanto il "falso" e "l'arrangiarsi" si dimostravano, all'interno di una prospettiva di liberazione dal lavoro, come delle pratiche "castranti" ed estensive del lavoro stesso, dichiarava che il convegno si fosse dimostrato colpevole di aver prodotto una fedele fotografia del movimento del '77 giungo a termine.

Il dibattito sul falso, del resto, era molto sentito negli ambienti "movimentisti" bolognesi, legati soprattutto all'ambiente di Radio Alice e del D.A.M.S. cittadino. Maurizio Torrealta, tra i fondatori della radio indipendente felsinea, nel 1978 si fece promotore di un seminario sulla falsificazione che venne organizzato presso il Dipartimento Arti Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna. Seppur documentazione su tale evento risulta irrintracciabile, nel volume Arcana *I fiori di Gutemberg*, un'intervista a Torrealta spiegava quale erano le tracce seguite durante la manifestazione. Esso, analizzata l'impossibilità di determinare un significato unico per ogni segno e, dunque, nell'impossibilità di dare a ciascuno di esso un senso specifico, diversificava il campo di ricerca sulla falsificazione in tre settori di ricerca: i segni veicolati su supporto rigido, quelli su supporto di carta e quelli su circuito elettronico. Se il primo si era preoccupato di studiare i fenomeni di falsificazione di strutture fisiche, come chiavi e serrature, il secondo punto analizzava la falsificazione di banconote, carte di credito, biglietti ferrovieri e carte d'identità, mentre il terzo si era soffermato sull'analisi del linguaggio dei calcolatori elettronici. La conclusione alla quale era giunto Torrealta con il seminario, era che, con gli strumenti tecnologici disponibili al mercato, anche il proletariato giovanile avrebbe potuto facilmente avere dalla sua parte la strumentazione in grado di poter sfuggire ai meccanismi di repressione istituzionale. Come si ricordava nel volume Arcana: "la conclusione più clamorosa a cui siamo giunti, è che oggi, con le attuali apparecchiature di riproduzione, è praticamente possibile falsificare tutto"[1462], mentre l'unico intervento che le "autorità" avrebbero potuto mettere in gioco per poter bloccare tale processo sarebbe stato quello di variare nel più breve tempo possibile ogni ostacolo frapposto fra loro e il "movimento".

L'intera tre giorni del *Convegno sull'Arte di Arrangiarsi*, oltre a venire ripresa in diretta dai Dodo Brothers, venne interamente fotografata dall'Agenzia fotografica Tam-Tam. Prima ancora dell'apertura dell'happening, per coordinare il lavoro dell'agenzia all'interno dell'evento, venne fatta una assemblea nelle stanze di Macondo: la discussione fu articolata e dibattuta, in quanto i gestori di Macondo – in particolare Daniele Joffe, molto presente nei video che documentano la riunione – non volevano che venisse organizzata una vera e propria compagna stampa e di relazioni pubbliche che avrebbe potuto essere considerata come la voce "ufficiale" dell'evento. L'obiettivo, infatti, era di creare una situazione "informale" e non delegata a esterni – in questo caso, la rimostranza di Joffe era contro la Tam-Tam - dove ognuno potesse lasciare i propri riferimenti nel caso ne sentisse la necessità: "non deleghiamo le relazioni pubbliche al settore degli arrangisti specialità relazioni pubbliche", "non esiste un organo ufficiale dell'arte di arrangiarsi". Le lamentele dell'Agenzia Tam-Tam, espresse per voce di Micaela Ceresa, vertevano su un punto ben preciso: Ceresa dichiarava, infatti, che l'Agenzia Tam-Tam non voleva tenere un indirizzario di tutti gli avventori di Macondo e del Convegno, ma solo di chi poteva essere interessato al campo dell'informazione, in modo che si potesse creare un circuito di professionisti del settore, che avrebbe potuto portare a lavorare assieme e creare dei collettivi operanti nel mondo dell'informazione fotogiornalistica. A questo punto interveniva Roby Shirer, nel tentativo di chiarire maggiormente la situazione e per spiegare quali erano le intenzioni dell'Agenzia all'interno del Convegno. Per il fotografo, l'obiettivo della Tam-Tam era di fare dell'informazione partecipata su quanto al suo interno

[1462] Maurizio Torrealta, *Appendice: quattro conversazioni*, in I fiori di Gutenberg. Analisi e prospettive dell'editoria alternativa, marginale, pirata in Italia e Europa, a c. di Paquale Alferj e Giacomo Mazzone, Roma, Arcana Editrice, 1979, pp. 102 – 103.

avveniva, magari creando anche un bollettino di notizie ciclostilato da distribuire tra i presenti, che potesse aiutare i partecipanti a "muoversi" tra le diverse iniziative. Al tempo stesso, tuttavia, Shirer assicurava che la Tam-Tam non si proponeva quale "agenzia di informazioni pubbliche" e dichiarava come il bollettino che si sarebbe stampato non sarebbe stato la voce ufficiale del Convegno – come a richiesta dai "macondini" – ma un semplice mezzo informale di supporto agli organizzatori[1463]. Effettivamente l'Agenzia Tam-Tam partecipò attivamente al Raduno, lavorando assiduamente durante il giorno e sviluppando le pellicole durante la sera: in particolare, l'ultimo giorno di apertura del Convegno, i membri dell'Agenzia allestirono un pannello in una delle sale di Macondo dove incollarono quanto fotografato durante i due giorni precedenti: molte delle foto incollate, sparirono nel giro di poche ore, rubate dai presenti.

Le foto della Tam-Tam – così come i video dei Dodo Brothers – sono di fondamentale importanza anche per rileggere la *Svendita del '68*, l'happening finale del Raduno, il quale nel seguente modo veniva annunciato dai manifesti, e dalla rivista "Viola": "In occasione del decimo anniversario della nascita, il Trib. di Milano autorizza con pratica n. 377129 del 27-1-78 l'asta dei pezzi del "movimento del '68" causa "fallimento". L'asta sarà tenuta dal signor Moroni Primo. I saldi in offerta a collezionisti e feticisti saranno documenti studenteschi e volantini originali, patacche di Marx, Lenin e Mao, libri dell'oriente, magliette col "Che", fotografie dell'assalto con uova alla Scala, di Capanna che mangia in trattoria ed il carteggio segreto tra «linea rossa e linea nera»". Le foto e i video recuperati, mostrano l'interno di Macondo gremito di gente in un totale clima di felicità e spensieratezza, con il banditore della serata – non Primo Moroni ma Daniele Joffe – vendere all'asta i reperti storici cari al movimento. Nella sala, per giunta, era presente anche un videotape che trasmetteva ininterrotamente immagini della "caciata" di Lama dalla Sapienza inframezzato dalla scritta *non-sense* "Viva Verdi – Verdi vince perché spara".

Tramite questo *happening* creativo si voleva creare un momento ludico ma che fosse al tempo stesso una presa di coscienza riguardo al tramonto di un'epoca storica iniziata con le rivolte studentesche e terminato con i tentativi di soverchiare le istituzioni dello stato italiano del "movimento del '77". Sicuramente non recependo quanto dai Circoli voleva essere messo in risalto tramite la Svendita –ovvero il cambio di paradigma storico del movimento – i giornali "istituzionali" criticarono i giovani proletari intervenuti al Raduno di essere caduti nella disillusione di poter recuperare la creatività sessantottina. Seppur, infatti, i ricordi dei presenti rimarcavano come il Raduno, e la Svendita, fu un totale successo, altrettanto non sembra sui quotidiani, in particolare su "L'Unità", che in numerosi articoli sbeffeggiò i "Malinconici riti creativi" delle "ceneri del '68". Si ricordava l'atmosfera di "festa funerea" – al posto del "festoso funerale" quale avrebbe dovuto essere – maturato da una disillusione e dalla stanchezza del movimento giovanile ormai non più in grado di produrre una reale e proficua comunicazione; infatti, ricordava "L'Unità", come nulla poteva generare "tristezza più

[1463] Seppur si dichiarava di voler ciclostilare un bollettino di informazioni, esso non è stato travato. Anche i protagonisti dell'Agenzia Tam-Tam non ricordano se mai questo bollettino venne effettivamente prodotto.

che l'obbligo di essere allegri, liberi e ironici"[1464]. Anche le logiche che portavano i giovani a "stare assieme" e a ricreare possibilità di "festa", erano ormai decadute in velleitarismi fini a sé stessi, tanto da far precipitare i giovani, per Massimo Cavalini, cronista de "L'Unità", in una disperazione senza possibilità di ricaduta nel mondo reale[1465]: "Questo raduno, in fondo, e stato un po' tutto: fiera e funerale, povertà e ricchezza, moda ed emarginazione, parassitismo e lavoro, creatività e luogo comune. Tutto, tranne che una festa."[1466]. Per questo il quotidiano del PCI dava parola a uno degli organizzatori, Ivan Berni, del collettivo Viola del Circolo di piazza Mercanti, il quale dichiarava che il raduno si stava dimostrando in grado solo di verificare al movimento "l'impossibilità di dialogo". Anche il "Corriere della sera", del resto, non si era mostrato benevolo nei confronti del Raduno, se veniva a parlare di "oratorio laico" dove i partecipanti manifestarono lo smarrimento "rivelatore a sua volta della crisi generale di identità del Movimento"[1467].

Se le istituzioni criticavano il Raduno nel senso che abbiamo visto, anche la frangia "autonoma" del movimento, e quella "partitica" - soprattutto Democrazia Proletaria - criticavano quanto fatto dai Circoli giudicando l'*happening* una "pagliacciata Hippy, anacronistica e inutile". Silverio Corvisieri, deputato di DP, in questo modo si esprimeva sulla tre giorni di attività: "A Macondo hanno risposto alla disperazione dei giovani con la furbesca proposta di un piccolo rifugio fuori dalla realtà, di un ghetto sapientemente costruito sui loro bisogni, sulle nostalgie del consumismo. E per rendere più convincente il tutto hanno messo all'asta le bandiere, hanno svenduto la politica, hanno teorizzato l'emarginazione come scelta di vita"[1468]. Circa due anni dopo la Svendita, inoltre, alcuni autonomi provenienti dall'area situazioniste e "radicale" milanese, nel frattempo riversatasi all'interno del collettivo Insurrezione, pubblicarono un breve volume – "Proletari, se voi sapeste…" - con il quale prendevano in esame tutte le esperienze portate avanti dalla "sinistra" movimentista nel corso degli anni Settanta, da Re Nudo ad A/traverso, fino ad AREA e alle Edizioni l'Erba Voglio, passando per Macondo. In particolare, il locale di via Castelfidardo 7 veniva descritto nel seguente modo: "lazzaretto di quel che gli assistenti sociali usano denominare "marginalità", pista di lancio della cosiddetta arte-di-arrangiarsi accattonando cianfrusaglie e riciclando i rimasugli delle merci e delle ideologie della società del consumo intensivo. Involontari - ma fedelissimi - seguaci del prof. Peccei del Club di Roma, apostolo della salvezza e preservazione del Capitale con la ricetta del blocco dell'estensione del sistema produttivo, ecologismo e - soprattutto - restringimento della cinghia da parte dei proletari. Macondo è creazione di Rostagno, Italo Saugo, e di gente per bene - e danarosa - di sinistra (Sambonet). Puttaneggiarono anche con Craxi per ottenere finanziamenti, non riuscendovi perché - nel frattempo - divennero «controrivoluzionari» in arancione, seguaci di Rajneesh"[1469]. Di fatto, si veniva a ricordare Macondo come ghetto dell'alienazione e il Raduno come luogo di reificazione del capitale.

[1464] Massimo Cavallini, *Sulle cenerei del '68. Si celebrano nella tristezza i riti di "Macondo" di Milano*, in L'Unità, 29 gennaio 1978, p. 11.
[1465] Cfr., Massimo Cavallini, *Disperazione e "affari"*, in L'Unità, 23 febbraio 1978, p. 1.
[1466] *Ibidem*.
[1467] Cesare Medail, *«Arte di arrangiarsi» o «scalata al cielo»?*, in Corriere della sera, 28 gennaio 1978, p. 3.
[1468] Non si riesce a trovare il riferimento al seguente brano: del trafiletto possiede solo una immagine dalla quale risulta difficile risalire al testo originale.
[1469] *Proletari, se voi sapeste…*, a c. di Renato Varani, Milano, Insurrezione, 1980, p. 55.

All'*happening* prestò molta attenzione anche la radio della RAI, che in due puntate - il 31 gennaio e il 2 febbraio del 1978 - mandò in onda uno speciale sulla manifestazione, intervistando alcuni protagonisti della cultura del tempo, da Ivano Amati di Radio 96, a Stefano Benni e Lidia Ravera, fino ad Angelo Quattrocchi, protagonista dell'underground italiano. Riscontrando le medesime titubanze che ho cercato di analizzare precedentemente, anche sui canali RAI venivano proposte le medesime considerazioni: i gestori di radio Canale 96 – e Radio Popolare – che inizialmente avevano manifestato la loro intenzione di non voler partecipare al raduno, rispondevano all'intervistatore che chiedeva delucidazioni in merito, specificando che non avevano aderito all'*happening* "perché essenzialmente abbiamo considerato questa iniziativa un arretramento spaventoso nel passato", ricordando come alcuni avevano definito la manifestazione "la nuova assemblea dei nuovi mercanti disposti a vendere le madri ai beduini" mentre altri avevano asserito che il raduno niente altro era che l'affermazione dell'autoemarginazione del ghetto". Per questo Amati rivendicava la necessità di dover guardare oltre la mera sussistenza economica ribaltando "questa struttura per trovare lavoro" vero, che non fosse un mero "arrangiamento" della vita quotidiana. Amati, inoltre, si scagliava contro l'autoemarginazione nella quale, secondo lui, si stavano "affossando" i macondini, per sottolineare come il proletariato giovanile non doveva ricercare meramente "la sopravvivenza" ma il vivere vero e proprio di chi ha coscienza delle proprie azioni di classe. Ricordava Amati, infatti, che il raduno era "un'iniziativa che porta avanti quella sciagurata teoria di Asor Rosa sulle due società che noi contestiamo: il sistema vuole creare le due società, perché dargli ulteriori strumenti per farlo? L'autoemarginazione, lo scegliere di vivere di elemosina e di piccoli trucchi e di piccoli espedienti ti dà un respiro per sopravvivere: Noi vogliamo vivere, non sopravvivere".

Successivamente ad Amati, interveniva nella trasmissione anche Micaela Ceresa dell'Agenzia Tam-tam, la quale rivendicava la necessità di dover conferire una nuova forza a questo modo di arrangiarsi, che fosse al tempo stesso sia una possibilità liberante dalle logiche lavorative sia una forza generatrice di istanze creative, "per non far finire", come ricordava la ragazza, "il lavoro in isolamento e in lavoro nero, in angoscia e in solitudine". Per Ceresa, creando questa nuova dimensione lavorativa che non fosse emarginante e che non avrebbe potuto creare un ghetto, come alcuni ragazzi di Napoli – che della "arte di arrangiarsi" facevano il proprio stile di vita quotidiano - avevano tentato di dire, si sarebbe pervenuti al risultato di creare "non solo un nuovo modo di sopravvivere" ma si sarebbe pervenuti alla realizzazione "di un mondo di vivere alternativo, con i pochissimi mezzi che abbiamo a disposizione". In tale contesto, le bancarelle di cianfrusaglie che erano presenti al Macondo non erano solo banale artigianato, ma alto artigianato fatto da cooperative che erano riuscite a costruire un modo nuovo e innovato di lavorare. Anche Lidia Ravera interveniva all'interno del dibattito RAI, rivendicando come il giovane del '78 non fosse più quello del '68 - che vedeva la rivoluzione dietro l'angolo - e che dunque l'arrangiarsi non era più il metodo di fare del "magliaro napoletano", ma una scelta di vita che si distanziava enormemente dal "tirare a campare" e che si esplicitava in nuovo lavoro che fosse al medesimo tempo un rifiuto del lavoro stesso. Anche la creatività, in questo contesto, stava nel non soccombere alle logiche lavorative istituzionali, per ritrovare una propria individualità che si potesse manifestare quale incremento della propria creatività. Infine interveniva Stefano Benni, allora corsivista de "Il manifesto". Lo scrittore, rivendicando di non essere stato al raduno in quanto considerava i "macondini" come

dei dilettanti, nel senso che, ironicamente, reputava assurdo che essi non avessero invitato "degli esperti veri", ovvero i "democristiani" - che "sono dei veri professionisti, fanno le società fantasma, i fondi neri, è un patrimonio di illegalità che non va disperso […] sono gli unici che praticano l'illegalità da 30 anni" - ricordava le possibilità liberanti che si potevano esprimere attraverso la logica "dell'arrangiarsi" quale rifiuto delle costrizioni del lavoro quotidiano.

Alla medesima trasmissione, il 2 febbraio, veniva proposta un'intervista ad Angelo Quattrocchi: esso, scherzosamente, si lamentava per la mancanza dei napoletani che facevano "questo mestiere da millenni", ma si congratulava con l'organizzazione dell'evento in quanto i "macondini" erano riusciti a organizzare una fiera senza chiedere niente a nessuno, neanche per poter dormire all'interno del locale: "non si capisce se vogliono fare come a High Kensigton a Londra o un "paradiso" di Amsterdam, una struttura dove cacciarci dentro tutto con mire molto lontane…si parla di una gestione socialista molto lungimirante". Infine, interveniva Stefano del collettivo Viola, il quale rivendicava che il problema non doveva essere impostato tra chi proclamasse la riuscita del raduno e chi sostenesse fosse stato un fallimento. Il ragazzo, infatti, considerava il raduno come uno specchio fedele della situazione del movimento giovanile milanese e italiano, e riteneva che, seppur il raduno fosse stato un fallimento, questo non era nient'altro che il fallimento delle aspettative sbagliate che il movimento stesso si era posto, quale frutto delle errate analisi sulla situazione generale vigente. Secondo lui, infatti, i giovani si erano posti delle aspettative al di sotto della necessita di un pensiero alto, che in quel momento si ponevano quali indispensabili per riuscire a capire se ci fossero delle possibilità di ripresa delle iniziative del movimento e delle sue conflittualità, e su quale terreno queste situazioni si sarebbero potute manifestare. Il vivere creativo era, dunque, "arrangiarsi": ma non quale magnificazione della miseria come semplicisticamente inteso, ma quale alta e nobile arte di potersi creare spazi di autonomia quotidiana svincolati delle logiche istituzionali. In questo contesto, la parola d'ordine del raduno - "arte d'arrangiarsi" - diveniva a essere una provocazione teorica riferibile all'insufficienza di analisi che c'era nel movimento stesso: "il problema è questo" - dichiarava l'intervistato - "siamo in una situazione grave di decomposizione del ceto politico al quale il movimento rivoluzionario democratico ha fatto riferimento fino ad ora, questo ceto politico era la classe e il proletariato. Noi abbiamo sempre funzionato riferendoci alla centralità di questo ceto politico, alla centralità della classe come ceto forte sul quale era possibile agire e costruire un programma di trasformazione dello stato di cose presenti. Questo ceto politico viene decomposto, con licenziamenti e disoccupazione: l'arte di arrangiarsi non è linearmente occupare la disoccupazione: noi oggi non riteniamo che nessuno possa dire qualcosa di serio all'interno di una proposta politica definitiva come potrebbe essere questa del lavoro marginale. Il punto è che il centro sta nel ricatto che sulla società opera la disoccupazione, nel senso di un rafforzamento della disciplina e degli spazi della vita quotidiana della gente".

A dirimere definitivamente la questione, infine, interveniva Daniele Joffe, all'interno della trasmissione radiofonica "Un certo discorso", andata in onda su Radio Tre il 2 febbraio 1978. Joffe, amaramente, lamentava che il raduno era stato una mera vendita e compravendita di materiale e non un convegno su come poter arrangiare in maniera proficua la propria vita. L'intervistatore, infatti, chiedeva a Joffe se il convegno sull'arte

di arrangiarsi fosse stato un convegno politico o un convegno contro la politica: a questa domanda, l'intervistato rispondeva che il raduno era stato un convegno "dopo la possibilità di fare convegni sulla fine della politica o contro la politica" e dichiarava che, tuttavia, i presenti non s'erano accorti di quanto i macondini avevano avuto intenzione di mettere in pratica: "l'evento si critica da solo" - dichiarava Joffe - "è talmente evidente che in questo evento ci sta soltanto la costruzione di un altro mercato, la costruzione di disperazione, la costruzione di sconfitta, che sembra un gesto dadaista, che sembra che l'evento sia stato costruito per dimostrare la fine della creatività… ma disgraziatamente non è così". Un'altra ragazza, che era stata presente all'*happening*, dichiarava che il convegno era stata un'occasione sprecata, perché non era riuscita a organizzare una vera e propria comunità organizzata. Nella trasmissione, infatti, venivano presentate molte interviste che erano state fatte ai venditori che erano presenti al Macondo, i quali dichiaravano che avevano partecipato al raduno per vendere la loro mercanzia, anche se "coperta" da una adesione di intenti ideologici: "siamo qua per stare dentro al movimento fino in fondo, non solo una presenza fisica, ma proprio ideologica". A testimoniare ancora di più che l'*happening* in realtà si era rivelato essere una occasione di mercificazione del proprio lavoro era una seconda intervista registrata a una ragazza venditrice al Macondo, la quale dichiarava che seppur faceva molti lavori precari "il fare gli orecchini non era un lavoro alternativo, ma una scelta disperata… non lo sento né come un discorso politico, né alternativo, ma una scelta coercitiva, tra il lavoro in fabbrica e il precariato".

Mostra di Moebius.

Seppur l'evento cardine di Macondo fu il Raduno sull'arte di arrangiarsi e la Svendita del '68, altro importante evento culturale da essi promosso fu la mostra del disegnatore e fumettista francese Jean Giraud, in arte Moebius. Con ogni probabilità nei primi giorni di apertura del locale, presso gli scantinati di Macondo, infatti, venne allestita la prima mostra personale in Italia dell'artista francese: poche sono le testimonianze che ricordano il fatto, se non un video dei Dodo Brothers, il quale immortalava alcuni momenti dell'allestimento della mostra e una breve chiacchierata tra il protagonista dell'esposizione e alcuni macondini, in particolare con Guia Sambonet e Daniele Joffe. A quest'ultimo, difatti, deve essere "addebitato" il motivo della presenza di Moebius a Macondo; Joffe, come ricordato precedentemente, durante il suo lavoro presso la libreria Milano Libri era entrato in contatto con l'ambiente fumettistico francese, importando a Milano la rivista Metal Hurlant, sulla quale Moebius aveva pubblicato alcuni suoi lavori.

L'unico filmato presente sull'evento, mostra come negli scantinati del locale vennero allestite delle pareti semoventi, sulle quali vennero affisse le illustrazioni dell'artista francese. Seppur è difficile recuperare quanto esposto da Moebius a Macondo, qualche testimonianza dei presenti consente di ricostruire cosa era presente all'interno del locale: il disegnatore, infatti, non si era dedicato solo a esporre le sue ultime produzioni, ma portò a Macondo una serie sparsa di tavole riassuntive del suo lavoro. Molte delle tavole li presenti erano gli originali di *Le Garage Hermétique*, fumetto pubblicato sulla rivista francese "Métal Hurlant" dal 1976 al 1980; altre, con ogni probabilità - "era una voce che girava tra di noi", mi ha ricordato Rinaldo Maria Chiesa, che si era occupato dell'allestimento della mostra – erano dei disegni che l'artista francese aveva realizzato nel 1973 per il film tratto dal romanzo di fantascienza *Dune* di Frank Herbert, che Alejandro Jodorowsky non girò mai

e che nel cast, tra gli altri, avrebbe dovuto avere David Carradine, Mick Jagger e Salvador Dalí. Infine, tra gli altri disegni, vi era anche una grande tavola a colori del tenente dell'esercito nordista degli Stati Uniti d'America Mike Steve Blueberry, che Moebius disegnò fin dal 1963 firmandosi con il nome di Gir. Già durante la mostra, tuttavia, molto delle opere del fumettista furono rubate, probabilmente dagli stessi avventori del locale: questo non fece arrabbiare Moebius, il quale, anzi, come testimonia una lettera da lui inviata a Daniele Joffe dopo la fine della mostra, parlava bonariamente delle tavole che non gli furono restituite e, per di più, invitava Joffe a continuare a mandargli fotografie e cartoline dei luoghi che visitava nei suoi viaggi che a lui servivano come ispirazione. Del resto, le tavole "superstiti" alla fine della mostra, vennero spartite tra i macondini che si erano occupati dell'allestimento.

Il video dei Dodo Brothers, seppur poco interessante per comprendere quanto di Moebius venne esposto, ben lascia comprendere quale era il "clima" culturale che si respirava a Macondo. Esso, infatti, mostra una discussione tra Joffe, Guia Sambonet e l'artista francese, la quale verteva sul salutismo e sulle tecniche orientali per poter garantire al corpo umano, attraverso il mangiare sano e la meditazione, il benessere necessario al sostentamento quotidiano; non è un caso, allora, che i macondini, il giorno dell'inaugurazione della mostra, organizzarono una sorta di performance dove regalarono agli avventori mandarini ricolmi di gelato al mandarino che furono trovati in un ristorante cinese vicino.

Chiusura di Macondo.

La sera del 21 febbraio 1978, mentre all'interno del locale era in corso un concerto di Pino Masi, su mandato del sostituto Procuratore della Repubblica Alfonso Marra, irruppero le forze dell'ordine, capitanate dal questore Pagnozzi, per perquisire i presenti in quanto era giunta loro notizia che il locale era uno dei maggiori centri di spaccio di sostante stupefacenti – compresa l'eroina - di Milano. L'atto scatenante ero stato il falso biglietto dell'ATM (Figura 52) prodotto in occasione del convegno sull'Arte di arrangiarsi in cinquecentomila copie dal collettivo di Viola, ed in particolare da Rinaldo Maria Chiesa, che dopo un lavoro come designer aeronautico, aveva intrapreso la carriera come grafico e creativo in Editoria e Pubblicità. Sul falso biglietto, difatti, al posto delle originali scritte, vennero impressi le scritte, sul verso "ce l'hai un filtro?" e "vale uno spino", ovvero per uno spinello, mentre sul verso si raccomandava che "Il biglietto è cedibile a chiunque altro stia rollando. Disonesto usarlo più di una volta o per prendere il metrò. Comunque non c'è nulla da preoccuparsi. Bambulè".



Figura 52: Collettivo Viola, Rinaldo Maria Chiesa, falso biglietto ATM, 1978.

Seppur in un primo momento, oltre al più famoso falso biglietto ATM, fu presentato ai macondini una seconda alternativa – ovvero una sorta di falso pacchetto delle sigarette Gitanes - la scelta definitiva ricadde sul biglietto ATM, il quale venne successivamente stampato presso la ditta Elli e Pagani, la quale stampava i veri biglietti dell'ATM. Uno di questi biglietti, che circolavano in gran quantità a Milano nei primi mesi del 1978, finì anche nelle mani di una madre di uno studente del Parini, la quale, sospettosa di quanto all'interno del locale si "vendeva", decise di chiamare le forze dell'ordine per chiedere di effettuare dei controlli all'interno di Macondo. Non è questa la sede per ricostruire filologicamente gli eventi che portarono all'arresto di tredici[1470] i quali avrebbero rischiato fino a trenta anni di reclusione, e per ripercorrere tutti gli "appelli" alla scarcerazione e le lettere di supporto che arrivarono a Roberto Sambonet, vera e propria "mente oscura" dietro l'organizzazione del locale, da parte di personalità di spicco della cultura italiana – Dario Fo e Franca Rame, Marco Boato, Andrea Valcarenghi, Wanda Osiris – ma resta interessante quantomeno vedere come la notizia venne presa a pretesto dalla pubblica opinione per gettare scredito sul movimento giovanile. Praticamente ogni quotidiano incominciò a supportare le inchieste della magistratura e a tacciare Macondo come luogo vero di spaccio di eroina: in particolare furono "L'Unità" e il "Corriere della sera" a inasprire la campagna denigratoria, seguiti a ruota dai rotocalchi letti dalla borghesia cittadina, come "Gente", che riportava un articolo di una mamma che di notte era dovuta andare a Macondo per riprendere la figlia, trovata tra un groviglio di corpi nudi, mentre descriveva il locale come un posto pieno di fumo acre, gente "equivoca", sballati, omosessuali "in trip". Pochi giornali, soprattutto quelli legati al "movimento", portavano invece a supporto dei macondini delle inchieste puntigliose su quanto al suo interno veniva fatto nei confronti della droga pesante e degli spacciatori di eroina. "Lotta continua", a esempio, titolava "Chi fuma è perduto. E se ti masturbi diventi sordo!", e ricordava come la "retata dell'ipocrisia" avvenne a "due passi dal liceo Parini che dieci anni fa, con la sua "Zanzara", funestò le notti all'ipocrisia più codina". Per di più, sul giornale "antagonista", vennero fra l'altro ospitate alcune delle telefonate che giunsero nei giorni immediatamente prossimi all'arresto dei gestori a Radio Popolare, nei quali la cittadinanza milanese esprimeva solidarietà all'attività del locale. Insospettabilmente anche Giorgio Bocca, sulle colonne de "L'Espresso", "tentava di riequilibrare le sorti della contesa" con l'articolo *Macondo delenda est*. Per bocca, infatti, la chiusura del locale da parte delle forze di polizia, non "puzzava" solo di hashish, ma anche di "crudeltà e ottusità clericale da anni Cinquanta" ed era stata determinata da privati cittadini che, "timorati e sdegnati" telefonavano alle polizie locali per chiedere la fine dello "sconcio" [1471]. In questo contesto, seppur a Macondo, come in tutta Italia, i giovani facevano uso di droghe leggere, ma anche pesanti, il problema per Bocca non risiedeva nell'atto stesso del drogarsi, ma nella contestualizzazione che i giovani "non sanno dove sbattere la testa, dove trovare compagnia, come socializzare"[1472]. Per questo Macondo veniva rivalutato in chiave positiva, non solo quale

[1470] L'atto formale di accusa venne ratificato il 22 febbraio, ed imputava ai 13 arrestati il reato di "aver adibito, in concorso tra loro, il circolo Macondo, del quale erano soci ed organizzatori, all'uso di sostanze stupefacenti (hashish) che veniva distribuito anche a giovani di età minore. [...] perché promuovevano, costituivano ed organizzavano il circolo Macondo nel quale si consumava il reato di cui al capo precedente [...] per aver diffuso e propagandato a mezzo di biglietti tramviari (stampati in numero di circa 5000.000) sui quali veniva reclamizzato lo spinello e che portava la dicitura "ce l'hai un filtro?" e "vale uno spino".". In Mauro Rostagno, Claudio Castellacci, *Macondo*, cit., pp. 22-23.
[1471] Giorgio Bocca, *Macondo delenda est*, in L'Espresso, n. 9(XXIV), 5 marzo 1978, p. 13.
[1472] *Ibidem*.

locale in grado di raccogliere una gioventù che aveva perso la coordinate per una militanza attiva e indirizzata verso uno scopo preciso, ma come luogo in grado di esprimere le potenzialità creative di questa gioventù in dispersione. Infine Bocca attaccava Massimo Cavallini, cronista de "L'Unità" che aveva duramente attaccato Macondo e il *Raduno sull'arte di arrangiarsi*, per ricordagli come si fosse dimenticato di come "in questi anni di quelle manifestazioni mercuriali che sono i Festival de L'Unità in cui è stato mercificato tutto, persino i Gingseng coreano, sciroppo socialista di lunga vita, persino il Togliatti ridotto a portachiavi di automobile." ve ne fossero state fin troppe[1473].

Dopo circa un mese di processo, il 10 marzo i tredici imputati vennero condannati – con tutte le attenuanti del caso – a solo tre mesi di reclusione e a una multa di trecentomila lire, con la sospensione condizionale della pena. Il giudice, infatti, aveva riconosciuto in Macondo una cooperativa che aveva agito con fini di "alto valore morale e sociale", e aveva convenuto che i falsi biglietti tramviari erano stati prodotti con una intenzione "ironica e provocatoria" anche se sottolineava trattarsi "di una ironia di discutibile gusto e stranamente, per chi si pretende distaccato ormai da certe viete concezioni e modi di vivere, di sapore goliardico"[1474]. Con ogni probabilità il giudice aveva riconosciuto in Macondo non un semplice luogo di svago e di divertimento, ma anche un posto dove poter esercitare e fruire cultura: nelle foto di Micaela Ceresa, infatti, si vede Daniele Joffe a processo mentre presenta al giudice il volume *Della pazzia* al quale aveva collaborato alcuni mesi prima con Roberto Sambonet. Inoltre, il giudice era entrato a conoscenza di un progetto che Guia Sambonet aveva portato avanti all'oscuro degli altri componenti della cooperativa in gennaio, quando il locale era stato chiuso: la ragazza, infatti, tramite una sua amica, era venuta a conoscenza che a Parigi erano stati rinvenuti dei disegni di Leonardo da Vinci ancora inediti e di difficile decifrazione. L'idea della giovane macondina, infatti, era di ricavare da questi disegni dei microfilm, che poi si sarebbero dovuti proiettare sui muri di Macondo, o, in alternativa, di creare dei post-it, i quali poi sarebbero stati sparsi per la città, in modo le persone che fossero entrate in contatto con questo materiale, avrebbero potuto fornire eventualmente informazioni utili a poter decifrare quanto Leonardo aveva disegnato. Un progetto che, causa l'irruzione della polizia, non venne mai messo in pratica, e del quale si ha solo una breve menzione sul "Corriere della sera".

Jacopo Fo e Lorenzo Mattotti: le Brigate Macondo.

Pochi giorni dopo l'arresto dei tredici Macondini – e visto il clamore suscitato dal fatto – Jacopo Fo e Lorenzo Matteotti formarono le Brigate Macondo, una "formazione combattente indiana" in supporto alla "resistenza" degli arrestati. Le Brigate si impegneranno, per tutto il periodo del processo, a indire manifestazioni per smuovere l'opinione pubblica sul "caso Macondo" per "far conoscere la verità" sui fatti[1475]. Già il giorno dopo la chiusura del locale, infatti, sul portone di via Castelfidardo venne affisso un tazebao - con ogni probabilità disegnato da Fo e Mattotti - sul quale vennero schizzati rapidamente dei poliziotti in assetto antisommossa,

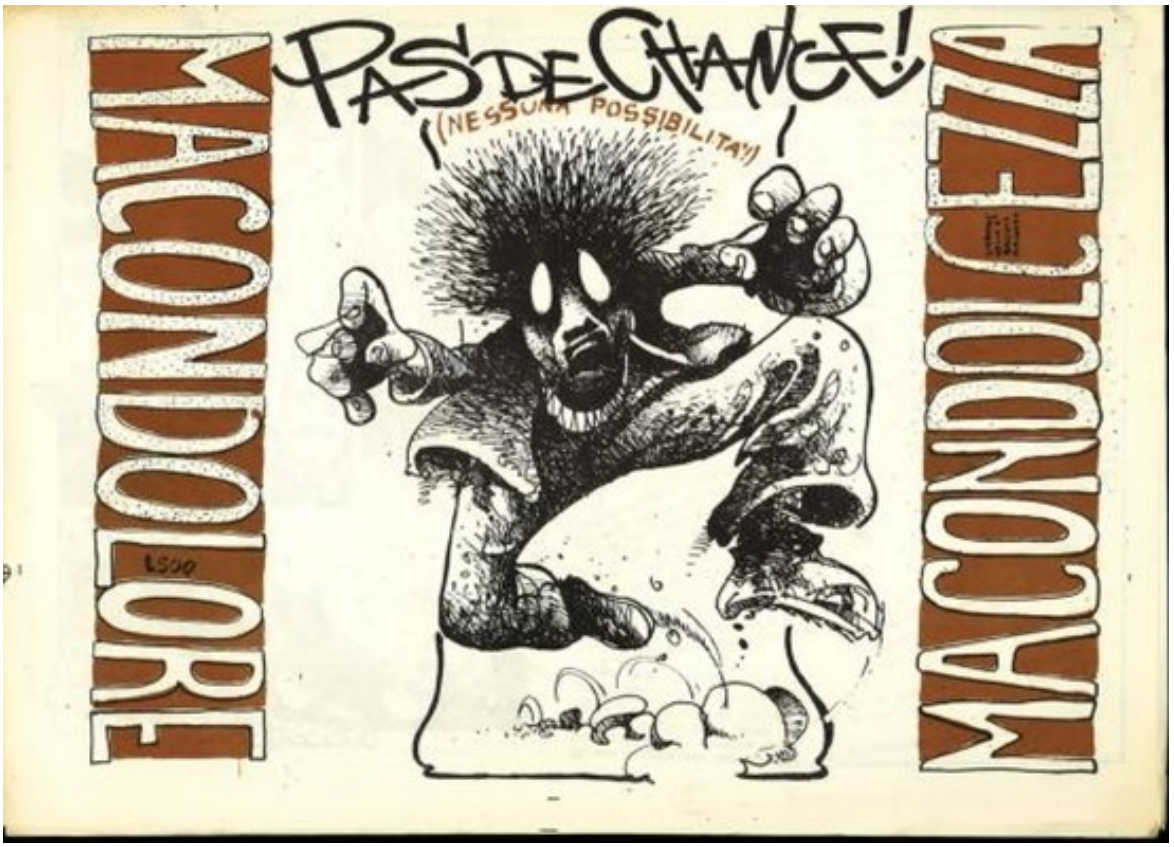
[1473] Cfr., *Ibidem*.
[1474] Ivi., pp. 182 – 183.
[1475]Cfr., Enzo Catania, *Rispondono con stupore, sarcasmo, irrisione*, in Il giorno, 24 febbraio 1978, p. 20.

che ricordava come il locale era stato chiuso delle forze dell'ordine per evitare che la gioventù potesse "costruirsi un'alternativa alla disperazione dell'eroina e allo squallore mortale di questa città"[1476]. Micaela Ceresa, già precedentemente ricordata, che incominciava proprio in quel periodo a occuparsi di fotografia giudiziaria, più volte seguì le Brigate mentre presenziavano ai processi dei macondini: nelle fotografie di Ceresa, infatti, si vedono fuori dalle aule del Palazzo di Giustizia di Milano, e tra le strade della citta, una moltitudine di individui, da anonimi cittadini dalle facce annoiate, alle femministe con fiori di mimosa in mano, agli "indiani metropolitani" fino agli "extraparlamentari". Oltre alle manifestazioni fuori dai corridoi del tribunale di giustizia, Fo e Mattotti organizzarono un'assemblea presso il teatro Arsenale di via Cesare Correnti[1477], una vecchia chiesa evangelica riadattata a ospitare eventi culturali, che divenne il punto di riferimento delle riunioni che si sarebbero svolte attorno alla vicenda degli imputati. La conferenza – una "macondata", come ricordata da Vincenzoni su "L'Unità"[1478] - che si tenne il 24 febbraio portò alla stesura di un comunicato con il quale si chiedeva il definitivo rilascio degli accusati: per di più, per dimostrate ai giornalisti presenti in sala che il biglietto del tram serviva solamente per fare da filtro a delle sigarette di tabacco, intervenne anche l'avvocato Massimo Monaco, il quale, vestito da pagliaccio con bombetta e naso rosso spiegava il funzionamento del falso biglietto ATM[1479]. Nei volantini distribuiti da Fo all'interno del teatro, infatti, si potevano leggere frasi ingiuriose contro la stampa italiana, la quale veniva accusata di essersi uniformata alle tendenze più retrive "della giungla" metropolitana mangiando frutti esotici coltivati "nelle serre di via Fatebenefratelli" conosciuti con il nome di "veline": per questo le Brigate indissero una manifestazione allo zoo comunale di piazza Cavour - il quale si sarebbe poi spostato per le vie del centro cittadino - per protestare contro la "pubblicistica" fatta contro i macondini e per indire una nuova riapertura del locale, che si sarebbe tenuta la sera del 28 febbraio simbolicamente presso la Palazzina Liberty occupata da Dario Fo, dove effettivamente venne fatta una "festa" la sera del 26 – con un concerto di Pino Masi che suonava il suo nuovo album "Alla ricerca della madre mediterranea" – e un'assemblea dibattito durante la quale sarebbe stato anche proiettato un film sul locale probabilmente gli spezzoni girati dai Dodo Brothers[1480]. Per di più, in tono dissacratorio nei confronti di quanto stava avvenendo in tribunale, le Brigate decisero di ristampare i falsi biglietti del tram dove, tuttavia, al posto della scritta "vale uno spino" si trovava impressa la dicitura "vale un litro" con nel retro "si dà diritto a ritirare un litro di vino presso le seguenti redazioni" seguito da un elenco dei principali quotidiani milanesi[1481]. Come ultima iniziativa della manifestazione organizzata presso l'Arsenale, Fo e la neonata Brigata annunciarono la pubblicazione di un "libro bianco" di controinformazione sugli spacciatori di eroina a Milano, nel quale, nelle ultime pagine della introduzione, si dava spazio alla vicenda di Macondo. Nel frattempo, tuttavia, la Terza Colonna Aureliano Buendia della Brigata Macondo – Fo, Mattotti

[1476] Giù le mani da Macondo, portiamo Macondo in tutta la città, tazebao ritrovato presso il CASVA Milano, Fondo Roberto Sambonet, secondo faldone.
[1477] L'arsenale nacque nell'autunno del 1976 grazie alla collaborazione di quattro diversi organismi: il Comitato Vietnam, la Cooperativa l'Orchestra, la Cooperativa cinema democratico e il Teatro Verticale. Questo spazio intendeva configurarsi come centro di proposte culturali alternative a di dibattito politico, in particolare destinato ai giovani, alle scuole e alle strutture di quartiere.
[1478] Marisa Vincenzoni, *Una "macondata" per discolparsi*, in L'Unità, 24 febbraio 1978, p. 5.
[1479] cfr., *ibidem*.
[1480] *Il Macondo "ospite" di Dario Fo: denunceremo il racket dell'eroina*, in La Stampa, 27 febbraio 1978, p. 7.
[1481] di questo biglietto non è stata trovata traccia. La menzione viene fatta in *"Oggi di riapre Macondo" ma alla palazzina Liberty*, in Corriere della sera, 26 febbraio 1978, p. 16.

e alcuni altri "indiani" milanesi – impagino e diffuse, l'8 marzo, una rivista di dodici pagine intitolata "MacondoloreMacondolcezza" (Figura 53) (con un emblematico sottotitolo in francese di *Pas de chance!)*, pubblicata quale supplemento a "Acciaio Rovente", organo di un fantomatico "P.B.P.C.C.B.".

Figura 53: Jacopo Fo, Lorenzo Mattotti, *Macondolore Macondolcezza*, 1978. Copertiia e una pagina internata.



Nella prima pagina della rivista, un fumetto dai toni grotteschi rivisitava la storia del falso biglietto: il discorso tra un dirigente dell'ATM e un suo sottoposto (il Ragioniere) affermava che la falsificazione del biglietto del tram diveniva a essere un danno per il Macondo e non per l'azienda stessa. Il falso biglietto, infatti, nella *strip*, non sarebbe servito per farsi "uno spino", ma doveva servire per farsi un "viaggio gratis" – chiara l'ironia sul termine viaggio, inteso come "*trip*" da sostanza stupefacente: il logo del biglietto, infatti, al posto di aver scritto "vale uno spino" presentavano la dicitura "vale un'ora". Prendeva parola il dirigente, rivolgendosi al Ragioniere, per dimostrare tutta la sua felicità nel sapere che la polizia fosse riuscita ad arrestare i 13 falsari Atm, in realtà i macondini: "di questo passo, lei capisce, ragioniere, dove si va a finire…un Bovisa-centro [1482].A fianco di questo fumetto, un cut-up formato da un testo scritto, metteva in risalto i ricordi di un'anonima frequentatrice del locale, la quale rammentava brevemente sotto forma poetica quale era stata la sua esperienza all'interno degli spazi di via Castelfidardo. Ricordava Guia Sambonet e "l'incontro con Leonardo", il "calore umano" assorbito durante i momenti passati a Macondo, nonché il rammarico per quanto era successo.

[1482] Jacopo Fo, Lorenzo Mattotti, *Discorsi*, in MacondoloreMacondolcezza, marzo 1978, p. 2.

Concludeva, l'anonima scrittrice, amaramente, contando che non era forse un caso "che alla scadenza esatta del V secolo dalla congiura dei pazzi sia arrivato il nostro momento"[1483]. Un altro racconto che venne ospitato su "MacondoloreMacondolcezza", verteva su un tono più ironico, per sbeffeggiare le feste "intergalattiche" de "L'Unita".



Sotto uno striscione con scritto "sgobba tu, non sgobbo io: alla fame tua ci pensa dio", mentre sorseggiava un velenoso Barbera a 30 lire al bicchiere, un giovane si trovò davanti a sé un energumeno, "con una dentatura modello Colosseo", che lo accompagnò a vedere le "meraviglie" del festival. Esso era composto da *stand* gastronomici di polli in fricassea da masticare alla cubana al prezzo popolare di 35000 al cm cubo e da bancarelle di cultura alternativa, dove alcuni animatori vendevano sali "per gli svenuti e Sali da bagno" - accompagnando la loro vendita con la colonna sonora di Orietta Peti (Berti) che interpretava "Schiaccia il brufolo che viene fuori il pus, pussi pussi pa". Per questo il racconto terminava con il giovane spesato, che si allontanava dichiarandosi contento che avessero chiuso il Macondo "perché certi posti, certi festival con la cultura non c'entra no proprio niente". Ed ecco, allora, apparire a corredo del racconto, una foto di fusti radioattivi, probabilmente provenienti da Seveso, ben incolonnati uno dietro l'atro, ed ecco apparire altri due finti biglietti del tram – valido "per un bidone delle linee ordinarie urbane di strage", dove al posto della scritta "ce l'hai un filtro?" vi era scritto "c'è l'hai la diossina?". Nella pagina a fianco, per calcare ancor di più la situazione sulla strage di Seveso, delle foto – con ogni probabilità scattate da alcuni membri dell'agenzia Tam-tam – mostravano gli operai dell'azienda vestiti con le tute antiinquinamento, dalle quali bocche uscivano delle bolle fumettistiche che permettevano di far dire agli operai "era meglio se stasera andavo a Macondo".

Ancora sull'ironia, verteva un secondo articolo presente nella rivista: un'intervista fatta dall'inviato speciale Paul Getty III al finanziatore "occulto" di Macondo, "il giovane plurimiliardario Honiro Mac Honda". Secondo Honda, il Macondo era un club privato al quale, per iscriversi, si doveva depositare un miliardo in "autentici biglietti del tram", con un ristorante che forniva agli avventori champagne, caviale, lingue di pappagallo e riso al tartufo, mente l'unica eccentricità del posto era l'abbigliamento che i soci dovevano scegliere tra lo stile

[1483] *Ibidem*.

"drop out" di Pierre Cardin e lo stile "Barbùn" di Christian Dior. L'intervistatore chiedeva anche chiarimenti sulla droga: anche questo problema, per Honda, era stato mistificato; i soci, infatti, avevano a disposizione delle saliere d'oro – "fatte da un certo Benvenuto Cellini" – riempite di cocaina, mentre l'eroina era permessa solo se fumata. Ai bambini più piccoli di tredici anni, infine, era permesso solo l'hashish fumato in un'apposita stanza denominata sala dei bimbi[1484]. Completava la rivista alcune pagine solo di fotografie, scattate da Micaela Ceresa e da Roby Shirer, che mostravano i membri della Brigata vestiti da indiani manifestare per le vie della città. In ultimo, all'interno della rivista, veniva trascritta la sceneggiatura – con tanto di istruzioni e costumi per l'invito alla replica – dello spettacolo teatrale che Fo e Mattotti avevano progettato da portare in scena nelle piazze cittadine per supportare la causa degli arrestati. La scena iniziava con un banditore che introduceva la situazione e la Brigata: "signori e signore, questa è una Brigata Macondo, siamo qui convenuti per raccontarvi la vera storia della pressa della città Macondo parteciperanno a questa storica rievocazione alcuni storici personaggi"[1485]. Entrava dunque in scena lo spacciatore, protagonista della *pièce* che, camminando tra la folla e prendendola a braccetto, esclamava: "Eroina, Eroina soffice e morbida! Comprate la buona Eroina che acceca! Comprate salsicce, televisioni e lavatrici!"[1486]. Entravano poi tre giovani macondini truccati da clown stendendo per terra una striscia di carta colorata sulla quale si sarebbero seduti: dopo una breve descrizione di quanto avveniva all'interno di Macondo, uno dei tre clown esclamava di aver visto all'interno della folla uno spacciatore. A questo punto scattava dal pubblico un poliziotto che brandendo un coltello si avventata sul giovane – e non sullo spacciatore - per tentare di catturarlo: improvvisamente, tuttavia, la scena si fermava, in quanto due attori-fotografi lì presenti non avevano inquadrata bene quello che stava avvenendo, e chiedevano gentilmente se la *pièce* si potesse rifare. La scena, dunque, si ripeteva, e questa volta il poliziotto riusciva ad affondare il coltello nello stomaco del giovane "dissidente" facendogli uscire le budella dallo sterno fino a farlo rantolare sul pavé. Il poliziotto, tuttavia, indefessamente, si avventata ancora sul malcapitato, strappandogli dal corpo le interiora, per gettarle sulla folla e sui giornalisti presenti, finché il macondino non moriva con degli ultimi spasmi. Come ultima scena, altri due poliziotti, saltati anche loro fuori dal pubblico, scattavano per avventarsi sugli ultimi due clown li presenti, uccidendoli e sbudellandoli. La scena si concludeva, infine, con i poliziotti che lasciavano sulla strada delle buste di eroina, quasi a voler sottolineare la loro connivenza con lo spacciatore che i macondini tentavano di cacciare. Questa rappresentazione, effettivamente, venne portata "in scena" nel tardo pomeriggio del 28 febbraio proprio davanti a palazzo Marino, sede del consiglio comunale, mentre alcuni sostenitori di Macondo vennero accolti all'interno delle sale comunali da alcuni esponenti di Democrazia Proletaria, che garantirono loro la volontà di portare al successivo consiglio comunale un'interpellanza sul caso[1487].

[1484] *Montecarlo*, in Ivi, p. 9.
[1485] *Rappresentazione teatrale*, in cit., pp. 6-7.
[1486] *Ibidem*.
[1487] Cfr., *Il Macondo si difende con il teatro-guerriglia*, in La Repubblica, 28 febbraio 1978, p. 5.

Centri sociali a Milano nei primi anni Ottanta.

Correggio 18 e il laboratorio teatrale di Pasquale Campanella.

L'area di via Correggio 18, una serie di capannoni industriali con alcuni stabilì adibiti a uffici per il personale, situata in una lunga strada che univa i quartieri alti vicini alla Fiera campionaria, alla periferia acquattata lungo la circonvallazione esterna, era di proprietà delle industrie Mellin. Lo stabile venne occupato, l'11 aprile 1975 per iniziativa del Comitato di quartiere Magenta, "un gruppo aperto e composito; vi partecipavano, oltre che militanti della sinistra extraparlamentare, cattolici di sinistra, giovani abitanti della zona senza precisa collocazione politica e qualche aderente ai partiti progressisti"[1488], cui si aggiunse "una componente più libertaria e hippie"[1489]. in un caseggiato adibito a scopo abitativo. Come raccontano gli occupanti nel libro "Le radici del glicine", in via Correggio 18 da subito si sviluppò una situazione abitativa di stampo libertario, che inglobava individui che spaziavano dai comunisti di osservanza più strettamente marxista, passando per le frange movimentiste di Lotta Continua e dell'Autonomia, fino alle frange di impostazione più anarcoide, quest'ultime riunite in Correggio 18 perché li aveva sede numerose iniziative libertarie, come la rivista "Nero", il Coordinamento di lotta per la casa, il Coordinamento lavoratori precari, che stampava anche un rivista intitolata "Wobbly – foglio di lotta del precariato sociale", confluito successivamente nella rivista "Colleagamenti – Wobbly", nonché un mai organizzato Collettivo Apache sull'ecologia sociale. In tale contesto non fu difficile, anni dopo, nell'inverno del 1981, accettare la presenza dei punk, così diversi dall'immaginario socioculturale dei primi residenti, e di destinare a loro un capannone dove essi potessero svolgere le proprie attività. Esso era uno spazio che prima di essere affidato ai punk, era stato dato in gestione al collettivo di artisti del Vidicon, i quali, tuttavia, non lo avevano mai utilizzato in quanto versava in condizioni precarie.

Presso l'occupazione di via Correggio 18, negli anni si erano insediate alcune attività di ricerca teatrale ancora oggi da ridefinire: negli scantinati di quello che poi sarà il capannone del Vidicon, vi erano alcune stanze dove svolgevano le prove per i propri *sketch* Aldo Baglio e Giovanni Storti, da poco, il primo nel 1979 e il secondo nel 1980, laureati alla scuola di mimodramma del Teatro Arsenale. Della loro attività in Correggio 18, purtroppo, non è rimasta testimonianza, probabilmente dovuta a una sporadica frequentazione degli spazi a loro disposizione, anche se numerose testimonianze li ricordano svolgere la loro attività all'interno delle mura del centro. Oltre al duo comico, vi erano altri teatranti che frequentavano l'occupazione di Correggio 18: fin dalla fine del 1978, Pasquale Campanella, giovane studente dell'Accademia di Brera, aveva concordato con gli occupati di poter insediare in uno dei locali vuoti al primo piano del cortile principale dello stabile un suo laboratorio, dove poter progettare le proprie performances[1490]. Non furono molte le "azioni" che campanella mise in scena all'interno del salone occupato, in quanto esso veniva per lo più utilizzato quale locale studio: Campanella, infatti, era solito provare le performance all'interno dello stabile di

[1488] Massimo Pirotta, *Le radici del glicine. Storia di una casa occupata*, Milano, Agenzia X, 2017, p. 28. Vedi anche: Andrea Capriolo, *Vidicon: arte, musica e docufilm*, in MilanoOttanta, cit., p. 207.
[1489] Ivi, p. 54.
[1490] Andrea Capriolo, *Vidicon: arte, musica e docufilm*, in MilanoOttanta, cit., p. 207.

Correggio 18 per poi mettere in scena l'azione conclusa nei locali dell'Accademia di Belle Arti di Brera. Di quelle poche che si è salvata documentazione, due, in particolare, meritano attenzione: *Performance Uno* messa in atto la mattina del 5 dicembre 1979, e *CO/LO-RE* del 21 aprile 1980. La prima venne attuata da Campanella, con Giovanni Caviezel, Mimma Dieghi e Monica Lollo nell'aula manga dell'accademia braidense: essa vedeva camminare su di un percorso prestabilito, secondo "una trama precisa e costruita […] nella quale giocava un parte notevole il contenuto politico", i performer, i quali durante il loro percorso avrebbero lasciato a terra una traccia di tempera utilizzata per realizzare un segno grafico che, nella loro ottica, ottemperava a "una sua specifica significazione come atto gestuale minimale". Essi, in punti prefissati del tragitto, avrebbero dovuto interagire con vari elementi scenici, tra cui un manichino di cartapesta posizionato seduto su di una sedia, nel mentre recitavano brani poetici, che spaziavano dalla poesia surrealista di Breton fino alla poesia visiva contemporanea di Ugo Carrega – ripresa dal volume *Liriche Logiche* - di Antonio Curcetti e di Caviezel: il tutto, infine, era registrato tramite una macchina da presa ("mezzo meccanico non teatrale" come ricordato nel prospetto ancora conservato della performance) gestita da Monica Lollo, che "inseguiva" i passi dei performer per inserirli volutamente quali disturbi all'interno delle immagini registrate. Lo spazio "scenico", inoltre, era articolato non solo dai passi dei performer, ma costruito anche attraverso effetti luminosi che illuminano secondo le diverse necessità sceniche i vari attori, e da una struttura cubica costruita con dei tubi innocenti posizionata al centro della sala, che forniva il centro focale dell'intero intervento[1]. Con questa performance, Campanella e i sui colleghi volevano sondare la condizione dell'individuo nella società moderna a contatto con possibilità espressive, creative e immaginative nuove, ma dove i "bombardamenti pubblicitari e la propaganda politica filtrata attraverso le strutture repressive di potere" favorivano una derivazione di politiche speculative tipiche della società capitalista. In essa, per gli esecutori della performance, i comportamenti dell'essere umano erano dettati da condizionamenti sociali di tipo sadomasochista, trovando un benessere solo nel consumo o nell'alienazione del non poter vedere realizzati i propri bisogni[2]. La seconda performance - *CO/LO-RE* – anch'essa messa in atto nell'aula Napoleonica da Campanella e Monica Lollo – era volta ad indagare la frammentazione del colore di un'immagine proiettata su di un corpo in movimento, effettuata mediante un filmato dalla durata di venti minuti composto dai due performer con l'aiuto di Mario Liguigli: tale sequenza filmica veniva proiettata sulle mura della sala sovrapposta ai corpi degli attori in movimento. Il filmato, in particolare, era costituito da due pellicole proiettate contemporaneamente con ritmi non coincidenti fra di loro, in modo che si potessero periodicamente sovrapporre per creare effetti di scomposizione delle immagini. Il risultato al quale si sarebbe giunto avrebbe consentito di evidenziare "più situazioni spazio/tempo verificatesi contemporaneamente in un unico ambiente". In particolare, tale filmato rifletteva sulla ricezione ottica del colore su differenti e specifiche superfici - "il colore sul colore, sul corpo, sull'oggetto" - mostrando come esso potesse venire recepito quando proiettato su supporti di volta in volta diversi. Se come visto il filmato era costruito mediante un collage di situazioni diversificate, anche il sonoro rifletteva tale sentimento: un collage di suoni e rumori, come il cicalare della radio e il frastuono di una televisione accesa, erano sovrapposti a brani di musica

d'avanguardia, come "In terra utopicam" di Walter Marchetti pubblicato nel 1977 dalla Cramps record. Tutto questo per creare una situazione straniante e spiazzante per gli spettatori, che avrebbero visto la performance della coppia stando assiepati ai bordi della sala, vedendo solo da lontano quanto sul corpo degli attori veniva proiettato.

Nonostante l'attività performativa di Campanella non trovasse sviluppo all'interno dell'occupazione di via Correggio, presso il suo laboratorio trovarono corso alcuni training del Living Theatre e di Grotowski che portarono i partecipanti a questi seminari a mettere in scena manifestazioni teatrali di strada, delle quali, tuttavia, si è persa la memoria. Importante, soprattutto, fu la partecipazione di Campanella, Dieghi, Lollo e Caviezel allo spettacolo teatrale *Andy Warhol's Last Love* organizzato dallo Squat Theatre presso il Teatro di Porta Romana 124 – da poco sorto sulle ceneri del cinema Mercury grazie all'interesse di Fiorenzo Grassi e Gianni Valle - dal 17 ottobre al 24 ottobre 1979[3]. Il gruppo teatrale ungherese, rifugiatosi nel 1976 e New York a causa delle difficoltà politiche che stava attraversando in patria, venne chiamato a partecipare alla rassegna "Teatrart" organizzata da Franco Quadri e dell'associazione "Il minotauro". Lo spettacolo, che venne portato in scena nell'atrio del cinema, con gli spettatori seduti fuori dal locale, per vedere gli attori recitare da una vetrina, oltre a causare ampio scandalo – a causa di un finta esecuzione di un attore travestito da Andy Warhol da parte di un altrettanto "finta" Ulrike Meinhof, e di una donna arrivata in scena direttamente dalla strada, dopo essere scesa da un tram pubblico, con in tasca un fallo di gomma – si proponeva al pubblico italiano quale spettacolo di rottura dalla tradizione, seppur d'avanguardia, delle stagione degli anni Settanta. Seppur lo spazio di rappresentazione non canonico, quale la vetrina di un'attività commerciale, di per sé non si proponeva come di rottura con la tradizione teatrale precedente, l'utilizzo di media "alternativi" alla voce e al corpo – "strumenti" tradizionali dell'attore teatrale – poneva lo spettacolo all'interno della nuova avanguardia di fine anni Settanta. Nonostante il testo, infatti, criticasse la mitologia della società dei consumi cosi come, ad esempio, era stata messa in scena dal Living Theatre, la presenza sul "palco" di media tecnologici differenti, che come ricordato da Valentina Valentini, assolvevano a una duplice funzione, ovvero essere "veicolo di contenuti culturali della società di massa e nel contempo demistificatori del loro funzionamento"[4], divenendo strumenti con i quali i confini della pratica teatrale si tramutavano in un nuovo *mixed-media* virato sui confini e sulle intersezioni dei diversi campi della performance[5]. Anche sulla rivista "Il Patalogo", diretta da Franco Quadri, che come ricordato era stato l'organizzatore dell'evento, veniva presentata un'ampia recensione dello spettacolo e dell'attività della compagnia ungherese, nella quale, per voce della stessa compagnia, si ricordava come proprio mediante tale diversificata strumentazione – così come il portare in scena la *pièce* in una vetrina – aveva la funzione di andare oltre lo spettacolo, l'esibizione e l'illustrazione, per riuscire a integrare, "l'esposizione delle limitazioni estetiche nell'estetica del teatro, cioè a creare avvenimenti vivi: senza i quali non c'è teatro"[6]. In occasione di questo spettacolo, davanti all'entrata del cinema di corso di Porta Romana dove la compagnia ungherese stava recitando la propria opera, Campanella, con Giovanni Caviezel, Mimma Dieghi e Monica Lollo, imbastirono un tavolo con cibarie varie; al momento dell'inizio della pièce del gruppo ungherese, i cinque performer milanesi si se dettero al tavolo e incominciarono a mangiare quello che avevano preparato per l'occasione.

Una performance, questa, che seppur non fu capita dal pubblico assiepato davanti alla vetrina del teatro, venne recepita da uno degli attori dello Squat, il quale a fine rappresentazione uscì in strada, si avvicinò loro, e inscenò un balletto saltellando su dei cocci di vetro rotti provenienti da una bottiglia che lo stesso attore aveva spaccato a terra in precedenza.

Vidicon: nuove ricerche artistiche.

Sebbene all'interno dell'immobile, come ricordato, le *pièce* teatrali di Campanella furono esigue, il suo lavoro nell'occupazione fu di fondamentale importanza per aprire il portone dello stabile ai giovani studenti dell'Accademia, che incominciarono a frequentare il posto per vedere quello che al suo interno si stava mettendo in moto. Fu proprio nel contesto dell'Accademia Braidense che Campanella, alla fine del 1979, fece la conoscenza di Arturo Reboldi, e Elisabetta Fedrigo, che nel frattempo avevano occupato un'aula dell'istituto - conoscendosi a loro volta - per poter discutere d'arte, invitando quei pochi professori – tra i quali vi erano Vincenzo Ferrari, Mino Ceretti e Alik Cavaliere – più aperti verso le "problematiche" giovanili. I giovani, infatti, durante l'estate e l'autunno del 1979 avevano messo in scena all'interno degli ambienti del palazzo di Brera alcune performance che avevano attirato l'attenzione degli studenti dell'Accademia: di queste primordiali attività resta molto poco, solo poche decine di scatti fotografici. Alcuni documentano una performance di Caligaris all'interno del cortile centrale del palazzo di Brera, dove si vede l'artista seduto su di una sedia intendo ad abbracciare e baciare alcuni presenti. Una seconda performance venne messa in scena da Murgia all'interno di un locale dell'Accademia: di questa azione si vedono solo alcune foto che mostrano l'artista intento a suonare la chitarra. Una terza, invece, vedeva Arturo Reboldi mettere in atto la performance *Piano Concerto in memoria di George Maciunas. Nel primo anniversario della morte*.


Figura 54: Elisabetta Fedrigo, salone principale del Vidicon 1980. Vedi anche immagine successiva.

Dopo alcuni giorni di frequentazione, Campanella – attirato anche dai lavori che Murgia, Caligaris e Reboldi avevano messo in scena nei locali braidensi - invitò Reboldi[1491] a visitare il suo laboratorio di Correggio 18, e fu in questo momento che quest'ultimo si accorse che all'estremità apposta del cortile dove Campanella aveva il suo studio, vi era uno stabile ancora inutilizzato sebben del tutto fatiscente. Dopo un primo sopralluogo, durante il quale si recepirono le potenzialità del posto, interamente piastrellato con mattonelle smaltate di bianco interamente ricoperte da scritte e disegni con vernici colorate, a Reboldi venne in mente di poterlo utilizzare per creare al suo interno un centro di cultura aperto

[1491] Come dichiarato da Reboldi, esso si recò a vedere lo studio di campanella con Giovanni Caligaris, il quale immediatamente si ritirò dall'iniziativa voluta da Reboldi.

alle nuove arti – dalla fotografia alla cinematografia, dall'happening performativo all'attività musicale, soprattutto legata alle nuove atmosfere punk e No-Wave (Figura 54).



Dopo una richiesta ufficiale al comitato d'occupazione, che concesse lo spazio da lui richiesto – più un capannone completamente inagibile, posto di fianco - grazie a una paventata possibilità di organizzare al suo interno un "centro di iniziativa culturale" – in modo che gli occupanti non avrebbero potuto porre diniego all'iniziativa, seppur non riconoscevano nei richiedenti una necessaria politicizzazione - Reboldi, con Fedrigo e Murgia, decisero di aprire il Vidicon, locale autogestito e "spoliticizzato", eterogeneamente frequentato da una gioventù che passava dal *jet set* cittadino dei nuovi locali alla moda che si stavano diffondendo in città, quali l'odissea 2001 e La Luna, passando per i militanti della sinistra extraparlamentare e il nuovo movimento giovanile punk. Il locale, infatti, seppur ebbe vita breve, rimanendo aperto solo dal maggio 1980 all'aprile dell'anno successivo, portò una ventata di novità all'interno del panorama culturale meneghino, per di più in uno spazio estremamente connotato politicamente, come era via Correggio 18. Nonostante a Milano i centri di iniziativa culturale d'avanguardia non mancavano – Out-off e Sixto-Notes, principalmente – tali posti erano recepiti dai giovani del "movimento" come luoghi prettamente artistici, per un *élite* culturale spoliticizzata ma in grado di recepire un'arte culturalmente connotata, quasi specialistica. La novità apportata dal Vidicon, fu infatti quella di riuscire a integrare l'avanguardia culturale cittadina, frequentata per lo più dalla borghesia del centro e dai giovani preparati ad assorbire certe novità, con una gioventù politicizzata a sinistra, poco avvezza alle correnti artistiche più innovative. Se si sfoglia il quaderno dei tesseramenti ancora conservato – alcuni sono andati persi durante gli anni – infatti si scorgono nomi che spaziano dai militanti della sinistra antagonista – soprattutto provenienti dalle occupazioni di Garibaldi 30/32 – e della sinistra "controculturale", come Mario Mieli, Gianni Emilio Simonetti, Francesco d'Abramo di Radio Popolare, architetti, come lo Studio Sottsass, artisti e storici dell'arte di nota fama, come Cino Zucchi, Paola Mattioli, Eliseo Mattiacci, Roberto Taroni di Sixto-Notes e Antonella Mocellin, nonché Vittorio Palazzoli e Zeno Birolli[1492].

Seppur i giovani studenti braidensi entrarono in possesso del locale nell'inverno tra 1979 e 1980[1493], passarono alcuni mesi prima che riuscissero a organizzare le prime mostre ufficiali: erano stati necessari, infatti, numerosi interventi di ristrutturazione, non solo per rendere l'ambiente agibile, ma per renderlo esteticamente

[1492] *Vidicon Milano*, a c. di Andrea Capriolo, Arturo Reboldi, Elisabetta Fedrigo, cit., p. 209.
[1493] Tale data è desunta da un volantino ciclostilato dai gestori del locale, dove veniva ricordato che "il nostro gruppo, formato da giovani artisti per lo più usciti dall'Accademia di Milano, si e inserito in questa occupazione nel dicembre del '79, e fino alla data di apertura ha lavorato per la sistemazione dei locali, sistemazione estremamente complessa e faticosa data la grandezza degli spazi occupati". *Vidicon*, Documento ciclostilato conservato presso gli archivi privati di Arturo Reboldi ed Elisabetta Fedrigo.

accogliente[1494]. Nelle idee di Reboldi e Fedrigo, infatti, il Vidicon non si sarebbe dovuto caratterizzare per essere un centro sociale dedicato al bivacco e alla discussione politica, ma come un vero e proprio locale dove poter esperire arte e cultura. Non è privo di interesse, di conseguenza, notare come per accedere al posto fosse necessario sottoscrivere un tesseramento – come del resto era richiesto a Macondo, altro locale della sinistra movimentista, ma non declinabile, come il vidicon, quale centro sociale – il quale, seppur interamente gratuito o quantomeno a sottoscrizione simbolica, serviva ai gestori del Vidicon per avere un indirizzario sul quale poter attingere per poter reinvestire il ricavato dalla serata in quella successiva[1495]. Un documento scritto nell'estate del 1980, infatti, definiva la connotazione politica e culturale che al locale i gestori volevano dare: "è importante che questo spazio che si è aperto sia in un complesso urbano occupato, anche se noi non facciamo politica nel senso classico del termine, né siamo militanti di alcuna corrente politica. La nostra esigenza nasce dalla necessità di creare una corrente di idee e di comportamenti interno all'operare artistico"[1496]. Allo stesso tempo, tuttavia, Reboldi, Fedrigo e Fontanesi tentarono di connotare l'esperienza in senso democratico e avulso dalle leggi del marcato capitalista; ancora nel medesimo documento, infatti, si ricordava come gli organizzatori non avrebbero escluso dal loro panorama di vedute la nozione dei galleria d'arte - anche se, sottolineavano, il loro scopo non era quello di "gestire un mercato" - bensì si proponevano di "allargare" la nozione di "galleria", in modo che essa potesse contenere al suo interno concettualizzazioni culturali che la "galleria d'arte" come era comunemente intesa non era in grado di sottendere. Fondamentale, in tale contesto, la chiusura della piccola pubblicazione, dove si ricordava come il gruppo intendeva allargarsi "non solo agli artisti che operano nei vari settori ma anche a tutte quelle persone che tendono a caratterizzare o a caratterizzarsi come "funzioni estetiche".[1497]. Del resto, il nome del locale, Vidicon, rimandava a un tipo di tubo da ripresa sottovuoto impiegato nelle riprese televisive per la produzione di immagini digitali: un termine che si distanziava molto dai i classici "termini" di "movimento" con i quali i giovani erano soliti apostrofare i propri luoghi e le proprie pubblicazioni.

Ancora un secondo documento, manoscritto da Reboldi, risulta di fondamentale importanza per verificare i rapporti che intercorrevano tra Vidicon, sottoculture giovanili e il movimento politico: "Il Vidicon" – ricordava l'artista – "è criticato alle spalle, dai punkers, dai "compagni", dai non compagni, da chi fa sulla "cultura" una speculazione economica, da chi fa sulla "cultura" una speculazione politica, da chi non ha cultura, da chi fruisce bene o male la cultura, da chi vuole che la "cultura" alternativa sia sufficiente a quantificare ogni cosa, da chi crede che i soldi debbano essere dimenticati in ogni caso, da chi crede di saper fare tutto, da chi crede che solo al Vidicon esista ambiguità (e non guarda a casa sua), da chi crede che il Vidicon debba risolvere ogni problema che angustia le terre, da chi fa "sempre" violenza agli altri e non accetta una volta tanto di farla a sé stesso, da chi crede che "alternativo" significhi "ghetto", da quelli che non hanno idee per cui non sanno fare

[1494] I lavori erano stati effettuati grazie anche all'interesse del padre di Elisabetta Fedrigo, il quale possedeva un'attività di imprenditoria edile, che prestava a loro strumenti e malta per i lavori all'interno del locale.
[1495] I gestori del locale avevano prodotto dei biglietti in cartona colorato – bianco, arancione e blu – sulla quale erano segnati il nome e cognome del proprietario, il numero di tessera e la data di scadenza della stessa, illimitata.
[1496] *Vidicon*, Documento ciclostilato conservato presso gli archivi privati di Arturo Reboldi ed Elisabetta Fedrigo.
[1497] *Ibidem*.

altro che criticare continuamente quelle degli altri, da chi non capisce un cazzo, da chi ha paura del babau, da chi pretende che le idee degli altri rientrino ferreamente nel suo standard (sennò sono speculatori, fascisti etc…) da chi prende un sacco di soldi di finanziamento pubblico e poi si definisce alternativo […] da chi è affetto da populismo ferreo, da chi sviluppa opinioni antitetiche, come un dopolavoro, da chi ha perso il treno da dieci anni, da chi non vede una spanna lontano dal suo naso, ecc, ecc, ecc, → ∞"[1498].

Anche i quotidiani "istituzionali", del resto, nei primi giorni di apertura del locale, incominciavano a dare notizia, e a riflettere sulla ventata di novità, che il locale stava portando a Milano. Su "La Repubblica", il 23 marzo 1980, Anna Praderio intitolò il suo articolo *Quasi un locale off, ma senza i dollari di Rockfeller*, contestualizzando la nuova esperienza all'interno di quel novero di club newyorkesi che "giocavano" sull'ambivalenza di spazio alternativo al sistema dell'arte istituzionale pur se finanziati dagli stessi istituti verso ai quali muovevano la contestazione. L'articolo in questione, infatti, principiava dal riconoscimento di questa ambivalenza: "Tra i murales rossi e azzurri del vecchio centro sociale Magenta c'è ancora la scritta "Dal privato al politico", ma gli organizzatori di "Vidicon", il nuovo spazio culturale polivalente sorto negli stessi capannoni di via Correggio 18 […], si riconoscono invece nel generale "ritorno al privato"."[1499]. Più avanti, l'articolo lasciava la parola direttamente ai gestori del locale, i quali dichiaravano – e connotavano – l'esperienza del Vidicon quale luogo dedito alla sperimentazione artistica, avulso dalle "etichette politiche": "non vogliamo assumere etichette politiche" dichiaravano gli organizzatori, "il nostro centro nasce come spazio a disposizione di tutti coloro che fanno della sperimentazione artistica, in ogni campo, dal videotape alla fotografia. Sappiamo che i normali circuiti non sono molto disponibili per queste attività […]. I nostri modelli sono stati i locali off di New York che però hanno sponsorizzazioni redditizie; Rockfeller per esempio investe 400 mila dollari all'anno nelle cantine alternative. Noi invece siamo del tutto indipendenti"[1500]. Anche il "Corriere della sera", del resto, riportava le medesime intuizioni de "La Repubblica" riguardo al locale milanese: Elia Perboni, intitolando il suo articolo *Insieme al Vidicon*, ricordava come il luogo rispettasse la funzione originaria all'interno della quale sorse – quella di centro sociale – garantendo la socialità e la fratellanza, ma al tempo stesso mischiando a essa il divertimento dei club spoliticizzati: "In parte viene rispettata la funzione precedente di questo posto un tempo centro sociale, quindi un luogo soprattutto d'incontro oltre che di divertimento, a cui molti giovani già facevano riferimento".[1501]". Sintomatico, in questo contesto, la lettura che del luogo veniva fornita da Ermanno "Gomma" Guarnieri, "militante" punk del Virus nonché fondatore di "Decoder", anni dopo la chiusura del posto, nel 1984. Seguendo la scia "movimentista" tipica di una certa cultura degli anni Settanta, sulla rivista "Primo Maggio" – legata ancora agli ambienti dell'operaismo italiano – veniva data una lettura del locale quale espressione di una politica culturale "antagonista" e impegnata un senso anticommerciale, che seppur nelle sue caratteristiche di fondo – soprattutto per la valenza "anticapitalista" – si può ritenere veritiera, di fatto forzava l'interpretazione che i gestori

[1498] Lettera manoscritta conservata nell'archivio privato di Elisabetta Fedrigo.
[1499] Anna Praderio, *Quasi un locale off, ma senza i dollari di Rockfeller*, in La Repubblica, 23 marzo 1980, p. 17.
[1500] *Ibidem*.
[1501] Elia Perboni, *Insieme al Vidicon*, in Corriere della sera, 18 gennaio 1981, p. 14.

volevano dare all'esperienza. "Il contesto in cui si muoveva il Vidicon" - ricordava "Gomma" – "non era assolutamente commerciale, quanto sociale e politico, infatti si cercava di applicare all'arte, ma sarebbe meglio dire ai mezzi per la comunicazione, il concetto che Jean Luca Godard espresse nella frase "BISOGNA SMETTERE DI FARE FILMS POLITICI PER FARE POLITICAMENTE I FILMS"[1502]. A screditare quest'ultima analisi, e per ridare al Vidicon la sua corretta collocazione politico-culturale, orientata democraticamente all'interno della sinistra antagonista, ma stanca della militanza ideologica del decennio precedente, concorrono diversi fattori e alcune personalità. Claudio Belforti, figura interessante per la progettazione "intellettuale" del vidicon, seppur mai coinvolto all'interno del collettivo, nonostante provenisse dagli ambienti "proletari" di Gratosoglio, era fin dalla fine degli anni Settanta entrato in contatto con le ultime mode culturali provenienti dall'estero, in particolare dalla Gran Bretagna, dove, seppur la cultura radicale – "free party", *underground press* e il successivo movimento punk e di "Stop the city" - aveva attecchito tra i giovani degli anni Settanta e Ottanta, di fatto restò una pratica per pochi settori sociali decontestualizzati dal resto della società. Una seconda personalità che consentì un seppur minimo sviluppo iniziale del Vidicon, per essendo marginale al suo sviluppo successivo, fu Nicola Ticozzi, allora in contatto con le personalità più in vista del jet set cittadino – e, in alcuni casi, anche internazionale – grazie al fatto che era il gestore della discoteca La Luna, da poco chiusa al momento dell'apertura del Vidicon. Fu proprio lui a fornire ai gestori del locale un primo indirizzario sul quale poter contare per poter portare "clientela" in Correggio 18. Ticozzi, del resto, proprio alla fine degli anni Settanta aveva incominciato a interessarsi alle culture musicali alternative, sia punk, diventando una dei redattori della punkzine "Punkadelic" sia della disco music, la quale negli ambienti "militanti" della sinistra antagonista di certo non era vista di buona occhio: nel 1979, infatti, insieme a Sandro Baroni, pubblicò per la casa editrice romana Arcana il già ricordato volume *Disco Music: guida ragionata ai piaceri del sabato sera* nel quale, seppur si connotava l'esperienza di questa nuova cultura musicale come una pratica della spoliticizzazione e della crisi della militanza, di fatto si fornivano le biografie dei principali protagonisti e gli indirizzi dei luoghi "di culto" di questa nuova avanguardia culturale-musicale. Anche l'avvicinamento ai locali prettamente artistici quali Sixto-notes e Out-off, può di certo essere preso a modello per sottolineare lo svincolamento del Vidicon dalle logiche strettamente militanti. Sixto-notes, infatti, il quale venne aperto nel 1978 da Roberto Taroni e Luisa Cividin occupando alcuni locali siti in via San Sisto 6, presentava una programmazione artistica che vedeva alcuni protagonisti della critica radicale degli anni Settanta, come ad esempio Gianni Emilio Simonetti, e della controcultura "movimentista", quali Demetrio Stratos e Maurizio Turchet, accostati ad artisti di fama internazionale, legati perlopiù all'arte performativa e fluxus, come Vito Acconci, Ant Farm, Art & Language, Chris Burden, Cioni Carpi, Giuseppe Chiari, Dick Higgins, Douglas Huebler, Jackson Maclow, Walter Marchetti, Paul McCarthy, Orlan, che difficilmente potevano essere visti come esempi di arte militante e impegnata politicamente. Lo stesso Reboldi del resto, terrà - con Giovanni Caligaris - una performance presso Sixto-notes all'interno della rassegna "Lo scarto dell'occhio" - che vide protagonisti anche Taroni, Cividn, Ferruccio Ascari, Daniela Cristadoro, Vincenzo

[1502] Ermanno "Gomma" Guarnieri, *Documentazione: il Vidicon & il Virus*, in Primo Maggio, n. 22, autunno 1984, p. 31.

Gheroldi, dove accanto a una parte performativa accostavano una installazione video registrando ogni movimento[1503]. Sixto-notes, del resto, come al sottoscritto comunicato direttamente da Reboldi, fu un punto di riferimento culturale sul quale si modellò l'esperienza del Vidicon, sia per quanto riguarda, ovviamente, la valenza artistica, sia per quanto riguarda la sfera politica, aperta alla democratizzazione delle arti, ma di certo non ottusa verso una militanza strenuamente intesa come nel periodo caldo della seconda metà degli anni Settanta. Del resto, lo stesso Reboldi, in un video mandato in onda il 16 luglio 1981 su Rai 3 intitolato *Lux in fabula* (posto all'interno del palinsesto "Quattro passi nell'avanguardia"), registrato proprio all'interno del Vidicon, "denunciava" quali erano le sue caratteristiche e i suoi ideali culturali. "Mi piace il colore, e mi piace anche la luce" – dichiarava Reboldi, passeggiando tra le mura del locale, in mezzo ai "compagni" del collettivo Vidicon – "sono come due entità etiche: impongono un out-out, una scelta, o questo o quel colore, o questa o quella luce. Non possono sussistere contemporaneamente, non possono accavallarsi. Come scrive Matisse, il colore non è una questione di quantità, ma di scelta. Come il sentimento, quando il colore è troppo è impotente, diventa una valanga che sopprime qualsiasi sentimento. L'oscurità mi ricorda certi fantasmi grigi, come me li immaginavo nell'infanzia, certi gatti neri, tutti immersi in una oscurità, nel buio, mentre gli angeli, nel cielo, è tutte le cose buone, erano colorate, piene di luce. Una luce può essere forte, debole, colorata. Ho sempre usato il colore, ma poi ho dovuto abbandonarlo, per andare dietro la tela, per vedere un po' l'oscurità, per cercare di vedere quel era il doppio della luce, il male in un certo senso. Ma più che il male, proprio il buio, il buio che è un'entità teorizzante, un qualcosa che fa paura. Il colore - ancora Matisse – contribuisce a esprimere la luce, ma una luce come fenomeno fisico, ma la luce come la vede il cervello dell'artista, come entità propria, come entità che esprime sé stessa e la bontà, la fede. È la fede di Friedrich nei sui quadri, una fede cupa, ombrosa che manca di luce, mentre in Matisse la luce è sempre una ragione, una razionalità che tende a diventare impasto sulla tela e decorazione. Friedrich e Matisse hanno influenzato molta la mia pittura e un certo modo di dipingere, ma anche per loro, come per me, è importate anche l'ambiente, le persone che si frequentano, che vivono insieme a me, anche loro hanno i loro colori, i loro modi di esprimersi, di gestirsi, di vivere."[1504]. Come si vede da quanto riportato, seppur vicini temporalmente, lontani ideologicamente erano gli anni dell'arte come pratica sociale: la biennale veneziana del 1976, aveva di fatto lasciato il posto al ritorno a un'arte fine a sé stessa, senza intenti politici. Ed è interessante tale fattore, all'interno del contesto culturale dei primi anni Ottanta; il vedere come fu la frangia che riconosceva in sé stessa determinate capacità artistiche a svincolarsi primariamente dalla stagione politicizzata della cultura, di fatto determinava come chi non si riconoscesse in una valenza artistica, potesse continuare nella "militanza" politica. Non sarà un caso, allora, vedere come il video RAI venne inserito all'interno del servizio "Quattro passi nell'avanguardia", il quale si poneva di esplicitare al meglio quanto era il concetto estetico di avanguardia artistica nei primi anni Ottanta: tra di essi, infatti, vi erano anche Out-off e il lavoro di Antonio Syxty.

[1503] Giorgio Verzotti, *Lo scarto dell'occhio*, in Flash Art, n. 94-95, gennaio - febbraio 1980, 41-42.
[1504] Arturo Reboldi, *Lux in fabula*, spezzone all'interno di *Quattro passi nell'avanguardia*, in Notizie naturali e civili su la Lombardia, Rai Tre, 17 luglio 1981.

Interessante, a questo punto, vedere quanto del Vidicon dichiarava il giornale "populista" "La Notte". Nell'articolo sulla cultura giovanile punk intitolato *Sguazzano nell'immondizia amano la violenza e la droga*, l'anonimo articolista ricordava come i punk, che da poco – al momento della stesura dell'articolo – si ritrovavano al Vidicon di via Correggio 18, "sguazzando" nel locale tra "spinelli e siringhe", al tempo stesso si trovavano a frequentare un posto - il Vidicon - pieno di "ragazzi e ragazze che se la tirano da super impegnati e vagano in un ambiente freddissimo parlando di tutto ciò che fa cultura. Sedicenti registi fotografi, pittori, poeti e musicisti sciorinano impegno a oltranza e si beano nel parlare di Antonioni, del design italiano, degli anni '60, di Oscar Wilde e via a piacere"[1505]. In questo senso, allora, pare interessante leggere l'articolo in questione: la distanza riottosità dei punk – che non avrebbero riconosciuto sé stessi come "costruttori" di arte – e quella dei frequentatori del Vidicon – artisti, come si ricordava – segnava una tappa fondamentale in questo passaggio di consegne tra la cultura "antagonista" degli anni Settanta, nella quale ancora i punk affondavano le proprie radici, e la cultura "integrata", seppur democratica e orientata a sinistra, dei nuovi ragazzi usciti dall'Accademia di Brera.

Il locale, al momento dell'apertura, era composto da un salone rettangolare, con annesso uno stanzino di dimensioni più piccole, per un totale di circa 400 metri quadrati d'ambiente. Lo stanzino era solitamente utilizzato come ufficio e deposito delle attrezzature, o come sede per esposizioni fotografiche e di filmati in Super8 e 16mm, mentre il salone principale veniva sovente utilizzato per ospitare installazioni, performance e concerti dal vivo – con un piccolo palco, quasi a livello terreno, montato e smontato all'occorrenza, essendo costruito con dei semplici tubi innocenti - anche se questi ultimi, come ricordato nel manifesto promozionale del locale, avrebbero dovuto essere ospitati nell'altro ambiente loro concesso dagli occupanti di Correggio 18, ma mai definitivamente utilizzato: un capannone adiacente che i gestori del Vidicon avevano ribattezzato Gasoline (per via dei una pompa di benzina "ESSO" sita davanti l'entrata principale del capannone). All'interno dell'ambiente, perimetralmente alle pareti i gestori avevano posizionato delle sedie di legno da cinema smaltate di bianco, e installato alcuni monitor che mandavano in loop – durante le serate da loro organizzate - filmati di performance girati dai membri del collettivo, mentre sulle pareti interne avevano allacciato una serie di luci al neon, che riflettendo sul bianco lucido delle piastrelle, conferiva all'ambiente un tono freddo e asettico. Dei video, rimane poca traccia, anche se di recente sono stati rinvenuti dei lacerti di questa attività che sono stati restaurati. Due, in particolare, sono i frammenti di super8 dai quali si possono desumere come erano le performance messe in atto dai membri del Vidicon: la prima, intitolata *Parto naturale*, venne composta nel 1980 da Reboldi e Claudio Belforti. Essa consisteva in un close-up sulla bocca di Reboldi dalla quale sbocciava un fiore. Una seconda performance, registrata il medesimo anno dai medesimi artisti, era intitolata *Videochiamata*: anch'essa era articolata su di un close-up sulla bocca di Reboldi mentre era intendo a parlare alla cornetta del telefono. Una terza sequenza, molto ammalorata, intitolata *Disturbi* venne con ogni probabilità registrata tra l'inverno 1980/81: come si vede dai pochi frammenti, essa consisteva in una serie di volti montati consequenzialmente tra di loro. Infine, Reboldi produsse anche il video "duchampianamente"

[1505] *Sguazzano nell'immondizia amano la violenza e la droga*, in La Notte, 14 gennaio 1981, p. 6.

intitolato “La sposa messa vestita.... anche”: di esso si hanno troppe poche documentazioni per poterne adeguatamente parlare.

Attività espositiva.

Come ricordato, dunque, dopo circo quattro mesi di lavori, il collettivo del Vidicon si mostrò pronto per articolare all’interno del locale le prime mostre[1506]: tra il maggio e il luglio del 1980 si susseguirono quattro esposizioni dal carattere ancora tradizionale, incentrate sulla fotografia, il video e il disegno. La prima fu organizzata il 14 maggio del 1980: a esporre furono Giorgio Biffi, Lia Bottanelli e Mario Mond'o con una serie di disegni dal tono abbastanza consueto per il periodo. Dopo questa mostra, tuttavia, Murgia decise di uscire dal collettivo. Due settimane successive, il 29 dello stesso mese, invece, intervennero al Vidicon Reboldi e Antonio Curcetti: il primo presentò l’installazione *Icaro (lontano), sulla neve* (Figura 55) mentre il secondo mostrò delle Cibachrome intitolate *Perfect lives*, dal forte effetto metallizzato.



Figura 55: Arturo Reboldi, *Icaro (lontano), sulla neve*, 1980.

Dell’esposizione di Curcetti rimangono solo pochi scatti fotografici “ambientali” ad attestare quanto esposto, imperniato su delle immagini recuperate dagli album di famiglia in cui Curcetti stesso, neonato, era ripreso seduto o disteso su di un televisore, un frigorifero o sul tavolo della sala da pranzo, oppure sul cofano di un’utilitaria. Porzioni di queste fotografie vennero ingrandite sino a divenire temporalmente inintelligibili, poi virate in un verde “marziano” per rinegoziare i limiti tra linguaggio e finzione. Con esse, l’autore voleva testimoniare la consapevolezza del corpo del bambino “già assoggettato alla concretezza del mondo adulto” – come testimoniatomi dall’autore – quale “mito” del progresso e del miracolo economico degli anni Sessanta. Per quanto riguarda l’installazione di Reboldi, invece, ampia è la documentazione a riguardo, essenzialmente basata su scatti fotografici eseguiti da Elisabetta Fedrigo; essi mostrano proiezioni capovolte di una persona – rappresentante Icaro non in grado di volare – che rotolandosi nella neve mimava con le braccia il movimento delle ali dell’eroe greco dopo essere caduto dal

[1506] Per ripercorrere le espozioni fatta al Vidicon vedere il già ricordato *Vidicon Milano*, a c. di Andrea Capriolo, Arturo Reboldi, Elisabetta Fedrigo, Milano, Edizioni Festa Lenta, 2022.

suo viaggio in cielo per sfuggire dal labirinto di Minosse. Poche settimane dopo questa seconda esposizione, il 13 giugno fu organizzata la mostra di Claudio Fontanesi con Giovanni Caligaris: il primo espose una serie di fotografie, mentre il secondo presentò l'installazione *Cielo Terra*. Di esse, purtroppo, rimangono poche fotografie, che non ci consentono di esaminare correttamente quanto da loro esposto. Infine, l'8 di luglio, presentarono all'interno del locale i loro lavori Claudio Belforti – con una mostra fotografica intitolata *Stereotipi* - e Luciano Zaiti con una serie di foto e di videoritratti. Questi ultimi, erano entrati all'interno del Vidicon tramite il collettivo BTZ, formato con un terzo elemento, Romeo Traversa (dalle iniziali dei rispettivi cognomi, la sigla). Al vidicon Traversa, in una data imprecisata, aveva composto il lavoro *L'uomo invisibile* - il quale risulta ancora oggi sufficientemente documentato - composto da un montaggio fotografico di polaroid montate su cartone schoeller - due delle quali in doppia esposizione, fatte da Riccardo Bissolotti – che ritraevano "l'uomo invisibile" (Bissolotti stesso) che si aggirava per le stanze del Vidicon come un investigatore, elegantemente vestito con in testa un cappello a testa stretta, ma con la faccia bardata da delle fasce mediche.

Queste prime quattro mostre, segnarono una sorta di passaggio di consegne verso una seconda "epoca" del Vidicon; Reboldi e Fedrigo – ed in particolare quest'ultima – si erano mostrati insoddisfatti di quanto mostrato, da loro giudicato troppo "usuale" e "canonico", in linea con le ricerche che già in Italia erano ormai affrontate da anni. Essi, infatti, avrebbero voluto affrancarsi dalla consueta produzione artistica comprendente fotografie e installazioni video, per approdare a una ricerca artistica che avrebbe potuto ospitare all'interno del locale installazioni ambientali, performance e attività concertistica, favorite, ovviamente, anche dalle disponibilità del locale, che bene si prestava a interventi di tali dimensioni. Uno spunto per cambiare questa prospettiva, venne nella mente di Reboldi anche in seguito a un fatto specifico: Bruno di Bello, presso il quale studio Reboldi svolgeva lavoro part time come assistente, chiede a quest'ultimo di accompagnarlo a Napoli a vedere la mostra *Beuys by Warhol*, aperta il primo aprile 1980 alla galleria napoletana di Lucio Amelio, dove Warhol espose i suoi ritratti fatti all'artista tedesco, alla quale rispose "segretamente" quest'ultimo con un'azione nell'antro della Sibilla a Cuma[1507]: questo fatto, infatti, fece maturare in Reboldi l'idea di poter incardinare una poetica culturale svincolata dalla classica produzione artistica, per approdare a una nuova concezione produttiva vicina alla performance a all'arte ambientale. Seppur l'arte ambientale e performativa dové caratterizzare il proseguo dell'esperienza del Vidicon, grande spazio venne anche dedicato all'attività musicale. Quest'ultimo interesse, in particolare, nacque grazie all'entrata nel collettivo di Stefano Bonareti – in arte Stiffax – membro degli X-Rated, gruppo punk/New wave tra i più noti nella Milano del 1980. Fu esso, in particolare, grazie alle sue conoscenze nel mondo musicale underground, a "traghettare" e aprire l'esperienza del Vidicon verso tali tipi di interessi[1508].

Seguendo questi nuovi interessi, il 26 settembre venne organizzata la serata *Happening New Wave* (Figura 56), una prima ricerca sulle nuove sonorità proveniente dal mondo anglosassone, mentre il 10 ottobre del 1980,

[1507] Cfr., Michele Bonuomo, *Warhol Beuys. Omaggio a Lucio Amelio*, (Milano, Fondazione Antonio Mazzotta, 16 ottobre 2007 – 30 marzo 2008), a c. di Michele Bonuomo, Milano, Mazzotta, 2008, p, 26.
[1508] *Vidicon Milano*, a c. di Andrea Capriolo, Arturo Reboldi, elisabetta Fedrigo, cit., p. 22.

l'ambiente principale del locale ospitò *Air Planing*, una mostra curata dai fondatori del centro culturale – progettata da Reboldi e Fedrigo e realizzata con il supporto di Fontanesi, abile con i lavori manuali - con la quale essi volevano simulare l'ambiente di una carlinga d'aereo: alle pareti della sala, infatti, vennero posizionate delle stecche flessibili che vennero piegate per simularne l'abitacolo, le quali poi vennero rivestite di carta da parati lucida squarciata da degli oblò, che permettevano la visione di proiezioni di immagini a "volo d'uccello", mostrate attraverso televisori, super8 e diapositive; alcuni di essi trasmettevano "a neve" - ovvero producevano il classico effetto di mancanza del segnale – altri riproducevano, come si vede dalle poche foto presenti, filmati girati a bordo d'aeroplani, che mostravano il territorio sottostante o parti della fusoliera dell'aereo, il tutto con il sottofondo musicale di *Ambient 1 (Music For Airports)* di Brian Eno, pubblicato nel 1979 dalla Polydor. Alle pareti, infine, una serie di luci al neon avrebbero contribuito a confondere le idee degli spettatori, ingannando le loro dimensioni percettive, per non consentire loro di vedere nitidamente quello che stava accadendo all'interno del locale, mentre alla sommità dello scalone di ingresso posizionarono un paracadute aperto e appeso "a cupola". Ad accentuare ancor maggiormente la dimensione "immersiva" dell'installazione, inoltre, le ragazze che facevano parte del collettivo - Elisabetta, Lorenza e Rita - decisero di vestirsi da hostess, mentre Fontanesi si vestì da pilota di linea. Anche la consueta lettera d'invito che i membri del collettivo inviarono per posta agli avventori del locale, contribuiva a ricreare l'atmosfera del volo: trattavisi, infatti, di una busta per posta aerea, con i bordi recanti i colori del tricolore italiano, usuale in quel periodo, all'interno della quale venne posta una piuma d'uccello.



Figura 56: invite *Happening new Wave*, 1980.

Seppur l'interesse suscitato da questa esposizione travalicò gli stretti interessi degli appassionati d'arte, chiamando a raccolta numerosi giovani che avevano visto nel locale non solo una luogo di cultura, ma anche di svago, soprattutto perché durante la "festa" vi era un sottofondo musicale di musica no-wave e sperimentale, essa face nascere nel comitato di occupazione di Correggio 18 i primi dubbi sul loro effettivo operato – "sull'"organicità" della nostra adesione ai valori della sinistra del tempo", come ricordato da Reboldi - tanto che quest'ultimo venne convocato per discutere quanto all'interno del Vidicon stava avvenendo: dopo lunghe ore di discussione, il comitato rinnovò al collettivo del Vidicon la possibilità di continuare con la propria attività, rinfrancati dalle promettenti parole dei gestori, i quali assicurarono agli occupanti di Correggio il proseguimento di obiettivi in linea con le tendenze culturali della "comune". Nonostante la discussione avvenuta con gli occupanti, anche la legittima proprietaria dell'immobile, la ditta Mantovani, tentò di convincere i gestori del Vidicon a rinunciare al proprio locale: poco dopo la diatriba avuta da Reboldi con i "compagni" di Correggio, il capocantiere della Mantovani, che si stava occupando della restaurazione della

parte posteriore della proprietà per conto della ditta milanese, si mise in contatto con Reboldi e Fedrigo offrendo loro la possibilità di poter spostare legalmente l'attività del Vidicon in uno degli ambienti dei nuovi edifici. La Mantovani, infatti, osservato il successo, anche economico, avuto dal locale, voleva concedere una parte già restaurata dell'edificio per poter continuare l'attività, con la "contropartita" di dover lasciare la parte nell'area occupata. L'idea di Reboldi e Fedrigo, in principio, era di accettare l'offerta, continuando, tuttavia, la permanenza nella parte occupata: fatta la proposta, la proprietà di "svincolò" dalla controfferta, facendo scemare il tutto.



Figura 57: invito all'evento *Air Planning*, 1980.

Dopo questa prima serie di interventi legati ancora a una dimensione "performativa", il locale si aprì alla ricerca artistica in campo musicale: se già prima di *Air planing*, il 26 settembre 1980 (Figura 57), il Vidicon si era interessato alle nuove tendenze sonore provenienti dal mondo anglosassone, dove la scena punk stava lasciando il campo alle cultura new wave, ospitando - come ricordato in breve precedentemente - la serata intitolata *Happening new wave* – dove la locandina dell'evento ricordava che ci sarebbero state proiezioni di videotape prodotti dagli stessi membri del Vidicon[1509] - dall'ottobre dello stesso anno il locale incominciò ad aprirsi anche alla dimensione performativa musicale, con la presenza di concerti dal vivo, legati soprattutto alle nuove sonorità punk e "new/No wave" che stavano prendendo il sopravvento in Italia[1510]. Fondamentale figura di "aggancio" tra i gruppi della nuova scena punk e new wave e il Vidicon fu il già ricordato Stefano Bonareti, conoscitore del mondo musicale underground italiano. Il primo di questi interventi venne messo in atto il 17 ottobre 1980, quando presso il locale milanese venne messa in scena la serata *Music for invasion* che vide protagonista la punkband milanese X-Rated – della quale Bonaretti era membro - con a supporto i Machine. Essi, nonostante avessero al loro attivo solo un album – *Blockhead Dance*, pubblicato per la Cramps record su vinile trasparente – si erano già messi in mostra nell'ambiente punk per aver partecipato a importanti

[1509] La locandina dell'evento ricorda, inoltre, come la serata venne organizzata grazie al supporto dalla Niroti Ass di Nicola Ticozzi.
[1510] Per organizzare tali serate, i membri del collettivo si appoggiavano alla Gemmi di Milano presso la quale noleggiavano le attrezzature per l'impianto audio.

rassegne quali *Sabatok Folle* alla Palazzina Liberty e, soprattutto, *Rock e Metropoli - Rabbia e comportamenti giovanili degli anni '80* organizzata dalla casa discografica di Gianni Sassi. Della loro performance in Correggio 18 non rimane traccia, anche se sono conservate alcune fotografie scattate da Elisabetta Fedrigo le quali documentano lo stile dei componenti del gruppo: vestiti tutti di bianco, con camicia e trench, per richiamarsi allo stile di "Arancia meccanica", a fare da *pendant* alle mura del locale.

La settimana successiva il concerto punk, il 25 ottobre, il Vidicon si recò in "trasferta": vene infatti organizzata una performance di Giovanni Caligaris non più all'interno delle mura del locale, ma in piazza Duomo, per supportare l'esame di fine studi dell'Accademia di Brera dell'artista. Il mattino del 15 ottobre del 1980, infatti, Caligaris avrebbe dovuto sostenere la sua tesi di laurea: per l'occasione, dunque, decise di portare come esame conclusivo una performance intitolata *Vedere (attraverso) l'arte*, chiedendo un aiuto organizzativo a Reboldi e Fedrigo, con i quali era in stretti rapporti di amicizia, avendo già esposto all'interno del locale di via Correggio 18 alcuni mesi prima. Il biglietto d'invito all'azione di Caligaris, presentava nel verso due sagome umane, una tracciata a filo continuo in nero, la seconda tratteggiata in rosso, mentre nel recto ricordava i protagonisti della performance: a coadiuvare l'autore, vi erano Alzek Misceff, Antonella Iannilli, Lazzaro Lazzari e Gigi Perazzone, mentre gli "operatori" del Vidicon avrebbero dovuto impegnarsi nella documentazione video del lavoro portato in scena da Galigaris. La performance pensata dall'artista consistette in un corteo di ragazzi, da lui capitanato, che si mosse dal cortile d'onore dell'accademia braidense fino al monumento di Ercole Rosa dedicato a Vittorio Emanuele II: la particolarità, tuttavia, risiedeva nel fatto che Caligars era vestito solo un elegante abito da uomo in plastica trasparente, che ne mostrava le nudità. Durante il percorso del corteo, di conseguenza, i manifestanti avrebbero dovuto richiamare l'attenzione della cittadinanza su quello che stava avvenendo, chiedendo ai presenti il significato della performance stessa. Dopo una sosta dotto il monumento di Ercole Rosa, il corteo fece ritorno in Accademia, dove Caligaris si presentò alla discussione della tesi senza essersi cambiato d'abito.



Figura 58: Locandina e gomma da masticare per l'evento *New York music New York*, 1980.

Circa una decina di giorni dopo questo breve "intermezzo" performativo, al Vidicon si mise in scena una terza serata a sfondo musicale, questa volta non presentando performance di gruppi dal vivo, ma registrati su video: il 7 novembre 1980 alle ore 21, infatti, venne proiettato sulle pareti del locale il docu-film *New York Music New York* (Figura 58): per l'occasione, i membri del collettivo inviarono per posta – come d'uso per le mostre da loro organizzate – delle lettere d'invito, all'interno della quali inserirono, per emulare la cultura giovanile americana, delle gomme da masticare le quali erano

state rivestite con un involucro giallo con impresso sul fronte "Video film N•Y music N•Y" e sul retro "organizzazione: VIDICON & Musica 80"[1511].



New York Music New York era una raccolta di video musicali di gruppi punk e No-wave videoregistrati in diretta durante le performances nei club di New York - come il Max's, al CBGB, al MUDD Club - da Paul Tschinkel per Inner-Tube Video Inc, uno show televisivo via cavo trasmesso tra il 1979 e il 1983 la domenica sera alle 23 su Manhattan Public Access Channel C. Il film rivisitava uno dei periodi musicali più vitali della cittadina americana: le band, che includevano Suicide, Johnny Thunders and The Heartbreakers, Richard Hell and The Voidoids, The Dead Boys, The Ramones, The Dictators, Mink DeVille, Wayne County, The Contortions, The Feelies e 8 Eyed Spy con Lydia Lunch, Model Citizen, Sylvain Sylvain, Polyrock, Two Yous, The Dance, The Ravelones, Neighbors and Allies, Judy Nylon e Levi and the Rockats, illustravano l'energia pura e la potenza di questa musica esplosiva che in Italia ancora tardava a imporsi. Fu tuttavia grazie a una coproduzione Italia-America che il filmato di Tschinkel riuscì ad arrivare al Vidicon; infatti, oltra alla già menzionata Inner-Tube Video Inc, il video venne prodotto anche da "Musica 80", la già ricordata rivista musicale gestita da Giancarlo Bocchi. Bocchi, entrato in contatto con la cultura americana grazie all'interessamento che il proprietario della Virgin Records Richard Branson aveva avuto nei confronti del suo locale, il Vuzak, si proponeva si instaurare un sodalizio lavorativo tra New York e Milano: esso, infatti, oltre a coprodurre il filmato *New York Music New York* e portarlo a Milano al Vidicon, aveva intenzione di trasmettere al Vuzak la rassegna *Rock Roll Video + More* presentata direttamente mandando in onda sugli schermi del locale, ogni sabato sera, le dirette da New York della Inner Tube Video Inc prodotte da Tschinkel. Il regista statunitense, del resto, proprio nel 1981 stava producendo un secondo filmato sulla scena musicale newyorkese, registrando, oltre ai soliti concerti nei già menzionati locali, una serie di interviste ad artisti che stavano per essere esposti alla mostra *New York New Wave. The Armory Show of the 80's* al PS1: l'esposizione, organizzata dal curatore Diego Cortez, coadiuvato da Arto Lindsay, presentava al pubblico il lavoro di molti artisti, appartenenti a tutte le arti – dalla scrittura, alla fotografia, alla pittura al writing - che plasmarono la cultura figurativa occidentale degli anni a venire: tra di loro figuravano Robert Mapplethorpe, Nan Goldin, Keith Haring, Kenny Scharf, Warhol, Jean-Michel Basquiat, Jopeph Kosuth, William Burroughs, David Byrne, Robert Fripp, Lydia Lunch.

Della serata, purtroppo, si ha scarsa documentazione, se non poche foto: esse, tuttavia, mostrano come le pareti e l'ambiente del vidicon fossero disseminati di treppiedi che reggevano dei monitor che mostravano il film in oggetto della serata. Uno di essi, tuttavia, come dichiarato da Reboldi, proiettava in diretta delle immagini che

[1511] La gomma da masticare, ancora in originale, è conservata presso l'archivio privato di Elisabetta Fedrigo.

raffiguravano gli avventori del locale al momento dell'ingresso, grazie a una telecamera puntata sulla porta principale dell'edificio governata direttamente da un operatore che svolse questa attività per tutta la sera.

Successivamente alla presentazione di questo video, il giorno 6 novembre il collettivo del Vidicon decise di ritornare a una manifestazione dedicata ad artisti emergenti, svincolata da gallerie istituzionali e dalla critica "mainstream" del momento, decidendo di ospitare, grazie anche alla collaborazione con il Centro culturale di piazzale Abbiategrasso, una mostra collettiva di 16 artisti per lo più provenienti dall'Accademia di Brera: Francesca Alfano Miglietti, Claudio Fontanesi, Peter Kortleitner, Agostino Perrini, Michele Silva, Pier Paolo Pitaco, Aurelio Andrighetto, Cesare Fullone, Angelo Urbani, Carlo Tognolina, Gianpaolo Lucato, Alfredo Pirri, Francesco Pin, Tarcisio Pingitore, Mauro Nereo Rotelli[1512]. La mostra, intitolata *Lo spazio sottratto* consisteva essenzialmente in una esposizione di lavori grafici su carta che successivamente furono raccolti in una cartellina, la quale divenne il catalogo ufficiale dell'evento. Il tema di fondo di questa esposizione, era una riflessione sulla dimensione scientifica e matematica del concetto di spazio, e le sue relazioni con le variabili di tempo, logos, ambiente e società.

Francesca Alfano Miglietti presentò un lavoro intitolato *Spazio Tempo*: un foglio ripiegato in due metà non simmetriche, in modo da lasciare un lembo sporgente nel foglio sottostante, dove nella parte superiore disegnò un quadrato tracciato a mano libera con gli angoli congiunti da delle rette intersecantesi tra di loro, ma che al tempo stesso si congiungeva con la circonferenza, questa invece disegnata con strumenti tecnici, sporgente dalla parte sottostante. Aprendo, infatti, il foglio, al suo interno si trovavano nella parte di sinistra un testo manoscritto dalla stessa artista, mentre nella parte destra il disegno tecnico di un cerchio, iscritto all'interno di in quadrato congiunto da delle linee diagonali e da un secondo cerchio. Ad affiancare il disegno geometrico, infine, la scritta: "Un pensiero che ha conosciuto il tempo". Il testo nella pagina a fronte, invece, prendeva in disamina il dubbio del ragionamento scientifico e l'insondabilità della ragione umana, di contro all'assunzione e al riconoscimento dell'errore come possibile metro di misura del conoscibile: "il rimando allo spazio del pensiero. Il dubbio quello della certezza. Da pratica quella del dubbio. Indicibili fatiche per un ordine di nessun valore. Una soluzione che non ha problemi. Postulati dove il referente si frantuma contro [l'impraticabile?] della ragione – d'accadere nel tempo nell'essere, (nello spazio) - Un pensiero che non può essere provato se non nella validità della certezza scientifica: nell'errore - nella misurazione la verifica della validità dell'assunzione. Nell'ambito del conoscibile si profila il problema dello spazio, tre le [possibilità?] del calcolo e del definibile, dove la mente gioca la follia dalla razionalità. Uno spazio praticabile dalla mente, dove affogano le contingenze – il problema è il pensare, diventa ineliminabile la distanza tra il dire e il suo rimando. Il particolare nell'ovvio che assorbe il tutto in mere espressioni di relazioni ideali."[1513]. Anche Peter Kortleitner, tramite un lavoro verbovisuale, rifletteva sui medesimi aspetti di Miglietti: anch'esso, infatti, con un testo scritto a macchina, ricordava come "a voler minare la giustificazione scientifica del mondo, che è

[1512] Nel catalogo della mostra è presente anche Romeo Traversa, il quale, tuttavia, non espose niente.
[1513] Francesca Alfano Miglietti, *Spazio Tempo*, in Lo spazio sottratto, (Milano, Vidicon, 6 novembre 1980), catalogo stampato in proprio, p. sp.

anche integrità umanistica del soggetto, non rimane che isolare l'ergo cartesiano: fargli sentire tutto il peso dell'intervallo che installa tra un cogito e un sum"[1514]. Aurelio Andrighetto, si soffermava, invece, sulla funzione del "logos" e sulla responsabilità del "simbolico nella circolazione e nella comunicazione delle merci". Ricordava, infatti, l'artista, all'interno del suo progetto – che come quello di Kortleitner era esplicitato attraverso una ricerca verbale - come "il simbolico decade dalla sua funzione legittimante nel momento in cui dalla moneta scompare l'effige imperiale, la garanzia di una società fondata sullo scambio rituale, l'innesto del significante che circola nel sistema di scambio linguistico con la moneta che circola nel sistema di scambio economico". Da tale postulato, Andrighetto giungeva alla conclusione che "ciò che può farsi garante di un possibile reale non è più la rifondazione epistemologica, il progetto comunicativo e intersoggettivo della società giocato sulla struttura mitogenetica del linguaggio, ma la legge del valore di scambio, intesa nella logica del capitale e dell'accumulo di plusvalore, relativamente alla quale tutto è possibile purché circoli, si scambi e si metaforizzi"[1515]. Anche Lucato, tramite un'opera dove accostava una parte fotografica – un fotomontaggio nel quale si vede un enorme telo srotolato sul mare con impresso sopra la *silhouette* di un cavallo – a una grafica, rifletteva sulle medesime intuizioni di Andrighetto, ricordando, recuperando quanto detto da Lyotard, che tutti i segni prodotti dall'uomo sono trasformabili in merci, diventando oggetti di scambio e merci del desiderio. Ma, si chiedeva Lucato nel suo lavoro, quasi a voler screditare la teoria del filosofo francese, "se non esiste valore che non sia mercificabile, quale spazio di manovra possiede chi sui valori opera?". La risposta alla quale perveniva era che fosse necessario cambiare paradigma epistemologico, facendo sì che l'opera d'arte potesse diventare una mera riflessione del proprio operato quotidiano[1516]. Silva, invece, portava in mostra una riflessione sull'opera d'arte, dichiarando l'impossibilità da parte dell'autore di poter spiegare la propria creazione, e si "congedava" dalla mostra lasciando un comunicato surreale scritto a mano su carta da lucido. Infine, Rotelli, presentava l'opera *AltraScendi*: una busta sulla quale era impresso il testo di un romanzo non meglio identificato dove si dichiarava della vendita all'asta di mobili e ninnoli preziosi[1517].

All'interno della mostra vi erano anche Fontanesi, il quale presentò il lavoro *Il saggio*: su un foglio di cartoncino l'artista pose due foto in bianco e nero da leggere come se fossero un'unità linguistica autonoma, dove ad affiancare un'immagine di una mano che immettete in un tritacarte la pagina di un giornale, sul quale si può leggere il nome di Cossiga, stava il volto di un uomo cavernicolo – la cui peluria del volto era creata tramite una parrucca formata con i trucioli della pagina di giornale smembrata – con lo sguardo perso nel vuoto[1518]. Urbani, al contrario, portava un lavoro essenzialmente grafico, formato da un W e un M circoscritte in un rettangolo, poste come se l'una si riflettesse nell'altra[1519]. Medesima soluzione adottata da Pingitore, il quale accostava specularmente tra di loro due piantine di edifici, in una delle quali vi pose la scritta "spazio ontologico", nell'altra "nulla"[1520]. Anche Pirri presentava un lavoro in linea con le ricerche verbovisuali: il suo

[1514] Peter Kortleitner, senza titolo, in ivi.
[1515] Aurelio Andrighetto, senza titolo, in ivi.
[1516] Giuseppe Lucato, senza titolo, in ivi.
[1517] Nereo Rotelli, *AltraScendi*, in Ivi.
[1518] Claudio Fontanesi, *Il saggio*, in Ivi.
[1519] Carlo Urbani, senza titolo, in Ivi.
[1520] Tarcisio Pingitore, senza titolo, in ivi.

lavoro intitolato "La mosca cieca", affiancava a una impronta di una mano, una riflessione su quella che era "la traccia della mano" e la "traccia della mente", istituendo una relazione tra le due dimensioni. Come Pirri, anche Pin portava in mostra uno lavoro sullo studio della parola, scrivendo al limite inferiore del figlio la riflessione metalinguistica "in odore di odore"; medesima elaborazione di Perrini il quale presentò un foglio con impresso a stampa a rilievo la forma di una vulva, accompagnata dalla frase "Durante i nemontemi ho provato il volo. Un gheppio mi ha riconosciuto, ora so che mi caccerete"[1521]. Tognolina, invece, portava un lavoro in linea con le ricerche di design tipografico, dove mediante caratteri maiuscoli e minuscoli, linee e numeri, disegnavano uno spazio articolato in differenti piani di visione. Infine, Cesare Fullone, mandava al vidicon una lettera con la quale rifletteva sulle possibilità di conoscenza dell'irrazionale attraverso il simbolico: "L'altro, è l'io proiettato e l'io diverso. Li consolo l'essere umano: diversi ci sono riusciti. Il passo più breve: nemici, diversi e misconosciuti: la follia. La ragione, che si palesa nell'unico atto creativo: il simbolico, sfascia sé stessa nell'attimo che la sublima. È il luogo del godimento, della perversione. La caduta verso l'indicibile: il piacere del sentire. Lo specchio della antica si frantuma sull'immagine di narciso."[1522].

Successivamente a questa serata, ancora la video arte fu protagonista al Vidicon: la sera di venerdì 28 novembre all'interno del locale venne organizzata la manifestazione *Lucy's cocks goes rocks* nella quale venne presentato il filmato prodotto da Graziano Origa *Punk Artist the movie*. Origa, grafico e disegnatore di fumetti, fin dagli inizi degli anni Settata era entrato in contatto con la cultura americana, a in particolare con Andy Warhol, proponendosi come importatore e mediatore del "linguaggio" della Factory nella cultura italiana: di fatto, quello che ne uscì, fu una parodia – forse anche di scarsa qualità. Esso, infatti, a partire dal 1979 aveva creato, ponendo a capo della redazione Joe Zattere, la rivista formato tabloid "Punk Artist" – pedestre copia della warholiana "Interview" – tramite la quale Origa dava resoconto delle ultime novità nel settore del *fashion* e della cultura "glam". All'interno di "Punk Artist", infatti, si trovano interviste, recensioni e pubblicità ai protagonisti della cultura musicale italiana allora in ascesa – come i Decibel, Alan Sorrenti, ma soprattutto i Chrisma – e straniera – come i Iggy Pop, Devo, Siouxie and the Banshees, Billy Idol e il dj Peter Tosh - ai protagonisti della moda giovanile – Fiorucci – e quella di alta sartoria – Armani, Pierre Cardin, Krizia, Ferrè, Elsa Martinelli – nonché ad attori del passato – Bette Davis, Anita Ekberg, Alberto Sordi – e contemporanei, come Paolo Poli e artisti, quali Mario Schifano e Achille Cavellini: il tutto accompagnato con brevi servizi fotografici i quali mettevano in risalto l'aspetto voyeuristico e mondano del soggetto rappresentato. Il tabloid creato da Origa produsse un quanto meno minimo interesse nella stampa quotidiana, in quanto essa presentava intelligentemente nel titolo la locuzione "punk", che allora, nel 1979, era un movimento culturale ancora legato a una ricerca estetica di costume: fu facile, dunque, per i giornalisti, recepire la novità della rivista di Origa e coniare il concetto di "punk art". Facile anche grazie a un sapiente lavoro pubblicitario "scandalistico" messo in atto da Origa stesso attraverso la produzione pittorica, che lo portò a creare una serie di oli su tela raffiguranti i personaggi più chiacchierati del momento: dall'onorevole Moro ripreso dalla celebre polaroid di via Montalcini a David Bowie, da Elio Fiorucci a Giorgio Armani, da Moravia a Papa Albino Luciani. "Mi annoio

[1521] Agostino Perrini, sena titolo, in ivi.
[1522] Cesare Fullone, senza titolo, in ivi.

dunque esisto", "Venite una sera dai punk, noia garantita", "C'è anche l'avanguardia mondana": questi, infatti, erano i titolo che alcuni dei principali quotidiani italiani dedicavano al "movimento" creato da Origa; "forse qualcuno pensa ancora che punk siano soltanto vestiti stracciati, spille da balia o musica rock nei locali britannici, invece già da tempo c'è in giro un sacco di cose interessanti o curiose, conosciute magari solo dagli addetti ai lavori, come la letteratura punk o la pittura, la scultura o la musica. Origa è l'unico esponente dichiarato della punk art italiana: non è possibile dunque fare confronti con altri connazionali; le cronache dicono di lui che odia parlare e che è sempre circondato da una corte di ragazzi e ragazze punk"[1523]. Anche Renzo Arbore, dalle pagine del magazine "Radio Corriere TV" ricordò brevemente la figura di Origa e della sua "factory": "la punk-art in Italia conta su un solo personaggio […] Graziano Origa, raccontano le cronache, è uno che odia parlare direttamente con gli estranei: i suoi seguaci spiegano che ha paura di tutto, e che preferisce comunicare o tramite il suo gruppo (che non è un'orchestra ma un gruppo di collaboratori, variabile dalle 3 alle 40 persone perché la porta del suo studio è sempre aperta) oppure per mezzo di bigliettini"[1524]. Ancora, Arbore ricordava: "è impossibile sapere con precisione l'età di Origa, il suo curriculum, i suoi programmi per il futuro. È piccolo, silenzioso, tutto vestito di nero, porta gli occhiali e la sua attività principale, quando è in pubblico, sembra che consista nel firmare autografi con un grosso pennarello sul torace e sulla schiena nuda dei suoi collaboratori o di chi si presta alla bisogna"[1525].

Come ricordato precedentemente, al Vidicon, la sera del 28 novembre, Origa presentò mediometraggio da lui prodotto *Punk artist The movie* appena finito di girare da Manuel Franceschini all'interno del negozio di abbigliamento Gerard di Sandro Pestelli di via Durini, dove fotogrammi viscerali di squartamenti con protagonisti ragazzi vestiti in latex, sadiche donne che si improvvisano killers, maniaci omosessuali e starlette del jet set cittadino e delle discoteche alla moda del tempo, inscenavano un horror movie "urbano" dal sapore prettamente nostrano: al centro della narrazione, "Big Laura", intenta a parlare con un'amica al telefono mentre tutt'intorno a lei si susseguono scene truculente, senza che se essa se ne accorga. Il cast del film, come elencato dalla locandina del filmato – che venne presentato per la prima volta alla discoteca Primadonna, "tempio" della cultura gay milanese degli anni Ottanta[1526] – seppur non presentava attori di richiamo, o che quantomeno avessero preso parte a scuole di recitazione, veniva presentato come se fosse composto da un troupe di richiamo internazionale: "starring" veniva ricordato nella locandina "Joe the boy, Cy The Maniac, Big Laura Fat Girl", in realtà Joe Zatterre, Marco Cingolani e Laura Anna Cremona, direttrice artistica del Primadonna e fondatrice della discoteca Amnesie di via Benvenuto Cellini. Se il primo aveva svolto principalmente la propria attività dal 1977 come fotografo di scena al teatro Out-Off e per alcune riviste underground come "Gong", entrando successivamente, sempre come fotografo, nella redazione di "Punk Artist", Cingolani ancora frequentava l'Accademia di Brera, mentre Laura veniva ricordata nelle cronache milanesi scandalistiche come una delle

[1523] P. Me., *Sex party con il punk-artista*, in Corriere d'informazione, 21 giugno 1979, p. 17.
[1524] Renzo Arbore, *È piccolo e nero il punk italiano*, in Radio Corriere TV, n. 49 (LV), 3-9 dicembre 1978.
[1525] *Ibidem*.
[1526] Per analizzare la storia del clubbing in italia tra anni Settanta e Ottanta vedere, Luca Locati Luciani, *Crisco Disco. Discomusic & clubbing gay negli anni '70 e '80*, Milano, Vololibero Edizioni, 2013.

agitatrici culturali delle serate e delle discoteche meneghine, come lo Studio 54, il Plastic, ma soprattutto il Primadonna: a lei, Anna Annichiarico, dedicò una breve intervista all'interno della trasmissione radiofonica Stereovunque di canale Stereo1, all'interno del programma "Andiamo in discoteca" registrato in presa diretta dalla discoteca Cupola d'oro di Binasco. Nell'intervista la ragazza – "bella, pazza, abbigliata sempre un po' stramba" - dichiarava la sua notorietà all'interno del panorama "discotecaro" milanese[1527]. Ad accentuare maggiormente questo "sapore" paradossalmente internazionale, nella locandina che sponsorizzava l'intervento al Vidicon, vennero impressi i nomi di Maurizio Marsico, Maurizio Turchet, Stefania Sordillo, Caterina Donizzetti e Giulio Viggi, che se forse ai nostri occhi, oggi, poco valore hanno all'interno della cultura artistica italiana degli anni Ottanta, rivestivano importanti funzioni nell'industria culturale del tempo, soprattutto Maurizio Marsico e Maurizio Turchet. Il primo, laureato al conservatorio Verdi, dove studiò Composizione Musicale Elettronica con Angelo Paccagnini, seguendo anche il laboratorio di musica jazz tenuto da Giorgio Gaslini, iniziò la collaborazione con Maurizio Turchet – che nel frattempo lavorava come grafico pubblicitario per Fiorucci – dando avvio al progetto "Maurizio & Maurizio", con cui i due confezionarono un 7" autoprodotto dal titolo *My Way/Just Another Way* nel 1980. Poco dopo questa prima produzione, Marsico proseguì la ricerca musicale con una seconda autoproduzione: *As Diamond Clearness*, una cassetta che documentava la performance concepita assieme a Roberto Taroni e Luisa Cividin del Sixto/Notes tenutasi alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma il 15 gennaio 1981[1528]. L'anno successivo, infine, uscì per la Italian Records di Oderso Rubini il 12" *Music Design*, un album composto da brevi *jingle* "lovely and hateful", estrapolati dalla "vita affettiva e quotidiana ma trasferita in una sonosfera elettronica e metallica di robotizzazione del privato"[1529] – come ricordava Francesca Alinovi - a cui seguiva l'album intitolato *Friends' Portraits* a nome Monofonic Orchestra, che rimescolavano con spirito neodada ed ironia, sonorità ed intuizioni della musica contemporanea, del jazz, della italo disco e dell'elettropop. Dello stesso anno, infine, la partecipazione alla compilation *Matita Emostatica* della Materiali Sonori con il brano *Lucy's 1st Appointment - Musical Piece*, con ogni probabilità colonna sonora del film *Punk artist the movie* e della serata al Vidicon: una locandina dell'evento al locale di Correggio 18, infatti, riportava "the story of Lucy the girl that became a blu movie star" e mostrava questa "storia" attraverso una sorta di partitura musicale suddivisa in tre momenti – ognuno riferito a un "appuntamento di Lucy" – la quale veniva ricordata come realizzata da Maurizio Marsico per la parte musicale, Maurizio Turchet per la voce e le immagini, Stefania Sordillo per la voce, Caterina Donizzetti e Giulio Viggi come "operator" – quest'ultimo accreditato anche come fotografi di scena per il film *Punk artist the movie* - per Sixto-Notes ed eseguita proprio al Vidicon la serata stessa di trasmissione del filmato prodotto da Origa.

[1527] Anna Annichiarico, *Andiamo in discoteca*, in Stereovunque, puntata n. 14, 23 novembre 1982.
[1528] Marsico insieme ai due artisti collaborerà con musica originale registrata e come performer dal vivo anche ai lavori *Interference* presso l'I.C.A. Theatre, Londra nel 1982 e *Splatter- filmopera* al Teatro Alighieri di Ravenna nel 1984.
[1529] In origine in: Francesca Alinovi, *Tutte le arti tendono alla performance*, in "La tradizione del nuovo", n. 15, 1981, poi in Francesca Alinovi, *L'arte mia*, Il Mulino, Bologna, 1984 e in *Francesca Alinovi*, a c. di Matteo Bergamini e Veronica Santi, Milano, Postmedia books, 2019, p. 124.

Del film si è persa, purtroppo, ogni traccia: come dichiarato da Origa, infatti, "le bobine del filmato vennero rubate dopo la prima proiezione al Primadonna", anche se questa affermazione sembra non essere veritiera, in quanto il filmato venne proiettato anche al Vidicon di via Correggio. Di esso, oltre a un breve e poco importante trafiletto sul Corriere d'informazione" del 6 ottobre 1980, rimane tuttavia *Diary of a punk artist*, un esile volume do "comportamentistica e gossip" pubblicato dalla casa editrice Iride nel 1980 – curato da Marco Cingolani – nel quale, attraverso un'intervista fatta da Cingolani a Origa, quest'ultimo, atteggiandosi e parodiando banalmente l'estetica "del quotidiano" warholiana di *La filosofia di Andy Warhol*, pubblicato in italiano per la prima volta nel 1975, ma del quale Origa era già a conoscenza ben prima, frequentando gli ambienti newyorkesi da qualche anno – discute della propria vita mondana, dei propri interessi, e della propria attitudine artistica.



Figura 59: Locandina per l'evento *Black and red*, 1980.

Seguendo questo interesse verso la cultura "glam" e "modaiola", il 5 dicembre del 1980 venne ospitata presso il Vidicon una seconda serata modellata sugli stessi schemi estetici: *Black & red* (Figura 59). Essa era un happening musicale con *dress code* obbligatorio in rosso o nero, come dichiarava il nome della serata, che voleva essere, tuttavia, un omaggio alla cultura costruttivista: nelle idee del collettivo i colori alternati richiamavano, di fatti, l'idea della cultura d'avanguardia sovietica. Il volantino dell'evento, che asseriva come durante la serata si sarebbero potute ascoltare musica, vedere mostre fotografiche e installazioni ambientali, presentava al centro una grafica dove la sagoma di una bocca, le cui labbra erano state colorate a mano, invito per invito, invitava i partecipanti alla serata non solo a vestirsi di rosso o nero, ma anche di truccarsi con questi colori, e di presentare una "voice" in tinta con quanto richiesto[1530]. Quest'ultima fu uno spartiacque per l'esistenza del Vidicon, in quanto creò numerosi malumori, sia all'interno del collettivo stesso, sia nei confronti degli occupanti di Correggio 18 che nei confronti dei punk: il problema di fondo riguardava "l'impossibilità"[1531] dell'accesso a chi non fosse fornito del capo d'abbigliamento adeguato, come proprio in quegli anni facevano le discoteche "istituzionali". Alla serata, tuttavia, era presenta anche Mario Mieli, che – come dimostrato da numerose fotografie, e dai ricordi di Arturo Reboldi – si intrattenne a parlare con quest'ultimo a proposito del nuovo movimento giovanile degli anni Ottanta.

Appena dieci giorni dopo le serata *Black & red*, dal 15 al 20 dicembre 1980, il vidicon tornò a ospitare una mostra d'arte: questa volta toccò a Claudio Stringari, con una installazione multimediale intitolata *Hiroshima*

[1530] Volantino originale conservato nell'archivio personale di Elisabetta Fedrigo.
[1531] Impossibilità ovviamente il più delle volte trasgredita.

mon amour (Figura 60), organizzata dall'Out-off: nei crediti dell'opera, infatti, oltre a essere ricordati Reboldi e Fontanesi, "per le registrazioni video e l'assistenza tecnica", vengono ricordati anche Mino Bertoldo e Miriam Leone della "cantina" di via Montesanto per l'organizzazione[1532].

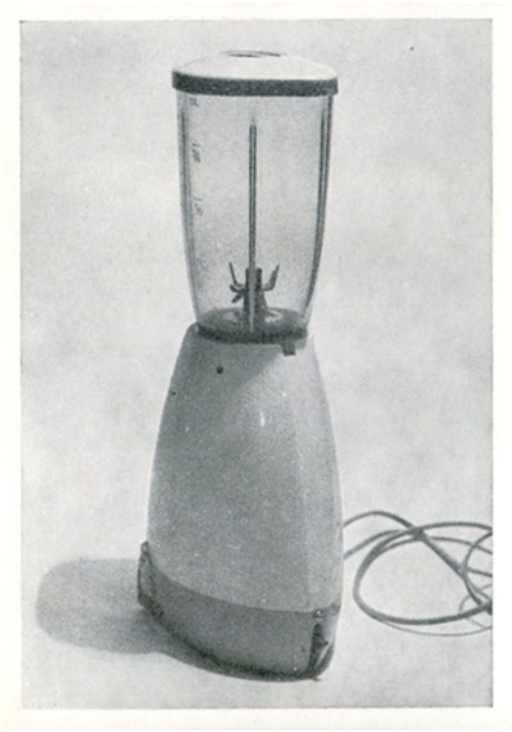


Figura 60: invito alla mostra *Hiroshima mon amour* di Claudio Stringari, 1980.

Il video, della durata di 40', ambientato in un futuribile "6 agosto 2045, dalle ore 8 alle 16", metteva in scena distopiche allucinazioni provenienti da universi paralleli, dove umanoidi blu dal collo lungo e con un mono-occhio, attendevano inesorabilmente l'arrivo di nuovi elettrodomestici. Il comunicato stampa della mostra all'Out-off, infatti, ricordava una serie di immagini che lasciavano trasparire un sentimento di smarrimento e desolazione dovuta all'incomprensibilità di un futuro incerto – dovuto alla rottura di un frullatore - destinato a fine sicura: da un inizio vivido e brulicante, dove ancora gli strumenti casalinghi erano in funzione - "Liquidi fluorescenti percorrono tubi di plastica trasparente, lampade di Wood illuminano le remote frontiere dello spazio […] il compufreezer spara, impazzito, cubetti di ghiaccio fosforescenti…. […] il vecchio frullatore sente che sta arrivando la fine […] le immagini sul video-monitor subiscono interferenze" – verso un finale smorto e angosciante, causato dalla "morte" di questi strumenti – "le lampade Wood non illuminano più; in cucina, gli elettrodomestici attendono in silenzio, un cubetto di ghiaccio fosforescente cade a terra, il video-monitor spento da un segnale luminoso……buio…un immenso bagliore"[1533]. A recensire la mostra pervenne anche Vittorio Parazzoli, su di un giornale ancora non identificato[1534], il quale ripercorreva le caratteristiche principali dell'installazione di Stringari; esso ricordava l'ambientazione "con pretese realistiche, concentrazionari", senza la presenza umana, dove gli unici sopravvissuti erano i computers. Chiosava, Parazzoli, "disturbando" la lettura del lavoro di Stringari istituendo un paragone tra la cultura tecnodigitale e quella di un passato più o meno remoto: "il titolo del tutto non è omaggio a Alain Resnais, ma al gruppo rock degli Ultravox"[1535].

Passate le vacanze invernali, durante le quali il Vidicon cessò per un breve periodo le proprie attività, il nuovo anno vide il locale tornare a ospitare concerti dal vivo: il 10 gennaio 1981 vennero ospitati i bolognesi Confusional Quartet, che avevano pubblicato, qualche mese prima, per la casa discografica felsinea Italian Records il 7" *Volare* e l'omonimo 33 giri. Il concerto della band bolognese fu un fallimento, con poco pubblico presente, anche a causa di incomprensioni tra i gestori del Vidicon e Nicola Ticozzi, che si era occupato

[1532] Volantino di presentazione dell'installazione di Stringari, conservato nell'archivio personale di Elisabetta Fedrigo.
[1533] Comunicato stampa della mostra di Claudio Stringari *Hiroshima mon amour*, volantino conservato nell'archivio privato di Elisabetta Fedrigo.
[1534] Se ne possiede, infatti, solo un ritaglio.
[1535] Vittorio Parazzoli, *I frullatori dell'Apocalisse*, in giornale non identificato. Ritaglio prensente nell'archivio dell'Out-Off.

dell'organizzazione; tuttavia, pochi giorni dopo, il 16 gennaio, un secondo concerto venne presentato al locale: gli Underground life. Il gruppo nacque a Monza nel 1977 su iniziativa del batterista Lorenzo La Torre il chitarrista Egidio Pastore e il bassista Paolo Civita, con il nome di The Life, più tardi si aggiunse il tastierista Antonio Cardellicchio e il cantante Giancarlo Onorato; l'unione delle avanguardie di diverse epoche e provenienti da diverse arti era il modus operandi del gruppo. Dopo varie esperienze live, la scrittura di brani inediti e l'ingresso come paroliere di Roberto Meroni la band cambiava nome tramutando The Life in Underground Life. Con questa formazione nel 1979 incisero il primo 7" *Noncurance*. Successivamente, nel 1980 la band entrò in studio di registrazione per realizzare il demo "Fiori del male" – recuperato dalla raccolta di versi di Baudelaire – completamente autoprodotto e stampato su musicassetta interamente in italiano (con l'eccezione della cover di *Real Good Time Together* di Lou Reed). Nel 1982 realizzarono l'EP *Cross* per la Trinciato Forte Records – una piccola casa discografica di Salsomaggiore attiva tra 1981 e l'anno successivo, che produsse solo 4 album di gruppi di scarso successo - aiutati dalla produzione di Sergio Salerni: un lavoro che venne registrato interamente nei prestigiosi studi della Basilica di Milano in collaborazione con Faust'o, artista già affermato nella scena New Wave del periodo.

Dopo questi due concerti di non troppo successo, e ancora demoralizzati da quanto successo dopo la serata *Black and red*, Reboldi, Fedrigo e Fontanesi emisero un comunicato con il quale dichiaravano finita l'esperienza legata ai concerti dal vivo al Vidicon. Il 29 gennaio 1981, su carta "intestata" con il logo del locale e firmata in calce, i tre dichiaravano: "Il VIDICON sospende l'organizzazione degli spettacoli musicali. Riteniamo ormai decaduto l'effettivo interesse per l'uso del locale in questa direzione. È infatti per noi troppo gravoso proporre manifestazioni musicale che alla fine, dal punto di vista della fruizione del pubblico, non si risolvono in altro che in puro consumo. Per organizzare spettacoli di consumo ci vogliono strutture comode ed efficienti e perciò costose e l'abbaglio che molti hanno preso è che questo fosse una struttura del genere. Il VIDICON non è mai voluto proporre al pubblico come una discoteca o un luogo di concerti nel senso corrente, ma come uno spazio aperto alla sperimentazione multimediale. Non siamo disposti a farci strumentalizzare da una situazione che ha dato al VIDICON l'immagine che il VIDICON non ha scelto. La direzione verso le quali ci muoviamo sono ben diverse da quelle moriture dell'ondata punk, già morta dov'è nata. I nostri intenti ritornano al nostro progetto iniziale, dove la sperimentazione visiva sia la parte predominante e dove l'esperienza musicale sia legata a fenomeni di consumo passeggeri"[1536]. Come si vede esemplarmente, gli "operatori" – come si firmarono i tre in calce alla lettera – rivendicando la funzione del locale quale centro di sperimentazione multimediale, non contestavano la funzione della musica quale momento di aggregazione e "divertimento", e neanche ne rifiutavano la dimensione consumistica e spettacolarizzata. Quello che veniva contestato, era il fatto che gli avventori del locale incominciavano a recepire il Vidicon come una discoteca e nulla di più: ma, come ricordavano i tre nel comunicato, per edificare una discoteca, sarebbero serviti soldi che loro non possedevano. Per questo, nella lettera, essi contestavano anche i "morituri" punk – culturalmente "già morti dove nati" – i quali portavano in scena le loro performance su palchi sgangherati e senza la

[1536] Comunicato stampa presente nell'archivio privato di Arturo Reboldi e di Elisabetta Fedrigo.

strumentazione sonora adeguata. Una critica che non venne accolta benevolmente dai punk che incominciavano a frequentare l'occupazione di Correggio 18 e il Vidicon: sempre nell'archivio di Reboldi e Fedrigo, infatti, è presente il medesimo comunicato stampa lacerato a imbrattato con scritte come "coglioni" rivolto ai tre firmatari della lettera, e "i morti siete voi", riferito alla dichiarazione presente nel comunicato[1537]. Se si sarebbe dovuto fare arte, lo si sarebbe dovuto fare nel modo migliore possibile: per questo abbandonavano la possibilità di portare in scena concerti dal vivo, in favore del ritorno alla sperimentazione visiva e multimediale degli inizi. Sintomatico, allora, vedere all'interno di questa ricerca culturale, che non diventasse speculazione economica sul pubblico, vedere il rifiuto che il collettivo diede a Vasco Rossi il quale si propose di suonare al Vidicon dietro un compenso di 500000 lire. Del resto, tuttavia, almeno in un primo momento, il movimento punk fu accolto benevolmente al Vidicon: oltre ai già ricordati X-Rated e Confusional Quartet, altri gruppi punk, come gli HCN – nella loro seconda formazione – le Kandeggina Gang, ma senza Jo Squillo, e il gruppo londinese The Carpettes[1538], che si trovava di passaggio a Milano al momento del concerto al Vidicon, portarono sul palco del locale le loro proposte. Fu solo in un secondo momento, quando i punk incominciarono a diventare la maggioranza all'interno dell'occupazione di Correggio 18, che anche per i gestori del Vidicon la situazione divenne sempre più complessa, fino a che si videro costretti a emanare il comunicato appena ricordato. Una critica che, ovviamente, non venne accolta benevolmente dai punk che incominciavano a frequentare l'occupazione di Correggio 18 e il Vidicon: sempre nell'archivio di Reboldi e Fedrigo, infatti, è presente il medesimo comunicato stampa lacerato a imbrattato con scritte come "coglioni" rivolto ai tre firmatari della lettera, e "i morti siete voi", riferito alla dichiarazione presente nel comunicato.



Figura 61: Locandina del concerto di Johnson Righeira, 1981.

Seppur gli intenti erano quelli prefissati nel comunicato stampa, il giorno dopo, il 30 gennaio, all'interno del locale venne organizzato il concerto di Johnson Righeira, in quanto ormai programmato da tempo (Figura 61). La serata, come esplicitato nella locandina dell'evento, doveva caratterizzarsi come una "macedonia" di stili, inglobando il gusto surf dei giovani californiani degli anni Sessanta - un "tropicale incontro anni '60" – dove anche il palco venne allestiti con palme e noci di cocco, con le

[1537] *Vidicon Milano*, a c. di Andrea Capriolo, Arturo Reboldi, Elisabetta Fedrigo, cit., p. 197.
[1538] The Carpettes erano un gruppo punk originario di Newcastle. Al momento del concerto al Vidicon avevano al loro attivo due album – *Frustration Paradise* e *Fight Amongsurselves* – incisi per l'etichetta discografica Beggar's Banquet e una serie di singoli. Su "Re Nudo" del settembre 1980, inoltre, è presente una loro breve intervista. Cfr. Giacomo Mazzone, *Intervista ai Carpettes*, in Re Nudo, n. 90 (XI), settembre 1980, p. 19.

sonorità new wave degli Ottanta - "film, discoteca, immagini, concerto anni '80"[1539]. Johnson, non ancora celebre al pubblico italiano come fondatore dei Righeira, e che ancora non aveva raggiunto la fama internazionale con le hit di alcuni anni dopo come *Vamos a la Playa*, *No tengo dinero* e *L'estate sta finendo*, era entrato da poco, come i Confusional Quartet, nella "scuderia" discografica di Oderso Rubini. Per l'etichetta felsinea, Jhonson pubblicò il 7" *Bianca Surf/Photoni* – la quale fotografia di copertina, venne usata come locandina dell'evento al Vidicon - che venne ripreso pochi mesi dopo dalla VIP, sotto etichetta della CGD, con il titolo *Bianca Surf*. Da sottolineare che questo album, oltre a trovare la presenza strumentistica di Skiantos e Luty Chroma, venne prodotto anche grazie alla supervisione, oltre di Oderso Rubini e Giulio Tedeschi, anche di Nicola Ticozzi, ringraziato in entrambe le versioni: in quella della Italian Record come "special thanks", mentre nella versione della VIP come parte del "management". Fu proprio quest'ultimo a organizzare il concerto di Jhonson Righeira al Vidion, seppur in un periodo dove fra i due vi erano incomprensioni dovute alla nuova produzione musicale del cantante milanese.
Il giorno dopo la performance di Johnson Righeira, tuttavia, il Vidicon venne "ufficiosamente" chiuso: un pretesto, quest'ultimo, forse messo in atto per "allentare" la presa emotiva dovuta al lento, tanto quanto inarrestabile, scioglimento del collettivo. Tuttavia, dopo alcuni mesi di inattività, nel locale vennero ospitate le ultime due serate: l'11 aprile il concerto degli alessandrini Blaue Reiter, i quali cambieranno poco dopo il concerto il nome in Viridanse, avendo un discreto successo nell'ambiente dark italiano, mentre il 28 e il 29 aprile venne ospitata Marcella Amlie, quest'ultima artista americana che abitava da tempo a Milano, nei pressi del Vidion. Essa, come ricordato da Elisabetta Fedrigo, si presentò al locale di Correggio 18 dichiarando di voler mettere in scena una performance coreutica, nonostante fosse corpulenta: senza nessuna esitazione, tuttavia, Reboldi e Fedrigo accordarono alla danzatrice di poter portare in scena *Dream Series*, una danza della quale, tuttavia, rimangono pochi scatti fotografici, accompagnata da una serie di disegni esposti alle pareti del Vidicon.

Dopo questa performance, i fondatori del Vidicon decisero di abbandonare definitivamente il locale, portando via solo le strumentazioni tecniche – essenzialmente fotografiche – che erano servite per organizzare alcune serate. Pochi giorni dopo, tuttavia, la mura interne del Vidicon furono devastate dai punk che sempre più in massa frequentavano l'ambiente di Correggio 18. L'abbandono del locale, tuttavia, non fu dovuto solo a una perdita di interesse da parte degli organizzatori nei confronti dell'attività culturale che al suo interno si stava svolgendo – seppur il comunicato precedentemente ricordato lasciava trasparire questo sentimento. La mattina dopo la devastazione del locale – "in una strana e perfetta sincronia", ricorda Reboldi - si presentò a casa di quest'ultimo un messo della questura con una notifica di comparizione. Reboldi andò all'ora fissata in un ufficio comunale dove un graduato gli sottopose un fascicolo contenente 46 denunce a suo nome. Esse andavano dal disturbo della quiete pubblica, alla vendita di alcoolici senza licenza fino al ventilato spaccio di sostanze stupefacenti. Al che fu posto un aut aut, o lasciare l'attività del Vidicon con l'archiviazione delle denunce, oppure, nel caso fosse stato intenzionato a continuare l'attività, avrebbero dato corso alle notifiche.

[1539] Manifesto originale conservato da Elisabetta Fedrigo.

Reboldi esasperato dalle varie situazioni già complesse che si erano create decise, in accordo con Elisabetta, di lasciare definitivamente il locale. Oltre a questi fatti, già qualche settimana prima della "devastazione" dei punk, Reboldi venne avvicinato da un uomo a lui sconosciuto - si era presentato a nome del sindaco" ricorda Reboldi stesso - il quale gli propose, vista la situazione in cui stava degenerando il Vidicon, di considerare la possibilità di riaprire il locale in un altro spazio. Il posto sarebbe stato di proprietà comunale legato a un'associazione culturale vicina agli ambienti socialisti e, di conseguenza, al sindaco Tognoli, la quale avrebbe finanziato le spese necessarie all'attività. Di fatto Reboldi e Fedrigo fecero un sopralluogo in un ex cinema a luci rosse chiuso disponibile a tale riuso[1540]. Nonostante ne avesse recepito le potenzialità "espositive", una volta ricostruito il percorso "politico" di tale proposta, Reboldi decise di declinare l'offerta "dell'emissario". Dopo questa esperienza, Reboldi iniziò una proficua e stabile collaborazione con l'Out-off e, successivamente, con lo studio di design radicale Alchimia.

Seppur tuttavia "l'avventura" del Vidicon finì bruscamente nella primavera del 1981, due anni dopo, l'8 giugno 1983, venne inaugurata una mostra "antologica" sull'operato del collettivo sito in via Correggio 18 alla libreria Utopia di Milano (successivamente esposta anche alla libreria Utopia di Venezia) di via Moscova 52: una mostra che, seppur tentava di ricostruire gli otto mesi di apertura del locale, di fatto non venne mai riconosciuta ufficialmente dai fondatori del Vidicon, in quanto organizzata da persone marginalmente coinvolte nell'esperienza se non addirittura estranee[1541]. L'esposizione, infatti, fu organizzata da Claudio Belforti, senza però coinvolgere (forse nemmeno avvisare) Reboldi e Fedrigo e gli altri "storici" appartenenti al Vidicon. Esso introdusse nell'esposizione il fotografo Cesare Gualdoni, che seppur aveva fotografo per piacere personale numerose iniziative organizzate al Vidicon, di fatto non era mai stato membro attivo e "originario" del collettivo. Inoltre, alla libreria Utopia venne esposta anche la serie di fotografie dell'opera *L'uomo invisibile* di Traversa, Bissolotti e Belforti precedentemente ricordata, che seppur venne "realizzata" al Vidicon, di fatto non venne mai esposta al suo interno, nonostante i tre autori facessero parte del collettivo. Belforti, per di più, inserì tra gli artisti anche Massimo Eusebio e Giuseppe Currà che nulla avevano avuto a che fare col Vidicon, non avendo mai esposto in nessuna mostra al suo interno organizzata.

Virus: primo centro sociali punk italiano.

L'arrivo dei punk nella stabile di via Correggio avvenne dopo che i punk che si trovavano nelle vie del centro cittadino, stanche di dover sfuggire alle retate della polizia, e delle altre organizzazioni giovanili, ciclostilarono un volantino presso la sede anarchica di viale Monza 255, intitolato La rabbia, con il quale denunciavano la condizione di emarginazione nella quale si trovavano a viere. "I tempi dei bisogni dei proletari, della rivoluzione dietro l'angolo sono finiti ormai da un pezzo. La capacità di recupero del sistema ha avuto ragione di ogni forma di ribellione […] il potere, il monopolio della spettacolarizzazione ha avuto il coraggio di rispolverare mode a miti in pratica per non avere una visione del presente – LA TUA RABBIA è MESSA AL SERVIZIO DELL'INDUSTRIA DISCOGRAFICA O DEL NEGOZIO DI ABBIGLIAMENTO

[1540] Purtroppo non si hanno ricordi in merito all'ubicazione di tale cinema.
[1541] Purtroppo l'archivio della libreria è andato smarrito con la chiusura della stessa.

ALANGOLO", per terminare con lo spiegare chi fossero i firmatari dell'intervento: "siamo un gruppo di individui che si è stufato di vivere la propria frustrazione come moda e che pur avendo riferimenti musicali «punk» NON INTENDE FARNE UN PRODOTTO PER SUCCHIATORI IN AGGUATO"[1542]. Il foglio, infine, venne firmato con la scritta punks – al plurale – che sarà anticipatore della "sigla" punx – con la X, che verrà usata di lì a poco - quale sintomo di una volontà di volersi staccare dal punk ormai istituzionalizzato e diventato moda. Nella sede anarchica di viale Monza, dove i punk stamparono questo volantino, si ritrovavano anche il gruppo di giovani anarchici "dissidenti" che stampavano la rivista "Nero – Foglio anarchico milanese" la cui redazione si trovava proprio all'interno degli stabili ex Mellin. Fu proprio questa conoscenza, soprattutto dovuta alla figura di Daniele, firmatario sia del manifesto "La rabbia" che redattore della rivista "Nero", che "dirottò" i punx verso l'occupazione di Correggio 18. La rivista anarchica, seppur a un primo approccio possa sembrare di stretta osservanza politica, come erano, del resto, le più celebri "A-Rivista Anarchica" e "Umanità Nuova", in realtà si mostrava molto attenta alla matrice controculturale giovanile e musicale. Al suo interno, inframezzate ad articoli antimilitaristi e animalisti, si trovano numerose pagine dedicate alla presentazione delle culture del post '77 – con articoli su mod, skin, rocker e punk - e ai loro interessi musicali: non mancano, infatti, le traduzioni dei testi della band anarcopunk inglese Crass). Al movimento punk, in particolare, i redattori della rivista volevano ridare una veste politica – dopo un triennio di tentativi di spoliticizzazione perpetrati dai "padroni della musica", come era stato con il concerto Rock '80 – confutando, inoltre, il fatto che la loro posizione si assestasse su una matrice nazifascista[1543]. In questo contesto, "Nero", oltre a essere stata fonte per propagandare il linguaggio delle giovani generazioni a un pubblico non avvezzo a considerare queste nuove culture come facenti parte di quella "galassia" di "compagni" che si stavano riorganizzando dopo il peridio del post '77, fu di fondamentale importanza anche per far maturare nei punk la possibilità di poter avere un proprio mezzo di "propaganda" con il quale mostrare la propria esistenza. La rivista, sia per la sua veste grafica, in bianco e nero e impostata tramite un collega "dadaista" di immagini e disegni dai toni angoscianti e distopici, sia per l'economicità della sua produzione, fu da modello per tutta una serie di pubblicazione che i punx fecero una volta insediatisi all'interno dello stabile ex-Mellin, e sulle quali ritorneremo.

L'attività del Virus prese forma definitiva tra il settembre e l'ottobre 1981, dopo che il comitato di occupazione dello stabile accettò la richiesta di alcuni punx arrivati allo stabile per chiedere ufficialmente la possibilità di poter organizzare un luogo dopo poter fare concerti: nonostante i primi timori inziali, dovuti soprattutto al sospetto che gli occupanti di "fede" marxista nutrivano nei confronti dei punx, venne loro concesso il capannone sito nel cortile principale, un fabbricato che era già stato concesso al collettivo artistico del Vidicon, seppur non enne da loro mai utilizzato, in quanto versante in condizioni disastrose. La prima manifestazione organizzata dal nuovo nucleo giovanile fu il concerto contro l'eroina, il 31 di ottobre (ancora, tuttavia, la nuova esperienza non aveva il nome ufficiale di Virus), dove vennero pistate numerose band locali. Fu solo pochi mesi più tardi, nel febbraio 1982, che questa nuova aggregazione prese il nome Virus: un nome che, dopo vari

[1542] Marco Philopat, *Costretti a sanguinare. Il romanzo del punk italiano 1977 – 1984*, Torino, Einaudi, 2006, p. 67.
[1543] Punk, in Nero – Foglio anarchico milanese, n. 2, febbraio 1981, p. 4.

tentativi, venne "scovato" tramite Marco "Maniglia" Medici sulla rivista americana dedita al cinema dell'orrore "Fangoria". Il primo evento che i "virusiani" organizzarono sotto la nuova insegna fu l'Offensiva di primavera, nell'aprile del 1982, un raduno musicale al quale parteciparono circa cinquanta punkband da tutta Italia (si possono ricordare, Wretched, 5° Braccio, Indigesti, Stalag 17, Raf Punk, Nabat, Uart Punk, Chelsea Hotel, Rough) e migliaia di punk della penisola. Come si vede dai nomi proposti dai punx, enormi differenze vi erano con le proposte della "prima ondata" – Kaos Rock, Kandeggina Gang, Clito, X-rated : i protagonisti di questa seconda ondata, e che saranno coloro che poi egemonizzeranno l'estetica musicale punk almeno fino ai primi anni Novanta – incardineranno la loro pratica musicale su una maggiore adesione allo scontro diretto contro le istituzioni, sia per quanto riguarda l'aspetto eminentemente musicale, più duro e veloce (denominato hardcore) sia per quanto riguarda la loro non adesione ai valori del mercato musicale, per puntare sul rifiuto del consumo passivo, ovvero sull'autoproduzione e sul D.I.Y. – *do it yourself*. Questo primo, forse inaspettato, successo, fece maturare nel collettivo punx del Virus l'idea di poter espandere la loro portata "controculturale" e di affiancare, di conseguenza, alla consueta programmazione concertistica (il cui culmine fu il concerto degli americani Milionf of Dead Cops il 27 gennaio 1984), una vera e propria produzione editoriale che servì loro come elemento da affiancare alla pratica musicale per esprimere le proprie posizioni antagoniste.

La "vita" all'interno del Virus procedeva secondo le classiche logiche da centro sociale, ovvero tramite assemblee di gestione settimanale che arrivavano a essere partecipate, alcune volte, da un centinaio di persone: esse, solitamente, si tenevano il martedì sera. All'interno del locale venne organizzato un bar – con il materiale recuperato dal Macondo - e tutto l'ambiente venne insonorizzato, per garantire il quieto vivere con i "compagni" del caseggiato e con la cittadinanza esterna. Seppur le volontà di voler istituire buoni rapporti con il quartiere erano state messi in atto, in ogni caso la proprietà Mellin-Mantovani tentò più volte si riottenere l'immobile: nel dicembre 1982, avvenne il primo serio tentativo di sgombero da parte delle forze dell'ordine. Gli occupanti, seppur erano riusciti a far vincolare l'area a uso sociale, persero parte dello stabile dopo che venne destinato alla costruzione di immobili di lusso[1544]. a questo primo tentativo di sgombero replicarono anche i punx del virus, con un comunicato ciclostilato e affisso alle pareti esterne dell'immobile, nel quale, oltre a raccontare le vicessitudini che li portarono all'interno di via Correggio 18, rivendicavano la propria autonomia e la creazione di una cultura "differente" da quella che era stata "recuperata" delle istituzioni comunali: "L'ATTIVITà E LA LOTTA CHE ABBIAMO PORTATO AVANTI E CHE PORTEREMO ANCORA AVANTI è FRUTTO DI UNA LIBERA E SPONTANEA AGGREGAZIONE E NON CADRà IN NESSUN TIPO DI COMPROMESSO. SIAMO PRONTI A COMBATTERE OGNI TIPO DI ATTACCO REAZIONARIO PORTATO DA CHIUNQUE SI FACCIA SERVO DI UN POTERE."[1545]. In ogni caso, i rapporti con il quartiere non erano pacifici, se nello stesso inverno il comitato di quartiere raccolse oltre mille

[1544] L*a logica della censura "a chi? E per chi?"*, in Umanità Nuova, 5 dicembre 1982, p. 3, ricordato anche in Mauro de Agostini, A*bbattere le mura del cielo. Storie di anarchiche, anarchici e occupazioni (Milano 1975 – 1985)*, Milano, Zero in condotta, 2020, p. 195.

[1545] volantino ciclostilato *Il collettivo punx, Virus e l'autogestione. Milano, dicembre 1982*, ricordato anche in Mauro de Agostini, *Abbattere le mura del cielo*, cit., p. 196.

firme per protestare contro il livello alto della musica. A questa raccolta, i punx anarchici replicarono con una poesia ciclostilata, con la quale contestavano il quartiere ghetto: "il quartiere che dorme/il quartiere deserto/e noi/come un singhiozzo/nella vostra pace/dove i perdenti/muoiono in silenzio./QUESTE QUIETE/è UN BAVAGLIO!/ la nostra utopia/si ribella e/sfida i sogni d'oro!/Lacerazioni sul/vostro sipario.../Gli spray urlano dai muri.../le immagini filtrano dagli strappi.../signori!!!/lo spettacolo non è finito"[1546]. L'isolamento nel quale si erano trincerati i punx del virus – la loro "politica della separatezza"[1547] – fungeva di riparo ideologico ai tentativi di recuperare il movimento alla cultura istituzionale: anche i rapporti con la stampa "antagonista" era ridotti al minimo, così anche ancora oggi scarsa rimane la documentazione sterna sull'esperienze del Virus. Nell'ottobre 1983 i gestori del posto rilasciarono un'intervista a Paolo Finzi, direttore della rivista "A-Rivista Anarchica", sugli aspetti del loro vivere quotidiano e le loro relazioni sociali con gli ambienti anarchici e di sinistra, nella quale i punx – come ricorda Beppe de Sario - "introducono un lessico esistenziale"[1548]: la musica, la violenza, lo stare assieme, vennero declinati in chiave esperienziale e strettamente personale, unica possibilità, dopo gli esiti infruttuosi del movimento degli anni Settanta, di poter creare una collettività fondata su valori più solidi e duraturi. Papalla, tra gli occupanti del Virus, ricordava, infatti, come "il punk è un movimento (se così vogliamo chiamarlo) di rottura con il passato, con qualunque passato. Rompere con il passato vuol dire anche rompere con un certo tipo di istituzione anarchica, quella di Malatesta e del centro anarchico in cui bisogna essere militanti o militonti, o anche del rosso e nero, del compagno serio che c'è sempre e che non si può permettere di avere ogni tanto i cazzi propri perché bisogna andare lì per fare quella cosa". Anche Cristina Xina nella medesima intervista, tese a identificare il punk "in un modo di essere che ognuno individualmente (e poi magari spesso collettivamente, nei gruppi) sceglie di far vedere agli altri o anche così, per sé stesso". In tal contesto, anche lo scegliere di cantare le loro musiche in italiano, se da una parte si distaccava dall'esterofilia delle precedenti generazioni, veniva sfruttato quale agente in grado di creare una nuova comunità. Per meglio chiarire quali fossero le caratteristiche del punk dal Virus, fondamentale è vedere il mediometraggio "Virus", girato in vari momenti, tra l'inverno del 1981 e l'aprile del 1984, da alcuni studenti del Laboratorio teorico-pratico di cinematografia organizzato dall'Albedo – sotto l'egida della Regione Lombardia - come esame di conclusione del loro ciclo di studi[1549]. Nel video venivano mostrate le iniziative promosse dal collettivo, i momenti di organizzazione del locale, con l'insonorizzazione delle pareti, le rimostranze dei residenti di via Correggio, che protestavano contro il centro sociale per il rumore alto della musica, e delle interviste fatte all'interno della "Rubrica giovani" di Radio Popolare, dove alcuni partecipanti al collettivo Virus rivendicavano la loro non aderenza e nessuna "banda giovanile" in quanto aggregazione di stampo politico militante. Importante, soprattutto, vedere le interviste fatte alla band femminista delle Antigenesi, dove le quattro componenti dichiaravano l'autonomia e la parità sessuale tra uomo e donna, e una seconda intervista, fatta ad alcuni militanti riuniti in uno stanzone, dove reclamavano il ritorno a una politica

[1546] *Serenata per le 1000 firme del quartiere*, volantino ciclostilato dai punx di via Correggio 18, ricordato anche in Mauro de Agostini, Abbattere le mura del cielo, ci.t, p. 199.
[1547] Cosimo Scarinzi, Fabio Traù, *Corregio Graffiti*, in Primo Maggio, n. 20, 1984, p. 27.
[1548] Beppe de Sario, *Resistenze innaturali. Attivismo radicale nell'Italia degli anni '80*, cit., p. 103.
[1549] Marco Philopat, in *Costretti a sanguinare*, ricorda erroneamente come il filmato fu girato da alcuni studenti dell'Itsos, anch'esso istituto di cinematografia e di arte grafica operante a Milano.

"delle piccole cose", svincolate delle ideologie militanti tipiche del decennio precedente, per lavorare sull'immediato e su sul concreto quotidiano: "l'unica cosa è rompe i coglioni e basta. Essere contro sempre e comunque".

Una comunità punx che si affermò preponderante nel 1983, quando il regista Damiano Tavoliere, consulente di complemento della Commissione "Emarginazione e Devianza" della Provincia di Milano, presentò al cinema Ciak il film "Bande giovanili", il quale venne duramente attaccato dai punx virusiani, costringendo il regista a oscurare la parte loro riguardante. Il tema della "banda" al quale Tavoliere si era ispirato, era già stato indagato sulle pagine de "L'Espresso" del 14 marzo 1982 da Gianni Riotta. Il suo lungo reportage, proponendo una mappatura di queste aggregazioni giovanili – indagando soprattutto le "scene" di Roma, Bologna e Milano – offriva uno spaccato "generazionale" dove tali culture erano definite soprattutto per la loro "spettacolarizzazione" e per l'estetica della "divisa". Al tempo stesso, il giornalista tentava di definire una "mappatura" degli interessi culturali, evidenziando come la "molteplicità di condizioni giovanili […] si riflettevano gli orientamenti culturali propri allo strato o alla classe sociale di appartenenza" in un precario e instabile equilibrio tra famiglia, lavoro, scuola, vita quotidiana e il proprio aspetto esteriore. In particolare, in questo modo Riotta si riferiva al punk "meneghino": "a Milano i punks apparvero quattro anni fa, incontrandosi fra gli specchi e i tavolini del bar Magenta, monumento di quelli del '68. Il gruppo più compatto viene da Quarto Oggiaro, li chiamano "i punks di via Graff". Il punto di incontro, ha per le bande dei ragazzi, il valore di segno né più né meno del vestire; capitale della "punkland" di Milano è il negozio di dischi New Kary, in via Torino. Lì però è un posto molto in vista, e "madama", la gente in divisa dello stato è severa. […] i punk anarchici si vedono all'ex vidicon, una cosa occupata che mantiene la vecchia sigla in via Correggio 18, dove adesso c'è un locale che si chiama Virus. Sono ermenticamente chiusi all'industria culturale. Niente dichiarazioni, niente interviste. Si battono contro l'eroina, stampano i giornali effimeri del movimento, le "fanzine""[1550]. Nell'estate del 1983, per controbattere a queste prime indagini "sociologiche" sulle bande metropolitane, l'editore Franco Angeli, per volontà dell'associazione Arci/kids – organizzazione nata per realizzare iniziative connesse a un approccio innovativo verso tematiche legate alle aggregazioni giovanili, che rifiutavano lo stereotipo dello "specifico giovanile" – stampò un agile volume all'interno del quale si dibatté su questo tema. Dopo una profonda riflessione di Alberto Abruzzese, il libro dava spazio a differenti interventi sulle culture giovanili novecentesche e sugli studi che su di esse vennero compiuti nel corso del XX secolo. Il capitolo dedicato alla cultura punk, venne scritto da Helena Velena, nata Giampaolo Giorgetti, che come ricordato era stata la fondatrice della band anarchopunk bolognese Raf Punk. All'interno del volume, per di più, venne anche ospitata un'intervista di Claudio Gatti a Sol Yurick, autore del libro, nel 1965, dal quale prese spunto il lungometraggio *I guerrieri della notte* di Walter Hill. Yurick, lamentando la sua non inclusione nella stesura del copione del film, deplorava come il lavoro di Hill offriva, al contrario del suo libro, una visione molto più "solare" della realtà, che lasciava trasparire come ogni conflittualità fosse stata risolta. Per di più,

[1550] Gianni Riotta, *Achtung banden!*, in L'Espresso, 14 marzo 1982, p. 5.

Yurick deprecava il lungometraggio in quanto secondo lui aveva tralasciato di mostrare la parte più militante e "sociale" della questione "giovanile": "nel film sembra che il capo voglia conquistare la città per puri scopi criminali, mentre nel libro si parla, più o meno apertamente, di una rivoluzione"[1551]. Sebbene, dunque, i punx deploravano che su di loro potesse essere scritta una "storia", vi erano in ogni caso occasioni dove indagini sociologiche venivano accettate. Quando a parlare sul "fenomeno" punk erano gli stessi protagonisti – Helena Velena, Sol Yurick – gli interventi non creavano disturbo all'interno della seppur ermetica comunità.

Nonostante queste prime rimostranze "antagoniste", lo scontro contro le istituzione si manifestò ancor più pressante quando nell'aprile dell'anno successivo, quando i punx e le Creature simili (i milanesi che incominciavano a distanziarsi dai punx anarchici, "simili" per caratteristiche estetiche e di interessi musicali ai punk), contestarono il convegno intitolato *Le bande spettacolari giovanili* organizzato dal primo al 4 aprile con la consulenza di un gruppo di sociologi della medesima Commissione e dal C.S.R.D.E. (Centro Studi sulla Devianza e l'Emarginazione) coordinati da Carmen Leccardi[1552]. Questa manifestazione, come ricordato nel volantino di presentazione dell'evento, oltre a ospitare la conferenza, avrebbe dovuti presentare al pubblico una mostra fotografica sul fenomeno delle aggregazioni giovanili, al Nuovo spazio di via Guicciardini, nonché una serata musicale con proiezioni video alla discoteca Odissea 2001[1553]. Ovviamente tale era un'occasione troppo ghiotta per chi – i punk – di questa ricerca era soggetto d'analisi principale: come ricordava un articolo di A-rivista anarchica "lo scontro, a questo punto, era inevitabile. Da una parte, dietro cioè il tavolo, Boioli e la sua equipe tentavano di spiegare origini, motivazioni, finalità del loro lavoro. Dall'altra i punk tra sghignazzi, sberleffi e insulti rivendicavano il diritto a non essere considerati un fenomeno da baraccone o cavie per sperimentazioni intellettual-sociologiche.". La contestazione, infatti, venne portata avanti da tre ragazzi, Davide "Atomo" Tinelli, Vincillo e Ermanno "Gomma" Guarnieri, che dopo essersi tagliato il petto con una lametta, imbrattarono un volantino sul quale erano presenti le loro rimostranze, che venne consegnato agli studiosi presenti; l'incipit del testo, presentava una frase esplicativa della loro contestazione: "Questo è il mio sangue. Analizzatelo per scoprire i miei veri bisogni!"[1554]. Di questo evento si conserva un video, girato in presa diretta da Betty "23" Altomare[1555], mentre pochi giorni dopo tali fatti, intervenne nel dibattito anche Angela Valcavi, "creatura simile" a redattrice della rivista dark "AMEN". Essa ricordava come il convegno sulle "bande" non era stato una semplice congrega di studiosi, ma una consorteria di ricercatori che erano riusciti a intrappolare "nei luoghi comuni offerti dalla commercializzazione" la loro peculiare cultura, togliendo ai protagonisti di questa stessa cultura la possibilità di divulgare i propri elaborati, "di creare nuovi

[1551] Claudio Gatti, *Intervista con lo scrittore Sol Yurick*, in La rivolta dello stile. Tendenze e segnali delle subculture giovanili del pianeta terra, cit., p. 208.
[1552] Le relazioni al convegno vennero poi ospitate all'interno del volume *Bande: un modo di dire*, pubblicato nel 1986 da UNICOPLI.
[1553] Angela Valcavi, *Milano, gli spazi*, in Amen, n. 3, 1984, p. sp.
[1554] I due volantini "regalati" dai punx agli studiosi vennero riportati in *Milano. Punk e cadaveri eccellenti*, in Umanità Nuova, 22 aprile 1984, p. 4 e *Punx Punx Punx*, in A – rivista anarchica, n. 119 (14), maggio 1984, pp- 11 – 14. Per la rassegna stampa dell'evento vedasi: Gianluigi Paracchini, *Scorre il sangue dei punk a Palazzo Isimbardi*, in Corriere della sera, 5 aprile 1984, p. 27.
[1555] La trascrizione della registrazione apparve in *Punx, punx, punx*, in A – rivista anarchica, maggio 1984. Il video, invece, venne montato all'interno di un filmato riassuntivo sull'attività dei punx milanesi: *Punx. Creatività e rabbia*, a c. Ermanno "Gomma" Guarnieri, 70'52", colori, Shake Edizioni, 2006.

eventi, di far crescere tutto ciò che al nostro interno fermenta, di concretizzare creazioni"[1556]. Nelle logiche dei punx, infatti, le bande giovanili non esistevano, ma quel che era ben presente nella società italiana del periodo erano aggregazioni giovanili nate in seguito una presa di coscienza in risposta alla violenza del sistema, ovvero come barriera contro la commercializzazione della vita quotidiana, contro l'emarginazione e la morte[1557]. Contro l'iniziativa delle "Bande spettacolari", il 7 di aprile, i punx di Correggio 18 effettueranno un'altra azione/provocazione: occuparono il teatro di Porta Romana, che avrebbe dovuto ospitare l'atto conclusivo dell'assemblea istituzionale, per l'happening "La notte dell'anarchia"[1558]. Durante la serata vennero proiettati video di differenti interessi, contro l'occupazione del Libano, sulla situazione della popolazione Berlinese, un documentario sul carcere di Voghera, nonché cortometraggi su temi musicali e il lungometraggio "I ragazzi della 56a strada", mantenendo aperto, inoltre, un contatto radio con Radio Popolare[1559]. Circa un mese dopo, sempre per rispondere a questa iniziativa istituzionale, i punx occuperanno per un'intera giornata – il 5 maggio - il Teatro Miele, chiuso e inutilizzato ormai da anni, al motto di "abbiamo il pane, vogliamo anche il miele", per farne luogo di ritrovo autogestito, in opposizione ai locali "alternativi", "dove l'individuo è solo un oggetto ridotto ad assorbire passivamente ciò che gli viene imposto". Solo dopo 10 ore di occupazione, durante la quale venne anche fatta una mostra improvvisata sui materiali punk prodotti all'interno del Virus, il teatro venne sgomberato dalla polizia con uno uso ingente della forza. Per controbattere allo sgombero, i punx organizzeranno un volantinaggio in Galleria Vittorio Emanuele, subito anch'essa interrotta dalle forze dell'ordine. Fu con ogni probabilità in occasione di questa manifestazione che venne ciclostilato il volantino "Vogliamo spazi espressivi autogestiti" con il quale i punx esprimevano, nuovamente, le loro necessità. Lo slogan presente sul manifesto venne suddiviso in quattro parti, ognuna corrispondente alle quattro parti del titolo. Ognuna di esse era accompagnata dalla definizione presa dal vocabolario, tranne "autogestiti" dove i punx inserirono una loro descrizione "originale": "vocabolo censurato dall'attuale regime che pretende di detenere il "potere" e il "sapere". Possibilità di creare libera aggregazione tra individui, di comunicare e vivere in spazi liberati negando ogni fora di autorità".

Nel maggio 1984, tuttavia, come ricordato precedentemente, anche il virus venne definitivamente sgomberato insieme al resto del complesso di via Correggio 18: il 15 di quel mese – non prima che un gruppo di fascisti del Fronte della gioventù penetrasse il 28 aprile nell'edificio, aggredendo e ferendo quattro occupanti - le forze dell'ordine vennero chiamate di prima mattina a intervenire grazie alla convergenza di due volontà. Da una parte i proprietari dello stabile (la famiglia Mantovani) che volevano riottenere gli edifici per una riqualificazione a scopo edilizio – non va dimenticato che si era nel pieno della Milano da bere craxiana e delle riqualificazioni urbane berlusconiane - dall'altra l'amministrazione comunale, che desiderava rimuovere una realtà così tanto scomoda dal suolo cittadino. I punk del Virus, sgomberati, indissero una assemblea aperta alla

[1556] *Ibidem*.
[1557] Cfr., Cosimo Scarinzi, Fabio Traù, *Corregio Graffiti*, in Primo Maggio, p. 28.
[1558] Relativa a questa manifestazione, venne prodotta anche un'audiocassetta, oggi andata dispersa ma della quale ne resta testimonianza sul quinto numeri della rivista Virus diffusioni.
[1559] *Videotape Libano*, in Umanità Nuova, 22 aprile 1984, p 3. Marco Philopat, in *Costretti a sanguinare*, ricordava come la diretta di Radio Popolare non venne concordata con nessuno degli organizzatori, cosa che creò subbuglio all'interno degli ambienti della radio.

cittadinanza presso il Leoncavallo il 20 di maggio, finché successivamente decisero di riaprire il centro sociale in uno stabile di via Piave 9, dove restarono fino all'agosto dell'anno successivo, quando il crollo del tetto costrinse gli occupanti a ritirarsi, il 12 ottobre 1985, in un ex lavatoio pubblico, situato in via Bonomelli 3[1560], concesso loro dall'amministrazione comunale, dove il collettivo punk continuò a svolgere la propria attività politica e ludica per poco più di un anno. In mezzo a tutto questo trambusto, si inserì anche l'esperienza abitativa di via Garibaldi 89 dove, nell'estate del 1985, i punk del Virus tentarono di dare vita a una nuova esperienza di vita comunitaria – sul modello dell'occupazione di Correggio 18 - scindendo l'attività ricreativa e d'antagonismo ludico, da quella residenziale: esperienza che fallì anche a causa di un secondo spostamento, voluto anche questa volta dal comune, che dislocò i punk in un caseggiato di dieci appartamenti a Rogoredo, definito "il confino" per via della sua distanza dal centro, famose, oltre che per essere interamente bianche, per essere piene di amianto e completamente da ristrutturare. Tutti questi fatti, ed in particolare quelli dell'occupazione del Teatro Miele, vennero registrati in presa diretta da Elisabetta "Betty23" Altomare, una delle storiche occupanti del Virus mentre i membri del gruppo punk Wretched, a testimonianza del forte attaccamento e dell'esigenza ancora molto sentita di portare avanti l'esperienza del Virus, scrissero la canzone *Virus 15/5/1984*:

"Senza il Virus e senza Correggio"
loro hanno detto "Tutto è finito! Togli lo spazio
spezza l'unione, è il modo migliore per farli sparire!"
Distruggere un sogno, schiacciare ogni cosa,
hanno cercato, hanno provato e hanno creduto
poveri idioti, di averci fatto per sempre sparire
Per sempre sparire
Una volta per tutte
Senza più scampo
No!
"Senza il Virus e senza Correggio"
loro hanno detto "Tutto è finito!"
Ma è solo la fine della loro pace
ed è solo l'inizio della nostra vendetta!

Riviste punk '77

Le riviste esoeditoriali d'ambiente punk – o punkzine - si distanziano enormemente da tutta la produzione cartacea precedente, tanto da creare un proprio stile che si manterrà attivo dalle prime produzioni del 1978 fino

[1560] Collettivo Punx anarchici Virus, *Virus subito... Virus dove?*, volantino ciclostilato, ricordato anche in *Milano. Cronaca di un'occupazione*, in Umanità Nuova, 20 ottobre 1985, p. 4.

a tutti gli anni Ottanta, quando nuovi interessi, maggiormente legati alle tecnologie digitali che venivano di volta in volta immesse sul mercato, porteranno la produzione di fanzine a uno nuovo stile estetico. Sebben anche il linguaggio da esse utilizzato tentasse di fare riferimento all'area dell'avanguardia storica – intendendo in questo contesto le avanguardie surrealiste e dadaiste – questo sembra solo essere un mero riferimento di facciata, superficiale, e anche la tecnica del *cut and paste* di immagini e disegni utilizzata, pare solo un tentativo di parodiare la cultura dadaista. Un nome come "DUDU" nata dalla crasi tra Punk e Dada – riflette quanto tentato di dire. Questo, tuttavia, ne riassume, in ogni caso, uno sintomo di fondo: anche i giovani punk, sebben di estrazione popolare e working-class, e con pochi studi alle spalle – al contrario degli autonomi del DAMS, ad esempio, di "A/Traverso" – avevano in ogni caso recepito la valenza di rottura che le avanguardie di inizio novecento avevano apportato alla cultura del periodo. L'innovazione di queste pubblicazioni, tuttavia, si attestava su di alcune caratteristiche peculiari: per la prima volta una sottocultura giovanile produceva del materiale in grado di contrapporsi a una serie di servizi ostili che su di lei venivano fatti dai media. Il linguaggio da queste riviste utilizzato, con errori tipografici e di grammatica, e con una impaginazione quantomeno confusa - perlopiù fotocopiate in bianco e nero su fogli A4, ripiegati e spillati - non venivano eliminati dalla stampa, ma ne diventavano, come già era accaduto per le riviste del '77, elemento caratterizzante che avvalorava l'idea d'immediatezza di una pubblicazione concepita in fretta, ma soprattutto con poche ed economiche risorse a disposizione dei giovani "fanzinari" punk[1561]. Come ricordava Hebdige, "ciò inevitabilmente portava ad un tipo di prosa stridente e prolissa, che, come la musica che descriveva, era difficile da "accettare" comunque"[1562]. Al tempo stesso, l'utilizzo quasi esclusivo del bianco e nero, il rifiuto dell'idea di una società incentrata sul consumo inoperoso e, dunque, il recupero del D.Y.I. (do it yourself), e la loro quantità di produzione, che in tutta Italia si attesta sulle circa 150 testate in meno di un decennio, nonché la distruzione della concezione di "comitato" di redazione – spesso, infatti, erano fatte da poche persone, se non, addirittura, in solitaria – si dimostravano quali sintomi di un modo ormai sorpassato di intendere la pratica editoriale, e politica. Seppur queste riviste si ponevano in contrasto con le "ideologie dominanti", l'eliminazione del colore, la grafica povera e "graffiante", il messaggio autenticamente antagonista, le immagini macabre e sconcertanti, di per sé fornivano una peculiare contestualizzazione dalla fanzine-punkzine all'interno di un mondo comunicativo di controinformazione, dove tali "ideologie" dell'editoria canonica venivano rifiutate principiando forme di comunicazione tipiche della controinformazione - contro-egemoniche, recuperando Gramsci - dove – parafrasando Marshall McLuhan – il "medium" diventava, e ancora diventa - "messaggio". Come ricordava Hebdige, seppur il termine di egemonia si riferiva a una peculiare situazione in cui un'alleanza provvisoria di certi gruppi sociali potevano esercitare "una autorità sociale totale", non semplicemente indetta tramite la coercizione o l'imposizione diretta di tali determinate idee dominanti, l'egemonia stessa poteva essere conservata solamente fino a che tali classi dominanti non sarebbero riuscite a presentare una propria forma a tutte le forme "competitive" che potevano essere alla loro

[1561] Cfr., Dick Hebdige, *Sottocultura. il fascino di uno stile*, Genova, Edizioni Costa & Nolan, 1983, p. 124.
[1562] *Ibidem*.

portata, in modo tale che tali gruppi subordinati sarebbero risultati, se non controllati, almeno compresi all'interno di uno spazio ideologico che non sarebbe affatto apparso loro come ideologico ma naturale[1563]. In tal senso si dovrebbe anche recuperare quanto proponeva Stewart Home riguardo al fenomeno delle punkzine: il tema del bianco e nero non si poneva in contrapposizione al colore delle riviste controculturali degli anni Settanta. Tali intenzioni, difatti, derivavano essenzialmente da necessità di produzione materiali, in quanto i punk, perlopiù giovani proletari e disoccupati, avendo poche risorse economiche a loro disposizione, utilizzavano le prime fotocopiatrici che consentivano di ridurre i tempi di generazione e di abbatterne i costi; almeno fino alla metà degli anni Settanta, questi macchinari stampavano solo in bianco e nero[1564]. Quello che, tuttavia, deve essere messo maggiormente in risalto con questo nuovo tipo di produzione è la necessità di auto appagamento, e di *self-communication*, che porta i giovani punx non solo a parlare a un pubblico esterno, ma anche al proprio Essere interiore e più intimo. Come ricordava Elena Velena – allora membro dei Raf Punk bolognesi e negli anni successivi studiosa di mass media – "le pankzine italiane sono strumenti con i quali si poteva gestire in prima persona il proprio ambito socio-culturale senza restare terminali passivi, intrappolati nei ruoli di letto/ascoltatore/consumatore voluti dal sistema."[1565] nonché elemento in grado – come del resto il vestito punk - di esprimere una volontà comunicativa, quella che Baudrillard aveva definito come "cultura visibile", mediante la propria peculiare identità. Le fanzine di area punk, in questo modo, non solo sono sentite come un prodotto personale, ma consentono anche all'ideatore della pubblicazione di esporsi come giornalista, determinando, in questo modo, una sua responsabilizzazione all'interno del panorama culturale antagonista, nonché come creatore artistico in grado di trasformare la punkzine – mediante la rottura della passività allo schematismo imposto dalle usanze del giornalismo istituzionale - in un nuovo media in grado di comunicare "dal basso" a un preciso e determinato soggetto[1566]. Si era formata, per recuperare quanto specificato da Pierre Bourdieu, la cultura dell'"autodidatta", intendendo con questa denominazione un individuo che avendo instaurato con la propria cultura di appartenenza un legame flebile e al tempo stesso mal ripagato, nonché disilluso, faceva degli investimenti in termini di capitale culturale che li collocavano in campi "altri" rispetto a quelli della cultura di appartenenza, che potevano offrire un rifugio e una possibilità di rivincita[1567]. Da qua, l'interesse verso artisti e autori poco considerati dalla cultura "ufficiale" o che addirittura non venivano definiti in quanto tali: quello che "muoveva" un "fanzinaro" era unicamente la passione. Una passione determinata anche dalla volontà di ricontestualizzare la propria sottocultura all'interno di un panorama creativo e sociale determinato, non lasciando ai media "istituzionali" la possibilità di poter parlare su di loro, ma fornendo essi stessi una propria disamina della loro peculiare cultura. Al contempo, anche il lettore della fanzine veniva - e

[1563] ivi, p. 17. In questo contesto, Habdige recupera quando ricordato dal suo collega della Scuola di Birmingham Stewart Hall in *Culture, the media and the "Ideological effect"* in Mass Communication and Society, a c. di J. Curran, Leeds, 1977.
[1564] Cfr., Andrea Capriolo, *Punk in bianco e nero, più bianco che nero*, in Edicola che non c'è, Milano, Agenzia X, pp. 103 – 104.
[1565] Helena Velena, in Dick Hadbige, *Sottocultura. Il significato dello stile*, Milano, Meltemi, 2017. Le medesime considerazioni, più incentrate sull'arte della punkzine, vengono recepite anche da Matthew Worley, *Fast, Furious and Xerox. Punk, Politics and Brithis (fan)Zines (1976 – 1984)*, in Punk, Fanzines and DIT Cultures in a Global World, a c. di Paula Guerra, Pedro Quintela, Cham (Svizzera), Palgrave Macmillan, 2020, pp. 17 – 39.
[1566] Helena Velena*, (dalle fanzine alle) punkzine o della selfcomunication antagonista*, cit., p. 165.
[1567] Pierre Bourdieu, *La Distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il mulino, 1983; vedere in particolare la terza parte del volume, e il capitolo quinto *Il senso della distinzione*.

viene – chiamato a collaborare alla creazione di questa identità sociale e culturale, e ai processi produttivi della rivista stessa: da una parte, infatti, esso veniva espressamente incitato alla collaborazione, fornendo quel necessario il rapporto di orizzontalità caratteristico dei media alternativi; dall'altra parte, e più frequentemente, i lettori si trasformavano essi stessi in distributori della fanzine: un flyer ciclostilato dai redattori della punkzine "T.V.O.R." – sulla quale ritorneremo – per l'imminente pubblicazione del quarto numero, invitava i lettori a distribuire la rivista nei propri territori di residenza, in cambio di un guadagno fornito da uno sconto sulla rivista stessa che sarebbe stata da loro acquistata[1568]. Questa logica, seppur serviva indubbiamente per compensare le risorse economiche spese dai punk per la produzione della rivista stessa, serviva principalmente come meccanismo di divulgazione della loro cultura, sebbene in un campo sociale predisposto ad accoglierlo.

Interessante anche quanto proponeva negli anni Novanta lo studioso di media americano Stephen Duncombe, quando dichiarava che le fanzine si presenterebbero come "un paradiso per gli sfigati (misfits)"[1569], una soluzione per quegli individui che avrebbero avuto una necessità impellente di comunicare ma che al medesimo tempo presentavano delle peculiari difficoltà nel farlo direttamente in prima persona; un modo per interagire con i propri "simili" e per instaurare dei rapporti che la timidezza avrebbe loro impedito di innescare. Duncombe, per altro, porta una definizione di questi soggetti come di una "congrega" di perdenti consapevoli (self-conscious losers): in una società che celebrava i "vincitori", il successo, e la bellezza, i fanzinari – e i punkzinari, restando nell'ambito della fanzines punk - si mostravano a essa come degli alienati, poiché a essi mancavano la prestanza fisica e quelle capacità di estroversione che li avrebbero fatto sentire integrati tra i loro coetanei. Essi, al contempo, si ponevano in contrasto con i valori "istituzionali" di potere, salute, e prestigio attribuiti ai "vincitori" di questo tipo determinato di società, per crearne di nuovi, propri e autonomi, legittimando la loro condizione di perdenti ed estromessi. Per questo tendevano a elaborare un proprio modo di essere in reazione al resto della società, da cui si sentivano esclusi e a cui, del resto, non avrebbero avuto nessuna volontà di adeguarsi. Tutto questo avrebbe generato il paradosso di quello che Duncombe definisce "dell'identità negativa"[1570]: questi soggetti sarebbero stati in grado di costruire la propria identità come forme di resistenza a quelle della cultura dominante. Questo sarebbe all'origine della necessità di dover usufruire di "pratiche distintive", per recuperare quando espresso da Bourdieu[1571], nella realizzazione delle fanzine stesse, che avrebbero consentito a essi di negare i valori della società tradizionali e di per costituirne di nuovi, più adatti a "vestire" le loro condizioni. Duncombe attribuiva alle fanzine la capacità di consentire a un individuo, anche se per poco tempo, di fuggire dall'identità in cui era cresciuto e che lo faceva sentire infelice e alienato; gli avrebbe permesso di essere qualcun altro, mettendo assieme i suoi interessi e i pezzi della propria vita, in una formula definita, che sarebbe stata in grado di rappresentare chi egli era veramente. Lo studioso americano parla, in questo contesto, di "*manifactured self*"[1572], di identità fai-da-te, riferendosi al fatto che chi realizzava uno stampato amatoriale metteva molta parte della propria soggettività in questo determinato e peculiare

[1568] Flyer inerente all'imminente uscita di Teste Vuote Ossa Rotte.
[1569] Stephen Duncombe, *Notes from underground: zines and the politics of alternative culture*, New York, Verso, 1997, p. 34.
[1570] Ivi, p. 56.
[1571] Cfr., Pierre Bourdieu, *La distinzione: critica sociale del gusto*, cit., p. 57.
[1572] Stephen Duncombe, *Notes from underground: zines and the politics of alternative culture*, cit., p. 43.

processo, filtrando gli aspetti del proprio io che non accettava ed enfatizzando il lato di sé stesso che preferiva mostrare agli altri. Era una valvola di sfogo ed è un modo di rappresentarsi al mondo per come si voleva essere visti. Il fatto che la fanzine fosse letta da individui simili, per attitudini o carattere, faceva percepire di essere accettati da almeno una parte della società.

Un proliferare cartaceo, quello che si assiste per quanto riguarda alle fanzine punk e affini - di difficile comprensione se non si tiene conto anche dell'ostracismo nel quale il movimento era stato relegato dalle pubblicazioni "ufficiali" e dei "compagni". Diego Curcio in "Rumore di carta", mette in risalto come questo proliferare di riviste nasca inoltre dalla necessità di coprire un vuoto informativo lasciato dalle riviste di "settore" – come "Re Nudo", "Popster", "Ciao 2001" e "Mucchio Selvaggio", ma anche da quelle più aperte verso il nuovo linguaggio, come "Rockerilla", "Muzak" e "Gong" – sulla nuova cultura punk[1573]. In questo contesto, anche lo stile letterario si faceva decisamente più gergale, colloquiale, se non volgare e scioccante, proprio per intercettare quel sottoproletariato non ancora maggiorenne, non avvezzo a leggere i "fogli di movimento" del '77 e impreparato a capire il linguaggio colto delle riviste musicale "ufficiali" quali "Muzak", "Gong" e "Musica 80". Il rifiuto, tuttavia, pur se non deliberatamente dichiarato, da parte di certi soggetti di uniformarsi stilisticamente alle riviste "di settore", rispondeva allo stesso rifiuto categorico verso ogni forma di omologazione già discusso da Adorno nel suo celebre saggio sulla popular music[1574]. Era imperativo nascondere ogni forma di livellamento, attraverso alcuni elementi formali, che egli chiamava abbellimenti, che consentivano di mantenere l'illusione di una spiccata originalità e individualità, ma che, tuttavia, rispondevano a norme estetiche e pratiche non meno rigide di quelle a cui si adeguavano i *magazine* di settore.



Figura 62: *Dudu*, n. 0, 1977.

La prima punkzine che si ricorda stampata a Milano fu "Punkadelic", curata da Maurizio Bianchi, all'interno della quale era possibile trovare traduzione di canzoni di band inglesi, traduzioni riprese direttamente dalla rivista d'oltremanica "Rock & folk", e qualche foto inviata direttamente per posta dai gruppi interessati. Poco dopo questa prima pubblicazione, venne prodotta a Milano "DUDU = dada + punk" (Figura 62), foglio "quasi mensile di agit/azione dadaista?", il cui titolo è specificatamente concluso con punto interrogativo e

[1573] Cfr., Diego Curcio, *Rumore di carta. Storia della fanzine punk e hardcore italiane dal 1977 al 2007,* cit., p. 33.
[1574] Cfr., Theodor W. Adorno, *Sulla popular music*, Roma, Armando, 2004, p. 98.

non esclamativo, quasi a voler sottolineare, appunto dadaisticamente, l'incongruenza del sottotitolo della pubblicazione, che si trovava a non poter dichiarare, a causa dell'interrogativo, il contenuto della stessa. I richiami alla cultura dadaista, del resto, non sono certo nascosti dai redattori, come ancora si ricorda nella copertina, dove viene esplicitamente dichiarato che DUDU "è comunic/AZIONE senza preoccup/AZIONE", DUDU "distrugge i cassetti del cervello e dell'organizzazione sociale, è potere ai gatti e ai bambini, DUDU dessert velocissimo, DUDU piscia a Zurigo ……..?....."[1575] corredato da due disegni, il primo, a fianco del titolo, raffigurante una venere del pittore barocco Pietro da Cortona dalla cui bocca esce un balloon dei fumetti con dentro scritto DUDU, il secondo un cartello di "divieto di pisciare" con tanto di scritta in stampatello che esplicita tale divieto nella città di Zurigo, paese natale del movimento Dada. Interessante notare, inoltre, l'ironia iconoclasta della copertina: la sede della rivista viene posta a Parigi, quando in realtà veniva stampata a Milano mentre i "padroni" della pubblicazione - altro termine che spiazza il lettore, in quanto tale termine rimanda a una dicitura quantomeno istituzionale – vengono specificati in Sandro Delcampo, e Klaus Nicola. Addirittura viene menzionato un servizio d'ordine, ironicamente formato da due "pesi massimi" del settore, come Cassius Clay e Bruce Lee, mentre il collettivo di redazione comprendeva Ivan Cattaneo, che da lì a poco sdoganerà la "moda" punk sul palco di Sanremo, Maurizzzio (sic!) Bianchi, Bruno e la sua ghenga, Pugno, Paolino e Roger Meal. Infine, come collaboratori della pubblicazione, si menzionano: "punk, dada, pop, bang, bing, Pelizza da Volpedo, il baffone, le radio anti(democratiche), /, il caso, il riciclaggio delle avanguardie artistiche finite da cinquanta anni", e come *groupie*: "ANGOSCIA"[1576].

"DUDU" è l'unica rivista punk milanese che presenta dei legami, sia per veste grafica che per interessi letterari, con la tradizione delle riviste degli anni Settanta, in particolare con la bolognese "A/traverso", impaginata recuperando stilemi artistici propri delle avanguardie storiche e con brani richiamanti un comunismo di matrice libertaria – stemperato per quel che riguarda i suoi esiti più estremi - tipico del movimento del '77. Il primo articolo di "DUDU", si riaggancia perfettamente a tali stimoli: il titolo dello scritto *Che fare? Tentativo di unificazione dell'Iskra con il Raboceie Dielo e DuDù ----ovvero siamo tutti prigionieri politici ovvero provocare la repressione per mascherarla*[1577] ne è la conferma. In questo caso, tuttavia, le istanze di un comunismo liberante i soggetti sociali repressi dallo stato capitalista si accostavano alla nuova controcultura musicale legata al fenomeno punk. Si chiedevano i redattori dell'articolo: "che differenza passa tra Mick Jagger e Donna Summer?" – ovvero tra il riottoso contrario alle leggi, e alla paladina della discomusic e del sistema capitalista - dopo aver constato che tutte le personalità – i vari Jimi Hendrix, Jim Morrison, Janis Joplin – erano infine state riassorbite dall'establishment e reintegrate all'interno del mercato capitalista[1578]. Da queste constatazioni, dall'impossibilità di poter fruire un prodotto fuori dalle regole del mercato istituzionale, nasceva e si sviluppava, secondo redattori di "DUDU", la controcultura punk, che non si caratterizzava come dottrina politica, bensì in una scena visuale che, sebbene si proponesse come istanza antagonista, rimaneva in bilico tra

[1575] Cfr. *DUDU = dada + punk*, n. 0, p. sp.
[1576] *Ibidem*.
[1577] *Che fare? Tentativo di unificazione dell'Iskra con il Raboceie Dielo e DuDù ----ovvero siamo tutti prigionieri politici ovvero provocare la repressione per mascherarla*, in *DUDU = dada + punk*, n. 0, p. sp.
[1578] Cfr., *ibidem*.

un fattore di matrice controculturale e il riassorbimento nelle logiche di mercato. Proseguiva su tali temi Rosso Veleno, in un secondo articolo intitolato "A proposito di musica, dischi e punk, di P U N K". In esso si ricordava che punk non era semplicemente una moda e che la provocazione non stava 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 NE AI SEDITIONARIES Né DA CARù"[1579], concludendo che chi ancora parlava di cultura punk ne era estraneo, perché se non lo fosse stato si sarebbe vergognato di poterne parlare, in quanto tale termine era stato inventato da chi avrebbe voluto inscatolare e soffocare/definire chi "questa vita la vive e basta". Ed ecco allora recensioni di concerti, interviste a traduzioni in italiano di testi di Adam and the Ants, di Siouxsie and the banshees, dei London SS e dei Buzzcocks.



Figura 63: *Pogo*, n. 2, 1978.

Ben presto, nel gennaio del 1978, dopo appena una pubblicazione, "DUDU" cambiò nome in "POGO – organo del movimento Duduista" (Figura 63), rivista che uscirà solo per tre numeri. Seguendo l'interesse verso il punk inglese già espresso nel periodico precedente, anche "POGO" manifestava interessi legati al mondo d'oltremanica, sia per quanto riguarda l'aspetto dell'impaginato, che prendeva spunto dalla grafica dei manifesti e del materiale pubblicitario ideata dal grafico Jemie Reid per i Sex Pistols, sia per quanto concerne gli argomenti trattati, che già dal titolo – "POGO" – rimandano al mondo controculturale anglosassone. Al suo interno gli articoli proseguono sugli interessi già espressi in "DUDU"; vi sono consigli "pratici" per dare indicazioni ai giovani punk italiani su come assemblare un vestito "punk" senza spendere troppo, su come formare una band senza essere musicisti provetti e altre tematiche legate alle esperienze D.I.Y., senza ovviamente tralasciare le classiche interviste e traduzioni di testi di gruppi inglesi quali Sex Pistols, Clash e delle Slits.

L'anno 1979 vedeva altre due pubblicazioni, in territorio milanese, che si interessavano al nuovo genere controculturale: "Xerox" (Figura 64), con 8 numeri fino al 1981 (l'ultimo, tuttavia, non trovò mai pubblicazione definitiva), e "Bootleg", con uno solo nel 1979. Gli otto numeri di "Xerox" si distanziavano da "DUDU", sia per impostazione grafica, sia per l'eliminazione della connotazione più strettamente legata a una matrice d'avanguardia: ogni riferimento al movimento dadaista è cancellato e maggiore interesse venne

[1579] *Ibidem*.

riservato alla fotografia, elemento marginale nelle precedenti punkzine. Xerox, che nacque come vera e propria fanzine, in quanto si proponeva di supportare il gruppo inglese Adam and the Ants - si colloca nel panorama delle fanzine come una rivista di passaggio dalla dimensione d'impostazione avanguardista di "DUDU" e "POGO" alle riviste del periodo successivo quale "Bootleg", sempre, tuttavia, recuperando la grafica delle riviste punk inglesi come "Ripped & Torn". Questo passaggio si manifesta palese nella grafica del titolo, la quale viene composta non tramite caratteri standard, ma assemblata incastrando fra di loro le rette delle coordinate cartesiane. Tuttavia, anche in quanto membri della "redazione" di queste riviste sono praticamente gli stessi, alcuni articoli presentati su "DUDU" e "POGO" vennero ripresi in "Xerox": è il caso dell'articolo di Rosso Veleno *A proposito di musica, dischi e punk, si P U N K*[1580], che appare, come già ricordato precedentemente, in "DUDU". Interessante anche la seconda pagina della rivista, che vede impresso un lavoro di poesia visiva di Glezos, ricordato tra i redattori, dedicato a una fantomatica "girl musica corporation", dove la dicitura "Music girl and whips" viene riproposta, senza soluzione di continuità, per tutta la pagina, ma sulla quale scritta vennero sovrapposti immagini di pin-up, una matematica con alle sue palle una lavagna piena di calcoli, e un terzo piccolo riquadro dove delle donne paiono gettare a terra e picchiare un uomo urlante[1581]. La tecnica del collage, diventa preponderante nel quarto numero, dove compaiono due lavori a tutta pagina di Mitzio Turchet, che aveva già collaborato con alcune riviste esoeditoriali degli anni Settanta[1582]. Turchet, per "Xerox", fu una figura importante, in quanto riuscì a trovare uno sponsor per l'uscita del quinto numero nell'azienda di moda Vamp Production.



Figura 64: *Xerox*, n. 1.

Dal secondo numero di "Xerox" la grafica si innova ulteriormente, riavvicinandosi a un sentire più avanguardistico: la immagini vengono assemblate come un vero e proprio collage di matrice surrealista, seppur

[1580] Rosso Veleno, *A proposito di musica, dischi e punk, si P U N K*, in Xerox, n. 1, p. sp.
[1581] *Ibidem*.
[1582] *Ibidem*.

nella loro banalità di contenuti. Due sono i casi da prendere d'esempio; il primo è il collage fotografico *Gags art set* per il gruppo italiano The Gags, da poco formatosi a Milano, che viene impaginato da Glezos, per altro già voce del complesso. In esso fotografie sadomasochiste vennero sovrapposte all'immagine di una bambina che viene guardata da delle miss di un concorso di bellezza sedute su delle scalinate, a loro volta controllate a vista da un presentatore televisivo che dice letteralmente (in inglese): "Fa quello che vuoi, di quello che vuoi"[1583]. 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 fra di loro, compare un sottofondo di immagini recuperate dal film *The Great Rock'n'roll Swindle*, al quale venne aggiunta la presenza dell'immagine di Hitler a giustificare il testo della canzone che provocatoriamente ricorda il campo di concentramento nazista[1584]. In questo secondo numero, inoltre, aumenta il tono ironico: in seconda pagina è presente un concorso per votare la fanzine più "punk" d'Italia, che oltre a citare "Bootleg", "Red Ronnie's Bazar", "Pogo" e la stessa "Xerox", propone anche "Famiglia Cristiana", "Ciao 2001", "Stop" e una fantomatica "Coca Scola"[1585]. Per la prima volta, inoltre, si incominciano a recensire gruppi non solo inglesi – non mancano recensioni di Siouxsie, Sex Pistols, addirittura viene proposto il listino prezzi di Seditionaires, il celebre negozio sadomaso londinese – ma anche italiani, ovviamente in rapporti di amicizia con i redattori della rivista stessa. Viene proposta una pagina dedicata ai Chaos, band di "Tonito the bandito", che già aveva scritto nel numero precedente di "Xerox", e il già precedentemente ricordato lavoro di Glezos per il suo gruppo The Gags. Un interesse, quello di pubblicare testi e recensioni dei gruppi italiani, che prosegue 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 di Xerox appare infatti un *reportage* di ben quattro pagine scritto da Glezos dopo il suo viaggio a Londra[1586] (viaggio da poco effettuato con i componenti della rivista "DUDU"), mentre nel quarto compare un altro articolo molto importante sui Lurkers scritto da Paul Haroid[1587] (leggi, ironicamente, Polaroid), infine il settimo numero venne impaginato interamente con materiale di scambio proveniente da Londra dai fan del gruppo Adam and the Ants.

Anche "Bootleg" (Figura 65) proseguiva l'impostazione grafica delle precedenti, salvo dare spazio anche alla nuova tendenza musicale, l'ondata New Wawe che si era sviluppata dopo la prima "ondata" del punk77. 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 della band Devo, e di Eugene Reynold, cantante dei The Rezillos[1588]. Interessante notare come "Bootleg" volesse allontanarsi dalla "filosofia" esistenzialista d'avanguardia tipica di "DUDU" e "Xerox"; questo lo si

[1583] Cfr., Glezos, *Gags art set*, in Xerox, n. 2, p. sp.
[1584] Cfr., *Belsen was a gas*, in Xerox, n. 2, p. sp.
[1585] Cfr., Concorso, in Xerox, n. 2, p. sp.
[1586] Cfr., Glezos, *A London city*, in Xerox, n. 3, p. sp.
[1587] Cfr., Paul Haroid, *Lurkers*, in Xerox, n. 4, p. sp.
[1588] Cfr., Bootleg, n. 1, p. sp.



Figura 65: *Bootleg*, n. 1, 1978.

legge nella seconda pagina, quando Massimo Gay, tra i 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"[1589]. Gli attacchi alla società dei consumi, tuttavia, non mancavano. 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[1590]. Interessante, inoltre, notare il sempre maggiore spazio dedicato alle immagini, che si ampliavano, sia in quantità che in dimensione, non venendo circoscritte alla basilare funzione di corredo visuale della parte scritta; la loro importanza si estendeva, acquistando sempre maggiore autonomia svincolata dal commento testuale. Questo lo si più vedere nell'immagine quasi a pagina intera di Sid Vicious che, seppur posta a commento dell'articolo della sua morte, lo ritraeva mentre faceva l'occhiolino[1591], o nel caso della pagina dedicata ai Devo dove si vedevano i cinque componenti del gruppo in posa, con tuta da operaio e mascherina antipolvere, mentre facevano compere al mercato[1592].

Queste prime riviste punk milanesi, a anche le restanti punkzine italiane, come quella prodotta a Bologna a partire dal 1978 da Gabriele Ansaloni, in arte Red Ronnie, "Red Ronnie's Bazar", di certo si facevano emuli delle coeve riviste inglesi, le quali i giovani punk meneghini acquistavano o durante i loro soggiorni a Londra e alla fiera di Senigaglia. In particolare, oltre all'impostazione grafica – fondata sul cut-uo "dadaista" e sulla "scrittura creativa" – la comunanza di intenti tra le punkzine italiane e quello d'oltremanica si esplicava anche attraverso i temi trattati: in tal contesto, preponderante la figura del gruppo Adam and the Ants che, se in Italia aveva concesso ai punk nostrani di scrivere recensioni di dischi e concerti, nonché di produrre un numero di Xerox interamente al gruppo inglese dedicato, in Gran Bretagna aveva addirittura portato alla produzione di una sottogenere di fanzine, ricordata come "Ant-zine", dal nome del cantante. In tal contesto, si possono ricordare le riviste "Panache", "Vague", "Family of Noise", "Ligotage", "The Night Porter" e, infine, "Xerox", le quali presentava, tutte, seppur in quantità differenti, riferimenti al gruppo in questione.

[1589] Massimo Gay, in Bootleg, n. 1, p. sp.
[1590] Cfr. *Sid Vicious is dead*, in Bootleg, n. 1, p. sp.
[1591] Cfr., *Ibidem*.
[1592] Cfr., Ivi, p. sp.

Riviste di Correggio 18.

Le riviste che venivano prodotte in Correggio 18, 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 tema di fondo di queste pubblicazioni era l'ambito musicale punk, incominciarono a presenziare – e ritornare, si potrebbe dire, dopo il "rilassamento politico" post-repressivo del 1979/1981 - temi più strettamente di stampo politico e esistenziale: non sarà inutile ricordare che il punk milanese incominciò a definirsi punk-anarchico proprio in relazione all'entrata dei giovani antagonisti in Correggio 18.



Figura 66: *Suicide*, numero unico, 1981.

Tra le prime riviste che vennero redatte nello stabile occupato vi era "Suicide" (Figura 66), redatta da "Fabione" – membro del gruppo punk AlternatiVita - nel 1981, la quale venne stampata in numero unico in circa cinquanta copie: una rivista fondamentale, in quanto, seppur per impostazione grafica ancora si riallaccia alla tradizione delle riviste quali "DUDU", "POGO" e "Xerox", a causa del tono ironico e dadaista di alcuni collage, introduce un nuovo modo di intendere il movimento punk, più politicizzato e "antagonista", tipico delle riviste prodotte all'interno del Virus. Essa venne composta tramite un sapiente uso del collage, concepito con ritagli di giornali del tempo accatastati l'un sull'altro senza nessun nesso logico. In copertina si vedono immagini che spaziano dai classici del punk come Ramones e Johnny Thunder and the Heartbreakers, fino a immagini più inconsuete come Cassius Clay, un contrabbasso, un tramonto dietro a dei grattacieli metropolitani e una lametta da barba sulla quale l'autore della punkzine scrisse "punk rock"[1593]. La stessa impostazione dissacrante continuava nelle pagine interne, dove all'immagine dei Sex Pistols in concerto – sotto alle quale venne scritto a pennarello la parola "glory" – era accostata alla foto di un quartetto di musica jazz. Interessante, inoltre, la parte scritta che correda queste due foto; un breve testo dattiloscritto che, tuttavia, lasciava capire le intenzioni della pubblicazione: "La nascita di questa rivista ha come unico scopo quello di fottervi dei soldi con la speranza di condizionarvi al punto di suicidarvi"[1594], con la quale si svelava una vena nichilista non presente nelle pubblicazioni precedenti (da qua anche l'indicazione "glory" sotto la foto dei Pistols, a "glorificare" la loro vena autodistruttiva). Tali elementi si manifestavano in tutte le restanti pagine: un finto fotoreportage introduceva "Blitzkrieg bop" dei Ramones; poche pagine dopo si vede

[1593] Cfr., "Fabione", in Suicide, n. 0, p. sp.
[1594] Ivi, p. sp.

un vecchio contadino che avrebbe voluto con la sua accetta trafiggere la "cultura", posta accanto a lui sotto forma di scritta; ancora, un comico inglese al quale venne associata la scritta "bastardo", semplicemente perché, come detto dall'autore "quel comico mi stava antipatico"[1595]. In ultima pagina, infine, a sancire definitivamente la vena nichilista di tale produzione, il disegno di istruzioni sul come aprire un armadio: l'apertura corretta è segnata con un "NO", mentre quella errata, che porta alla morte del ragazzino che la sta aprendo, viene indicata con un "SI"[1596].



Figura 67: *Punkaminazione*, n. 1, n. 3, n. 4, 1982 – 1983.

Dopo questa prima rivista, il "circuito" punk nazionale pervenne all'idea di poter e dover creare un "organo" di movimento con il quale si potesse dare notizia delle attività portate avanti dal movimento e degli spazi occupati nelle differenti città italiane. Nell'estate del 1982, a tal proposito, venne creata la rivista "Punkaminazione" (Figura 67), il cui titolo, una crasi tra le parole punk-animazione-contaminazione, stabiliva una volontà antagonista di seminazione dell'ideale punk in tutta la penisola. Come ricordato da Helena Velena nell'editoriale del terzo numero della rivista, "Punkaminazione è nata x incarnare "collaborazione" nella sua forma + diretta e non per includerla", significando, con ciò, "che il meccanismo che ne stabilisce l'uscita di un nuovo numero non vuole risiedere nella volontà di una redazione (o qualsiasi cosa che ne faccia le veci) e che al fatidico momento richiede l'opera, appunto, dei collaboratori […]. Bensì molto + semplicemente nella quantità e qualità del materiale che si auspica prenda a fluire costantemente dalle situazione, collaboratrici/redattrici, ovvero che punkaminazione esca ogni volta che sia raccolto materiale sufficiente x stipare 1-2-3-4 ecc…fogli"[1597]. Lo spunto di creare tale "network cartaceo" avvenne tra il 24 e il 25 luglio e il primo agosto di quell'anno, quando centinaia di punk provenienti da tutta Italia si riunirono al centro sociale occupato Cassero di Bologna – sede anche della Federazione Anarchica Bolognese - richiamati dalla fanzine

[1595] Intervista fatta con Fabione il 13 settembre 2020.
[1596] Cfr., Fabione, in Suicide, n. 0, p. sp.
[1597] Helena Velena, *PUNK am in AZIONE*, in Punkaminazione, n. 3, Bologna, 1984.

udinese (di San Pietro al Natistone) "Nuova Fahrenheit"[1598] e dalla bolognese "Attack". Se questa prima riunione – che vide presenti circa 50 punk di differenti realtà italiane – fu la scintilla che fece nascere la possibilità di poter creare tale unità d'intenti, il nome della rivista venne deciso alcuni giorni dopo, il primo di agosto, quando presso Lentiai, a Feltre, in provincia di Belluno, alcune band anarcopunk - Wretched, Indigesti, Quinto Braccio, Disperazione, e altre minori - si ritrovarono per un festival autorganizzato.

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, seppur a colori, che, come ricordava Andrea Menichini "Punkrazio", tra i primi antagonisti punk di Udine, avrebbe dovuto "consentire, per il suo poco costo e le ampie possibilità diffusive, di raggiungere un numero elevatissimo di punks"[1599]. I primi tre numeri vennero tutti stampati al Cassero di Bologna, il primo e il secondo (1982 e 1983) su un unico foglio, mentre il terzo su tre fogli A3, mentre il numero 4 e il successivo quinto, vedevano la redazione spostarsi al Virus, mentre l'ultima, la sesta, venne stampata al Tuwat di Carpi. Graficamente più interessanti sono il quarto, con una copertina "surrealista" blu dove si trovano esseri mostruosi mentre "pogano", il quinto, che esponeva sulla copertina rosso intenso uno scimmione travestito da "Bobby" inglese, infine, il sesto, il quale presentava in copertina – anch'essa del medesimo rosso della quinta pubblicazione - due mani sovrapposte trafitte da un cacciavite.

Tale "circuito" venne organizzato dividendo la penisola italiana in cinque centri di coordinamento, suddivisi per zone geografiche, ognuno dei quali si sarebbero assunti la responsabilità di raccogliere informazione sul movimento punk della propria area di competenza e di diffonderne le attività. All'interno del bollettino, infatti, 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 "affermate" come il Virus di Milano, il Cassero di Bologna, il Victor Charlie di Pisa e la Giungla di Bari. Si davano menzione dei concerti e delle punkzine di nuova uscita, con un elenco quasi maniacale delle nuove produzioni, anche musicali; si elencavano le "agenzie" di distribuzione di materiale punk e si fornivano numeri di telefono e indirizzi delle band e delle case di autoproduzione estere. Al medesimo tempo, tuttavia, punkaminazione era anche una pubblicazione di "utilità" politica, in quanto pubblicava articoli libertari e forniva informazioni su manifestazioni antimilitariste che si sarebbero organizzate in Italia e all'estero. Ampia discussione venne organizzata per protestare contro il concerto dei Black Flag a Milano del 1983, in quanto organizzato da una major del circuito istituzionale, mentre svolse un ruolo di fondamentale importanza per l'organizzazione del raduno pacifista organizzato nel settembre 1983 a Comiso, indetto per protestare contro i 112 missili Cruise che la NATO, con l'appoggio del governo italiano, voleva installare nella base presente nel comune siciliano: esso, non fu un raduno solo di punk, ma vi parteciparono centinaia di dimostranti e radio di movimento, quale ultimo stimolo di riattualizzare una lotta politica negli anni Ottanta. Altro evento importante,

[1598] La riunione, infatti, venne indetta per la prima volta tra le pagine del quarto numero della rivista udinese. La rivista "Nuova Fahrenheit" venne stampata per 5 numeri totali da Punkrazio, membro della punk band No Suicide. Al suo interno si trovano essenzialmente informazioni sulla scena punk italiana.

[1599] Andrea Menichini "punkrazio", *Punkaminazione*, in Fanzine musicali, sito online consultato il 27/08/2021. http://fanzinemusicali.altervista.org/Punkaminazione/index.html

al quale "Punkaminazione" fece da cassa di risonanza, fu il Caos Tag Festival di Hannover, indetto dai punk locali per rispondere alle aggressioni subite dai naziskin tedeschi. La rete organizzata dal bollettino, infatti, aveva consentito ai gruppi punk italiani di entrare in stretto contatto con quelli stranieri, e ciò permise ai gruppi italiani di poter essere invitati alla manifestazione di Hannover: nell'estate del 1984, infatti, furono molti i punk italiani che risposero all'appello, attirati anche dal concerto che si tenne qualche giorno prima a Bielefield e che vide tra i gruppi che suonarono anche i torinesi Negazione e Declino[1600].

"Punkaminazione", di fatto, fu una rivista di fondamentale importanza all'interno del panorama punkanarchico italiano, in quanto, oltra a fornire un bollettino quotidiano sulle attività dei vari collettivi sparsi per la penisola, aveva creato una rete ideologica e contribuito a definire comuni intenti di lotta: come ricorda Alessia Masini, la rivista divenne il cardine per la costruzione dell'identità punk e l'autorappresentazione di se stessi come soggetti subalterni – e non in quanto controcultura, banda o tribù – all'interno di un "conflitto asimmetrico" contro i "significati dominanti"[1601].

Seguendo le volontà iniziate con "Punkaminazione" di diffondere la cultura punk per l'Italia e all'estero, anche nel circuito antagonista milanese si sentì la necessità di propagare l'attività del movimento anche fuori dai circuiti strettamente militanti e culturalmente affini, seppur legati a una militanza politica di intenti conforme ai suoi principi di base: antimilitarismo, comunitarismo, animalismo. A tal proposito, i giovani occupanti di Correggio 18 decisero di dare avvio alla Virus Diffusioni, una vera a propria "impresa" di distribuzione di materiale punk autoprodotto, che spaziasse dalle riviste fino alle audiocassette. L'apertura di questa "agenzia" risale al 1983, all'interno dello stabile occupato di via Correggio 18: in questa sede l'apertura era limitata ai giorni di assemblea, anche se, tuttavia, i punx si appoggiavano a altri centri di distribuzione, come la libreria Calusca e la fiera di Sinigaglia, per poter svolgere la loro "missione". Una svolta fondamentale nella crescita della Virus Diffusioni avvenne nel gennaio 1984, quando, grazie anche al circolo anarchico di viale Orti 10[1602] che offrì loro alcuni locali della propria sede - "talmente piccolo che oltre ad un tavolo e a un paio di armadietti non ci stava nient'altro"[1603] - riuscì ad avere un luogo stabile e visibile al pubblico. Il locale che venne loro concesso dagli anarchici, come venne raccontato nella rivista prodotta per propagandare il materiale, era aperto tutto il giorno, con una vetrina che affacciava direttamente sulla strada, dove venivano esposte punkzine e musicassette di nuova uscita. Tenere aperto continuativamente un locale, tuttavia – come veniva dichiarato dai punx stessi - costituiva un impegno gravoso nella loro "economia" quotidiana: mantenerne costante l'apertura implicava che chi si fosse impegnato nella gestione non avrebbe potuto lavorare (e non tutti erano disposti a farlo). Inoltre, sorgevano problemi economici legati alle spese di spedizioni e tasse doganali, che erano

[1600] Cfr., Federico Chiaricati, *Gli anni Ottanta, il punk e le bande giovanili*, in Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi, n. 1 (2017), rivista onaline (https://rivista.clionet.it/vol1/chiaricati-gli-anni-ottanta-il-punk-e-le-bande-giovanili/) consultata il 3 febbraio 2020.
[1601] Cfr. Alessia Masini, *Siamo nati da soli. Punk, rock e politica in Italia e in Gran Bretagna (1977 – 1984)*, Ospedaletto, Pacini Editore, 2019, pp. 212 – 212.
[1602] I locali di via Orti 10 vennero concessi dal comune agli anarchici che avevano occupato alcuni stabili di via Torricelli per questioni abitative. In via Orti 10, gli anarchici arrivarono nel 1981 e vi resteranno fino al 1985. Al suo interno, operavano, ancor prima dell'arrivo dei punx, il collettivo di propaganda anarchica Last exit, un coordinamento studentesco, il gruppo di controinformazione anarchica Salvatore Cinieri, il Centro Esperantista, il centro di propaganda Paolo Schicchi e il collettivo degli ospedalieri.
[1603] Testimonianza di Maurizio Iori raccolta in Mauro de Agostini, *Abbattere le mura del cielo*, cit., p. 166.

incombenti nei costi d'esercizio; per questo si ricorreva a scambi con altri centri di distribuzione, sia italiani che esteri (soprattutto Gran Bretagna): per questo nella rivista venivano elencati tutta una serie di centri di distribuzione, sia italiani che esteri, nonché le produzioni indipendenti sia musicali che cartacee, ai quali erano associati i materiali che erano in grado di vendere o scambiare e i relativi prezzi[1604].

Seppur la Virus Diffusioni aveva all'interno del territorio milanese una primazia quasi assoluta, nel 1983 venne fondata sempre da altri punk non gravitante all'interno dell'area del Virus, "Anti Utopia", una rivista punk libertaria, ma che al tempo stesso volesse essere anche una casa editrice di materiale musicale punk, che si ponesse l'obiettivo di poter meglio coordinare le varie iniziative editoriali legate alla cultura punk. Nell'introduzione "redazionale" alla rivista, in questo modo si definivano le volontà di questa organizzazione: "Anti utopia nasce dalla nostra esigenza di esprimere a più persone il nostro messaggio libertario. Lo stato favorisce i giornali dei partiti e del potere borghese, informando la gente a seconda del proprio indirizzo politico o a seconda dei propri interessi […] Anti utopia è soprattutto un giornale politico anche se ci saranno interviste o interventi di gruppi musicali […] Anti utopia è un progetto di cultura autonoma e autogestita da chi vuole partecipare sia attraverso finanziamenti, sia attraverso interventi. Oltre a questo Anti utopia ha intenzione di produrre cassette autoprodotte di gruppi italiani che cantino in italiano"[1605]. 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, tanto quanto la Virus Diffusioni, per fare da raccoglitore attorno a esperienze di autogestione e produzione in proprio di punkzine.

Sotto "l'egida" di Anti utopia Edizioni che vennero propagandate la maggior parte dei materiali punk prodotti a Milano. Per questa casa editrice, infatti, venne stampata "L'istinto del vivere", corposa rivista (cinquantadue pagine), quasi interamente dattiloscritta, di contenuto prettamente politico (poco infatti è dedicato al movimento e alla musica punk). Tra gli articoli che meritano una menzione quello inerente la grande manifestazione antimilitarista di Comiso precedentemente ricordata. Un "servizio", che se seppur non trovava ampio spazio nella rivista (infatti sarà solo corredato da un disegno di Marco Philopat di punk, hippie, cappelloni e antagonisti vari in lotta contro i gendarmi) si può prendere a modelli per denotare il carattere politico di tutto il resto della pubblicazione[1606]: vedi in tal senso gli articoli come *Il mito della tua soddisfazione produce sofferenza, Ne Dio ne stato* o *Stati d'oppressione: religione cristiana*, che svincolarono la produzione "matura" del punk, in particolare quello virusiano, da quello che erano stato tra 1978 e 1981[1607].

Per Antiutopia Edizioni, inoltre, venne pubblicata, nel 1984, "Risi e sorrisi" (Figura 68), la quale uscì in numero unico ancora prima dello sgombero del centro sociale. Trattasi di una rivista che più che ospitare recensioni di dischi e gruppi punk, si occupava del nuovo movimento giovanile da un punto di vista più strettamente politico, dando maggior risalto ad aspetti che nelle riviste del primo periodo Virus non venivano

[1604] Cfr., Bollettino Virus Diffusioni, n. 5, gennaio 1984, p. sp.
[1605] Anti Utopia, n. 1, 1983, p. sp.
[1606] Cfr., L'istinto del vivere, n. 0, 1983, p. sp.
[1607] Ivi, p. sp.



Figura 68: *Risi e sorrisi*, numero unico, 1982.

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 riconosceva un "reale valore strettamente cinematografico", ma si muoveva un attacco al regista accusandolo di aver descritto la classe borghese in decadenza, fatta di capricci e vizi, nonostante lui stesso appartenesse a questa classe sociale[1608]. Altro scritto di interesse nella rivista è la lunga citazione presa dal libro *La corsa dei contrari* di Eugenio Barba, dove si discuteva attorno alla marginalità del soggetto sociale nel contesto della società di massa capitalista. L'aspetto sociale era quello sul quale maggiormente si concentrava la pubblicazione: ecco allora un secondo articolo che discuteva delle proteste dei punk contro il film *Bande giovanili* del "boia" Damiano Tavoliere, ed ecco presenti anche articoli che raccoglievano informazioni sul movimento punk di altri luoghi d'Italia, come la Giungla di Bari e sulla situazione napoletana[1609]. Meno interessante, invece, la parte grafica, dove il contesto fotografico era lasciato a pochi inserti che raffiguravano volti di soldati in marcia (probabilmente soldati della Germania nazista) affiancati da delle vecchiette - probabilmente ebrei incarcerati - che li osservavano da una grata[1610]. I disegni, invece, si dipanano in gran quantità nei fogli della pubblicazione: sicuramente il più interessante venne posto in copertina; un cranio visto in sezione vede riportate delle diciture che ne delimitano le aree di funzionalità: "sopraffazione, autorità, morale, sessismo"[1611].

Sotto l'insegna di Anti utopia Edizioni, e in continuità con "Istinto del vivere" precedentemente ricordato, venne stampata 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 salde sulle posizioni antagoniste, quel che risalta immediatamente agli occhi è l'elevata mole di fotomontaggi che si dipana per tutte e ventiquattro pagine.

[1608] Cfr., Risi e sorrisi, marzo 1984, p. sp.
[1609] Cfr., Ivi, p. sp.
[1610] *Parassiti dell'autogestione*, in Risi e sorrisi, marzo 1984, p. sp.
[1611] Ivi, p. sp.

Fotomontaggi che, il più delle volte, 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 passeggino per un cimitero germanico[1612], o quello presente nella pagina successiva, dove soldati che escono da una trincea vengono accostati a dagli avvoltoi e a delle linci che si cibano della carcassa di un animale morto. Non mancano, tuttavia, fotomontaggi dai risvolti più strettamente artistici, come quello che vede raffigurati due sposi, ancora con gli abiti del matrimonio, circondati da una coppia che si bacia furtivamente e dal *Ritratto di Marjorie Ferry* di Tamara de Lempicka, il tutto sormontato da *Corpus Hypercubus* - il crocifisso "tridimensionale" di Dalì - che pare ammonire dall'alto della sua onnipotenza quello che avviene sotto i suoi occhi. A corredo del fotomontaggio, una scritta fatta a mano, recita: "un anello in cambio del tuo corpo e di ogni altra parte di te. Un rito che perpetua una barbarie contro natura. Un baratto istituzionale spacciato come fiaba d'amore"[1613].

Il caso Teste Vuote Ossa Rotte.

La storia "editoriale" di "T.V.O.R." (Teste Vuote Ossa Rotte) (Figura 69) 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 del Settantasette, "T.V.O.R." si proponeva non solo di parlare di musica e cultura punk, ma di farlo in modo nuovo e autentico, dando maggior spazio alla parte fotografica e respingendo in modo netto le esperienze più ludiche di riviste quali "POGO", "DUDU" e "Xerox".



Figura 69: *Teste Vuote Ossa Rotte*, tutti e cinque i numeri disposti cronologicamente, 1981 – 1984.

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 "impegnato" milanese e italiano, varcando non solo l'apertura e lo sgombero del Virus, ma affrontando la nascita di nuove sottoculture del movimento, come la corrente dark, quella straight edge, l'ascesa del metal estremo e il filone new wave.

Il primo numero "ufficioso" venne stampato nel settembre 1981 con il titolo "True Voice Of Rebel". Essa era una prima versione fotocopiata su carta semi-lucida, impaginata da Stiv Rottame, da Gianluca Camnasio e da

[1612] Cfr., *La paura*, in P.I.S. – Presenze Individuali Sovversive, aprile 1984, p. sp.
[1613] Cfr., Ivi, p. sp.

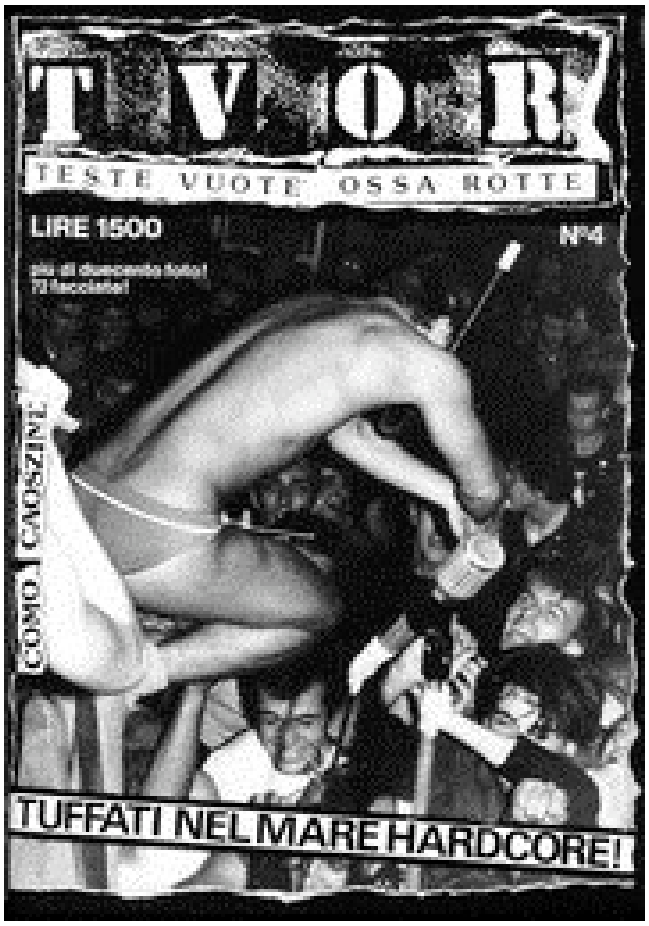


Marino dei Disper/azione; come ricordava Stiv Rottame, fu Camnasio l'ideatore del nome, che venne recuperato dalla band americana T.S.O.L (True Sound Of Liberty)[1614]. Nel giro di una manciata di giorni, tuttavia, si decise di farne una versione aggiornata, ampliando le pagine e stampando 500 copie – grazie a Gruger - su carta di qualità maggiore rispetto alla versione precedente. Questo primo numero ufficiale venne prodotto a Cantù, e vedeva come produttori ancora 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: nome che stette per tutti i restanti quattro numeri. In copertina di questo primo numero è riportato come data di uscita settembre 1981, anche se settembre deve essere inteso come data di primo abbozzo della rivista, in quanto al suo interno è presente la recensione del concerto dei Dead Kennedys a Gorizia che si tenne il 10 di ottobre (possiamo dunque dire che la rivista uscì almeno alla fine di ottobre). Il pezzo forte di questo numero, composto da sole dieci pagine, è la recensione del concerto dei Dead Kennedys al V.G.G: di Gorizia. L'articolo riporta, sotto forma di servizio di cronaca in prima persona, dell'esperienza vissuta: dall'attesa per l'entrata, al gruppo spalla "terribile privo di basso", fino all'ingresso di Jello Biafra, che comparve, come ricorda Stive Rottame, con una "scritta Why Not Milano" per leggere un comunicato con il quale motivava e descriveva la manovra "dei così definiti organi competenti di Milano" che non riuscirono a trovare un posto con più di 4000 posti per il gruppo californiano in città[1615]. Le pagine seguenti presentano al loro interno traduzione di testi dei Crass – che almeno in questo primo periodo dovette suscitare l'interesse di Stiv Rottame (il tutto cambierà con l'ingresso nella fanzine di Maniglia, più interessato al punk hardcore americano che a quello anarcoide inglese), dei Discharge, dei Black Flag, dei Partisans e dei Flux of Pink Indians, il tutto corredato con



[1614] Cfr., *TVOR. Teste Vuote Ossa Rotte. 1980 – 1985. Storia di una caoszine hadrcore punk*, a c. Sitv "Rottame" Valli, Milano, LoveHate 80, 2006, p. introduzione.
[1615] senza titolo, in *T.V.O.R*, settembre 1981, p. sp.

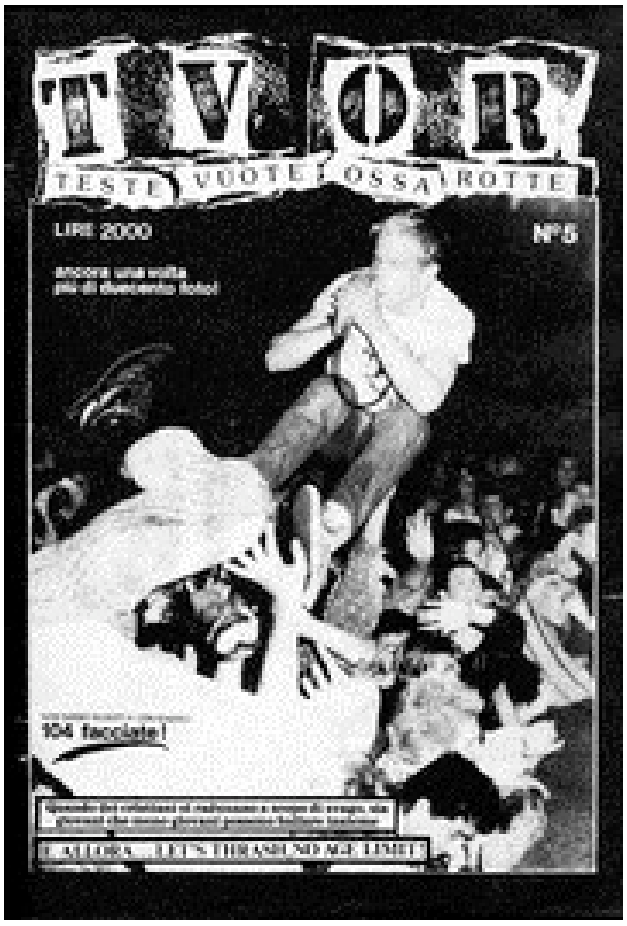
fotografie "rubate" da riviste straniere e da disegni grafici prodotti a loro tempo dalle band recensite. In ultima pagina, infine, un primo accenno di quello che sarà il filo conduttore – oltre all'interesse per la fotografia – di tutti e cinque i numeri: l'ironia sui personaggi politici. Fotografie di Spadolini e di Vittorio Merloni (presidente della Confindustria), sono affiancate da trafiletti dattiloscritti dove si canzonano i raffigurati. Sotto Spadolini che si asciuga il sudore dalla fronte, ad esempio, viene posta la scritta "dove mette Spadolini le ingenti quantità di sudore e grasso cutaneo che spesso e volentieri si terge con rapide smanacciate dalla faccia?", e sotto Merloni: "per quelli di T.V.O.R. la P.38 ci vuole"[1616].



L'ironia dissacrante sfociava in veri e propri inserti sparsi per le pagine della rivista, i quali non trattavano argomenti di attitudine strettamente punk, ma di interessi i più variegati. Nel quinto numero è presente una pagina dedicata alla "naia di merda" dove, attraverso ritagli estrapolati da differenti quotidiani italiani, viene portata alla spettatore la notizia di un soldato che, uscito di senno, uccise in caserma un suo superiore, per poi finire in fin di vita a causa degli spari dei suoi commilitoni; o ancora, sempre nel quinto numero, un inserito dal taglio ironico si chiede: "il ballo non è un innocuo divertimento?"[1617], salvo poi trattare l'argomento citando la bibbia; ovvio, a questo punto, che l'esito della risposta non potesse che essere negativo. Ma tra gli inseriti sicuramente più interessanti e dal taglio fortemente satirico si può di certo menzionare quello inerente all'omicidio dell'ingegner Calvi, ospitato all'interno della rubrica *Le inchieste anti-insabbiamento di T.V.O.R.*, dove il suicidio del banchiere venne stravolto in assassinio. La fanzine arrivava a decretare ciò tramite "un'attenta indagine fotografica e documentaristica condotta attraverso una enorme mole di materiale" ostacolata, tuttavia, "dalle false piste che i mass-media e gli organi ufficialmente incaricati delle indagini": Calvi, secondo lo scoop della redazione di "T.V.O.R.", fu ucciso perché "era diventato punk". Le prove cardine a favore della tesi sono una serie di fotografie "del prima e dopo", che raffiguravano Calvi prima con la "consueta pelata" e poi "con la moicana di capelli veri reimpiantati con un intervento sulla cute". A conferma dell'attitudine punk del banchiere, una terza foto, infine, lo mostrava con le dita nelle narici; essa era, per i redattori, dimostrazione che Calvi era un punk in quanto quella di mettersi le dita nelle narici era "una posa tipica di parecchie foto scattate a punks in concerti". Nonostante queste prove schiaccianti, "T.V.O.R." decise di indagare anche la vita private del banchiere; ci si chiedeva, ancora, nella

[1616] Ivi, p. sp.
[1617] *Naia di merda*, in T.V.O.R., n. 5, 1985, p. 58.

rivista: "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 – si autorispondevano dalla punkzine. A Londra, effettivamente, Calvi si recò per un viaggio d'affari, anche se i redattori "mistificarono" il soggiorno londinese dicendo che Calvi era lì per vedere "Subhumans e G.B.H., due fra i suoi gruppi inglesi preferiti". A Londra il banchiere fu inseguito dagli agenti segreti italiani che lo uccisero simulandone il suicidio. Ma allora come mai, si chiedevano a "T.V.O.R." "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 "schiacciante" che Calvi era punk: la foto del corpo morto scattata da Scotland Yard dove si intravedevano sulla sua cute "rimasugli della moicana che gli assassini provvidero all'ultimo momento a tagliare per nascondere tutta la storia al resto del mondo". Come ultima prova, infine, un foglietto rinvenuto all'interno della sua giacca, dove erano 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 bands" dove il banchiere avrebbe voluto recarsi per far perdere le proprie tracce e "trovare una scena punk attiva e molto ricca"[1618].



Altra indagine targata "le inchieste di "T.V.O.R." è *Vérsace o Versace*, dedicata allo stilista italiano Gianni Versace. Un titolo giocato sull'ironia del cognome che, se tolto l'accento acuto dalla prima sillaba, acquista il significato romanesco di versare da bere. Già il sottotitolo dell'articolo assume un tono fortemente sarcastico, in quanto viene detto che la modella preferita dallo stilista è la conduttrice Ave Ninchi, di certo non ricordata per le sue avvenenti caratteristiche fisiche. Nel trafiletto dattiloscritto a corredo dell'inserto di otto foto che sta a fianco, viene svelato il perché del titolo: Gianni Versace in realtà non si chiamerebbe in questo modo, ma Aristide Talamoni – "ma è una verità di cui per altro lui non è cosciente" - e la sua vera occupazione sarebbe quella di "schiavo portavivande". Da qui il nome di Versace, alla romana, in quanto i suoi schiavisti, tutti di origine laziale, gli imponevano di varare da bere al comando di "versace". A corredo dell'articolo, l'apparato fotografico illustra momenti di "cattiveria" durante la vita lavorativa dello stilista: la prima foto, che lo vede con le mani giunte in preghiera, è accompagnata da un balloon fumettistico, all'interno del quale è presente la scritta "figa, ma va che cagata! E pensare che poi messo su il mio nome 'sta merda la pagano cifre

[1618] *Le inchieste anti-insabbiamento di T.V.O.R. Cosi è morto Calvi*, in T.V.O.R., n. 4, 1983, pp. 26 – 27.

assurde". Una seconda foto è ancora dello stesso tono, quando si vede lo stilista intento a guardare una propria produzione ammettere che "porca troia, ma 'ste ultime minchiate fanno proprio schifo". Il successo di Versace, secondo i redattori di "T.V.O.R.", non era frutto della pura casualità ma del sistema "consumista, che preso un derelitto ignorante, vi ha costruito sopra un business da miliardi a proprio favore, convincendo stressantemente la gente a spendere cifre assurde per vestiti che sono la risultante di assemblaggi di stracci per pavimenti usati e materiale di scarto di qualsiasi tipo".

Figura che tuttavia sembrava appassionare maggiormente i redattori dei "T.V.O.R." era sicuramente Sandro "ul borchia" Pertini, allora Presidente della Repubblica Italiana molto amato dal popolo, che venne 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 hardocre 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 di Plasmatics di cui è uno sfegatato fans"[1619]. 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 spike in testa, giubbotto in pelle a collare borchiato al collo. Anche Peppino, come il suo amico, aveva aderito al punk più estremo (anche lui ha una questione d'amore nascosta con Olda de Volga, la bassista dei Lewd), ma al contrario di Pertini non girava con un giubbotto di pelle, ma con "vestiti normalissimi, completamente sporchi di farina, polvere e fango"[1620]. 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 campieremo 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."[1621].

Come ricordato, tuttavia, l'ironia della rivista poggiava fortemente su di un inserto fotografico di alta qualità, basato su un lavoro di cesellatura e di incastro di un materiale al tempo ancora di difficile utilizzo, ma che si esplicava in "T.V.O.R." con un'apparente e quasi innaturale facilità d'utilizzo. Un uso della fotografia basato su di un cut-up creativo e spregiudicato che, seppur trovava alti riferimenti nelle riviste del '77, vedi la bolognese A/traverso – con il suo tipico cut-up di stampo semantico – divenne elemento di vanto e marchio di fabbrica della pubblicazione, tanto da farla recensire come una delle più belle riviste del mondo da Jello Biafra. I collage caotici che Stiv Rottame presentava sulle pagine della rivista, 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. Quelle pagine assomigliavano ai vestiti dei

[1619] Senza titolo, in T.V.O.R., n. 2, 1982, p. sp.
[1620] *Continuano le vicende di Sandro ul Borchia*, in T.V.O.R., n. 3, 1983, p. sp.
[1621] Senza titolo, in T.V.O.R., n. 4, 1984, p. sp.

punk di allora, anch'essi neri, volutamente stracciati, ai capelli aguzzi sparati in aria, ai disegni venati dalle pieghe dei giubbotti di pelle, alla grinta nell'esplorare nuove forme del dissenso e dell'ironia un po' cafona.".

Se nel primo numero le fotografie appaiono ancora nella fase di sperimentazione e di studio, dal secondo numero esse diventano elemento centrale del discorso della fanzine (sebben è sul quarto che in copertina Maniglia e Stiv Rottame si "vantano" di aver riportato "più di duecento foto!"): 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"[1622]. Per il momento (alla data di pubblicazione del secondo volume) all'interno della "redazione" non esisteva una vera e propria "rete" di fotografi, come fu dal numero successivo. Per questo in seconda di copertina veniva ricordato che "tutte le foto che appaiono su "T.V.O.R." sono state vilmente e schifosamente rubate nel più abbietto 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!"[1623]. Il terzo numero, invece, cambiava tipologia di raccolta delle immagini; esse non vennero più "rubate" ma, "precisazione" - come si ricordava nella punkzine - "a differenza del n°2 in questo n° quasi tutte le foto che appaiono sono inedite, e non rubate ad altri giornali e 'zines come nel n°2, poiché i gruppi ora li abbiamo contattati differentemente."[1624]. Non sarà un caso, in questo contesto, notare come dal terzo numero incominciano a essere poste a corredo delle foto i crediti delle stesse, che ne denunciano, non già tanto la proprietà, quanto l'autorialità. I nomi iniziano a diversificarsi, e si incominciano a vedere i primi fotografi "ufficiali" della rivista: due su tutti, Cuso e, soprattutto, Fiorella, che in quarta di copertina del terzo numero viene ricordata come "fotografa ufficiale di T.V.O.R."[1625], 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 spendere per "T.V.O.R.". Fu grazie a lui, ad esempio, che nel 1984 il duo effettuerà il viaggio negli Stati Uniti d'America (a supporto del tour americano dei Crash Box) grazie al quale entrò a contatto con la situazione punk hardcore locale – che "vantava" nomi, tra i tanti, quali Dead Kennedys, Black Flag, Circle Jerks - che successivamente verrà analiticamente descritta sul numero cinque. Ed ecco, a tal proposito, l'editoriale del quinto numero, di mano di Stiv Rottame, dove si ricordava di come mentre stavano accasati dagli "amici" di "Maximum Rock'n'roll" – fonde diretta di ispirazione per "T.V.O.R." - 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"[1626]. In conseguenza di ciò, su quest'ultimo numero si può notare una diminuzione importante delle fotografie riferite a Fiorella e Cuso e un aumento esponenziale di quelle di persone americane, con ogni probabilità recuperate dagli archivi di "M.R.R.", sintomo della ormai

[1622] Senza titolo - editoriale, in T.V.O.R., n. 4, 1984, p. sp.
[1623] Senza titolo, in T.V.O.R., n. 2, 1982, p. sp.
[1624] Senza titolo – editoriale, in T.V.O.R., n. 3, 1983, p. sp.
[1625] Ivi.
[1626] Senza titolo – editoriale, in T.V.O.R., n. 5, 1985, p. 3.

avvenuta circolazione e risonanza della rivista anche oltre oceano. Tuttavia sembra che le fotografie non bastavano mai al duo redazionale, così che Stiv Rottame e Maniglia facevano delle proprie "chiamate alle armi" per avere fotografie da poter pubblicare, come ad esempio viene chiesto in un piccolo box, in inglese ed italiano, sempre nel quinto numero: "Spediteci buone fotocopie delle vostre foto migliori provini etc. Sceglieremo quelle che ci servono e ve le pagheremo 2000 lire l'una (bianco e nero, preferibilmente) le piccole e 5000 le grandi (quasi UNI A4, tutta pagina). Contattateci, ci serve il vostro aiuto. Ogni foto avrà inoltre il credito del vostro nome in stampa. eventuali scambi."[1627].

Fiorella e Cuso, in ogni caso, si rivelarono protagonisti fondamentali per la grafica di "T.V.O.R.". Solo a titolo d'esempio, Fiorella fu colei che scattò le fotografie apparse nel terzo numero a documentare il concerto degli Indigesti al Virus nel dicembre 1982. Ancora Fiorella fotografò il concerto dei Black Flag all'Odissea 2001 il 22 febbraio 1983 che venne poi ospitato sul quarto numero della rivista in ben quattro pagine, quasi interamente tappezzate di fotografie a formare un "muro di immagini" paragonabile al muro di suono dei Balck Flag. Sempre nel quarto numero di "T.V.O.R." si ebbe la documentazione fotografica del concerto di Disorder al Virus, tramite una serie di fotografie scattate da Cuso, questa volta non a piena pagina, ma accatastate l'una sopra l'altra come fossero lacerti di corpi straziati dalla brutalità del concerto stesso.

Riviste dark e Helter Skelter.

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. Ci è da fare una breve premessa quando si tenta di contestualizzare il movimento delle Creature Simili, e quando si tenta di associare esso alla corrente dark: seppur infatti gli interessi musicali tra Creature Simili e dark erano le medesime, i primi si mostravano più politicizzati, di contro alle derive "modaiole" di dark. Roxie, una delle protagoniste delle Creature Simili, 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. Quando li ho conosciuti, la loro posizione mi sembrava interessante ma rispetto a me, a come ero, la trovavo troppo estremista: io non sarei mai andata nella casa occupata, senza la mia stanza e le mie cose!". Se il rifiuto della radicalità fu elemento di discrimine tra punk e dark, con quest'ultimi più inclini al rigetto dello scontro frontale con il mondo istituzionale, è nella sfera strettamente culturale e non prettamente politica che si possono trovare spunti utili per capire la nascita del movimento dark[1628]. Quale scintilla che dovette consentirne l'espansione, seppur ancora embrionale, deve essere ricordato il concerto del 17 luglio di quell'anno al Parco delle basiliche di Siouxsie and the Banshees, che per l'occasione, forse così inattuale per i tempi, venne ripreso in diretta dalla RAI. Il 1982 fu un anno fondamentale per il gruppo inglese che, seppur nell'estate non aveva ancora pubblicato ufficialmente il nuovo album *A kiss in the dreamhouse* (uscita 5 novembre) – che inglobava le esperienze precedenti, legate a sonorità punk77, ma al quale si aggiungevano elementi "dark", gotici e psichedelici – stava

[1627] Ivi, p. 21.
[1628] Cfr., Simone Tosoni, Emanuela Zuccalà, *Creature simili il dar a Milano negli anni '80*, Milano, Agenzia X, 2013.

comunque maturando da alcuni anni queste nuove concezioni estetiche e musicali tramite la pubblicazione di *Kaleidoscope* (1980) e *Juju* (1981). Riprova di quanto detto è l'abbigliamento di Siouxsie Sioux durante la performance milanese: gilet nero sopra una maglia bianca, gonna di jeans lacerata e stivali in pelle bianca. A corredare il tutto, infine, borchie sulle braccia, capelli cotonati e un pesante trucco nero sugli occhi. Le Creature Simili milanesi presero di certo spunto da quanto emergeva nell'estetica d'oltremanica – dove il punk classico del '77 era in crisi - riuscendo a innestare la constatazione che la propria "diversità ha portato i protagonisti della prima scena dark non a blindarsi in se stessi ma a cercare di edificare la propria eterotopia, il proprio altrove, partendo dalla ricostruzione del proprio aspetto, espandendosi agli arredi dei propri spazi abitativi, fino ad arrivare a trovare o a creare dei luoghi fisici nel mondo esterno.". In questo contesto, il recupero della soggettività individuale, quale elemento naturale dell'istinto umano, emergeva quale naturale reazione sia alle culture giovanili del "riflusso", che vedevano nella "Milano da bere" il loro "autoappagamento", sia alla necessità collettivista dei punk.

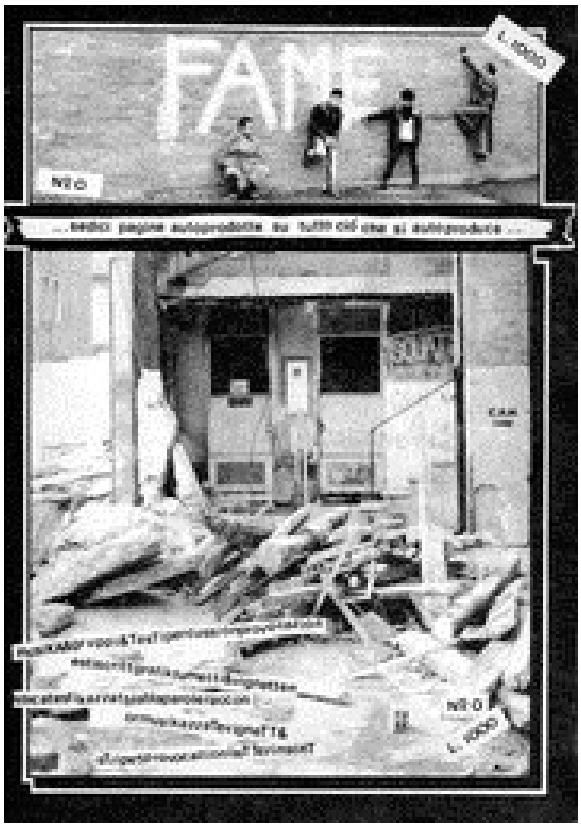


Figura 70: *Fame*, n. 0 e n. 1, 1982 - 1983.

L'importanza della figura di Siouxsie nel panorama "dark" milanese, del resto, fu gravida di riscontri. Alcuni mesi prima del concerto della cantante inglese, quando i suoi album erano già giunti in italia, un nuovo gruppo di giovani di Baggio, che gravitavano attorno alla Casermetta occupata, incominciò a ritrovarsi in via Rismondo 117, casa di Angela Valcavi, per dare avvio alla fanzine "FAME" (figura 70), la quale uscì in soli due numeri, il primo nell'autunno del 1982 il secondo nella primavera dell'anno successivo.

FAME così viene definita da Valcavi: "un mix tra una fanzina punk e un giornaletto di controinformazione post 77, un ibrido politik dada punk."[1629]. 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: Angela Valcavi dopo essersi immersa nel progetto multimediale "THX 1138" – recuperato dall'omonimo lungometraggio di George Lucas, con il quale il regista americano voleva fornire un messaggio che il sentimento umano non veniva vietato per fini prettamente moralistici, ma in quanto, essendo tramite del pensiero, poteva essere sintomo di ribellione[1630], continuò nella produzione di

[1629] Angela Valcavi, *FAME. Il romanzo di una fanzine*, Milano, Agenzia x, 2017, p 25.
[1630] Dal film di Lucas nel 1971 lo scrittore di fantascienza Ben Bova trasse una trasposizione letteraria, il quale è venne pubblicato in Italia da Urania nel marzo del 1979.

riviste a sfondo artistico, vicine a esperimenti di mail art, come i 2 numeri di "InForme" (1989)[1631] mentre Atomo divenne uno dei primi e più apprezzati writers italiani.



Come si può leggere nell'editoriale del primo numero di "FAME" – ossia il numero 0 – la rivista, e di conseguenza il movimento delle Creature Simili – si distanziava da quanto era la cultura più politicizzata dei punk, pur se ne riconosceva l'importanza politica e di contestazine che questi ultimi avevano mosso. "Cari lettori […] non penserete, spero, di trovare qui motivate le spinte ideologiche che vi hanno portati su questi fogli. Qualcuno prima di noi ha preferito dilungarsi in motivazioni, così che dopo essersi persi in analisi su fogli di movimento, giornalini di quartiere, dance music e Sex Pistols, hanno inventato un nuovo tipo di carta igienica grazie alla loro interpretazione analitica. Ma cari, non vorrete mica che vi si spieghi sempre tutto! rilassatevi e divertitevi! E non cercate in queste pagine motivazioni precise et dettagliate e fatti e cose."[1632].

Seppur, come visto, le Creature Simili avevano posto le basi per una nuova definizione culturale, i richiami alla cultura punk non vengono meno. I due numeri di "FAME", di fatti, presentano temi che spaziano dai quelli prettamente punk, come si vede dalla presenza di testi di Indigesti e 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 - "i cosi che frequentano il Panino" - sempre attraverso disegni di Atomo. Non mancano temi di natura animalista (con un fumetto di Cleopatra) e antimilitarista contro la guerra in Libano, e quelli più strettamente di "politica interna" con un articolo di Ruggero, accusato di terrorismo dopo una delazione da un ex compagno. Interessante soffermarsi su altri due elementi di "FAME": come primo punto da notare è che, se il ricorso a fotografie è pressoché nullo nel primo numero, nel secondo vi è un fotoromanzo[1633], "il massimo del nazional popolare! Però lo facciamo da presa per il culo alla stragrande", dove si paragonava l'abuso di alcol all'uso di eroina. Questo elemento segnava l'innestarsi di elementi di cultura "alta", quali l'antimilitarismo e l'animalismo, con temi di quella "bassa", significativamente accostati l'un l'altro dando origine a una crasi visiva che non dimenticava le origini proletarie e popolari della controcultura italiana. Il secondo elemento da sottolineare è che la rivista non era fotocopiata – "le graffette fanno schifo" ricordava Angela Valcavi – ma veniva prodotta in una tipografia

[1631] Di "InForme" venne prodotto anche un terzo numero, mai tuttavia pubblicato, a causa di problemi economici dovuti al fatto che il distributore che avrebbe dovuto occuparsi della distribuzione del numero 1 al centro e nel nord Italia non distribuiti mai la rivista, creando difficoltà economiche nel redattore di "InForme".
[1632] Senza titolo, in FAME, n. 0, 1982, p. sp.
[1633] Senza titolo, in FAME, n. 1, 1983, p. sp.

parrocchiale di Baggio[1634]. Questo per distanziarsi delle coeve pubblicazioni punk, rozze e "sporche", elevandosi elitariamente su di un piano culturale diverso dal mondo dei "fratelli maggiori".

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 Fame, Saranno Famosi, e Atomo continuava a ripetere: «Eccheccazzo, voglio diventare famoso anch'io!»[1635]. La scritta per la copertina venne tracciata a pennello su un muro di fianco a un supermercato di via Rismondo a Baggio, lasciando sbigottiti i passanti e gli avventori del market che si domandavano "perché ci fosse quell'enorme 'Fame' fuori dal supermercato.". Nel primo numero, infatti, è presente la fotografia prima citata sotto la quale è posta una seconda immagine raffigurante uno stabile abbandonato, quasi a voler denunciare la "fame" di questi giovani ragazzi di appropriarsi di uno spazio urbano nel quale poter esprimere le proprie idee: del resto, la "fame" era anche la fame di "vendetta" dovuta alla scomparsa del Virus di via Correggio 18[1636]. Il Secondo numero, al contrario, utilizzava sempre la medesima 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 poteva scorgere anche un bomba a mano.

L'estate 1983 vide sensibilmente le strade punk e Creature Simili allontanarsi, con i primi sempre più arroccati nel loro fortino di Correggio 18, mentre i secondi incominciarono a entrare in contatto con gli occupanti del centro sociale Leoncavallo; un allontanamento che, tuttavia, non fu mai definitivo e che trovò altri nodi di avvicinamento. Si possono ricordare almeno la contestazione al grido di "questo è il mio sangue, analizzatelo" di punk e Creature Simili al convegno sulle "bande spettacolari giovanili" organizzato a palazzo Isimbardi, dove questi ultimi riacquistarono il rispetto dei punk intervenendo in prima linea contro i sociologi che tentavano un'analisi della loro "cultura", o come i fatti dell'occupazione del teatro Miele, il 5 maggio 1984, sgomberato nel giro di una notte. Non va però sottaciuto che al Virus le Creature Simili non erano poi tanto ben viste: la loro spoliticizzazione li faceva passare agli occhi dei punk come dei "*poser*"; così il 10 novembre del 1983, dopo svariate partecipazioni alle riunioni di gestione del centro sociale Leoncavallo, le Creature Simili, chiesero agli occupanti del Leoncavallo di poter organizzare un "concerto per anime dilaniate" all'interno dello spazio occupato, con i Viridanse di Alessandria e gli Obscurity Age di Milano. Fu questo un concerto di enorme successo, paragonabile, per risonanza all'interno del panorama controculturale, all'Offensiva di primavera organizzata dal collettivo del Virus l'anno precedente. Fu un punto di non ritorno per le Creature Simili, che riuscirono a trovare con il Leoncavallo un sodalizio privilegiato. Il centro sociale, infatti, viveva in quel periodo una fase di ristagno, dopo che non era stato in grado di intercettare le correnti "creative" e controculturali del movimento giovanile, restando arroccato sul terreno della militanza politica. Da quel momento, tuttavia, al suo interno una nuova generazione di giovani creò un ambiente creativo e ludico di respiro internazionale. Dopo questo primo avvicinamento, i redattori della rivista "AMEN" chiesero al

[1634] *FAME. Il romanzo di una fanzine*, Milano, cit., p 26.
[1635] *Ibidem*.
[1636] *Virus*, in FAME, n. 0, 1982, p. sp.

comitato d'occupazione di poter utilizzare uno spazio nello scantinato di una palazzina esterna l'edificio principale, che fu loro concesso dai leoncavallini, dove tra il dicembre del 1984 e il gennaio del 1985, crearono lo spazio autogestito Helter Skelter[1637], un "clubbino" – come dagli stessi organizzatori definito - che già dal nome denunciava un sentimento di totale rottura nei confronti del mondo terreno, "riunendo Charles Manson, i Beatles e Siouxsie and the Banshees", e che prese come modello di riferimento locali quali il Paradise di Amsterdam e il Kukuk di Berlino. Di fatto, la logica organizzativa di questo locale si distaccava enormemente da quanto era stata quella del Virus: il primo, di natura "intimista" e ad apertura programmata, il secondo comunitario e senza chiusura. Come ricorda Beppe De Sario, infatti, con l'apertura dell'Helter Skelter si era formato un nuovo "professionista" della controcultura, definibile come "agitatore culturale", che, nonostante avrebbe assommato in se stesso le logiche di critica alle istituzioni del decennio precedente, avrebbe assommato queste ultime ai nuovi stimoli provenienti dall'Europa continentale, di contro e quello che era stato l'"intellettuale organico" degli anni Settanta – e in parte anche del Virus – il quale poco aveva recepito della nuova critica sociale e politica[1638]. Le logiche "dell'agitatore", si sarebbero d'ora in poi incardinate solo su temi di opposizione specifici, sempre più peculiari e sofisticati, come fu il caso del collettivo di "Decoder" – e dell'omonima rivista – nata quale costola di controcultura "digitale" del collettivo che aveva formato l'Helter Skelter, la quale, oltre gli interessi verso le tematiche di sabotaggio e controinformazione attiva, recuperate dai "compagni" della controinformazione del decennio precedente, combinarono queste idee con il nuovo attivismo tecnologico, letto alla luce degli scritti di Donna Haraway, Richard Stalmann, Hakim Bey – soprattutto il suo celebre *T.A.Z. – zone temporaneamente autonome* – e Pierre Levy[1639].

All'Helter Skelter vennero nel tempo organizzati concerti molto importanti per la cultura "post-punk", come il gruppo ungherese Art Deco, che suono il 20 giugno 1986: il manifesto di questo evento, che verteva sui toni cupi e angoscianti delle riviste dark, venne fatto da Yoy-kikx. All'Helter Skelter non si dimenticavo di certo le sonorità punk: nel settembre del 1987 presenzio sul palco del locale Henry Rollins, ex cantante dei Black flag: in questo caso, la locandina dell'evento, in stile fumettistico americano, venne fatta da Stive "Rottame" Valli di Teste Vuote Ossa Rotte. Sul palco del locale passarono anche gli ancora non troppo conosciuti, soprattutto in Europa, Sonic Youth – con gruppo spalla Officine Swarz – il 6 giugno 1988. Inerente alle sonorità "*noise*" dei Sonic Youth, all'Helter Skelter venne ospitato anche il gruppo New Wave Pression X il quale passo presso il locale milanese il 6 aprile del 1986, quando al loro attivo avevano solo un LP pubblicato per la Electric Eye di Claudio Sorge. Della performance del quintetto milanese rimane un breve video, dove il gruppo suona tre brani (*Jenny Is 17*, *Route 66*, *Surfer's Dream*). Anche la musica industrial sperimentale

[1637] Cfr., Angela Valcavi, *'85-'87 Helter Skelter*, in Libro bianco sul Leoncavallo, a c. della federazione milanese di Democrazia Proletaria, ottobre 1989, p. sp.
[1638] Cfr., Beppe De Sario, *Resistenze innaturali*, cit., p. 118.
[1639] Cfr., Andrea Capriolo, *Virus e helter skelter: i punx a milano*, in MilanoOttanta, cit., p. 214.

balcanica fu presente sul palco del locale, quando venne ospitato il gruppo di Ljubljana Oh Kult, vicino, per intenti politici e musicali, all'anarochopunk dei Crass[1640].

Non solo musica, tuttavia, venne trasmessa all'Helter Skelter: si ricordano, infatti, proiezioni di filmati sperimentali e di performance di musica industriale. Il regista d'avanguardia Richard Kern fu presente all'interno del locale per una serata di proiezioni il 23 novembre del 1986. L'arrivo di Kern all'Helter Skelter fu dovuta a una diatriba scoppiata tra le Creature Simili e i punx, e la Comuna Baires, collettivo teatrale di esuli argentini, operante a Milano fin dagli anni Settanta. La Comuna, infatti, aveva deciso di ospitare presso il Citizen Kane Club una serata di proiezioni di film "punk" dell'artista americano, con lo stesso regista presente in sala, intitolata *Welcome to suburbia*. La sera del 22 novembre i punx e Creature Simili, alla trasmissione di Radio Popolare chiamata "Tensioni Radiozine"[1641], da loro diretta, per voce del conduttore – la "Creatura simile" Joy Kikx – annunciarono che sarebbero intervenuti la sera dell'evento per interrompere le proiezioni e invitare il pubblico a disertare la presentazione dei filmati, rivendicando il proprio diritto ad avere una propria cultura autonoma e indipendente, di contro ai tentativi della Comuna che avrebbe tentato di strumentalizzare il "movimento" stravolgendo il significato originario della cultura punk. All'inaugurazione, infatti, al grido di "La Comuna non ci rappresenta. I film punk devono essere fatti nei luoghi punk! Dateci gli spazi!" e "troppo pulito questo schermo, per questi sporchi film" - gli "antagonisti" interruppero le proiezioni, mentre Kern decise dopo una serie di riunioni di proiettare sette propri Super8 all'Helter Skelter. Le proiezioni, tutte incentrate sul mostrare una condizione giovanile legata a esperienze trasgressive, lontane dalla visione della società reganiana nella quale Kern si trovava a lavorare, furono: *The right side of my brain* (1984) con Lydia Lunch, esecutrice anche delle musiche del filmato, *The Manhattan Love Suicides* (1985), composto da quattro cortometraggi (*Stray Dogs*, *Woman at Wheel*, *Thrust in me* e *I Hate you now*), *Death Valley 69* (1986), video per l'omonima canzone del gruppo statunitense new wave Sonic Youth, che presentava, ancora una volta, la collaborazione di Lydia Lunch, il film pornografico *Fingered* (1986) con sempre con protagonista la medesima cantante americana, *King of Sex* (1986) con protagonista Nick Zedd, *Submit To Me* (1986) e *You Killed me first* (1985), questi ultimi tre non presentati all'evento organizzato dalla Comuna. Fondamentale, nella filmografia di Kern, vedere il rapporto quasi intimistico che il regista instaurò tra 1984 e 1986 con la cantante nonché attrice americana Lydia Lunch, messo in atto, in particolare, con *The right side of my brain* e *Fingered*, definiti dalla stessa attrice come due mediometraggi "estremamente intimisti"[1642]. Le sue prime

[1640] la musica punk e dark slovena e balcanica aveva avuto una particolare risonanza in Italia, e non solo nell'estremo est del paese: a testimonianza di ciò, deve quantomeno essere citato il documentario andato in onda all'interno della trasmissione "Mixer" il 23 marzo 1983, dove venivano intervistati alcuni gruppi autoctoni, e veniva fornita parola al critico musicale Igor Vidmar, il quale ricordava come la musica punk non era svincolata dalle libertà concesse dalla politica slovena, nonchè il breve scritto di Luciano Trevisan – "Jugo Wave" - presente all'interno del già ricordato volume *La rivolta dello stile*.

[1641] Trasmissione venne ospitata su Radio Popolare, con cadenza settimanale, dal 1986 al 1987, Tensioni Radiozine era la vera e propria "cassa di risonanza" di quanto avveniva organizzato da punx a Creature Simili. L'intera trasmissione si è conservata ed è ascoltabile sul sito web di Ermanno "Gomma" Guarnieri "GommaTV": al suo interno si sentono le parti della trasmissione dove una delle teatranti della Comuna interviene invitando i punx ad una conferenza "sulla cultura della gabbia" – disertata da quest'ultimi – parti di tale conferenza, in particolare l'intervento del sociologo Paolo Sorbi, e una comunicazione di Primo Moroni, non presente alla riunione. La Comuna, del resto, reagì male all'intervento dei punx: denunciò infatti venti contestatori e i redattori di Tensioni Radiozine – che avevano fatto un audio-montaggio delle dichiarazioni della Comuna dopo le contestazioni.

[1642] *La regina del Siam. Intervista a Lydia Lunch*, in Musica 80, n. 5, giugno 1980, p. 41.

apparizioni musicali e cinematografiche del finire degli anni Settanta, quando ancora cantava nel gruppo "no wave" newyorkese Teenage Jesus and the Jerks, che trovarono risalto anche sulla stampa musicale "militante" italiana quale "Musica 80", la presentarono al pubblico come un'icona della donna arrabbiata - "Chanteuse negativa"[1643] - che fosse in grado di esibire senza problemi la sua sessualità, senza badare troppo a una serie di assiomi posti dal femminismo storico[1644]. Seppur aveva già partecipato come attrice ad alcuni filmati di registi "underground" americani - Vivienne Dick, Amos Poe, Nick Zedd - fu solo con i primi film di Kern che la sua carriera attoriale si incardinò sulla riflessione verso la pornografia e la critica al cinema hardcore maschilista. In un'intervista di fine anni Novanta apparsa su "Flash Out", Lunch dichiarava la sua produzione cinematografica, ed in particolare quella fatta sotto la "direzione" di Kern, sì come pornografica, se con pornografia si poteva intendere la cultura sessuofoba e maschilista di chi vedeva nel sesso una pratica di dominio e di sottomissione del genere femminile. Di contro, l'attrice rivendicava per la donna la possibilità di usare a proprio piacimento il corpo, quale strumento per liberarsi dalle costrizioni della società. In questo contesto, i personaggi interpretati nei film di Kern, divenivano momento per mostrare la sua "diversità" femminile, in opposizione allo stereotipo del femminismo degli anni Settanta[1645].

All'interno dell'Helter Skelter, vennero ospitate, inoltre, le performance multimediali del collettivo francese Etant Doneé. Il duo, nato nel 1977 dalla collaborazione dei fratelli franco-marocchini Eric e Marc Hurtado, lavoravano ancora fino alla metà degli anni Ottanta all'interno del movimento definito da Vittore Baroni come "Tape Network", pubblicando brani "industrial" e "rumoristi" su audiocassetta. Il primo, venne pubblicato per la Bain Total nel 1981 con il titolo *La Vue*, a cui seguirono *Étant Donnés 2/L'Opposition Et Les Cases Conjuguées Sont Réconciliées* sempre per la medesima etichetta nel 1981, seguiti, negli anni successivi da *Étant Donnés 3/L'Étoile Au Front* (1982), *Ceux Que J'Aime/Ce Que Je Hais* (1983) e da *Cinq Portes Soudées/Les Cent Jours Claire's* (1984). Come ultima musicassetta, infine, nel 1985 il gruppo francese pubblicò nel 1985 *L'Eclipse* per l'etichetta Staalplaat e *Mon Cœur* del 1986 su Vita Nova. Anche i membri del collettivo olandese Staalplaat passarono per l'Helter Skelter, in una data che non si è riuscito a desumere dai documenti presenti.

Presso il locale milanese passarono anche importati writers d'oltreoceano, che si erano già messi in mostra nei suburbi di New York: O-one e Sharp, in diverse serate, lasciarono la loro firma sule pareti dell'Helter Skelter, facendo da scuola per la nascente graffiti-art italiana. Sharp, in particolare, nel 1987, su di un muro interno al locale, disegnò un graffito con scritta verde su sfondo rosso, sul quale impresse la dicitura – sulla quale motivazione, non si riesce a dare commento - "Governatore della sabbia dorata"[1646]. Poco dopo il passaggio dei writers americani, si formarono le prime "crew" milanesi che dipinsero le pareti esterne del locale autogestito. Tra i primi writers "locali" che possono essere ricordati per questi aspetti artistici, Marco Teatro,

[1643] *Ibidem*.
[1644] cfr. Francesca Girasole, *Lydia Lunch*, in Flesh Out, n. 5, 1999, p. 60.
[1645] cfr., *ibidem*.
[1646] Foto presenti nell'archivio privato di Stefano Calori.

Stefano "Vandalo" Calo e Jet4 – che daranno vita alla "crew" S13[1647] - Davide "Atomo" Tinelli, Xwarz, e Paolo Dolfini, quest'ultimo ricordato ancora oggi per aver "tappezzato" le mura del centro di Milano con lo *stencil* Cerebro Fritto. Sulle pareti esterne dell'Helter Skelter, Teatro e Vandalo, nel 1989, disegnarono un "puppet" (di Teatro) affiancato dalla scritta "Cyberpunk" (di Vandalo). Infine, con lo sgombero dell'occupazione dei punk del Virus, e la dispersione del collettivo in mille rivoli, oltre a occupare, come precedentemente ricordato, i nuovi stabili di via Piave a piazzale Bonomelli, i "virusiani" incominciarono sempre di più a frequentare il Leoncavallo, nel frattempo divenuto spazio privilegiato delle Creature Simili. L'obiettivo dei punk era sia di tentare un riavvicinamento con il movimento "fratello", sia di trovare nuovi e più adatti spazi per svolgere la propria attività: non sarà ininfluente ricordare come proprio al Leoncavallo verrà ospitata nell'estate 1984 una riunione di Punkaminazione. L'esperienza dell'Helter Skelter terminò, infine, nell'estate del 1987, e causa dell'impasse che il movimento antagonista viveva in quel periodo, privo di una progettualità con un fine specifico.

Dopo il secondo numero, e nella promessa del terzo, "FAME", per divergenze "politiche" su cosa considerare satira e cosa underground, 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, alcuni giorni dopo il concerto degli Obscurity Age al Leoncavallo, venne formato il comitato di redazione di una nuova rivista: "AMEN" (Figura 71). A "presiedere" questo nuovo collettivo vi era Angela Valcavi, che mise ancora a disposizione come sede redazionale il suo bilocale di via Rismondo. Di "AMEN" uscirono otto numeri, fino al 1988, ognuna accompagnata da una musicassetta in allegato[1648]. Il primo fu stampato nell'autunno del 1983. Esso presenta una copertina che già visivamente si differenzia delle coeve produzioni punk, con un "re" del male incappucciato seduto in trono affiancato da tre croci rovesciate, elemento che già di per sé denuncia un forte sentimento anticlericale. A proposito



Figura 71: *Amen*, n. 1 e n. 5, 1984 – 1986.

[1647] La Crew S13 era formata da Stefano "Vandalo" Calori, Marco Teatro e Jet4. Si formò nel 1987 quando ancora era attivo l'Helter Skelter. All'interno del locale, il collettivo esegui alcune "pezzate" sulle mura esterne lo scantinato. Dopo l'intervento delle forze dell'ordine, la crew occupò uno locale in uno stabile sito in via Savona 13. Tra le murate più interessanti fatte dal collettivo, si ricordano quella sulla porta d'ingresso del Leoncavallo fatta da Vandalo nel 1990, dove un "Joker" dagli occhi strabuzzanti era pronto ad accogliere gli avventori del centro sociale, una "pezzata" muri esterni dell'ITSOS di via pace 10, dove Marco Teatro nel 1987 compose la scritta "Cattivi soggetti" affiancata da un Lupo Cattivo come "puppet", e alcuni "imbrattamenti" sui muraglione della Darsena in Porta Ticinese nei primi anni Novanta.

[1648] Il primo numero presentava la musicassetta degli Obscurity age, la seconda uscita quella comprendente Viridanse e The art of waiting, la terza vedeva in allegato Nadja e Dead Relatives, il quarto numero Flux of fluster e Pagan Easter, il quinto F.A.R. e Ritmo Tribale, il sesto una doppia uscita con Intolerance e The Tapes, in una cassetta e Chant d'amour – una compilation di gruppi dark

di tali riferimenti Valcavi così si pronuncia: "Nel paese del Vaticano, dove la chiesa ha un'ingerenza enorme anche nella politica, portare un crocifisso capovolto doveva avere un significato più anticlericale che satanista. Nel 1983 il cattolicesimo era ancora religione di stato; la presenza del Vaticano condiziona da sempre il nostro paese. Nell'82 era esploso il caso del Banco Ambrosiano; l'arcivescovo Paul Marcinkus, presidente della Banca del Vaticano era stato incriminato ma grazie ai Patti Lateranensi era riuscito a mettersi al sicuro nell'arcidiocesi di Chicago, mentre il banchiere Roberto Calvi era stato trovato impiccato sotto il ponte dei Frati Neri a Londra. In questo contesto nasce Amen.". Se pur è innegabile che la vena anticlericale rimase come filo conduttore di tutte e otto le uscite – il sottotitolo "this is religgion"[1649] ne 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 dei primi tre numeri.



All'interno di "AMEN" si alternano articoli dal forte tono esoterista - vedi il racconto *Il cuore rivelatore* di 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 – fino ad articoli di estetica e di "geo-antropologia" non solo milanese ma anche europea. Numerosi, infatti, sono i brani che tentano di tracciare una sorta di mappatura dei luoghi della Milano dark, dando in particolare rilievo ai locali di indumenti, ma interessante è anche un brano sui "krakers", il movimento di occupanti di case in Olanda. Importanza non secondaria svolgeva la musica, ovviamente del filone dark, che trovava spazio grazie alle interviste ai Virgins Prunes, agli Obscurity Age e recensioni dei Joy Division (dopo il suicidio di Ian Curtis). In tal senso importante 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 ed 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 difronte alle cose / che è anarchico senza bisogno di avere la A sul giubbotto"[1650], a sancire una differenziazione non solo estetica ma anche ideologica con il mondo più politicizzato dei punk anarchici di Correggio 18.

francesi – nella seconda. Il Settimo numero vedeva la pubblicazione della rivista "La nave dei folli", sulla quale ritorneremo, mentre l'ultimo numero, l'ottavo, presentava un doppio LP di gruppi italiani e internazionali.

[1649] Il termine volutamente errato di Religgion – e non religion – voleva essere un richiamo alla cazone *Religion* dei PIL (Public Image Limited) contenuta nell'ambum *Public Image: First Issue*, Virgin Record, 1978.

[1650] *Manifesto di un gruppo dopo il punk*, in Amen – This is religgion, n. 3, 1984, p. sp.

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 Dorè, ma ai quali vengono affiancati elementi artistici provenienti da altri contesti culturali: caso esplicito lo si affronta nel quinto numero, dove si vedono frammenti ripresi da *Les Demoiselles d'Avignon* di Picasso, dal *Ritratto di Vermer a Delft* e da *La persistenza della memoria* "montata" sottosopra di Dalì, e da *Mistero e melanconia in una strada* di De Chirico[1651]. 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": il colore interamente nero della pagina. Al contrario del fondo bianco delle facciate delle riviste punk, che come prima ricordato erano prodotte tramite l'utilizzo della fotocopiatrice – quindi il bianco era dovuto al semplice fatto che il foglio di stampa era di quel colore – le riviste dark assumono la coloritura nera non solo per un mero motivo di stampa (che è pur vero che, come ricordato per "FAME", non veniva fotocopiata ma stampata presso una tipografia, che nel caso di "AMEN" era quella della Quarta internazionale nel quartiere di Bovisa) ma assumeva questa volta sì, sfondi filosofici, dove il nero veniva a fornire la matrice sociale e il senso di appartenenza culturale al movimento dark.

In allegato al sesto numero di "AMEN", nel 1987, oltre alla doppia musicassetta, venne anche distribuita una piccola pubblicazione dal titolo *Chant d'amour*, nella quale veniva fatta una rassegna della produzione artistica – musicale e non – che alla metà degli anni Ottanta veniva fatta nella cultura underground francese, che andasse oltre la pura fruizione musicale; come si ricordava nella prima pagina della pubblicazione: "la faccia nascosta della Francia"[1652]. Su uno sfondo nero, con disegni calligrafici bianchi, venivano passate in rassegna esperienze musicali rock e sperimentali, legate alle nuove tematiche "industrial", come gli Etant Donné, e "rumoriste", come il compositore e fumettista Marc Caro, nonché fotografiche e cinematografiche, dove veniva dato spazio e Christian Boltanski, Raymond Depardon. Infine, importanza non secondaria era data alla grafica cartellonistica, alla letteratura di Pierre Guyotat e Philipe Sollerz, e al gruppo artistico di Figurazione libera che vedeva tra i suoi protagonisti Ben Vautier, Roberto Combas, Hervé e Buddy di Rosa.

Nel 1988, come inserto speciale del settimo numero della rivista "AMEN – THX1138", venne prodotta una compilation su *picture disc* accompagnata da una rivista dal formato quadrato di 84 pagine, il tutto racchiuso in un contenitore metallico, intitolata "La nave dei folli – a dieci anni dalla 180" che rifletteva sugli usi e gli abusi della legge voluta da Franco Basaglia e approvata dal parlamento italiano nel 1978. La rivista probabilmente trovò ispirazione dalla frequentazione dei giovani dark milanesi della clinica manicomiale di via Porpora, che era stata occupata per breve tempo nel 1987 da alcuni giovani provenienti da via dei Transiti: all'interno degli spazi in disuso, infatti, vennero trovati numerosi strumenti medici abbandonati e alcune mobilia ormai inutilizzabili[1653].

[1651] Senza titolo, in Amen – This is religgion, n. 5, 1986, p. sp.
[1652] *Chant D'amour*, supplemento al sesto numero di Amen – This is religgion, 1987, p. sp.
[1653] Cfr., Joykix, *Il dark del virus*, in Lumi di punk. La scena italiana raccontata dai protagonisti, Milano, Agenzia X, 2006, p. 122.

All'interno della pubblicazione, su delle pagine che come sfondo presentano lavori dell'artista "outsider" Carlo Zinelli, vi sono testimonianze dirette di medici coinvolti nell'applicazione della legge 180, come quelli dell'ospedale Antonini di Mombello, articoli sui rapporti tra arte e follia, nonché un fumetto dai toni macabri e scabrosi sulla condizione di vita dei "pazzi" ricoverati negli istituti psichiatrici, disegnato da Enrico Viola. Interessante, in particolare, il resoconto fatto inerente ai laboratori creativi del collettivo La collina operante all'interno dell'ospedale psichiatrico di Trieste fatto da Enrico Viola dove si spiegava come il concetto di arte-terapia fosse superato, in favore della catarsi del degente all'interno di un progetto generale di riconversione e utilizzo della ricchezza per un inserimento sempre più organico di queste strutture nella vita della città. In questo contesto, l'assenza di un programma didattico-terapeutico rigidamente determinato, poteva essere uno stimolo per dare spazio a una situazione elastica che avrebbe consentito la modificazione delle regole tecniche omologati, favorendo l'emergere di una logica della creatività del benessere[1654]. Le ultime pagine de "La nave dei folli", infine, presenta una serie di pagine dedicate a ospitare testi e disegni dei gruppi presenti nel picture disc venduto assieme alla rivista: I Pagan Easter di La Spezia, i Pedago Party di Piacenza, i milanesi Ca Ira e i I Gronge di Roma.

Come ultima rivista di cultura dark, pubblicata nel 1984 in numero unico di sedici pagine, vi è "Hydra mentale", una pubblicazione che, seppur trovava diffusione dopo lo sgombero del Virus da via Correggio 18, può di certo essere accostata alla produzione dark dei mesi precedenti. "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 allo stesso tempo tra gli animatori del Virus. Una pubblicazione 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[1655] - 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 le pagine disegni raffiguranti creature primitive che infieriscono nello spettatore un profondo senso di angoscia. Singolare anche la copertina, dove due fotografie del medesimo luogo – una periferia urbana, lungo il decorso di una ferrovia del quartiere Bovisa – ma riprese in condizioni atmosferiche differenti, vengono elegantemente accostate l'un l'altra creando quel senso di spaesamento e di angoscia tipico della cultura dark[1656].

Oltre il Virus.

Dopo la chiusura del Virus il movimento antagonista milanese visse una fase di sbandamento; le successive occupazioni dei punx non riuscirono più a catalizzare l'attenzione culturale che aveva posseduto lo spazio di Correggio 18, e così anche le iniziative ludiche – concerti soprattutto – incominciarono a diradarsi. Quello che non si fermò, tuttavia, fu la produzione cartacea, che continuò imperterrita, con una quantità non indifferente

[1654] Cfr. Enrico Viola, *Il laboratorio di pittura*, in La nave dei folli, 1988, pp. 26 – 29.
[1655] Joykix, senza titolo, in Hydra mentale, numero unico, 1984, p. sp.
[1656] *Ibidem*.

di riviste pubblicate, le quali guardavano da vicino (non tutte ovviamente) la produzione di "Teste Vuote Ossa Rotte" che, nel 1985, poco dopo lo sgombero di Correggio 18, terminava le uscite. Quel che forse ne risente è la qualità di queste nuove produzioni che, seppur rimangono sul solco tracciato degli esempi virusiani, districandosi tra fotografie e recensioni di dischi, perdono di incisività e qualità estetica.

La prima rivista che venne stampata nel 1984 fu "Disper/azione", punkzine "autogestita e autonoma di cultura musicale antagonista, visioni, allucinazioni, escrementi e vomiti vari". Essa è una pubblicazione che tratta quasi esclusivamente di musica punk, con interviste anche a gruppi stranieri e di cultura skin, come i Nabat, ma che non tralascia, 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 ricalcati sugli stormtrooper di "Star Wars", sullo sfondo delle ciminiere fumanti di una fabbrica nucleare. All'interno della punkzine, interessante notare, manca quasi del tutto l'apparato fotografico, sostituito da un limitato numero di disegni, tra i quali si segnala la vignetta di chiusura in ultima pagina, dove Sandro Pertini, allora Presidente della Repubblica, sbeffeggia il presidente americano Ronald Regan (da poco eletto), salvo poi autoriconoscersi nelle descrizioni da lui fatte al correlativo d'oltre oceano: "è sordo, ha dei vuoti di memoria, difficoltà a parlare, giramenti di testa, sonnolenza cronica…". Esplicito, in questo senso, il richiamo alle inchieste giornalistiche di "T.V.O.R."[1657]. "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 ree di aver tolto loro lo spazio di attività. La parte grafica è ridotta allo stretto necessario: essa si limita a fornire una visione del cascinale com'era durante l'occupazione o a mostrare gli occupanti che partecipano alle interviste riportate sulla pagina[1658]. Sempre nel 1984 un'altra rivista venne pubblicata a Milano: "Fuoco punk". Due numeri, il primo in estate il secondo in inverno, comprendenti fotografie e testi che incominciano a interessarsi a un filone diverso dal punk anarchico del Virus e dal punk hardcore americano così come si poteva leggere su "Teste Vuote Ossa Rotte". L'attenzione di questa nuova pubblicazione viene rivolto verso un nuovo filone musicale, introducendo per la prima vola nel panorama italiano la tendenza crust, sottogenere musicale punk con influenze metal, presentando gruppi come gli Amebix e Sluglords. Una rivista che, tuttavia, non rinunciava alla vena ironica e satirica delle prime pubblicazioni punk, quali DUDU e Xerox, ma anche di "T.V.O.R.". 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, articolo che sembra quasi copiare le pagine più satiriche della punkzine di Rottame e Maniglia[1659].

[1657] Vedi Disper/azione, numero unico, 1984.
[1658] Vedi Lubna, numero unico, 1984.

[1659] *Incredibile. Modugno va al ristorante e canta Volare*, in Fuoco punk, inverno 1984, p. sp.

Interessata ancora all'ambiente crust è "Decontrol", rivista uscita in tre numeri l'anno successivo, il 1985. Oltre a recensire concerti e album punk, interessante al suo interno la parte grafica, che si esplicita in disegni di natura espressionista, vicino all'arte dada berlinese. Prova di ciò viene posta in copertina, dove si vede un disegno nel quale sono raffigurati due generali imbruttiti dalla guerra che siedono su cadaveri in putrefazione mentre sono intenti a premere i detonatori della guerra atomica, nel frattempo che un orologio si appresta a segnare la mezzanotte delle "coscienze"[1660]. Sempre nel 1985, trovò pubblicazione "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 alla 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" degli ARCI e contro la Teologia della liberazione. Interessante, in questa rivista, anche l'apparato fotografico, incentrato su di un collage irriverente, che il più delle volte tende a dissacrare i personaggi politici avvicinandoli a figure della tradizione carnevalesca, come Bettino Craxi che viene accostato visivamente alla maschera di Pulcinella. Il 1985 vide anche la pubblicazione del numero unico "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 fotografate da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin e pubblicate nel fondamentale volume del 1969 *Morire di classe*.

Ultima rivista che può trovar menzione per quanto riguarda il 1985 è "Exèresi", punkzine milanese "contro l'opera di disinformazione esercitata dalla stampa manipolatrice" impaginata da Marco "Kambo" Pucci. Seppur grande spazio venne lasciato alla discussione attorno al movimento punk, italiano ma non solo – recensioni sono dedicate al movimento jugoslavo - nelle trenta facciate della pubblicazione si affrontano anche temi legati alla cronaca cittadina. A tal proposito merita interesse una pagina all'interno della quale vengono posti ritagli di giornale "faziosi" di quotidiani nazionali, dove sono riportate notizie di scontri tra punk e paninari avvenuti nel marzo 1985. A chiusura della pagina, un occhiello dattiloscritto, dove viene detto che "questi articoli come sempre criminalizzanti nei confronti dei punk (anche se estranei ai fatti) non sono che una minima parte di quelli apparsi sui giornali in queste settimane. Anzi alcuni giornali come Il giorno domenica 31-3 a distanza di una settimana ritornano sull'argomento con l'articolo dal titolo *Retata fra punk e paninari*, a voler rimarcare la morbosità dei quotidiani nel voler sottolineare l'estraneità di queste "bande giovanili" [1661] al quieto vivere della cittadinanza milanese allora alle prese con il rampantismo "sanificante" degli Yuppi metropolitani.

Debitrice nei confronti di "T.V.O.R." è anche "I don't care", rivista pubblicata a partire dal 1985 (ma ancora oggi attiva sotto forma di blog online) da Stefano "Vandalo" Calori, già ricordato precedentemente come uno dei protagonisti della scena *writer* italiana. Anche in questa punkzine, come in quella di Rottame e Maniglia,

[1660] Copertina, in Decontrol, n. 3, 1985.
[1661] Senza titolo, Exèresi, n. 1, 1985, p. 14.

un "muro" di foto accompagnava il lettore nello scorrere delle pagine. Interessante in tal senso vedere come i redattori della rivista tenevano custodito gelosamente il proprio archivio fotografico; 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[1662].

"Invasion", altra rivista punk che venne stampata nel 1986 e facente parte del "giro" del nuovo Virus di via Bonomelli, pone maggior interesse al filone punk hardcore americano, dando spazio e recensioni di gruppi come i D.R.I., Black Flag e Discharge, non dimenticando, tuttavia, anche argomenti 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, come quando viene proposto al lettore, tramite un "Grande concorso", il riconoscimento di Marco "Maniglia" Medici, il cui nome viene taciuto, ma favorito da una serie di aiuti quali "era punk nel 77", "è di Milano zona San Siro", "ha i peli del petto rasati". Accanto allo "schedario" compare l'immagine di Maniglia vestito con elegante camicia bianca e cravatta e un paio di occhiali da sole, sulla quale a pennarello vengono scritti insulti di vario tipo quali "naso suino", "labbro leporino", "occhiali da miope", recuperando, tramite il beffardo gioco, quanto già da tempo Maniglia e Stiv Rottame avevano appena smesso di fare su "T.V.O.R.".

Emulo di "T.V.O.R." è "Linea Dritta" (1987), corposa rivista fondata da "Vix" Piaggi, che presenta sessantaquattro pagine interamente ricoperta da un "muro" fotografico di gruppi punk italiani e stranieri impegnati nell'attività concertistica (limitate a pochi cenni son le interviste ai gruppi e le recensioni di dischi). Quel che mostra di stimolante Linea Dritta, tuttavia, è l'interesse posto alla cultura dello skate – per altro messa sotto indagine sul quinto numero di "T.V.O.R." e sul terzo di "I don't care" – alla quale è dedicata un'intera rubrica, "SkateLife", dove attraverso fotografie in bianco e nero si documentano le prime iniziative di tal genere in territorio italiano, accompagnando il tutto con *réclame* di negozi dediti al quello specifico settore d'interesse, come "Professional Skateboard Material" di Agrate Brianza, tra i primi a fornire materiale e attrezzature per tali attività[1663].

Quale ultima rivista afferente al movimento punk milanese degli anni Ottanta, necessaria menzione meritano i tre numeri di "Donald Punk", rivista di piccolo formato, stampata nel 1987, non fotocopiata ma prodotta 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 libertario, che non trova il suo posto nel mondo dopo lo scoppia di una bomba all'idrogeno. Interessante, tuttavia, che negli inserti di pagine tra un fumetto e l'altro, per la prima volta compaiono fotografie che reclamizzano una nuova arte, quella del tatuaggio, che emblematicamente apre una nuova storia culturale alla quale il movimento punk, forse, face fatica a stare dietro dopo un decennio di scorribande[1664].

[1662] Senza titolo, in I don't care, n. 3, 1987, p. sp.
[1663] *Skate life*, in Linea diritta, n. 2, 1987, pp. 36 – 38.
[1664] Senza titolo, in Donald Punk, n. 1, 1987, pp. 16 – 18.

Garibaldi 30/32 e il centro sociale Fornace.

Nonostante il Virus di via Correggio 18 era, ed è ancora oggi, legittimamente definito come il "fortino" del Punk milanese, vi erano sparsi per la città altri centri di aggregazione nei quali si ritrovavano questi giovani ragazzi, ancor prima di fondare l'esperienza del Virus.

Molti di essi frequentavano le case occupate di corso Garibaldi 30/23[1665]. Nel settembre 1977, quando il punk in Italia era ancora solo un nome "esotico", o quantomeno solo espressione di "costume", in corso Garibaldi 30/32, nel piano dentro di Milano, vennero occupati due stabili "gemelli" da parte di giovani che avevano da poco abbandonato il Circolo del Proletariato giovanile Panettone, poco distante da questa nuova esperienza. Principalmente nata come esigenza abitativa, l'occupazione di corso Garibaldi divenne ben presto a caratterizzarsi per la sua valenza culturale: questa doppia dimensione, era dovuta al fatto che oltre ad avere numerosi locali da poter adibire ad abitazioni, all'interno del cortile vi era un enorme capannone dove poter organizzare feste ed eventi.

Seppur le testimonianze scritte su questa esperienza sono quasi del tutto assenti, se non un breve trafiletto nel testo più volte citato di Claudia Sorlini, le vicende di questa occupazione si possono ricostruire tramite le parole forniteci dagli ex occupanti, in particolare Lucia lo Russo e Remo Carminati, i quali avevano fatto parte, precedentemente il periodo del Garibaldi, del Circolo Panettone. Nei loro ricordi emerge come l'occupazione di Garibaldi verteva essenzialmente sulla necessità dei giovani di poter condurre una vita all'insegna dell'indipendenza dalle differenti istituzioni "laiche", come famiglia, scuola e partito, per rivendicare, sulla scia di quanto proposto dai Circoli, ormai nel '77 in disfacimento, la necessità dell'accesso al tempo libero. In tale contesto si devono inserire i corsi di musica, teatrali, di ceramica, nonché la scuola media, che gli occupanti tentarono di organizzare al suo interno, seppur con scarso successo[1666].

Sebben i due stabili di corso Garibaldi erano ancora parzialmente abitati da legittimi affittuari, e sebben parte del civico 30 era stato parzialmente distrutto, per ovviare che venisse abusivamente occupato, nel settembre 1977 una ventina di giovani si insediarono prima al civico 30, per poi prendere possesso anche della struttura a fianco. Ogni stabile era formato da tre piani, ciascuno con quattro abitazioni disponibili, alcuni di essi abitati dai legittimi proprietari, con cucina interna e bagni esterni, mentre otto di essi, liberi, vennero occupati dai giovani militanti. Al piano terra, invece, c'erano le stanze degli artisti: una era utilizzata da Duilio Luri, mentre una seconda, composta di due locali, era utilizzata da Fabio Tita, artista/artigiano che lavorava i metalli, in particolare l'ottone, creando degli automi partendo da pezzi di risulta trovati nelle discariche o dai rigattieri del quartiere. Prima ancora di impegnarsi in tale tipologia artistica, Tita si era specializzato nella fumettistica, tanto che collaborò con alcune tavole ai primi due numeri di "Get Ready" (1972), fanzine musicale – il cui primo numero era stato "sfornato" con la inusuale forma di "spinello" – ideata da Barnaba Fornasetti. Nel

[1665] Vicino a questo centro sociale, in via Garibaldi 89, vi era un secondo centro sociale occupato, denominato centro sociale Vittorio Bando, attivo dal 1977 fino ai primi anni Ottanta. Al suo interno si svolgevano attività di artigianato: tra le protagoniste, vi era Donatella Zaccaria, ancor oggi impegnata nell'arte della lavorazione del vetro.
[1666] Cfr., Claudia Srolini, Centri sociali autogestiti e circoli giovanili, cit., 119.

locale di corso Garibaldi, Tita aveva insediato al suo interno un piccolo studio dove poter lavorare: metà di questa stanza, tuttavia, era stata adibita a loft, sia per esporre i propri lavori, sia per organizzare al suo interno le prime feste autogestite, attirando una moltitudine di "soggetti" che si stavano avvicinando alla cultura punk. In questo modo, la stanza di Tita viene descritta da Angela Valcavi nel suo romanzo autobiografico sulla nascita della darkzine "AMEN": "all'interno della stanza una lampadina sorretta dalla mano di un robot mendava colpi di luce su una distesa di indecifrabili oggetti metallici. In un apparente caos organizzato, tutto intorno giaceva ogni ben di dio di lamiere, tubi e affini. In un angolo era incastrato un soppalco di tubi innocenti grande quanto una cuccetta sotto la quale era ammassato un po' di tutto, oblò di lavatrici, pezzi di lamiera d'auto, un fornelletto, un frigorifero con del fil di ferro al posto della maniglia. C'era anche un cactus di lamiera gigantesco, un felice risultato dell'unione di vecchi tubi saldati, rivettati, fresati, martellati e sottoposti a chissà quale altra sadica procedura"[1667].

Come abbiamo detto, l'una occupazione di via Garibaldi viene ancor oggi ricordata quale luogo di ritrovo dove poter organizzare feste a base musicale, seppur nei primi anni di occupazione di questa tipologia di interventi non ne vennero fatti. Le prime feste, infatti, vennero organizzate a partire dal 1982, quando l'esempio del Vidicon, e della casa occupata di via De Amicis 51 – dove viveva Giacomo Spazio, tra i primi writers meneghini - avevano aperto nuove "frontiere" al divertimento serale. Una di questi primi eventi venne organizzato da Remo Carminati all'interno del capannone posto nel cortile centrale. Carminati e gli altri occupanti disseminarono l'ambiente di videoregistratori collegati a dei piccoli monitor portatili, i quali trasmettevano in *loop Blade Runner* di Ridley Scott. Il filmato – che stava andando in prima visione proprio nello stesso momento della festa al Garibaldi – era stato loro fornito da un amico di Fabio Tita, Tiberio Longoni, che lavorava come Vj al video videoclub Vuzak di via Carlo Maria Maggi 6 – gestito dal regista e produttore cinematografico Giancarlo Bocchi, editore anche della rivista "Musica 80" – dove si trasmettevano i primi video musicali e filmati, registrati soprattutto sovente a New York dall'*equipe* di videomaker del locale, di concerti rock e new wave.[1668] Ad affiancare la proiezione di "Blade Runner" gli organizzatori dell'evento avevano posto una serie di musiche postpunk e new wave registrate grazie a un registratore a bobine revox.

Grazie anche al successo di questo primo evento, gli occupanti decisero di fare feste con delle scadenze fisse – due al mese – e a tema. La prima venne fatta nel 1982 a tema "jungla". Dipinsero le pareti del capannone a simulare le maculature del leopardo, facendo inoltre cadere dalle balconate dell'edificio abitato dei listelli e delle foglie di palma a simulare le liane della jungla. Chiamarono, inoltre, un ballerino, il quale avrebbe dovuto intrattenere gli avventori con uno spettacolo di danza e con giochi di fuoco. Una seconda festa a tema venne

[1667] Angela Valcavi, *Amen. Il Romanzo di una fanzine*, Milano, Agenzia X, 2017, p. 48.

[1668] Sul Vuzak le informazioni sono poche, anche se si trattava di un locale sperimentale, dove il design degli interni era stato ideato dall'architetto Anna Mari, nel quale si potevano vedere, su degli schermi dispersi sulle mura del locale, film e video musicali a rotazione, il più delle volte ricevuti direttamente in anteprima dal Mudd Cluc, dalla Dancetteria e dal CBGB di New York. Al suo interno, oltre alle proiezioni video, si organizzavano mostre d'arte d'avanguardia come quella del pittore surrealista Ugo Dossi. Definito come erede del "caffè degli artisti" Giamaica, ospitava la mondanità milanese degli anni Ottanta. cfr., V. K., *Caffè, latte, bohème e fantasia*, in Corriere della sera, 29 dicembre 1984, p . 22. Bocchi, in quegli anni, oltre a dirigere "Musica 80", aveva prodotto con Gianni Sassi il documentario "Guerra alla guerra" con protagonisti Allen Ginsberg e Lawrence Ferlinghetti. Il locale perse "attrattiva" con la nascita delle reti televisive private, non riuscendo a cogliere tali novità.

fatta sulla seduzione: il cortile venne ricoperto da carte rosse, con gli occupanti vestiti tutti in smoking per riecheggia l'ambiente di un nightclub. Durante la serata era previsto anche uno spettacolo di spogliarello, che venne fatto da una ragazza che lavorava nei night club di Amsterdam che di passaggio si trovava a Milano. Questo evento, tuttavia, creo malumori all'interno dell'occupazione, visto l'enorme affluenza che si era creata: dopo di essa, infatti, si prese atto che la situazione era sfuggita di mano, e che non vi erano più le forze necessarie per portare avanti le iniziative senza disturbare il resto degli inquilini dell'occupazione. Queste feste, tuttavia, furono di fondamentale importanza per caratterizzare l'occupazione di corso Garibaldi quale luogo di ritrovo per una gioventù che si voleva svincolare degli stretti legami della militanza politica tipica degli anni Settanta. Fu per questo che i primi punk di Milano, dopo che il centro sociale Santa Marta era stato sgomberato, incominciarono a vedere nell'occupazione di Corso Garibaldi un nuovo centro dover potere esprimere le proprie idee. Lucia lo Russo, per esempio, che era stata tra gli occupanti dello stabile, fondò con Marco Philopat, proprio mentre abitava all'interno di uno degli appartamenti del terzo piano, il gruppo punk HCN, così come Celio Bordin, che all'interno del centro sociale sovente dipingeva quadro a china, al contempo suonava nel gruppo punk Bahnhof con i quali incise un demotape nel 1982 intitolato *February 1982*.

La storia dell'occupazione venne posta fine nell'estate del 1984, quando il legittimo proprietario si accordo con il comune per chiedere lo sgombero dell'edificio e il ripristino della legalità, finché nell'ottobre di quell'anno venne definitivamente sgomberato dalle forze dell'ordine. Alcuni degli occupanti, a questo punto decisero di accordarsi con il comune di Milano per ottenere delle case popolari in via Carlo Maratta, in zona San Siro.

Un secondo centro di aggregazione del movimento punk ancor prima della nascita del Virus, è stato il centro sociale Fornace, che divenne ben presto sede di ritrovo di emarginati e di creativi, alcuni dei quali si legheranno, successivamente, al movimento punx di via Correggio 18. Tuttavia, ancora prima di questi fatti, la Fornace deve essere ricordata per aver ospitato la festa organizzata dai redattori della rivista "Un'ambigua utopia", rivista di critica "Marx/z/iana" nata nel dicembre del 1977 per volontà di un nucleo di fondatori, tutti provenienti della fila dell'Autonomia operaia, tra i quali spiccano Marco Abate, Giancarlo Bulgarelli, Gerardo Frizzati, Danilo Marzorati, Giuliano Spagnul e, infine, Michelangelo Milani, autore dei tutti i disegni e delle copertine presenti fino al terzo numero della rivista. La pubblicazione, come sottolineato nell'editoriale del primo numero, si proponeva di rompere l'involucro di incomprensione dietro al quale le istituzioni tentavano di celare il concetto di fantascienza, per dimostrare che quello che è sottaciuto al concetto stesso di "scienza fantastica" – la non veridicità dell'evento - in realtà nient'altro era che quello che avrebbe potuto manifestarsi realmente in un periodo di breve termine. In tale contesto, se le istituzioni, considerando la scienza come "fantasia", ovvero non realtà, scindevano la politica dalla vita quotidiana, in quanto reale, il collettivo di UAU voleva ridonare al concetto di fantascienza un significato fattuale, per consegnare a esse un messaggio politico[1669]. Ecco che in tale contesto, con la volontà di classificare – e donare – alla fantascienza una volontà politica, che i membri del collettivo organizzarono presso il centro sociale La fornace una manifestazione di

[1669] Cfr., *Editoriale*, in Un'ambigua utopia, n. 1, dicembre 1977, p. 3.

tre giorni, dal 115 al 17 settembre 1977, denominata *Invasione dei marziani*, durante la quale vennero istituiti dibattiti sul concetto di fantascienza, con proiezioni di video – *Superman vuole uccidere Jessy*, *La conquista del polo* e *Viaggio sulla luna* e il cartone de *La fattoria degli animali* - e manifestazioni musico-teatrali portate in scena dal gruppo Nuove esperienze teatrali/Teatro del Cazzo. In particolare merita attenzione la manifestazione che dalle vie del centro cittadino si diramò fino al centro sociale il pomeriggio del 15 settembre. Come resocontato sul quarto numero di "Un'ambigua utopia" tramite il racconto ("ambiguamente" ritrovato dagli organizzatori della festa il giorno dello smontaggio) di un "marziano" che aveva partecipato alla festa, durante la manifestazione i membri del collettivo avevano inscenato una parate in maschera, con tanto di banda di cinquanta elementi - dove "venusiani" e "uomini a tre teste" draghi e esseri mitologici, invasero le vie del quartiere ticinese al grido di "Fuori i marziani dalle galere". Questa parata di "Marziani metropolitani", documentata dalle fotografie scattate dal Collettivo Fotografi Milanese e a Remo Guerrini - seppur si proponeva con un intento provocatorio, nell'ottica del collettivo di UAU si era manifestata quale atto ludico che era stato in grado di far uscire la provocazione stessa dalle pagine scritte di una rivista, rendendola unica e irripetibile, togliendola, dunque, dalla sua istituzionalizzazione. L'organizzazione di una pratica collettiva dei bisogni reali, manifestata attraverso il momento di festa, diveniva un momento di confronto e di rapporto tra le differenti esperienze individuali per una pratica collettiva di riappropriazione dell'immaginario progettuale in un periodo di crisi della razionalità[1670]. Il marziano, di fatto, si poneva allora come soggetto in grado di scardinare le logiche dell'ordine precostituito, perché, come sottolineavano i membri del collettivo sulle pagine di Lotta Continua, tale ordine era l'atto in grado di castrare la creatività, confinandola nella sfera del privato[1671].

N.A.G.: controcultura anarchica al quartiere Gratosoglio.

Provenienti dalle occupazioni di case popolari del quartiere Gratosoglio, costruite con i soldi pubblici dell'edilizia popolare IACP, tra il 1975 e il 1976, quando le esperienze della controcultura giovanile erano al loro apice in Italia, e dove il rock "delle cantine" imperversava sulla scia delle "garage band" americane, si formò il N.A.G. (Nucleo Anarchico Gratosoglio), una aggregazione giovanile, di ragazzi compresi tra i 15 e i 25 anni, che, recepite le istanze anarchiche dagli occupanti di via Torricelli, mischiarono queste ultime con interessi legati alla controcultura giovanile occidentale. I ragazzi del N.A.G., come prima iniziativa nel quartiere, occuparono dei locali sfitti in via Saponaro 20, in una delle otto "torri bianche" site in Gratosoglio: all'inizio fu occupato uno stanzone di circa venti metri quadrati, in quanto nelle intenzioni degli occupanti non vi era la necessità di trovare un luogo per fare riunioni e attività politica, ma solo un posto dove potersi ritrovare per poter suonare in gruppo[1672]. Ben presto, tuttavia, grazie anche l'avvicinamento di alcuni esponenti di Torricelli, che incominciarono a interessarsi al nuovo soggetto giovanile, il nuovo collettivo maturò l'idea di

[1670] Cfr., *Fuori I marziani dalle galere*, in Un'ambigua utopia, n. 4 (II), novembre – dicembre 1978, pp. 3 – 4.
[1671] *Lo sbarco è compiuto, i marziani incominciano ad infiltrarsi*, in Lotta Continua, 24 settembre 1978, p. e.
[1672] Cfr., *32 anni di Anarchia in via Torricelli. Frammenti di attività (A) Milano sud*, a c. dei compagni e delle compagne del Circolo dei Malfattori, opuscolo ciclostilato in proprio, ottobre 2008. Testo riportato nella sua interezza in Mauro De agostini, *Abbattere le mura del cielo*, cit., pp. 64 – 71.

dover affiancare alla musica anche un'iniziativa politica di più ampia portata: per questo decisero di allargare l'occupazione impossessandosi di tutti i locali sfitti alla base della torre di via Saponaro 20. La sale prova rimase dove era sita precedentemente, mentre un grande stanzone - che avrebbe dovuto essere utilizzato come negozio, in quanto presentava due vetrine direttamente affacciate sulla strada – venne riutilizzato come sede politica del N.A.G., mentre altri due grandi stanze vennero utilizzate da differenti collettivi "culturali" del quartiere, che insediarono al suo interno, tre le altre iniziative, un laboratorio fotoserigrafico; infine, l'ambiente più grande – ribattezzato ironicamente Salone XXXV aprile in contrapposizione all'omonimo centro culturale gestito da PCI e PSI nella torre di via Saponaro 36 - venne dedicato a ospitare concerti e feste e le assemblee di più ampio afflusso[1673].

La contrapposizione con la politica tradizionale, oltre alla musica rock, era uno degli elementi caratterizzanti questa organizzazione giovanile. Uno dei primi volantini da loro distribuiti, infatti, fu un testo con il quale si attaccavano i partiti istituzionali e si esortavano i lavoratori a disertare "le bettole PCIiste e PSIiste", mentre uno dei primi manifesti attacchinati sulle bacheche del quartiere mostrava un disegno di un televisore sovrastato da una frase quantomeno perentoria: "questa è l'arma dei governi, essa controlla le vostre menti, DISTRUGGETE IL VOSTRO TELEVISORE". I giovani del collettivo, inoltre, pubblicarono diverse riviste, una delle quali presentava il titolo "NAGARCHIA – SENZA STATO" – con la testata in caratteri gotici e ironicamente stampata "nelle reali stamperie del feudo" – la quale recepiva le istanze della controcultura italiana. Un'altra pubblicazione del N.A.G., intitolata "Giornale del dissenso organizzato", recava nella testata la scritta FUTURE NOW e aveva in copertina un'immagine in bianco e nero a tutta pagina della nebulosa della costellazione del cigno[1674]. Questa serie di riviste, venivano di solito propagandate la domenica mattina nei mercati rionali, accompagnata dalla diffusione della stampa anarchica, in particolare di "A- rivista anarchica" e "L'Internazionale". All'interno di esse si davano menzione dei primi vagiti punkrock, soprattutto degli Skiantos, anche se al contempo si rimandava alla musica di Frank Zappa, si ricordavano i situazionisti, Re Nudo e la corrente psichedelica a fianco di Andrea Pazienza e del Male, nel tentativo di coniugare il retroterra libertario con i timbri più strettamente ironici della controcultura occidentale. Sulla scia di questi interessi, anche i membri del N.A.G. si resero protagonisti di una autoriduzione, come quando "invasero" il cinema ---------- dove si proiettava il film di Peter Clifton, Joe Massot "*The song remains the same*" sulla rockband Led Zeppelin. L'intervento, seppur riuscì nei suoi intenti, portò all'arresto di uno dei suoi membri.

Un altro leitmotiv del N.A.G. fu l'anticlericalismo. Già ai tempi della legge sul divorzio, in Gratosoglio, si manifestarono alcuni ragazzi che costituirono le cosiddette "Brigate Arancio", le quali tiravano arance marce recuperate nei mercati rionali ai partecipanti ai vari comitati contro il divorzio, che si tenevano presso la locale parrocchia di quartiere. Sui muri, inoltre, come documentato dai quotidiani dell'epoca, erano anche apparse scritte contro il parroco: "Don Sandro si droga e vede Dio"[1675]. Con la creazione del N.A.G., l'anticlericalismo divenne uno dei cardini della politica giovanile del collettivo di Gratosoglio. Durante i primi anni Settanta,

[1673] Cfr., *ibidem*.
[1674] Cfr., *ibidem*.
[1675] Cfr., *ibidem*.

l'immigrazione del sud Italia, aveva reso ormai incapienti le strutture abitative popolari costruite dai BPPR tra 1963 e 1971, così che anche la chiesa di San Barnaba era ormai insufficiente ad accogliere tutta la popolazione del quartiere. Fu così che, nel 1975, l'architetto Luigi Belgioioso venne chiamato a edificare la nuova basilica di Santa Maria Madre della Chiesa – la cui parrocchia era stata fondata nel 1967, venendo fino a allora ospitata in un anonimo capannone prefabbricato – la quale vedrà consacrazione nel 1977: un'iniziativa che creò grande scompiglio nell'opinione pubblica del quartiere, in quanto si mormorava che i costi sarebbero stati esorbitanti. Fu in questo contesto che il N.A.G. lanciò la campagna "questa chiesa è una rapina", riempiendo il quartiere di scritte murali, adesivi, volantini e manifesti contro la nuova costruzione. Numerosi altri volantini, e *stickers*, inoltre, furono sparsi per il quartiere in occasione di manifestazione contro l'aborto e contro la contraccezione: tra di essi si ricordano, e conservano, quelli con le scritte "Viva la madonna" e "Il papa perde il pelo ma non il vizio"; mentre durante una parata religiosa per le vie del centro i ragazzi del N.A.G. dipinsero uno striscione sul quale scrissero "no alla chiesa scuola di servilismo e rassegnazione" che venne posto in chiusura del corteo sorretto da una decina di membri del collettivo. Altre iniziative contro la chiesa furono le "feste di Sant'Eustacchio", solitamente organizzate il sabato sera, che venivano propagandate con uno striscione dove sotto la scritta "Viva Sant'Eustacchio" era raffigurata la mano chiusa del santo, con il dito medio eretto a impartire una "insolente" benedizione[1676]. Questi manifesti e striscioni, solitamente venivano stampati nella sede del Partito Radicale in corso di Porta Romana o presso la sede di Democrazia Proletaria di via Vetere: solo in un secondo momento vennero prodotti e stampati in proprio grazie all'acquisto di una macchina serigrafica e di un ciclostile che il collettivo giovanile di Gratosoglio aveva acquistato grazie a un'autotassazione dei suoi membri.

L'attività del collettivo giovanile proseguì fino al 1981, quando si conclusero i lavori per il nuovo centro culturale comunale. Al momento dell'erezione dell'immobile, le principali forze politiche del quartiere, tra le quali vi era anche il N.A.G., si erano accordate per predisporre che il centro avesse dovuto ospitare solo le associazioni culturali e ricreative, lasciando fuori le organizzazioni di mero stampo politico. Il N.A.G. si accordò affinché al suo interno avrebbero preso sede il Collettivo musicale metropolitano e Collettivo fotoserigrafico, emanazioni culturali dell'organizzazione giovanile. In questo contesto, i locali occupati della torre al civico 20 di via Saponaro vennero abbandonati nel 1981, per far posto ai negozi previsti dal piano commerciale del comune, sostenuto in particolare del PSI. Il collettivo giovanile si trasferì – ironia della sorte – nel centro sociale comunale "Salone XXV aprile", messo a disposizione del PCI, siti all'interno della torre di via Saponaro 36[1677]. Al suo interno coabitavano, insieme al N.A.G., PCI - sezione concetto Marchesi - e Unione Inquilini del sindacato SUNIA: forze politiche diametralmente opposte a quanto erano le intenzioni del N.A.G. Fu in quei primi iniziali momenti, che venne rubato l'intero archivio del collettivo giovanile, causa ancor oggi del poco materiale rimasto inerente alle loro attività. L'entrata all'interno di questa nuova veste "istituzionale" scoraggiò alcuni degli esponenti del collettivo, così che le strade al suo interno si scissero:

[1676] Cfr., *ibidem*.
[1677] Cfr., *ibidem*.

alcuni si rivolsero verso esperienze politiche e culturali, come il centro sociale Conchetta e la Comuna Baires, mentre un altro nucleo dedicò le proprie energie all'edificazione del nuovo centro sociale.

BIBLIOGRAFIA DELLE FONTI ORALI

Alberto Camerini: cantautore protagonista dei Fastival del Proletariato Giovanile.

Andrea Valcarenghi: agitatore culturale nonché fondatore della rivista Re Nudo.

Angela Valcavi: Creatura Simile tra le fondatrici dell'Helter Skelter.

Anna Steiner – Franco Origoni: protagonisti della grafica del Movimento Studentesco.

Antonio Giordano: protagonista dei Circoli Ottobre.

Arturo Reboldi – Elisabetta Fedrigo – Claudio Belforti: fondatori del Vidicon.

Claudio Cormio: montatore cinematografico che girò l'unico video disponibile sul Virus.

Dinni Cesoni: protagonista dei Circoli del Proletariato Giovanile nonché di alcuni filmati di Alberto Grifi. fondatrice dell'Agenzia Tam-Tam.

Emina Cevro Vukovic: collaboratrice di Arcana Editrice e scrittrice di volumi come "Vivere a sinistra".

Ettore Pasculli: membro del Laboratorio di Comunicazione Militante, e tra i protagonisti della Fabbrica di Comunicazione.

Eugenio Finardi: cantautore protagonista dei Fastival del Proletariato Giovanile.

Ezio Rovida: capodelegazione del Movimento Studentesco per la scelta del monumento in ricordo di Roberto Franceschi.

Giacomo Spazio: punk milanese e fondatore della rivista "Decoder".

Gianfranco Manfredi: cantautore interprete del "sentimento" del Settantasette.

Giovanni Rubino: fondatore del Collettivo Pittori Porta Ticinese.

Giovanni "Tomino" Sambonet: figlio di Roberto Sambonet, fondatore di Macondo.

Guia Sambonet: figlia di Roberto Sambonet, fondatrice di Macondo.

Ivan Berni: fondatore di Radio Popolare.

Joy-kix: tra gli occupanti del Virus di via Correggio, successivamente Creatura Simile.

Lydia Franceschi: madre di Roberto Franceschi, impegnata nel ricorda della memoria del figlio.

Lucia Lo Russo: fondatrice del gruppo punk milanese HCN nonché occupante della casa di via Garibaldi 32.

Luigi Abbondanza: occupante del Fabbrikone e fondatore del Teatro Emarginato.

Marco Philopat: tra i primi punk milanesi, nonché protagonista del Virus di via Correggio 18.

Maria Teresa Borra: occupante del Fabbrikone nonché partecipe dell'attività del Teatro Emarginato.

Maurizio Nannucci: fondatore dello spazio no profit ZONA di Firenze.

Maurizio “Mitzio” Turchet: creativo per la discoteca Plastic.

Micaela Ceresa: fondatrice dell’Agenzia Tam-Tam.

Pablo Echaurren: Indiano Metropolitano tra i protagonisti del Movimento del Settantasette.

Paolo Gallerani: artista implicato nella scelta del maglio quale monumento in ricordo a Roberto Franceschi.

Pasquale Campanella: performer con studio in via Correggio 18.

Rinaldo Maria Chiesa: protagonista del circolo di piazza mercanti e autore del falso biglietto del metrò che causò la chiusura di Macondo.

Sergio Israel: fondatore di Macondo.

BIBLIOGRAFIA CARTACEA

Circoli e Centri sociali.

Analisi di strutture associative a Milano. Centri sociali Fabbricone e Santa Marta, 1976

Atti del Convegno dei circoli giovanili, Milano, Quaderni dei circoli giovanili, n. 1.

Centri sociali autogestiti e circoli giovanili. Un’indagine sulle strutture associative di base a Milano, documento indetto.

Balestrini Nanni, Moroni Primo*, L’orda d’oro. 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, Feltrinelli, 1997.

Centri sociali autogestiti e circoli giovanili: un’indagine sulle strutture associative di base a Milano, a c. di Claudia Sorlini, Milano, Feltrinelli, 1978.

Circoli del proletariato giovanile, *Sarà un risotto che vi seppellirà. Materiali di lotta dei circoli proletari giovanili di Milano*, Milano, Squi-libri, 1977.

Martignoni Gabriele, Morandini Sergio, *Il diritto all’odio. Dentro, fuori, ai bordi dell’autonomia*, Verona, Bertani, 1977.

Castellacci Rostagno Mauro, Claudio, *Macondo. La storia del “luogo magico” di Milano nel racconto del suo principale protagonista*, Milano, SugarCo Edizioni, 1978.

Santa Marta

Arduini Carla, Legge Doriana, Pompei Fabrizio, *Milano, 1974-1980: storia di Santa Marta, centro sociale*, in Teatro e storia, n. 32, 2011, pp. 81 – 135.

Schino Mirella, *Il teatro degli anni Settanta. Tre vite ribelli*, In Palinsesti - Abitare il vento. Forme espressive e ideologie visive dagli anni settanta agli anni ottanta, n. 10 (I), 2021, pp. 81 – 97.

Schumann Peter, Schuster Massimo et al., *Bread and Puppet, la cattedrale di cartapesta*, Corazzano, Titivillus Edizioni, 2002 e Massimo Schuster, *Ave marionnette, Théâtre de L'Arc-en-Terre*, Marseille, 1995.

Fabbrica di comunicazione

Assemblea popolare dei cittadini, documento ciclostilato, s.d., s.p.

Comitato promotore della FABBRICA DI COMUNICAZIONE, Documento politico, ciclostilato inedito, s. d.

Convegno dei centri culturali-sociali milanesi, Fabbrica di Comunicazione, facoltà di architettura, Milano, 24-25-26 gennaio 1978.

Contributo della Fabbrica di Comunicazione al dibattito interno al consiglio di zona 1 sulla questione di S. Carpoforo, documento dattiloscritto, s.d..

Documento del P.C.I. sull'uso e gestione dell'ex chiesa di S. Carpoforo, documento ciclostilato, febbraio 1977.

Federazione Nazionale Arti Visive C.G.I.L., documento dattiloscritto, 17 gennaio 1977.

La Pietra Ugo, *Come avete potuto notare dal programma incluso nel giornale Brera Flash*, Documento ciclostilato, 29 ottobre 1976.

La Pietra Ugo, *Come avete potuto notare…*, documento dattiloscritto, 28 ottobre 1976, p. 1.

Laboratorio di Comunicazione Militante, *Progetto per la realizzazione di un libro sulla Fabbrica di Comunicazione ad un anno dall'occupazione*, documento dattiloscritto, 1978, s.p.

Partito Comunista Italiano, *Documento del P.C.I. Sull'uso e gestione dell'ex chiesa di S. Carpoforo*, documento dattiloscritto, 6 febbraio 1977.

Partito Socialista Italiano, *Documento del PSI relativo alla destinazione e alla gestione dell'ex chiesa di S. Carpoforo, documento dattiloscritto,* 6 febbraio 1977, p. 2.

Controcultura tra anni Settanta e Ottanta

Accame Felice, *Un caso di pazienza titanica. Ancora sulla controcultura in Italia negli anni Sessanta del secolo scorso*, in "Working Papers", n. 299, 2016.

Acquaviva Sabino, *Guerriglia e guerra rivoluzionaria in Italia. Ideologia, fatti, prospettive*, Milano, Rizzoli, 1979.

Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza, a c. di Gianni Celati e Collettivo A/DAMS, Milano, L'erba voglio, 1978.

Ambrosi Claudio, *Limoni neri. Due anni con l'eroina*, Milano, Squilibri edizioni, 1977.

Amoròs Miguel, *A Brief Hisotry of the Italian Section of the Situationist International*, Textos completes de la seccion italiana de la Internacional Situactionista (1969 – 1972), Logrono, Pepitas de Calabaza, 2010.

Anonimo, *Il Kossiga furioso*, Bologna, 1977, vignette siglate A.P. (Andrea Pazienza).

Augugliano Fabio, Guidi Daniela, Jemolo Andrea, *Manni Armando, Mettiamo tutto a fuoco. Manuale eversivo di fotografia*, Roma, Savelli, 1978.

Balestrini Nanni, *Vogliamo tutto*, Milano, Feltrinelli, 1971.

Bey Hakim, *T.A.Z.: Zone temporaneamente autonome*, Milano, Shake edizioni, 1993.

Berardi Franco "Bifo", *Scrittura e movimento*, Padova, Marsilio, 1974.

Berardi Franco "Bifo", C*hi ha ucciso Majakovskij*, Milano, Squi-libri, 1977.

Berardi Franco "Bifo", *L'ideologia francese: contro i nuovi filosofi*, Milano, Squi/libri, 1977.

Berardi Franco "Bifo", *Chi ha ucciso Majakovskij*, Milano, Squi-libri, 1977.

Berardi Franco "Bifo", *Finalmente* i*l cielo è caduto sulla terra*, Milano, Squi/libri, 1977.

Berger Edmund, *Accelerazione. Correnti utopiche da Dada alla CCRU*, Roma, Nero Edizioni, 2021.

Berlinguer Enrico (Pierfranco Ghisleni), *Lettere agli eretici. Epistolario con i dirigenti della nuova sinistra italiana*, Milano, Einaudi, 1977, testo ciclostilato.

Bertante Alessandro, *Re nudo. Underground e rivoluzione nelle pagine di una rivista*, Rimini, NdA press, 2005.

Bollati Giulio, *Identikit di un falsario*, in "Tuttolibri", novembre 1977.

Bologna Sergio, *La tribù delle talpe*, a c. di Collettivo Primo Maggio, Milano, Feltrinelli, 1978.

Branzi Nicoletta, *Fiorucci presenta vestiti per un anno. Ricette per far da soli il vostro guardaroba e riutilizzare gli abiti usati*, Milano, AMZ Marietti, 1976.

Camatte Jacques, Gianni Collu, *Transizione*, in Apocalisse e rivoluzione, a c. di Giorgio Cesarano e Gianni Collu, Bari, Dedalo, 1973.

Capriolo Andrea, *Cut/up semantico creatore di spazio sociale: la rivista "A/traverso" e a geourbanistica bolognese nei primi anni Ottanta*, in Intrecci d'arte, n. 9, 2020

Capriolo Andrea, *Colpire il cuore dell'informazione. Critica e pratica artistica per un corretto uso militante del videotape*, Cinergie – Il cinema e le altre arti. N.18 (2020), pp. 147 – 160.

Capriolo Andrea, *Gli autoriduttori dei Circoli del proletariato giovanile: ripercorrere una storia dimenticata*, in Storie interrotte. Riconoscere e valorizzare il patrimonio dimenticato, Padova, Padova University Press, pp. 225 – 232.

Capriolo Andrea, *Primo Moroni e la libreria Calusca*, in MilanoOttanta. Aspetti del sistema culturale e artistico a Milano, Milano, Scalpendi Editore, 2021.

Capriolo Andrea, *ArcanaPop. Origini e sviluppo della controcultura musicale pop nei libri dell'Arcana editrice (1971 – 1979)*, In Palinsesti - Abitare il vento. Forme espressive e ideologie visive dagli anni settanta agli anni ottanta, n. 10 (I), 2021, pp. 33 – 59.

Claudio Castellacci, Mauro Rostagno, *Macondo. La storia del "luogo magico" di Milano, nel acconto del suo principale protagonista*, Milano, SugarCo S/Edizioni, 1978.

Cevro-Vukovic Emina, *Vivere a sinistra. Vita quotidiana e impegno politico nell'Italia degli anni '70. Un'inchiesta*, Roma, Arcana Editrice,1976.

Cesarano Giorgio, Coppo Piero, Fallisi Joe, *Cronaca di un ballo mascherato*, Milano, Varani editore, 1983.

Ceste Armando, Torri Gianfranco, *Storia della lotta per la casa*, Roma, Savelli, 1975.

Chantal Mouffe, *Sul politico. Democrazia e rappresentazione dei conflitti*, Milano, Bruno Mondadori, 2007**.**

Chiaricati Federico, *Gli anni Ottanta, il punk e le bande giovanili*, in Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi, n. 1 (2017).

Colletti Lucio, *Le ideologie*, in Dal '68 a oggi. Come siamo e come eravamo, Roma-Bari, Laterza, 1980.

Collettivo A/traverso, *Alice è il diavolo. Sulla strada di Majakowskj: testi per una pratica di comunicazione sovversiva*, a c. di Gabelli Luciano, Saviotti Stefano, Ed. L'Erba Voglio, 1976.

Collettivo A/traverso, *Alice è il Diavolo. Storia di una radio sovversiva*, a c. di Bifo, Ermanno "Gomma" Guarneri, Milano, Shake, 2002.

Collettivo cinema militante. Torino: 1968/1975, a c. di Armando Ceste, Stefano Della Casa, Franca Manuele, Gianfranco Torri, Ages Arti Grafiche, 1984.

Contro la famiglia. Manuale di autodifesa e di lotta per i minorenni, Roma, Savelli, 1975.

Culture del conflitto. Giovani, metropoli, comunicazione, a c. di Canevacci Massimo, De Angelis Roberto, Mazzi Francesca, Genova, Costa & Nolan, 1995.

Curcio Diego, *Rumore di carta. Storia della fanzine punk e hardcore italiane dal 1977 al 2007*, Genova, Redazione, 2007.

Currà Francesco, *Rapsodia meccanica*, Milano, Squi/libri, 1977.

Dazieri Sandrone, *Italia overground. Mappe e reti della cultura alternativa*, Roma, Castelvecchi, 1996.

Del Corno Nicola, *Dai beat ai punk. Dieci anni di controcultura a Milano (1967-1977)*, in "Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi", n. 1, 2017.

De Sario Beppe, Resistenze innaturali. Attivismo radicale nell'Italia degli anni '80, Milano, Agenzia X, 2009.

D'Este Riccardo, *In torno al drago*, Bologna, Edizioni Banalità di Base, s. d.

Duncombe Stephen, *Notes from underground: zines and the politics of alternative culture*, New York, Verso, 1997.

Echaurren Pablo, Salaris Claudia, *Controcultura in Italia 1967-1977*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

Famiglia e Società capitalistica, a c. di Luciana Castellina, Roma, Alfani, 1974.

Fare controinformazione, a c. di Marcello Baraghini, Roma, Savelli, 1974.

Gallino Ignazio Maria, *Venti anni di controcultura: frammenti storici dell'underground italiana. Memorie opuscoli periodici volantini manifesti fogli di controinformazione dei movimenti "underground" alternativi e giovanili italiani*, Milano, Ignazio Maria Gallino, 2016.

Gallone Claudia, *Manuale di chitarra*, Roma, Lato Side, 1978.

Gentile Enzo, Angiolini Saverio, *Note di pop italiano*, Milano, Gammalibri, 1977.

Gentile Enzo, *Guida critica ai cantautori italiani*, Milano, Gammalibri, 1979.

Gian Domenico Berti, *Contro la storia. Cinquant'anni di anarchismo in Italia (1962-2012)*, Milano, Biblion Edizioni, 2016.

Giorgio Maffei, Patrizio Peterlini, *Riviste d'arte d'avanguardia. Gli anni Sessanta e Settanta in Italia*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2005.

Glaberman Martin, *Imperialismo, classe operaia e rivoluzione negli USA*, Torino, Musolini, 1976.

Guattari Félix, *Desiderio e rivoluzione,* a c. di Paolo Bertetto, Milano, Squi/libri, 1977.

Hall Stewart, *Culture, the media and the "Ideological effect"* in Mass Communication and Society, a c. di J. Curran, Leeds, 1977.

Hall Stuart, Jefferson Tony, *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*, Londra, Hutchinson, 1976.

Hebdige Dick, *Sottocultura. il fascino di uno stile*, Genova, Edizioni Costa & Nolan, 1983.

I fiori di Gutenberg. Analisi e prospettive dell'editoria alternativa, marginale, pirata in Italia e Europa, a c. di Paquale Alferj e Giacomo Mazzone, Roma, Arcana Editrice, 1979.

I padroni della musica, Roma, Savelli, 1974.

Italia Alternativa, a c. di Angelo Quattrocchi, Roma, Arcana Editrice, 1976

Guarnaccia Matteo, *Re Nudo pop & altri festival. Il sogno di Woodstock in Italia 1968-1976*, Milano, Vololibero, 2010-2011.

Guevara Ernesto, *La guerra di guerriglia e altri scritti politici e militari*, Milano, Feltrinelli, 1967.

Il caso Berlinguer e la Casa Einaudi, Stamperia J. G. Gutemberg, Magonza-Torino, 1978, testo ciclostilato.

Le lotte per la casa in Italia. Milano, Torino, Roma, Napoli, a c. di Andreina Daolio, Milano, Feltrinelli, 1974.

L'erba voglio. Pratica non autoritaria nella scuola, a c. di Elvio Facchinelli, Luisa Muraro Vianini, Giuseppe Sartori, Torino, Einaudi, 1971.

Lumi di punk. La scena italiana raccontata dai protagonisti, a c. di Marco Philopat, Milano, Agenzia X, 2006.

McKay George, *Atti insensati di Bellezza. le culture di resistenza hippy, punk, rave, ecoazione diretta e altre TAZ*, Milano, Shake Edizioni, 2008.

Mariscalco Danilo, *'A/traverso' la transizione. Le pratiche culturali del movimento del '77 e il paradigma artistico*, in "Enthymema", n. VII, 2012.

Masini Alessia, *Siamo nati da soli. Punk, rock e politica in Italia e in Gran Bretagna (1977 – 1984)*, Ospedaletto, Pacini Editore, 2019.

Melucci Alberto, *Challenging codes: collective action in the information age*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Mieli Mario, *No all'ore: la rivoluzione la si fa ovunque (su Macondo)*, in La gaia critica. Politica e liberazione sessuale negli anni Settanta. Scritti (1972 – 1983), Venezia, Marsilio, 2019.

Menichini Andrea "punkrazio", *Punkaminazione*, in Fanzine musicali, sito online.

Moroni Primo, *Un certo uso sociale dello spazio urbano, Milano*, Shake Edizioni, 1996.

Moroni Primo, *Centri sociali: che impresa! Oltre il ghetto: un dibattito cruciale*, Roma, Castelvecchi, 1995.

Oliva Carlo, *A proposito di controcultura*, in "Working Papers", n. 152, 2002.

Olivo B. A., *Un uomo a rapporto*, Pistoia, Centro di documentazione Pistoia, 1977.

Olivo B.A., *Fotografia il mirino in più per i padroni*, Piombino, La Perseveranza, 1986.

Ortoleva Peppino. *Alto là! Chi va là? Gli intellettuali tra dissenso e con-formismo: il dibattito e le polemiche di un anno*, Roma, Edizioni cooperativa giornalisti di Lotta Continua, 1977.

Palandri Enrico, *Boccalone. Storia vera piena di bugie*, Milano, L'erba voglio, 1979.

Parole ribelli. I fogli del movimento del '77, a c. di Pablo Echaurren, Viterbo, Stampa Alternativa, 1997.

Pesta duro e vai tranquilo. Dizionario del linguaggio giovanile, a c. di Gian Ruggero Manzoni e Emilio Dalmonte, Milano, Feltrinelli, 1980.

"Philopat" Marco, *Costretti a sanguinare*, Milano, Shake, 1997, e *Lumi di punk*, a c. di id., Milano, Agenzia X, 2006.

Pirotta Massimo, *Le radici del glicine. Storia di una casa occupata*, Milano, Agenzia X, 2017.

Proletari, se voi sapeste…, a c. di Renato Varani, Milano, Insurrezione, 1980.

Punk: i nuovi filosofi della musica pop, Roma, Arcana Editrice, 1978.

Ricci Aldo, *I giovani non sono piante*, Milano, SugarcCo, 1978.

Ricci Giuseppe, Marras Claudio, Radice Mauro, *Milano alternativa. Frammenti di controcittà*, Milano, SugarCo Edizioni, `1975.

Rubin Jerry, *Quinto: uccidi il padre e la madre. Memorie di un radicale degli anni '60*, Roma, Arcana, 1976.

Salaris Claudia, *Il movimento del Settantassette. Linguaggi e scritture dell'ala creativa*, Bertiolo, AAA edizioni, 1997.

Sanguinetti Gianfranco "Censor", *Rapporto Veridico. Sulle opportunità di salvare il Capitalismo in Italia*, Milano, Mursia, 1975.

Savage John, *L'invenzione dei giovani*, Milano, Feltrinelli, 2009.

Schianchi Francesco, *La settimana ha otto dì*, Milano, Squi/libri, 1977.

Senza chiedere permesso: come rivoluzionare l'informazione, a c. di Roberto Faenza, Milano, Feltrinelli, 1973.

Simonetti Gianni Emilio, *Dalla causa alla cosa della rivoluzione*, Roma, Arcana Editrice, 1973.

Ticozzi Sandro, Baroni Nicola, *Disco Music. Guida ragionata ai piaceri del sabato sera*, Roma, Arcana editrice, 1979.

Top Music '77: vademecum della musica pop, jazz, d'avanguardia e delle sue strutture, a c. di Franco Bolelli, Roma, Arcana, 1977.

Tosoni Simone, Zuccalà Emanuela, *Creature simili il dar a Milano negli anni '80*, Milano, Agenzia X, 2013.

Tozzi Tommaso, *Arte di opposizione*, Milano, Shake, 2008.

Tozzi Tommaso, *Opposizioni '80. Alcune delle realtà che hanno scosso il villaggio globale*, Milano, Amen, 1991.

Travaglia Sandro*, Cronache '68-69: materiali di controinformazione e fotografie*, Verona, Bertani, 1978.

Trento Dario, *Storiella omosessuale*, Milano, Squ/libri, 1977.

TVOR. Teste Vuote Ossa Rotte. 1980 – 1985. Storia di una caoszine hadrcore punk, a c. Sitv "Rottame" Valli, Milano, LoveHate 80, 2006.

Valcarenghi Andrea, *Underground a pugno chiuso*, Roma, Arcana editrice, 1973.

Valcarenghi Andrea, *Non contate su di noi. Note critiche su: movimento giovanile, violenza, politica, ideologia, sessualità, droga e misticismo*, Roma, Arcana editrice, 1977.

Valcavi Angela, *'85-'87 Helter Skelter*, in Libro bianco sul Leoncavallo, a c. della federazione milanese di Democrazia Proletaria, ottobre 1989.

Valcavi Angela, *FAME. Il Romanzo di una fanzine*, Milano, Agenzia X, 2017.

Vassalli Sebastiano, *Abitare il vento*, Torino, Einaudi, 1980.

Vassalli Sebastiano, *Le parole degli anni Ottanta*, Bologna, Zanichelli, 1989.

Vent'anni di controcultura in Italia: frammenti storici dell'underground italiana, Milano, Ignazio Maria Gallino Editore, 2016.

Whannel Paddy, Stuart Hall, *Popular arts*, New York, Pantheon Books, 1965.

Zamarin Roberto, *Gasparazzo*, Roma, Samonà e Savelli, 1972.

Critica alle istituzioni totali

Basaglia Franco, *Crimini di pace*, Torino, Einaudi, 1981.

Bourdieu Pierre, *La Distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il mulino, 1983.

Cooper David, *La morte della famiglia*, Einaudi, Torino, 1972.

Cooper David, *Grammatica del vivere. Un'analisi di atti politici*, Feltrinelli, Milano, 1974.

Cooper David, *La politica dell'orgasmo*, in *Sessualità e politica. Documenti del Congresso internazionale di psicanalisi*, (Milano, 25 – 28 novembre 1975), Milano, Feltrinelli, 1975.

Cooper David, *Il linguaggio della follia*, Milano, Feltrinelli, 1979.

Debord Guy, Wolman Gil, *Mode d'emploi du détournement*, in "Les Lèvres nues", n. 8, maggio 1956.

Debord Guy, *La Société du Spectacle,* Parigi, Buchet-Castel, 1967, *La società dello spettacolo*, Bari, De Donato, 1968, edizione utilizzata *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini & Castoldi, 2001.

Debord Guy, *Rapporto sulla costruzione delle situazioni e sulle condizioni dell'organizzazione e dell'azione della tendenza situazionista internazionale*, Torino, Nautilus, 2007.

Fanon Frantz, *I dannati delle terra*, Torino, Einaudi, 1962.

Frantz Fanon, *Il negro e l'altro*, Milano, Il saggiatore, 1965.

Fanon Frantz, *Sociologia della rivoluzione algerina*, Torino, Einaudi, 1963.

Foucault Michel, *Storia della follia nell'età classica*, Milano, BUR, 1963, edizione utilizzata *Storia della follia nell'età classica*, Milano, BUR, 2004.

Foucault Michel, *Nascita della biopolitica: corso al Collège de France (1978-1979)*, Milano, Feltrinelli, 2007.

Goffman Erving, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Torino, Einaudi, 1968.

Internazionale Situazionista, trad. di S. Carlini, Genova, E.C.A.T., 1975.

Internazionale situazionista *(ce n'a ètè qu'en debut)*, a cura di S. Ghirardi, D. Varini. Milano, La Salamandra, 1976.

Laing Ronald, *La politica della famiglia. Le dinamiche del gruppo familiare nella nostra società*, Torino, Einaudi, 1974.

Malinowski Bronislaw, *Argonauti del Pacifico occidentale. Riti magici e vita quotidiana nella società primitiva*, Torino, Boringhieri, 1974.

Mauss Marcel, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Borighieri, 1965.

Critica marxista

Abendroth Wolfagang, Holz Hans Heinz, Kofler Leo, *Conversazioni con* Lukács, De Donato, Bari, 1968.

Bozza di tesi politiche. Documento di discussione interno, a c. di Gruppo Gramsci Varese, Gruppo Gramsci Milano, Gruppo Gramsci Pinerolo, C.A.I.P: K. Marx di Torino, documento ciclostilato senza data, [1969?].

Devono oggi i comunisti lavorare nel sindacato?, documento ciclostilato dal Gruppo Gramsci non datato, [1969?].

Galimberti Jacopo, *Operaismo, Autonomia and the Visual Arts (1962–1988)*, Londra, Verso, 2022.

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Edipo. capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi, 1975.

Lukács Gyorgy, *Storia e coscienza di classe*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore 1973.

Marcuse Herbert, *L'uomo a una dimensione: l'ideologia della società industriale avanzata*, Torino, Einaudi, 1968; edizione utilizzata *L'uomo a una dimensione: l'ideologia della società industriale avanzata*, Torino, Einaudi, 1999.

Marcuse Herbert, *La fine dell'utopia*, Bari, Laterza, 1968.

Marcuse Herbert, *Psicanalisi e politica*, Bari, Laterza, 1968.

Marx Kark, *Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomi*e, Hamburg 1867; tr. it. Delio Cantimori, *Il capitale, Critica dell'economia politica. (libro I)*, Roma, Editori Riuniti, 1992.

Karl Marx, *Per la critica della filosofia del diritto di Hegel*, in Karl Marx, Friedrich Angels, *Opere Scelte*, a c. di L. Gruppi, 2 ed, Roma, Editori Riuniti, 1971.

Rovatti Pier Aldo, Veca Salvatore, *La critica e i nuovi bisogni*, in Aut-Aut, n. 126, novembre-dicembre 1971, pp. 95 – 101.

Rovatti Pier Aldo, *Intervento di Pier Aldo Rovatti*, in Ombre Rosse, quaderno speciale Bisogni, crisi della militanza, organizzazione proletaria, marzo 1977.

Società e cultura. Antologia di testi di Marx, Engels, Lenin, Mao Tse Tung, a c. di Piergiorgio Dragone, Antonello Negri, Milano, CUEM, 1973.

Tronti Mario, *Operai e capitale*, Torino, Einaudi, 1966.

Tronti Mario, *Noi operaisti*, Roma, Derive Approdi, 2009.

Critica Marxista: Antonio Negri.

Negri Antonio, *Appendice 4. Articolazioni organizzate e organizzazione complessiva: il partito di Mirafiori*, in Partito operaio contro il lavoro, in Sergio Bologna, Paolo Carpignano, Antonio Negi, Crisi e organizzazione operaia, Milano, Feltrinelli, 1974.

Negri Antonio, *Autonomia o ghetto?*, in Magazzino, n. 2, maggio 1979, p. 23.

Negri Antonio, *Proletari e stato. Per una discussione su autonomia a compromesso storico*, Milano, Feltrinelli, 1976.

Negri Antonio, *Il* d*ominio e sabotaggio. Sul metodo marxista della trasformazione sociale*, Milano, Feltrinelli, 1978.

Negri Antonio, *I libri del rogo*, Roma, Derive Approdi, 2006, prima edizione Roma, Castelvecchi, 1997.

Negri Antonio, *La fabbrica difforme*, in Magazzino, n. 2, maggio 1979, pp. 46 – 47.

Critica Marxista. Ágnes Heller.

Heller Ágnes, *La teoria marxista della rivoluzione e la rivoluzione della vita quotidiana*, in Aut-Aut, n. 127, gennaio-febbraio 1972, pp. 58 – 71.

Heller Ágnes, *Movimento radicale e utopia radicale*, in Aut-Aut, n. 144, novembre-dicembre 1974, pp. 39 – 48.

Heller Ágnes, *La teoria, la prassi e i bisogni umani*, in Aut-Aut, n. 135, maggio-giugno 1973, pp. 29 - 44.

Heller Ágnes, *La teoria dei bisogni in Marx*, Milano, Feltrinelli, 1974.

Heller Ágnes, *Sociologia della vita quotidiana*, Roma, Editori Riuniti, 1975.

Arte, comunicazione e linguaggio

Asor Rosa Alberto, *Le due società*, Torino, Einaudi, 1977

Baldelli Pio, *Mass media e violenza*, Catanzaro, Ursini, 1996.

Baldelli Pio, *Mass-media: teoria e improvvisazione,* in "Aut-Aut", n. 163, 1978, pp. 69 – 103.

Baldelli Pio, *Politica culturale e comunicazione di massa*, Pisa, Nistri Lischi, 1968.

Baldelli Pio, *Informazione e controinformazione*, Milano, Mazzotta, 1972.

Baldelli Pio, *Comunicazioni di massa,* in Enciclopedia Feltrinelli Fisher, a c. di Pio Baldelli, Milano, Feltrinelli, 1974.

Barilli Renato, *Semiologia e retorica*, in "Quindici", n. 7, gennaio 1968.

Caracciolo Alberto, *Arte e linguaggio*, Milano, Mursia, 1970.

Calabrese Omar, *Il linguaggio dell'arte*, Milano, Bompiani, 1988.

Coppini Maria Grazia, Griffa Mariangela, Sacco Laura, *La comunicazione visiva. Linguaggio visivo, tecniche, temi operativi, mezzi di comunicazione*, Torino, Paravia, 2007.

Dardano Maurizio, *Il linguaggio dei giornali italiani*, Bari, Laterza, 1973.

Dondoli Luciano, *Arte e linguaggio*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964.

Diegoli Mario, Hernandez Saverio, *Immagine e comunicazione: i linguaggi visivi*, Milano, Mondadori, 2003.

Dorfles Gillo, *Comunicazione visiva*, Bergamo, Atlas, 2005.

Dorfles Gillo, Dalla Costa Cristina, Ragazzi Marcello, *Arte e immagine. Comunicazione visiva e multimediale, linguaggio visuale, tecniche artistiche*, percorsi per l'educazione alla convivenza civile, Bergamo, Atlas, 2006.

Calvesi Maurizio, *Avanguardia di massa*, Milano, Feltrinelli, 1978.

Frezza Gino, *La scrittura malinconica*, Scandicci, La nuova Italia, 1987.

Luciano Caramel, *Arte in Italia negli anni '70: opera e comportamento (1970-1974)*, Milano, Charta, 1996.

Mazzoleni Gianpietro, *Comunicazione e potere. Mass media e politica in Italia*, Napoli, Liguori, 1992.

Pasolini Pier Paolo, *Scritti corsari. Gli interventi più discussi di un testimone provocatorio*, Garzanti, Milano, 1975.

Pasolini Pier Paolo, *Sviluppo e progresso*, in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a c. di Walter Siti, Silvia De Laude, Mondadori, Milano, 1999.

Solinas Giovanni, *Linguaggio e arte*, Cagliari, Università, 1955.

Zorzoli Giovan Battista, *Chi ha paura delle comunicazioni di massa*, in "Quindici", n. 1 giugno 1967.

Arte comunicazione e linguaggio: Umberto Eco

Eco Umberto, *Apocalittici e integrati. Comunicazione di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 1964; edizione utilizzata *Apocalittici e integrati. Comunicazione di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 2016.

Eco Umberto, *C'è un'altra lingua l'italoindiano. Come parlano i "nuovi barbari"*, in "L'Espresso", 10 aprile 1977.

Eco Umberto, *Dalla "guerriglia semiologica" alla professionalità della comunicazione*, in "Aut-Aut", n. 163, 1978, pp. 61 – 68.

Che sfortuna! È un intellettuale disorganico, colloquio con Julia Kristeva, in "L'Espresso", n. 10 aprile 1977.

Eco Umberto, *Gli strumenti del comunicare*, Roma, Il Saggiatore, 2008.

Eco Umberto, *Il cogito interruptus*, in "Quindici", n. 5, ottobre/novembre 1967.

Eco Umberto, *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana negli anni sessanta*, Milano, Bompiani, 1973.

Eco Umberto, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

Eco Umberto, *Il segno*, Milano, ISEDI, 1973.

Eco Umberto*, Il superuomo di massa*, Milano, Bompiani, 1978.

Eco Umberto*, La comunicazione "sovversiva" nove anni dopo il Sessantotto*, in Corriere della Sera, 25 febbraio 1977, p. 3.

Eco Umberto, *La definizione dell'arte*, Milano, Mursia, 1968.

Eco Umberto, Augè Marc, Didi-Huberman Georges*, La forza delle immagini*, Milano, Franco Angeli, 2015.

L'arte come mestiere, a c. di Umberto Eco, Milano, Bompiani, 1972.

Eco Umberto, *Le forme del contenuto*, Milano, Bompiani, 1971.

Eco Umberto, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.

Eco Umberto, *Perché Paolo VI non piace ai laici*, in "Quindici", n. 1, giugno 1967.

Eco Umberto, *Sette anni di desiderio. Cronache 1977-1983,* Milano, Bompiani, 1983.

Eco Umberto, *Vietando s'impara*, in "Quindici", n. 12, settembre 1968.

Arte comunicazione e linguaggio: Marshall McLuhan

McLuhan Marshall, Hutchon Kathryn, McLuhan Eric*, Città come aula: per capire il linguaggio e i media*, Roma, A. Armando, 1980.

McLuhan Marshall, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il saggiatore, 1967.

McLuhan Marshall, *Il medium è il massaggio*, Milano, Feltrinelli, 1968.

McLuhan Marshall, *Il villaggio globale: XXI secolo: trasformazioni nella vita e nei media*, Milano, Sugarco, 1986.

McLuhan Marshall, *La comunicazione di massa*, Firenze, La nuova Italia, 1966.

McLuhan Marshall, *La galassia Gutenberg: nascita dell'uomo tipografico*, Roma, A. Armando, 1976.

McLuhan Marshall*, La sposa meccanica: il folclore dell'uomo industriale*, Milano, SugarCo, 1984.

Arte negli anni Settata e Ottanta

AA. VV., *L'ambiente come sociale. Proposte/azioni/esperienze/documenti di una ricerca per nuovi modi di intervento creativo nell'ambiente sociale*, (Venezia, Giardini di Castello, 18 luglio 1976 – 10 ottobre 1976), a c. di Enrico Crispolti, Mirano, Grafiche Tonolo, 1976

Action+. Incontro dell'intelligenza urbana, (27 – 30 novembre 1980, Teatro Miele, Milano), a c. di Poesia Metropolitana.

Addio anni 70: arte a Milano 1969-1980, a c. di Paolo Nicolin, (Milano, Palazzo Reale, 31 maggio – 2 settembre 2012), Milano, Mousse, 2012.

Altamira Adriano, *Nota su Francisco Copello*, in Il Diaframma. Fotografia italiana, n. 378, maggio 1978.

Altamira Adriano, *Testo di presentazione della mostra e della performance*, Galleria Arte-Verso/Teatro della Tosse, Genova, febbraio 1976, Archivio MAMBO.

Anni '70: l'arte dell'impegno: i nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana, a c. di Cristina Casero, Elena Di Raddo, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009.

Anni '70: fotografia e vita quotidiana, (Nuoro, Museo d'arte Provincia di Nuoro, 15 ottobre 2009 – 17 gennaio 2010), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009.

Armamentari d'arte e comunicazione. L'esperienza del 'laboratorio' di Brunone, Columbu, Pasculli, Rosa, negli anni della rivolta creativa, a c. di Angela Madesani, Milano, Dalai Editore, 2012.

Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi tra arti visive e società negli anni 70, Milano, Postmedia Books, 2017.

Aspetti della notazione nella musica del Novecento, a c. di Daniele Lombardi, (Bologna, conservatorio di musica G. B. Martini, 16 – 23 maggio 1977), s.i., s.n., 1977.

Bentivoglio Leonetta, *La danza moderna*, Milano, Longanesi, 1977.

Erica Bernardi, *Per un profilo intellettuale di Franco Russoli (1923-1977)*, tesi di dottorato conseguita presso Università Ca' Foscari Venezia, supervisori Francesca Castellani, Emanuele Pellegrini, Caterina Bon Valsassina, a.a. 2016/2017.

Bertozzi Marco, *Storia del documentario italiano*, Venezia, Marsilio, 2088, p. 219.

Bilancio dell'arte negli anni '60-70'. Dall'effimero al museo, convegno internazionale, Varese, Villa Ponti, 14-15 giugno 1982, Varese, Azienda Autonoma di Soggiorno, 1982.

Michele Bonuomo, *Warhol Beuys. Omaggio a Lucio Amelio*, (Milano, Fondazione Antonio Mazzotta, 16 ottobre 2007 – 30 marzo 2008), a c. di Michele Bonuomo, Milano, Mazzotta, 2008.

Caminati Aurelio, *Transcodificazione della cultura e delle tecniche di alcuni testi pittorici*, (Genova, Galleria d'arte Il "Nuovo" Fanale, 19 gennaio 1976, 12 ottobre 1978), Genova, Galleria d'arte Il "Nuovo" Fanale, 1978.

Caramel Luciano, *Arte in Italia negli anni '70: verso i Sessanta (1968-1970)*, Milano, Charta, 1996.

Casero Cristina, *Laboratorio di Comunicazione Militante: il disvelamento della retorica dei media*, in "Between", vol. IV, n. 7, maggio 2014.

Catenacci Sara, *L'ambiente come sociale alla Biennale di Venezia 1976: note da un libro mai realizzato*, in "In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in storia dell'arte della Sapienza", a c. di M. Nicolaci, M. Piccioni, L. Riccardi, n. 1, Roma, Campisano Editore, 2015.

Cervellati Elena, *"A rare event". La nuova danza alla III settimana della performance (Bologna, 1979)*, in Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni, n. 4 (V,) 2013

Come eravamo. Anni '70: linguaggi e protagonisti in Lombardia, a c. di Claudio Rizzi, Cologno Monzese, Silvia, 2008.

Colombo Lanfranco, *Rapporti con i fotografi*, in Francis David Copello, Genova, Bonini, 1982.

Copello Francisco, *Biografia in italiano*, documento d'archivio presente presso gli eredi dell'artista.

Copello Francisco, *"Esmeralda" al Convegno Omosessuale Nazionale di Roma Nov. 1979*, in Lambda, n. 24, novembre – dicembre 1979

Crispolti Enrico, *Padiglione Italia*, in La Biennale di Venezia 1976. Ambiente, partecipazione, strutture culturali, vol. 1, Venezia, Alfieri, 1976

Crispolti Enrico, *Arte e società*, Bari, De Donato, 1977.

Crispolti Enrico, *Arti visive e partecipazione sociale. Da Volterra '73 alla biennale de 1976*, Bari, De Donato, 1977

Crispolti Enrico, *Extra media. Esperienza attuali di comunicazione estetica*, Torino, Studio forma, 1978.

Dalai Emiliani Marisa, *Arte per la trasformazione*, in "Incontri77", anno IV, n. 1, marzo 1977.

Dalvit Giulio, *Milano – New York et retour: un murales dimenticato di Keith Haring in via Laghetto?*, in Concorso. Arti e lettere, n. VIII, 2016.

Di Raddo Elena, Casero Cristina, *Anni Settanta. La rivoluzione dei linguaggi nell'arte*, Milano, Postmedia Books, 2016.

Fabro Luciano, *Arte torna arte. Lezioni e conferenze 1981 – 1997*, Torino, Einaudi, 1999.

Fontana Claudio, *Maurizio Buscarino e il gioco dell'ambiguità*, in Il Diaframma. Fotografia italiana, n. 378, maggio 1978.

Francis David Copello, Genova, Bonini, 1982.

Fransoni Alessio, *Enzo Mari. O della qualità politica dell'oggetto. 1953 – 1973*, Milano, Postmedia Books, 2019, p. 175.

Franco Mazzucchelli: caduta di pressione, Milano, Edizioni Diagramma, 1974.

Fratelli Maria, Rusconi Paolo, *Mostre e spazi espostivi pubblici a Milano dal 1945*, in Storia di Milano. Il Novecento, vol. III, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1996

Fuori! Arte e spazio urbano, 1968-1976, a c. di Silvia Bignami, Alessandra Pioselli, (Milano, Museo del '900, 15 aprile – 21 settembre 2011), Milano, Mondadori, 2011.

Gavazza Ezia, Migliorini Maurizia, Sborgi Franco*, L'insegnamento della storia dell'arte*, in Tra i palazzi di via Balbi, Atti della società ligure di storia patria, Nuova Serie, vol. n. 43 (CXVII), Fasc. II.

Ghittoni Stefano, *Milano Off. 1980 – 198x. Racconto imperfetto di una città invisibile*, Milano, Milieu Edizioni, 2022.

Giovanna dal Magro. Milano anni '70. Quando pensavamo di cambiare il mondo, (Milano, Galleria Il milione, 10 maggio – 8 giugno 2018), a c. di Alberto Maria Prina, Milano, Il milione, bollettino della Galleria Il milione, n. 198 (nuova serie), 2018.

Gruppo ARCA, *Abbasso il grigio. Comunicazione e linguaggio di base nella pittura murale a Milano*, Milano, Edizioni il formichiere, 1977.

Guarino Ugo, in "Almanacco Linus 1974", Milano, Milano Libri Edizioni, 1974.

Guerzoni Guido, *Le mostre*, in Rapporto sull'economia della cultura in Italia, 1990-2000, a c. di Bodo C., Spada, C., Bologna, Il Mulino, 2004.

Immagine arma impropria: mostra/laboratorio. Coordinata dal Laboratorio di Comunicazione Militante, a c. di Laboratorio di Comunicazione Militante, (Milano, Palazzo della Permanente, 1 – 19 marzo 1978), Milano, Comune di Milano, Ripartizione Cultura, 1978.

Inga-Pin Luciano, *Performance. Happenings, actions, activities, installation*, Padova, Mastrogiacomo, 1978

La parola agli artisti. Arte e impegno a Milano negli anni Settanta, a c. di Elena di Raddo, Cristina Casero, (Lissone, Museo d'arte contemporanea, 24/09.2016 - 27/11/2016), Milano, Postmedia Books, 2016.

Lo spazio sottratto, (Milano, Vidicon, 6 novembre 1980), catalogo stampato in proprio.

Mari Enzo, *Funzione della ricerca estetica*, Milano, Edizioni di Comunità, 1970.

Mari Enzo, *Etiche e pratiche*, in Casabella, n. 384, 1973, p. 13.

Molho Sara, *Keith Haring nello store di Fiorucci*, in Inside. OrticaNoodles (Studio Francesco Messina, Milano, febbraio 2021), vol. 3, Milano-Udine, Mimesis, 2021.

Mostra incessante per il Cile, a c. di Comitato organizzatore della Galleria di Porta Ticinese, (Milano, Rotonda di via Besana, 1 – 15 maggio 1977), Milano, Ripartizione Cultura e spettacolo, 1977.

Murray Schafer Raymond*, The music of the environment*, Vienna, Universal Edition, 1973.

Nuovo ordinamento dell'Ente Autonomo La Biennale di Venezia, art. 1, L. 26 luglio 1973, nr. 438.

Odin Teatret, *Come! And the day will be ours*, scenario e regia di Eugenio Barba, interpreti Roberta Carreri, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Tom Fjordelfalk, Tage Larsen, Torgeir Wethal, CRT Salone, 12 – 18 novembre 1976.

Out-off 1976-1986, a c. di Mino Bertoldo e Antonio Syxty, Milano, Edizioni Out-off, 1986.

Per-turbamenti. Artiste in Italia tra gli anni sessanta e settanta, a c. di Angela Madesani (San Donato Milanese, Galleria d'Arte Contemporanea, Cascina, Roma, 5 marzo / 2 maggio 2005) Rovereto, Nicolodi, 2005.

Portinari Sara, *Anni settanta. La Biennale di* Venezia, Marsilio, Venezia, 2018.

Pugliese Marina, *Segnare lo spazio: l'agire artistico di Franco Mazzucchelli*, in L'estetica del sintetico, Costa & Nolan, Genova 1997.

Pulce Graziella, Scarpa Domenico, *La rivoluzione in tournée: Dario Fo e Franca Rame (1968 – 1972)*, in Atlante della letteratura italiana, vol. III. Dal Romanticismo a oggi, a c. di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2012.

Rapporto Arte-società nel novecento, a cura del Cos. R. Franceschi, Milano, CUEM, 1973.

Perché Calvesi si è dimesso dalla Biennale, in "Avanti!", 2 luglio 1976.

Ratti Iolanda, Stellato Rossana, *Le tracce di un'azione. Le opere documentative di Franco Mazzucchelli, 1964-1979*, in Franco Mazzucchelli. Azione/action 1964-1979, (Milano, Museo del 900, 8 marzo – 10 giugno 2018), a c. di Iolanda Ratti e Sabino Maria Frassò, Milano, Silvana Editoriale, 2018.

Teatro. Novità di stagione sulla scena gay, in Lambda, n. 24, novembre – dicembre 1979

Toop David, *Sound Body: The Ghost of a Program*, in The MIT Press Journals, n. 15, December 2005.

V. A., *L'esule cileno urla la sua odissea*, in Il secolo XIX, marzo 1979.

Vergni Daniele, *Dalla Maggioranza Silenziosa alle Sonorità prospettiche. Appunti di Via San Sisto 6*, in Sciami. Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono, 22 aprile 2022.

Vergine Lea, *Il corpo come linguaggio. (la "Body – art" e storie simili)*, Milano, Giampaolo Prearo Editore, 1974.

Vidicon Milano, a c. di Andrea Capriolo, Arutro Reboldi e Elisabetta Fedrigo, Milano, Edizioni festa lenta, 2022.

World Sounscape Project, *The Vancouver Sounscape*, Ensemble Production Ltd., 1973.

Arte e pratica politica

Avanguardie e cultura popolare (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 1 maggio – 1 luglio 1975), a c. di Giovanni Accame, s.l, 1975.

Arte e pratica politica: linguaggio, struttura e sovrastruttura, (s. l.), Tra, 1979.

Euchner Walter, Rigotti Francesca, Schiera Pierangelo, *Il potere delle immagini: la metafora politica in prospettiva storica,* Bologna, Il mulino, 1993.

Fedi Fernanda, *Collettivi e gruppi artistici a Milano. Ideologie è percorsi 1968-1985*, supplemento a Panorama, n. 31, Milano, Edizioni Endas, 1986.

Mari Enzo, Leonetti Francesco, A*tlante secondo Lenin. Carte dello scontro di linea, oggi*, Milano, Edizioni l'Erba voglio, 1976.

Mari Enzo, *Falce e martello*, (Milano, Galleria Milano), Milano, Edizioni O, 1973, p. sp.

Enzo Mari, *Svendita. Opere dal 1952 al 1968*, (Milano, Galleria Milano, 20 gennaio 1972), s.l, 1972.

Enzo Mari, *Proposta per un'autoprogettazione*, (Milano, Galleria Milano, 8 aprile 1974), Milano, Centro Duchamp, 1974.

L'alfabeto essenziale di Ugo Guarino, a c. di Silvia Magistrali, Francesca Tramma, (Trieste, Museo Revoltella, 24 giugno – 11 ottobre 2015), Mantova, Corraini, 2015.

Licciardello Annamaria, *Il cinema dell'utopia l'utopia del cinema: il percorso di Alberto Grifi attraverso il cinema sperimentale italiano degli anni 60 e 70*, tesi di dottorato, coordinatore Giorgio De Vincenti, 2004.

Mariàtegui Josè Carlos, *Avanguardia artistica e avanguardia politica*, a c. di Antonio Melis, Milano, Mazzotta, 1975.

Mostra incessante per il Cile, a c. di Comitato organizzatore della Galleria di Porta Ticinese, (Milano, Rotonda di via Besana, 1 – 15 maggio 1977), Milano, Ripartizione Cultura e spettacolo, 1977.

Vergine Lea, *Attraverso l'arte Pratica politica/pagare il '68*, Roma, Arcane editrice, 1976.

Poli Francesco, Rovida Ezio, *Che cos'è un monumento. Storia del monumento a Roberto Franceschi*, Milano, Mazzotta, 1995.

Prima rassegna gruppi autogestiti in Italia, a c. di Centro d'arte Il Moro, Firenze, Edizioni Studio d'arte Il Moro, 1980.

Uva Christian, *L'immagine eversiva. La lotta armata come pratica video-fotografica*, in "officina della storia", 30 aprile 2013. (rivista on-line consultata il 30 ottobre 2018).

Uva Christian, *L'immagine politica: forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Milano, Mimesis, 2015.

Uva Christian, *Fotografia e militanza: note sul dibattito degli anni Settanta*, in Fotografia e culture visuali del XXI secolo, Roma, RomaTre-Press, 2018.

Arte e spazio urbano

Attività estetica e territorio. 1° Rassegna informativa curata da E. Crispolti e dalla Coop. ALZAIA, (Roma, Cooperativa ALAZIA, 2 febbraio – 11 maggio 1977), a c. di Enrico Crispolti, manifesto ciclostilato, 1977.

Arte e città: opere e interventi artistici nello spazio urbano, atti del convegno di Gradisca d'Isonzo, 14 ottobre 2005, a c. di Laura Carlini, Paola Di Biagi, Laura Safred, Trieste, EUT, 2008.

Birozzi Carlo, Pugliese Marina, *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, Milano, Mondadori, 2007.

Guida Cecilia, *Spatial Practices. Funzione pubblica e politica nell'arte nella società delle reti*, Milano, Franco Angeli, 2012.

Io arte noi città: natura e cultura dello spazio urbano, a c. di Patrizia Ferri, Daniela Fonti, Manuela Crescentini, Roma, Gangemi, 2006.

Irene Boyer, *Luciano Giaccari, dallo Studio 970 2 alla Videoteca Giaccari (1967-1977)*, tutor Prof. Francesca Gallo, Co-Tutor Prof. Claudio Zambianchi, XXXIV ciclo di dottorato 'La Sapienza' Università di Roma, 2022.

La Pietra Ugo, *Abitare la città: ricerche, interventi, progetti nello spazio urbano dal 1960 al 2000*, Torino, Allemandi, 2011.

L'arte fuori dal museo: saggi e interviste, a c. di Elisabetta Cristallini, Roma, Gangemi, 2008.

Mazzocutelli Silvia, *Arte pubblica: artisti e spazio urbano in Italia e Stati Uniti,* Milano, Franco Angeli, 2015.

Franco Mazzucchelli, *A. TO. A.*, Ottava rassegna San Fedele 1970/1971, Milano, 1971.

Pioselli Alessandra, *L'arte nello spazio urbano: l'esperienza italiana dal 1968 ad oggi*, Monza Johan & Levi, 2015.

Quattordicesima Triennale di Milano Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna, a c. di Agnoldomenico Pica, Renata Matassi, Leonello Pica Arti, Grafiche Crespi & Occhipinti, Milano, 1968.

Musica.

Adorno Theodor W., *Sulla popular music*, Roma, Armando, 2004.

Aspetti della notazione nella musica del Novecento, a c. di Daniele Lombardi, (Bologna, conservatorio di musica G. B. Martini, 16 – 23 maggio 1977), s.i. , s.n., 1977.

Copeland Mathieu, *Nothing to advertise, just a text on the art of Philip Niblock*, in Phill Niblock: Working Title, Digione, Les Presses du Réel Editions, 2012, pp. 106.

Courir Dulio, *La nuova musica americana a Milano. Wolff e Schnebel dibattono in pubblico le loro opere*, Corriere della sera, 29 settembre 1977, p. 16.

Bermani Cesare, *Fare in modo che dalla base venga il materiale, la ricerca, la riproposta. Un'intervista con Sandra Mantovani sull'attività dell'Almanacco Popolare*, Il Nuovo Canzoniere Italiano, n. 1, terza serie, 1975, pp- 58 – 60.

D. D. C., *Pino Masi. Alla ricerca della madre mediterranea*, in Hi-Fi, n. 19, gennaio 1978.

Giordana Emanuele, *Viaggio all'Eden 40 anni dopo*, in Il manifesto, 20 agosto 2013

Johnson Tom, *The Voice of New Music. New York City 1972– 1982. A collection of articles originally published in the Village Voice*, Eindhoven, Het Apollohuis, 2002.

La musica folk. Storia, protagonisti e documenti del revival in Italia, a c. di Goffredo Plastino, Milano, Il saggiatore, 2016, p. 720 – 723.

L'almanacco Popolare al Teatro Quartiere, in Il cantastorie, n. 6, 1971, p. 4.

Musica/sintesi. Musica elettronica, elettroacustica, per computer, (Venezia, Conservatorio Benedetto Marcello, 17 – 23 ottobre 1977), a c. di Alvise Vidolin, Venezia, La Biennale di Venezia, Archivio storico delle arti contemporanee, 1977.

Mitchell Tony, *Popular Music and Local Identity: Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*, Londra, Leicester University Press, 1996.

Niblock Phill, *Dear Friends, my father does an occasional newsletter to inform the family and friends*, New York, Experimental Intermedia Foundation, 1976, documento d'archivio.

Niblock Phill, *Notes for "nothin to look at"*, New York, India Navigation 1982.

Pino Masi: Alla ricerca della madre mediterranea, in Musica e dischi, n. 379 (XXXIV), gennaio 1978, p. 54.

Raspelli Edoardo, *Ticinese in festa. Fino a domenica sera canti, balli e giochi per le strade e le piazze del quartiere*, Corriere della sera, 28 aprile 1977, p. 10.

Rosenstock Fried, *Violoncello Ambulant*, manoscritto conservato dall'artista.

Schafer Murray Raymond*, The music of the environment*, Vienna, Universal Edition, 1973.

Strabel Wolker, *Technological implications of Phill Niblock's drone music, derived from analytical observations of selected works for cello and string quartet on tape*, in Organised Sound, n. 13(3), pp. 225 –235.

Tomatis Jacopo, *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, Il Saggiatore, 2019, p. 573.

Toop David, *Sound Body: The Ghost of a Program*, in MIT Press Journals, n. 15, December 2005, p. 31.

World Sounscape Project, *The Vancouver Sounscape*, Ensemble Production Ltd., 1973, p. 28.

Teatro – performance

Artaud Anotin, *Il teatro e il suo doppio*, con altri scritti teatrali, Torino, Einaudi, 1968.

Barba Eugenio, *Aldilà delle isole galleggianti*, Milano, Ubulibri, 1985.

Barba Eugenio, *Materiali sullo spettacolo e sul lavoro dell'Odin teatret*, a c. di Centro per la Sperimentazione e la ricerca Teatrale di Pontedera, Pontedera, Piccolo teatro di Pontedera, 1976.

Barba Eugenio, *Lo strumento addormentato nel bosco*, in Il patalogo, n. 2, 1980.

Barba Eugenio, *Non il "teatro politico" ma, col teatro, una politica*, in Mezzogiorno, n.4, 1975

Barba Eugenio, *Parole o presenza*, in Teatro. Solitudine, mestiere e rivolta, Bari, Edizioni di Pagina, 2014.

Barba Eugenio, *Un amuleto fatto di memoria. Il significato degli esercizi nella drammaturgia dell'attore*, in Drammaturgia dell'attore – Teatro Eurasiano n. 3.

Beck Julian, Malina Judit*, Il Lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, Milano, Ubulibri, 1982.

Carreri Roberta, *Tracce. Training e storia di un'attrice dell'Odin Teatret*, a c. di Francesca Romana Rietti, Pisa, Titivillus, 2007.

De Marinis Marco, *Verso un teatro necessario. Dall'avanguardia al teatro di base*, in *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*, Firenze, La casa Usher, 1983.

De Marinis Marco, *La società della festa. Utopia festiva e ricerca teatrale*, in Il Verri, n. 5, sesta serie, 1977.

De Monticelli Roberto, *Metamorfosi del «Living». Tanta sincerità ma rinuncia all'arte e politica confusa*, in Corriere della sera, 22 ottobre 1975, p. 15.

De Miro Ester Carla, Ursini Giorgio, *L'eredità di Caino. È tornato sulle scene di New York il Living Theatre*, in Sipario, agosto – settembre 1974, n. 339-340

d'Urso Tony, Ferdinando Taviani, *19 ottobre 1976 – Guido Fink, Volterra, Ospedale psichiatrico,* in "*Lo straniero che danza. Album dell'Odin Teatret 1972/77"*, Torino, Cooperativa editoriale studio Forma, 1977, pp. 220 – 234.

Incontro con l'Odin Teatret (lecce, 24 – 29 settembre 1973), in Quaderni del CUT/Bari, n. 13, maggio 1974.

Odin Teatret: Barbagia e Salento. Prime relazioni, a c. di Pierfranco Zappareddu, in Biblioteca teatrale, n. 10/11, 1974.

Perrelli Franco, *Documenti: un seminario dell'Odin Teatret*, in Quaderni del CUT/Bari, n. 13, maggio 1974.

Quadri Franco, *Laboratorio 75*, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, 1976.

Perrelli Franco, *Venezia. Ottobre 1975*, in *I sintomi*, in Biblioteca Teatrale, n. 13, 1975.

Rasmussen Nagel Iben*, Il cavallo cieco. Dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti*, a c. di Mirella Schino e Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2006.

Rasmussen Nagel Iben, *La drammaturgia del personaggio*, in Drammaturgia dell'attore – Teatro Eurasiano, n. 3, a c. di Marco de Marinis, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 1997.

Taviani Fernando, *I sintomi*, in Biblioteca Teatrale, n. 13, 1975.

Taviani Ferdinando, *Il libro dell'Odin. Il teatro laboratorio di Eugenio Barba*, Milano, Feltrinelli, 1981.

Valenti Cristiana, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Milano, Elèuthera editrice, 1995.

Varley Julia, *Pietre d'acqua. Taccuino di un'attrice dell'Odin Teatret*, Milano, UbuLibri, 2006.

Vescovi Renzo*, Scritti dal teatro tascabile*, a c. di Mirella Schino, Roma, Bulzoni Editore, 2007.

Vicentini Claudio, *The Living Theatre's Six Public Acts*, in The Drama Review, settembre 1975, n. 3 volume 1975.

Words or Presence, in The drama Review, n. 53, 1972.

Politica e cultura tra anni Settanta e Ottanta.

AA. VV, *Il trionfo del privato*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1980.

Aldo Aniasi, la tela del riformista. scritti, discorsi e documenti tra Milano e Roma, a c. di Jacopo Perazzoli, Milano, Biblion, 2020.

Aldo Aniasi, proposte per cambiare, interviste a c. di Italo Pietra, Milano, SugarCo, stampa 1976.

Alinovi Francesca, *L'arte mia*, Il Mulino, Bologna, 1984.

Alinovi Francesca, *Tutte le arti tendono alla performance*, in "La tradizione del nuovo", n. 15, 1981.

Amico Giorgio, *Danilo Montaldi. Vita di un militante politico di base (1929 – 1975)*, Roma, Derive Approdi, 2022.

Aniasi Aldo, *Vivere a Milano*, Milano, SugarCo, stampa 1975.

Avete pagato caro non avete pagato tutto. La rivista «Rosso» (1973-1979), a c. Tommaso De Lorenzis, Valerio Guizzardi, Massimiliano Mita, Roma, DeriveApprodi, 2008.

Autoriduzione. Cronache e riflessioni di una lota operaia e popolare. Settembre/dicembre 1974, Documenti del movimento operaio n. 6, Milano/Roma, Sapere edizioni, 1975.

Balsamini Luigi, *Fragili carte. Il movimento anarchico nelle biblioteche, archivi e centri di documentazione*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2009.

Bobbio Luigi*, Lotta continua: storia di una organizzazione rivoluzionaria*, Roma, Savelli, 1979.

Bologna 1980. Il concerto dei Clash in Piazza Maggiore nell'anno che cambiò l'Italia, a c. di Ferruccio Quercetti e Oderso Rubini, Firenze, Goodfellas, 2020.

Bonasia Aldo, *Vivere a Milano*, Suisio (BG), Centro studi di arte plastica programmata, 1976.

Carutti Alberto Carlo, *Boom: gli oggetti del miracolo economico tra vita, passione e lavoro*, Novara, Interlinea, 2016.

Casazza Andrea, *Gli imprendibili. Storia della colonna simbolo delle Brigate rosse*, Genova, Derive Approdi, 2013.

Cerotto Marco, *Raniero Panzieri e i Quaderni rossi: alle radici del neomarxismo italiano*, Roma, Derive Approdi, 2021.

Chiesi Roberto*, Pasoloni e il viaggio nel presente di 12 dicembre (1972)*, in Studi pasoliniani, n. 9, 2015.

Chiurchiù Luca, *La rivoluzione è finita, abbiamo vinto. Storia della rivista A/traverso*, Roma, Derive Approdi, 2017.

Colletti Lucio, *Le ideologie*, in Dal ’68 a oggi. Come siamo e come eravamo, Roma-Bari, Laterza, 1980.

Continuità e mutamento elettorale in Italia. Le elezioni del 20 giugno 1976 e il sistema politico italiano, a c. di Arturo Parisi e Gianfranco Pasquino, Bologna, Il Mulino, 1977.

Craxi Bettino, *Gli anni a Palazzo Marino*, Milano, L'ornitorinco, 2014.

Cultura per la città. Atti del convegno organizzato dalla Amministrazione Comunale di Milano alla Piccola Scala nel giugno 1978, (Milano, Piccola Scala), Milano, 1978.

Da “Don Lisander” alla “Calusca “Autobiografia di Primo Moroni, a c. di Cesare Bermani, in Primo Maggio, Saggi e documenti per una storia di classe, Milano, n. 18, autunno inverno 1982.

De Lorenzis Tommaso, Guizzardi Valeria, Mita Massimiliano, *Avete pagato caro, non avete pagato tutto. La rivista Rosso (1973 – 1979)*, Roma, Derive Approdi, 2008.

De Marco Clara, Talamo Manilo, *Lavoro nero. Decentramento produttivo e lavoro a domicilio*, Milano, Mazzotta, 1976.

De Micheli Mario, *La matrice ideologico-letteraria dell'eversione fascista*, Milano, Clup, 1975.

D'Orsi Angelo*, Da «Rinascita» a «Quindici». Il dibattito intellettuale dentro, intorno e fuori dal PCI*, in Aspettando il Sessantotto, Continuità e fratture nelle culture politiche italiane dal 1956 al 1968, Torino, Accademia University Press, 2017, p. 182-200.

Donato Gabriele, *La lotta è armata. Sinistra rivoluzionaria e violenza politica in Italia (1969 – 1972)*, Roma, Derive Approdi, 2014.

Foot John, *Milano dopo il miracolo. Biografia di una città*, Milano, Feltrinelli, 2003.

Francesca Alinovi, a c. di Matteo Bergamini e Veronica Santi, Milano, Postmedia books, 2019.

Galli Giorgio, *Il difficile governo. Un'analisi del sistema partitico italiano*, Bologna, Il Mulino, 1972.

Gambetta William, *Democrazia proletaria*, Milano, Punto rosso, 2010.

Gioli Antonella, ad vocem *Franco Russoli*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 89, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2017.

Gli autonomi. Le storie, le lotte, le teorie. Vol. I, a c. Sergio Bianche e Lanfranco Caminiti, Roma, DeriveApprodi, 2007.

Gervasoni Marco, *Storia d'Italia degli anni Ottanta. Quando eravamo moderni*, Venezia, Marsilio, 2010.

Grandi Aldo, *La generazione degli anni perduti. Storia di Potere Operaio*, Torino, Einaudi, 2003.

Il pensiero debole, a c. di Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti, Milano, Feltrinelli, 1983.

Il riformista concreto. Testi e documenti dell'attività politica di Aldo Aniasi, a c. di Enrico Landoni, Milano, L' Ornitorinco, 2020.

La cultura come terapia. Le attività culturali del comune di Milano dal 1976 al 1986, a c. di Giuseppe Di Leva e Carlo Tognoli, Milano, L'Ornitorinco, 2011.

Lanza Andrea, *Quando è finita la rivoluzione. Il divenire storico nei movimenti italiani degli anni Settanta*, in Meridiana. Rivista di storia e scienze sociale, n. 76, 2013.

Le radici di una rivolta. Il movimento studentesco a Roma. Interpretazioni, fatti e documenti febbraio-aprile 1977, a cura del Collettivo redazionale La Nostra Assemblea, Milano, Feltrinelli, 1977.

Liggeri Domenico, *Musica per i nostri occhi. Storia e segreti dei videoclip*, Milano, Bompiani, 2007.

Luciani Luca Locati, *Crisco Disco. Discomusic & clubbing gay negli anni '70 e '80*, Milano, Vololibero Edizioni, 2013.

Mariscalco Danilo, *«A/traverso» la transizione. Le pratiche culturali del movimento del '77 e il paradigma artistico*, in Enthymema VII, 2012.

Martin Sergio, *Di mestiere faccio l'organizzatore. Storia vera di un ragazzo che pensava di fare la rivoluzione*, Torino, Graphot, 2014.

Mentasti Emilio, *Cento fuochi: la lotta armata nel '77*, Roma, Derive Approdi, 2022.

Mattera Paolo, *Storia del Psi (1829-1994)*, Carocci, Roma 2010.

Milano anni 70. L'immagine socialista, Milano, Edizioni Amici dell'Avanti!, 1979.

Monicelli Mino, *L'ultrasinistra in Italia. 1968-1978*, Roma-Bari, Laterza, 1978.

Morando Paolo, *Dancing Days: 1978-1979. I due anni che hanno cambiato l'Italia*, Roma, Laterza, 2009.

Morando Paolo, *'80. L'inizio della barbarie*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2016.

Neri Serneri Simone, *Contesti e strategie della violenza e della militarizzazione nella sinistra radicale, in Verso la lotta armata. La politica della violenza nella sinistra radicale degli anni Settanta*, a c. di Simone Neri Serneri, Bologna, Il Mulino, 2012.

Non solo piombo. Politica e cultura nella Milano degli anni Settanta, a c. di Irene Piazzoni, Milano-Udine, Mimesis, 2017.

Novelli Edoardo, *Dalla TV di partito al partito della TV. Televisione e politica in Italia. 1960 – 1995*, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1995.

Per un rilancio culturale di Milano. Interventi di Ugo Finetti, Carlo Tognoli, Claudio Martelli, Milano, Centro di formazione culturale Rodolfo Mondolfo, 1977.

Persichetti Paolo, *La biblioteca del brigatista. Cosa leggeva un brigatista nel settembre del 1978?*, in "Insorgenze" blog on-line, https://insorgenze.net/2012/06/20/la-biblioteca-del-brigatista/ (ultimo accesso: 9 ottobre 2018).

Pessina Lucia*, La morte di Pinelli. Iconografia di un anarchico. 1969 – 1975*, Milano, Fondazione Passarè, 2022.

Piano Paolo, *La "banda" 22 ottobre. Agli albori della lotta armata in Italia*, Derive Approdi, Genova, 2008.

Questa nostra Milano. Quando le statue parlano, a c. di Francesco Ogliari, Milano, Mursia, 1972.

Salvati Michele, *Alle origini dell'inflazione italiana*, Bologna, Il Mulino, 1980.

Saresella Daniela, *Le riviste del secondo dopoguerra*, in Crtistiani d'Italia. Chiese, società, stato, 1861-2011, a c. di Alberto Melloni, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2011, pp. 1355 – 1366.

Scotto di Luzio Adolfo, *Nel groviglio degli anni Ottanta. Politica e illusioni di una generazione nata troppo tardi*, Torino, Einaudi, 2020.

Spampinato Francesco, *Art record Covers*, Colonia, Taschen, 2017.

Spampinato Francesco, *GMM: Giovanotti Mondani Meccanici. Computer comics 1984 – 1987*, Milano, Nero Edizioni, 2021.

Spampinato Francesco, *Art vs. TV: a brief history of contemporary artists' responses to television*, New York, Bloomsbury Academic, 2022.

Storia di una foto. Milano, via De Amicis, 14 maggio 1977. La costruzione dell'immagine - icona degli "anni di piombo". Contesti e retroscena, a c. di Sergio Bianchi, Milano, Derive Approdi, 2011.

Tognoli Carlo, *Amare Milano. Discorsi di Sant'Ambrogio dal 1976 al 1984*, Milano, SugarCo Edizioni, 1985.

Tognoli Carlo, Dario Fertilio, *E Milano va*, Milano, Mursia, 1988.

Tognoli Carlo, *Idee per una citta. Cultura a Milano, 1975-80*, a c. di Emilio Renzi e Michele Petrantoni, Milano, SugarCo, 1980.

Tognoli Carlo, *Senza promettere la luna. Scritti di un socialista milanese*, Milano, Baldini & Castoldi, 2021.

Tondelli Pier Vittorio, *Un weekend postmoderno. Cronache degli anni Ottanta*, Milano, Bompiani, 1990.

Tondelli Pier Vittorio, *L'abbandono. Racconti dagli anni Ottanta*, Milano, Bompiani, 1993.

Stefania Violi, *Quando il privato diventa politico: Lotta Continua 1968-1976*, Roma, Edizioni Associate, 2006.

Volevamo cambiare il mondo. Storia di Avanguardia Operaia, a cura di Roberto Biorcio e Matteo Pucciarelli, Milano-Udine, Mimesis, 2021.

Zamarin Roberto, *Avanti con l'autoriduzione*, opuscolo di Lotta Continua, 1975.

Zavaroni Pierluigi, *Caduti e memoria nella lotta politica. Le morti violente della stagione dei movimenti*, Milano, Franco Angeli, 2010.

ARTICOLI IN RIVISTA

"A-Rivista anarchica"

Gruppo N. Machno, *Teatro in piazza per la rivoluzione libertaria*, in A – Rivista Anarchica, n. 43 (V), novembre-dicembre 1975.

“Arte contro”

Composti Gianfranco, *Stragi italiane e violenza come linguaggio. Ricerca politico-visiva di un gruppo milanese*, in “Arte contro”, n. 1, nuova serie, 1975.

De Micheli Mario, *Strategia dell’informazione. Una mostra sulla tecnica deformante della notizia visiva*, in “Arte contro”, n. 5, 1976.

De Micheli Mario, *La ripetizione iconologica come rito celebrativo della propaganda politica*, in “Arte contro”, n. 6, 1977.

Pizzigoni Attilio, *La biennale di Venezia: pro e contro. I giudizi negativi sulle prime manifestazioni artistiche e le opinioni di Vittorio Gregotti*, in “Arte contro”, n. 3 nuova serie, 1976.

Seveso Giorgio, *A proposito dell’esperienza muralista in Italia. Il lavoro dell’arte e la realtà civile del paese*, in “Arte contro”, n, 3 nuova serie, 1976.

“Aut-Aut”

Baudrillard Jean, *L’implosione del senso nei media e l’implosione del sociale nelle masse*, in “Aut-Aut”, n. 169, 1979, pp. 105 – 116.

Jean Baudrillard, *Requiem per i media*, in Aut-Aut, n. 139, 1974, pp. 71 – 92.

Cooper David, *L’antipsichiatria demitologizzata. Risposta a Giovanni Jervis*, in “Aut-Aut”, n. 165 – 166, 1978, pp. 200 – 204.

Frasconi Luciano, *L’apocalittico Baudrillard,* in “Aut-Aut”, n. 138, 1974*Contribuiti*, in “Aut-Aut”, n. 169, 1979.

Gyorgy Bence, Janos Kis, *Il linguaggio nella teoria della vita quotidiana,* in “Aut-Aut, n. 127, 1972, pp. 89 – 117.

Grassi Giorgio, *Costruzione e politicizzazione nell’informazione di massa*, in “Aut-Aut”, n. 175 – 176, 1980, pp. 183 – 191.

Informazione di massa e comunicazione di classe. Inchiesta/dibattito, in “Aut-Aut”, n. 163, 1978. (intero volume).

Negt Oskar, Kluge Alexander, *L’industria della coscienza*, in “Aut-Aut”, n. 169, 1979, pp. 117 – 128.

Autonomia: “A/traverso”, “Zut”, “Rosso”.

“A/traverso”

Altrove, in A/traverso, luglio 1976.

A/traverso: proposta, in A/traverso, gennaio 1976, p. 4.

Berardi Franco (Bifo), *Soggetto collettivo che scrive A/traverso*, in A/traverso, n. 2, marzo 1976.

Centri del proletariato giovanile, in A/traverso, gennaio 1976,

Che cos'è A/traverso?, in A/traverso, giugno 1977.

Dada in carta lucida antibatteriologica, in A/traverso, febbraio 1977.

Informazioni false che producono eventi veri, in A/traverso, febbraio 1977.

I colori della restaurazione, in A/traverso – giornale per l'autonomia, dicembre 1976, p. sp.

Il marginale al centro, in A/traverso – giornale per l'autonomia, dicembre 1976, p. sp.

La scrittura trasversale come percorso di ricomposizione, in A/traverso, febbraio 1977.

L'orso e le vespe, in A/traverso, maggio 1976.

Mercanti oche felici e pratica trasversale della scrittura, in A/traverso, dicembre 1976.

Moltiplicazione delle logiche e fine del soggetto unitario, in A/traverso, maggio 1976.

Riprendere in mano Marx contro l'ideologia. Costruire il movimento di liberazione dal lavoro, in A/Traverso, luglio 1976.

Scrittura trasversale e fine dell'istituzione letteraria, in A/traverso, giugno 1976.

Strutture liberanti, in A/traverso, maggio 1976.

"Rosso"

Gruppo Gramsci, *Una proposta per un diverso modo di fare politica*, in Rosso, n. 7, dicembre 1973.

Gruppo Gramsci, *Una proposta per un diverso modo di fare politica*, in Rosso, n. 7, dicembre 1973.

Il festival è morto facciamo la festa alla metropoli, in Rosso – Giornale dentro il movimento, supplemento al n. 11-12, luglio 1976, p. 1.

L'estraneità operaia, in Rosso, n. 5 (I), 21 maggio 1973.

Li chiamavano "oh Gesù, non sapevo". La paura fa novanta, in Rosso, supplemento al n. 11-12, luglio 1976, p. 3.

Per il partito dell'autonomia, in Rosso – giornale dentro il movimento, n. 29-30(VI), maggio 1978.

Questo numero, in Rosso – giornale dentro il movimento, 25 ottobre 1976, p. 2.

"zut"

Essere assenti, in Zut – foglio di agitazione dadaista, ottobre 1976.

Un altro intervento sul caso dell'operaio scomparso, in Zut – Novermore work, dicembre 1976/gennaio 1977.

"Avvenire"

Bertani Odoardo, *Epitaffio per il Living*, in Avvenire, 22 ottobre 1975, p. 8

Per i 13 del "Macondo" folla come a teatro, in Avvenire, 4 marzo 1978, p. 13.

"Brera Flash"

Arti visive ambiente, in Brera Flash, 1976, n. 2, dicembre 1976.

Collettivo Pittori di Porta Ticinese, *Arte e società*, in Brera Flash, n. 2, dicembre 1976 – gennaio 1977, p. sp.

La Pietra Ugo, *L'arte è nel sociale?*, in Brera Flash, n. 2, dicembre 1976.

L'attività del Centro, in Brera flash, n. 1, ottobre/novembre 1976, p. sp.

Focchi Marco, *Dissenso o dissidenza dell'inconscio?*, in Brera Flash, n. 7 (III), 1978, p. 32**.**

Guenzani Claudio, Quaglia Alessandra, *Il quartiere*, in Brera Flash, 4, aprile-maggio 1977, p. sp

Lombari Daniele, *Musica*, rubrica a c. di Albert Mayr, in Brera Flash, n. 4, aprile – maggio 1977, p. sp.

Mayr Albert, *Media sonori nel pensiero e nella prassi artistica contemporanea*, in Brera Flash, n. 1, ottobre-novembre 1976, p. sp.

Albert Mayr, *Incontro con R. Murray Schafer*, in Musica, rubrica a c. di Albert Mayr, in Brera Flash, n. 6, novembre – dicembre 1977, p. sp.

Mayr Albert, *Suono/ambiente*, in Musica, rubrica a c. di Albert Mayr, in Brera Flash, n. 5, maggio – giugno 1977, p. sp.

Mazzucchelli Franco, *Arte e società*, in Brera Flash, n. 2, dicembre 1976.

Mazzucchelli Franco, Carlo Martinenghi, *Valore socialmente utile…*, in Brera Flash, n.2, dicembre 1976.

Pasculli Ettore, *Ipotesi iniziale di approccio e rapporto con il "sociale"*, in Brera Flash, 1, 1976, p. sp.

Passone Sesto, *Gruppo Folk Internazionale. Una grande festa popolare*, Ciao 2001, 15 (VIII), 1976, p. 66

Pluralismo culturale, in Brera Flash, n.2, dicembre 1976.

Pulga Adriana, *Bisogni, Intenzioni, progetti: la cultura emarginata rivendica i propri diritti al convegno dei centri culturali-sociali milanesi*, in Brera Flash, 7(III), 1977, p. sp.

Rubino Giovanni, *I gruppi nel sociale: chi sono, contenuti e comportamenti*, in Brera Flash, n. 3, febbraio/marzo 1977, p. sp.

Ricci Giancarlo, *Inquisizione e dissidenza* dell'inconscio, in Brera Flash, n. 8 (III), 1978, p. 32

Saraceno Benedetta, *Contributo di benedetta Saraceno, di Psichiatria Democratica*, in Brera Flash, 3, febbraio/marzo 1977, p. sp.

Vitta Maurizio, *Ugo Guarino, nella scuola nella fabbrica nel manicomio. Analisi dell'attività artistica in rapporto al sociale*, in Brera Flash, 8 (III), 1978, p. 9.

Circoli del proletariato giovanile: "Apache" "Desir", "MacondoloreMacondolcezza", "La pera è matura", "L'Occhio", "Viola",

"Apache"

Interviste a Lainate, in Apache, giugno 1976, p. 2.

Nascono collettivi giovanili, in Apache, giugno 1976, p. 6.

"Désir"

Durante la luna delle ciliegie nere, in Désir, ottobre 1976.

"Viola"

Questa "prima" non s'ha da fare, in Viola, dicembre 1976, p. 2.

F.R.I.C.H. nazionale. Raduno nazionale, Milano, 1978, p. sp.

Giro giro tondo casca il mondo, in Viola – Questa "prima" non s'ha da fare, dicembre 1976, p. 1.

L'eroina in farmacia, in Eroina - foglio tosto del circolo giovanile di piazza Mercanti, ottobre 1978, p. 1.

Marginalità delle ribellioni disimpegnate, in Viola, n. 2, p. s.p.

Raduno sull'Arte di Arrangiarsi, Viola – l'arte di arrangiarsi, gennaio 1978, p. sp.

Senza titolo, in Viola – cos'è una guerra civile, ottobre 1977, p. sp.

Tutti si bucano, in Eroina - foglio tosto del circolo giovanile di piazza Mercanti, cit., p. 2.

"MacondoloreMacondolcezza"

Fo Jacopo, Mattotti Lorenzo, *Discorsi*, in MacondoloreMacondolcezza, marzo 1978, p. 2.

"La pera è matura"

Andregatta, *Le 2 società*, in La pera è matura; cogliamola subito!, in La pera è matura,

"L'Occhio"

Facciamo la festa… alla società, in L'occhio, n. 2, dicembre 1976, p. 13.

Teatro, in L'occhio, n. 2, dicembre 1976, ultima pagina.

Circoli Ottobre: "Bollettino", "Cominciamo a far le prove", "Gioventù in lotta", "Situazione giovanile"

"Bollettino"

I circoli ottobre, in Bollettino, n. 4, dicembre 1974.

Teatro Operaio, in Bollettino, n. 2-3, dicembre 1973 - gennaio 1974

"Circolo ottobre"

Collettivo Victor Jara, *Collettivo Victor Jara*, Circolo Ottobre.

"Cominciamo a far le prove"

Ciclostilati opuscoli documenti dei C.O. e non, in Cominciamo a far le prove, n. 1, 1975.

Editoriale, in Cominciamo a far le prove, n. 1, 1975.

"Gioventù in lotta"

Apriamo un dibattito sulla musica, in Gioventù in lotta, settembre – ottobre 1974 p. 9.

Dal I convegno dei circoli giovanili tenuto a Bari il 6-7 dicembre, in Gioventù in lotta, gennaio – febbraio 1976, p 2.

Vogliamo servizi sociali, sportivi e ricreativi, in Gioventù in lotta, settembre – ottobre 1974, p. 4.

Morandi, Battisti per voi non c'è domani sono arrivati gli Inti-illimani, in Gioventù in lotta, gennaio – febbraio 1975, p 12.

Per un mondo senza sfruttati né sfruttatori, in Gioventù in lotta, settembre – ottobre 1974, p. 1.

Sulla musica, in Bollettino, n. 4, dicembre 1974.

"Situazione giovanile"

Il centro sociali non si tocca! Il quartiere decide, in Situazione giovanile, n. 2, maggio 1977, p. 8.

Il circolo giovanile di Unità popolare – Q. Cagnino, in Situazione giovanile, n .2. maggio 1977, p. 2 e 9.

La gita organizzata dai circoli giovanili di Milano ad Arcumeggia, in Situazione Giovanile, n. 0, p. 7.

Le 120 depravazione di P. P. Pasolini, in Situazione giovanile, n. 2, maggio 1977, p. 5.

Perché i giovani si sono organizzati, in Situazione giovanile, n. 0, 1976, p. 2.

“Corriere della Sera” e “Corriere d’informazione”

A. Pa., *Si apre fra qualche timore il festival dei giovani del PCI*, in Corriere della sera, 24 luglio 1976, p. 2.

Arbasino Alberto, *Biennale dal volto ironico e punitivo*, in Corriere della sera, 9 dicembre 1975, p. 3.

Arbore Renzo, *È piccolo e nero il punk italiano*, in Radio Corriere TV, n. 49 (LV), 3-9 dicembre 1978.

Belingardi Giovanni, *Il partito rock prepara la Convention tra folclore alternativo e disimpegno*, in Corriere della sera, 14 marzo 1980, p. 7.

Durerà due anni il restauro di Brera, in Corriere della sera, 2 agosto 1974, p. 8.

Falvo Angelo, *La Madonnina piange*, in Corriere d‘informazione, 23 febbraio 1976, p. 1.

Festa al parco Sempione all’insegna della camomilla, in Corriere della sera, 23 maggio 1977, p. 12.

Franchini Vittorio, *Due inglesi con i Blues*, in Corriere della sera, 11 dicembre 1977, p. 22.

Furibonda battaglia tra polizia e capelloni stanati dal villaggio beat di Nuova Barbonia, in Il Corriere della Sera, 11 giugno 1967, p. 8.

Giovane muore per una dose di eroina in una vecchia casa occupata di Brera, in Corriere della sera, 15 gennaio 1977, p. 10.

Gli sconcertanti retroscena della tendopoli ‘beat’. I capelloni di Nuova Barbonia celebravano persino nozze sacrileghe, in Il Corriere della Sera, 12 giugno 1967, p. 4.

Gonzaga Franco, *Conservare non basta. Leonello Costanza è il nuovo soprintendente ai monumenti*, in Corriere dell’informazione, 19 agosto 1976, p. 6.

Grigliè Leo, *Superbrera*, in Corriere della sera, 28 dicembre 1976, p. 9.

La Regina Elisabetta guida una banda di donne punk, in Corriere dell’Informazione, 26 maggio 1978, p. 12.

L’area di «autonomia» in un film-documento, in Corriere della sera, 11 settembre 1978, p. 8.

La preside a un insegnante: “Stira lontano dalla scuola”, in Corriere della sera, 12 marzo 1976, p. 11.

Medail Cesare, *«Arte di arrangiarsi» o «scalata al cielo»?*, in Corriere della sera, 28 gennaio 1978, p. 3.

Messina Dino, *Fo racconta la storia del Monumento a Bava-Beccaris. “ho voluto ricordare il fondatore della democrazia”*, in Corriere della sera, 30 agosto 1986, p. 4.

Me. P., *Sex party con il punk-artista*, in Corriere d’informazione, 21 giugno 1979.

Mo Ettore, *Il Living lotta col potere*, in Corriere della sera, 6 giugno 1976, p. 21.

Monumento polemico a Bava Beccaris, in Corriere dell’informazione, 4 novembre 1974, p. 6.

Musiche e dibattiti alla Statale occupata, in Corriere della sera, 24 aprile 1977, p. 17.

Nava Massimo, *L'erede del '68 è un indiano e un "tecnico" della politica*, in Corriere della sera, 5 febbraio 1978, p. 17.

Occupato il conservatorio, in Corriere della sera, 10 febbraio 1977, p. 10.

Paracchini Gian Luigi, *Fabbrica d'arte in una ex chiesa*, in Corriere della sera, 28 dicembre 1976, p. 9.

Paracchini Gianluigi, *Scorre il sangue dei punk a Palazzo Isimbardi*, in Corriere della sera, 5 aprile 1984, p. 27.

Pasini Fiorella, *"Testimoni" dal manicomio e trombettista ipnotico*, in Corriere dell'informazione, 29 giugno 1976, p. 6.

Perboni Elia, *Insieme al Vidicon*, in Corriere della sera, 18 gennaio 1981, p. 14.

Ranieri Polese, *Anni 70, più musica che politica*, in Corriere della Sera, 4 aprile 2009, p. 41.

R. P., *Al gelo per l'Innocenti. Serata a più voci al Palalido*, in Corriere della sera, 11 marzo 1976.

R. P., *«Revival hippie». Il Living a Milano*, in Corriere della sera, 4 febbraio 1976, p. 12.

Raso al suo dalla polizia il vilaggio 'beat' di Nuova Barbonia, Il Corriere della Sera, 13 giugno 1967, p. 8.

Robertino il drogato è scappato ancora, in Corriere dell'informazione, 31 marzo 1977, p. 8.

Rossani Ottavio, *Brucia il covo dei drogati. A Milano nella zona di Brera*, in Corriere d'informazione, 26 marzo 1977, p. 1.

Rossani Ottavio, *Manca solo il cartello «qui si vende la droga»*, in Corriere dell'informazione, 8 marzo 1977, p. 7.

Rota Ornella, *Il tredicenne drogato spiega la sua tremenda esperienza*, in Corriere dell'informazione, 13 marzo 1977, p. 13.

Rota Ornella, *Milano: Roberto il tredicenne drogato fugge dall'ospedale e parla per radio*, in Corriere dell'informazione, 12 marzo 1977, p. 13.

R.B., *Nasce il punk alla milanese*, in Corriere d'informazione, 2 agosto 1977, p. 12.

Russoli Franco, *Capolavori "senzatetto"*, in Corriere della sera, 15 ottobre 1972, p. 9.

S. L., *Che cos'è Macondo*, in Corriere della sera, 21 novembre 1977, p. 12.

Sculture di Guarino per il dibattito sui manicomi-lager, in Corriere dell'informazione, 3 aprile 1976, p. 8.

Stella Gian Antonio, *Coraggio, Robertino ora sei a casa*, in Corriere dell'informazione, 12 marzo 1977, p. 5.

Stella Gian Antonio, *Hanno spento "Il fiammifero"*, in Corriere dell'informazione, 22 marzo 1976, p. 6.

Sta sera a Milano lo ricordano così, in Corriere della sera, 16 luglio 1979, p. 10.

V. K., *Caffè, latte, bohème e fantasia*, in Corriere della sera, 29 dicembre 1984, p. 22.

Zoli Serena, *Contro-convegno al "Macondo". L'estrema sinistra accusa Verdiglione*, in Corriere dell'informazione, 26 novembre 1977, p. 4

Critica Radicale: "provocazione", "Puzz", "Gatti Selvaggi", "Pantere Bianche", "Buco".

Cara Lotta Continua, "Pietà l'è morta", in Pantere bianche, maggio 1972.

Critica della musica, in Buco, n. 3, maggio 1975, p. 37.

Lotte ai concerti, in Pantere Bianche, n. 0, aprile 1972, p. 7.

Provocazione, in Provocazione – Guerra Interna, giugno 1976

Re Nudo? Pantere Bianche, in Pantere Bianche, n. 1, maggio 1972.

Riservato agli attacchini, in Pantere bianche, maggio 1972.

San Paolo: festival della vita, in Buco, maggio? 1974, p. 3.

Situazione Creativa, in Buco, ottobre 1974, p. 16.

Valle dei Fagiani – Rubiera, in Buco, n. 3, maggio 1975, p. 43.

"DATA"

AA. VV., *L'arte delle istituzioni*, in DATA, n. 19, novembre/dicembre 1975, Milano, 1975.

Bandini Mirella, *Allan Kaprow*, in Data Arte, n. 16/17, 1975, 60 – 67.

Calvesi Maurizio, *Per una politica delle riproduzioni*, in DATA, n. 21, maggio/giugno 1976, Milano, 1976.

Gheebrant Gille, *McLuhan comme artiste*, in DATA, n. 4, maggio 1972, Milano, 1972.

Inga-Pin Luciano, *Il corpo viennese*, in DATA, n. 12, 1974.

Palazzoli Daniela, *Il corpo come massaggio e come messaggio*, in Data Arte, n. 12, p. 46.

Parliamo della body art… Intervista di Daniela Palazzoli e Lea Vergine, in Data Arte, n. 12

Peter Smith, *L'arte riflette sulla condizione umana*, in DATA, n. 31 marzo/maggio 1978, Milano, 1978.

Quintavalle Arturo, *La controrivoluzione fotografica*, in DATA, n. 20, marzo/aprile 1976, Milano, 1976

"Flash Art"

Giorgio Verzotti, *Lo scarto dell'occhio*, in Flash Art, n. 94-95, gennaio - febbraio 1980, 41-42.

“Flesh art/Flesh Out”

Girasole Francesca, *Lydia Lunch*, in Flesh Out, n. 5, 1999, p. 60.

“Fronte popolare”

De Grada Raffaele, *Sul monumento a Roberto Franceschi*, in Fronte Popolare, n. 10, 16 marzo 1975, p.10

Il documento degli artisti, in Fronte Popolare, n. 110, 17 aprile 1977, p. 5.

Il monumento a Roberto Franceschi verso la realizzazione, in Fronte Popolare, n. 81, 26 settembre 1976, p. 24.

L’ideologo e la pipa, in Fronte Popolare, n. 104, 6 marzo 1977.

Partigiani della nuova resistenza, in Fronte Popolare, n. 111, 24 aprile 1977, p. 3.

Tutto è pronto per la collocazione del monumento, in Fronte Popolare, n. 110, 17 aprile 1977, p. 5.

“Il Gazzettino”

Cibotto G. A., *Atti di sadomasochismo*, in Il Gazzettino, 21 ottobre 1975.

“Il Giorno”

Catania Enzo, *Rispondono con stupore, sarcasmo, irrisione*, in Il giorno, 24 febbraio 1978, p. 20.

Durante lo sgombero arrestati sei giovani, in Il Giorno, 25 aprile 1976, p. 19.

Guerrieri Gerardo, *È possibile salvare il Living Theatre?*, in Il Giorno, 22 ottobre 1975, p. 17.

Tra polizia e capelloni battaglia nella tendopoli, in Il Giorno, 11 giugno 1967, p. 21.

“Il Manifesto”

Farè Ida, *Quando provi a vivere non solo la rivoluzione, ma una rivoluzione nei contenuti del tuo lavoro*, in Il Manifesto, 13 luglio 1979.

“Il Tempo”

Prosperi Giorgio, *Il living in chiesa tra tortura e utopia*, in Il Tempo, 21 ottobre 1975, p. 12.

“Lavoro liberato”

Discussione e proposta per il Monumento a Franceschi nelle università di Milano, in Lavoro Liberato, n. 5, 1974, p. 3.

Griglia di valutazione del Comitato degli artisti per l’analisi dei progetti presentati, in Lavoro Liberato, novembre 1975, p. 6.

“La notte”

Sguazzano nell’immondizia amano la violenza e la droga, in La Notte, 14 gennaio 1981, p. 6.

“La stampa”

Blandi Alberto, *Caino e Abele per Venezia con gli attori del «Living»*, in La Stampa, 22 ottobre 1975, p. 7.

Costanzo Silvano, *L'arte d'arrangiarsi (eredità del '68) trova il suo tempio*, in La Stampa, 19 dicembre 1977, p. 3.

Il Macondo “ospite” di Dario Fo: denunceremo il racket dell’eroina, in La Stampa, 27 febbraio 1978.

“Lotta Continua”

Appello al movimento, in Lotta Continua, 27 ottobre 1977, p. 8.

Gli indiani metropolitani scrivono al ministro Kossiga, in “Lotta Continua”, 22 febbraio 1977.

Il nostro programma. Spieghiamo meglio che cosa vuol dire “prendiamoci la città”, in Lotta Continua, 29 gennaio 1971.

Intervista con David Cooper, in Lotta continua, 26 settembre 1977, p. 6.

La torta dei circoli è buona: chi le vuole a fette?, in Lotta Continua, 27 ottobre 1977, p. 8.

Lo sbarco è compiuto, i marziani incominciano ad infiltrarsi, in Lotta Continua, 24 settembre 1978

Nelle case occupate di via Tibaldi, in Lotta Continua, n. 10(III), giugno 1971.

Non paghiamo più l’affitto, in Lotta Continua, 1 novembre 1969.

Prendiamoci la città, in Lotta Continua, 12 novembre 1970, p. 3.

Prendiamoci la città, in Lotta Continua, n. 10(III), giugno 1971.

Questo giornale, in Lotta Continua, numero unico, 1 novembre 1969.

Rampino Antonio, Di Reda Roberto, *“...e Travolta creò il mondo...”*, in Lotta Continua, 27 ottobre 1978, pp. 5-6.

Soffitte, pensioni ci vadano i padroni, a c. di Lotta Continua, s.l, 1972.

“L’Erba Voglio”

Bertelli Gualtiero, *Facciamo noi la musica*, in “l’Erba Voglio”, n. 20, anno V, marzo/aprile 1975.

Facchinelli Elvio, *Diario dell’immaginario politico*, in “l’Erba Voglio”, n. 6, anno II, giugno/luglio 1972.

Fachinelli Elvio, *Anche col legno*, in L’Erba Voglio, n. 16, maggio-giugno 1974

Guerra Caterina, *Speranze a Milano*, in "L'Erba Voglio", n. 16, anno IV, maggio/giugno 1974.

Il potere travestito, in "L'Erba Voglio", n. 17, anno IV, agosto/settembre 1974.

La comunicazione è un'altra cosa, in "L'Erba Voglio", n. 8/9, anno III, febbraio 1973.

Melandri Lea, *L'infamia originaria*, in "L'Erba Voglio", n. 20, anno V, marzo/aprile 1975.

Scabia Giuliano, *La partecipazione teatrale*, in "L'Erba Voglio", n. 13/14, anno IV, gennaio 1974.

"L'Espresso"

Argan Giulio Carlo, *Tanti mobili fatti in casa*, in L'Espresso, 5 maggio 1974, pp. 86-87.

Craxi Bettino, *Il vangelo socialista*, In "L'Espresso", 27 agosto 1978.

Bocca Giorgio, *Macondo delenda est*, in L'Espresso, n. 9(XXIV), 5 marzo 1978, p. 13.

Diciassette anni sparano, perché?, in "L'Espresso", n. 22(XXXIII), 1977.

Riotta Gianni, *Achtung banden!*, in L'Espresso, 14 marzo 1982.

Serini Marialivia, *La cultura? Ghe pensi mi*, in L'espresso, dicembre 1977, p. 89.

"L'Europeo"

Leydi Roberto, *Brera com'è com'era. Un altro modo di intendere il museo*, in L'Europeo, n. 2(XXXIII), 14 gennaio 1977.

"L'Unità"

Betti Pier Giorgio, *Giovani da tutta Italia a Ravenna per l'ultimo giorno del Festival*, in L'Unità, 1 agosto 1976, p. 2.

Cavallini Massimo, *Disperazione e "affari"*, in L'Unità, 23 febbraio 1978, p. 1.

Cavallini Massimo, *L'inganno del Macondo*, in L'Unità, 26 febbraio 1978, p. 11.

Cavallini Massimo, *Sulle ceneri del '68. Si celebrano nella tristezza i riti del "macondo" di Milano*, in L'Unità, 29 gennaio 1978, p. 11.

C. F., *Taccuino culturale*, in L'Unità, 6 luglio 1976.

Malagnini Fabio, *Che trauma passare da licei e cantine alle sale d'incisione!*, in L'unità, 14 marzo 1978, p. 9.

Sassi Gianni, *Partito rock: armiamoci e suonategliele*, in L'Unità, 30 aprile 1980, p. 12.

Una disperata danza d'amore nella metafora del «Living», in L'unità, edizione Firenze-toscana, 9 gennaio 1976.

Marisa Vincenzoni, *Una "macondata" per discolparsi*, in L'Unità, 24 febbraio 1978, p. 5.

"L'Uno"

Gio Pozzo, *Santa Marta è anche una via*, in L'uno, n. 4(1), agosto 1976, pp. 10 - 11.

Enrico Regazzoni, *Ravenna è sòul Lambro*, in L'Uno, n 5(I), settembre 1976, pp. 12 – 13.

"Mucchio Selvaggio"

Parliamo di Musica, in Mucchio Selvaggio, n. 2, p. sp.

"Musica 80"

La regina del Siam. Intervista a Lydia Lunch, in Musica 80, n. 5, giugno 1980, p. 41.

"NAC-notiziario di arte contemporanea"

52 interventi sulla proposta di comportamento di Enzo Mari, in "NAC - notiziario arte contemporanea", n. 8/9, agosto/settembre 1971.

Costa Mario, Perniola Mario, *Sul superamento dell'arte*, in "NAC - notiziario arte contemporanea", n. 11, novembre 1974.

Dalai Emiliani Marisa, *Insieme. A Trieste*, in NAC – Notiziario Arte Contemporanea, n. 11, novembre 1973, p. 35.

Dalai Emiliani Marisa, *Insieme. A Trieste*, in NAC – Notiziario Arte Contemporanea, n. 11, novembre 1973, p. 35

Deflorilegio: dagli artisti concettuali, a c. di Tommaso Trini, in NAC - notiziario arte contemporanea", n. 2, novembre 1970.

Enzo Mari, Proposta di comportamento, in NAC – Notiziario di Arte contemporanea, n. 8/9, 1971, p. 5.

Leonetti Francesco, *Risposta a Enzo Mari*, in NAC – Notiziario di Arte Contemporanea, n. 8/9, 1971, p. 31.

Pinelli Antonio, *Rivoluzione industriale e critica marxista dell'arte*, in "NAC - notiziario arte contemporanea", n. 5, maggio1974.

Vivarelli Pia, *Magritte e il linguaggio rappresentato*, in "NAC - notiziario arte contemporanea", n. 5, maggio 1974.

"Ombre Rosse".

Circolo Ottobre Mantova, *La scelta del teatro*, in Ombre rosse, n. 15-16 nuova serie, 1976.

La Sicilia è il suo popolo - di Beppe Cino, in Bollettino, n. 2-3, dicembre 1973 - gennaio 1974.

Nissim Piero, Il Teatro Operaio, in Ombre Rosse, n. 14, nuova serie, 1976.

Luigi Manconi, *La storia della lotta per la casa*, in Ombre Rosse, n. 14, 1976, p. 84.

Sinibaldi Marino, *La parte bassa*, in Ombre Rosse, n. 26 nuova serie, 1978, p. 98-99.

Sinibaldi Marino, Sarno Marcello, *Esiste ancora un movimento studentesco?*, in Ombre rosse, n. 19, 1977.

"Imprinting"

Grifi Alberto, *trascrizione dell'intervento di una autoriduttrice (Dinni) al congresso di semiotica e psicanalisi*, in Imprinting. Sperimentazione e linguaggio.

"Panorama"

Agnese Maria Luisa, *Ben venga la follia*. *Intervista con David Cooper*, in Panorama, 5 luglio 1977, pp. 158 - 161.

"i minorenni sparano: chi li spinge alla violenza", in "Panorama", 31 maggio 1977.

Per non metterci una pietra sopra, in Panorama, 16 maggio 1974, pp. 118 – 119.

Quadri Franco, *In piazza per vincere Caino*, in Panorama, 30 ottobre 1975, pp. 89 - 95

"Potere Operaio"

Avanguardia di classe ed organizzazione, in Potere Operaio, n. 1, 18 – 25 settembre 1969.

Milano: la continuità e la crescita dell'autonomia, in Potere Operaio, n. 50(V), novembre 1973.

Materiali per la formazione dei quadri. Che cosa è Potere Operaio, in Potere Operaio, n. 45 (III), dicembre 1971.

Perché usciamo dal gruppo, perché scegliamo l'autonomia organizzata. Non torniamo indietro andiamo avanti, in Potere Operaio, n. 50(V), novembre 1973.

"Primo maggio"

Guarnieri Ermanno "Gomma", *Documentazione: il Vidicon & il Virus*, in Primo Maggio, n. 22, autunno 1984, p. 31.

Scarinzi Cosimo, Traù Fabio, *Corregio Graffiti*, in Primo Maggio, n. 20, 1984.

"Problemi dell'informazione"

Guido Santato, *Sul linguaggio politico: un'intervista*, in Problemi dell'informazione, anno III, n. 1, gennaio – marzo 1978, p. 141.

Sili Alessandro, *La "cacciata" di Lama dall'università*, in "Problemi dell'informazione", anno III, n. 1, gennaio-marzo 1978.

"Quotidiano dei lavoratori"

Bressanello Alessandro, *Torna alla Biennale il «Living Theatre» contro il potere*, in Quotidiano dei lavoratori, 16 novembre 1975.

Film militanti: il Super 8 mezzi povero ma efficace, in Quotidiano dei lavoratori, 8 novembre 1977, p. 7.

G. M., *A Milano case occupate nel centro storico, in appoggio a un programma di emergenza*, in Quotidiano dei lavoratori, 28/29 settembre 1975, p. 12.

Giancarlo Ricci, *Ma cos'è la follia? L'altra faccia della "normalità"*, in Il quotidiano dei lavoratori, 2 dicembre 1976, p. 6.

I film in "Super 8" dei Circoli la Comune, in Quotidiano dei lavoratori, 9-10 novembre 1975, p. 7.

Laboratorio di teatro S. Marta, *L'Odin a S. Marta: un incontro-confronto*, in Quotidiano dei lavoratori, 11 dicembre 1976.

Lentati Sergio, *Nell'arcipelago del terzo teatro, l'isola Odin*, in Quotidiano dei lavoratori, 11 dicembre 1976.

S. P., *Milano: due giorni liberi in S. Marta*, in Quotidiano dei lavoratori, 29 ottobre 1975, p. 6.

Tremolada Emilio, Severino Cesari, *Cento, mille Santa Marta*, in Quotidiano dei lavoratori, .5 settembre 1976. p. 6.

"Re Nudo" e "Robinud".

A chi piacciono le ossa di Macondo?, in Re Nudo, n. 72 (XI), gennaio 1979, p. 10.

Allacciamoci nel Lambro, in Re Nudo, n. 42 (VII), maggio 1976, p. 4.

AREA, *Dichiarazione politica degli AREA letta a Pavia in occasione del concerto che ha chiuso il congresso "Oltre l'underground"*, in Robinud, n. 4, novembre 1973.

Assemblea!!, in Re Nudo, n. 42 (VII), agosto/settembre 1976, p. 10.

Controcittà Milano, in Re Nudo, n. 19, 1973.

Comunicazione ai gruppi antipsichiatrici, in Re nudo, 59 (VII), novembre 1977, p. 12.

Controcultura e sinistra rivoluzionaria: la situazione attuale e i compiti di…, in Re Nudo, n. 37(VI), dicembre 1975.

Dalla fine della cultura alla cultura della fine, in Robinud, n. 2, maggio 1973.

Follia e repressione, in Re Nudo, n. 38-39 (VII), gennaio – febbraio 1976, pp. 37 – 44.

Gli ultimi dei Mohicani, in Re Nudo, n. 49 – 50, gennaio-febbraio 1977, p. 16.

Il movimento dell'oltraggio, in Re Nudo, maggio 1977, n. 53(VIII), pp. 38 – 41.

L'hinterland si ribella, in Re Nudo, n. 37(VI), dicembre 1975, p. 7.

Mazzone Giacomo, *Intervista ai Carpettes*, in Re Nudo, n. 90 (XI), settembre 1980,

Milano alternativa, in Re Nudo, n. 35(VI), ottobre 1975.

Non si tratta di prendere il potere, ma di difenderci qui e subito dalla Stato. Glucksmann parla con i circoli giovanili, in Re Nudo, n. 61(IX), gennaio 1978, pp. 8 – 11.

Pop(p)anti miti(zzatori), in Robinud, n. 2, maggio 1973.

Punk… punk! Chi è? La discografia, in Re Nudo, n. 58(VIII), ottobre 1977, p. 54 e p. 62.

Ruba ragazzo ruba!, in Re Nudo, n. 38-39(VII), gennaio-febbraio 1976, p. 9.

Sconvolti da un convegno sconveniente, in Re nudo, 61 (VIII), gennaio 1978, p. 40.

Senza collare, in Re Nudo, n. 59, gennaio-febbraio 1977, p. 14.

Swami Deva Majid (Andrea Valcarenghi), *Questo è l'ultimo numero di Re Nudo*, in Re Nudo, n. 92 (XI), novembre 1980, p. 3.

Verni Piero, *La conoscenza alternativa del corpo e della mente*, in Re Nudo, n. 47 (VI), novembre 1976.

Verni Piero, *La conoscenza alternativa del corpo e della mente*, in Re Nudo, n. 61(VIII), gennaio 1978.

"Repubblica"

Il Macondo si difende con il teatro-guerriglia, in La Repubblica, 28 febbraio 1978, p. 5.

Praderio Anna, *Quasi un locale off, ma senza i dollari di Rockfeller*, in La Repubblica, 23 marzo 1980, p. 17.

"Scena"

Abbondanza Luigi, *Avanti a tutta forza, ma dove non si sa*, in Scena, n. 3-4, 1978, p. 99.

Attisani Antonio, *Maschere di oggi (ma di quale oggi?)*, in Scena, n. 1 (II), febbraio 1977.

Trasformare l'emarginazione, in Scena, n. 3-4, 1977, p. 14.

Vannucci Riccardo, *Indiani? Teatro Emarginato?*, in Scena, n. 3-4, 1977, 10.

"Spazio arte"

La Pietra Ugo, *Fabbrica di comunicazione*, in Spazio arte, n. 8, Roma, 1977.

La Pietra Ugo, *Fabbrica di comunicazione*, in Spazio arte, 8 (IV), gennaio/marzo 1977, p. 17.

“Spirali”

Verdiglione Armando, *L’alingua*, in Spirali, 1 (I), ottobre 1978, p. 18.

“Una ambigua utopia”

Editoriale, in Un’ambigua utopia, n. 1, dicembre 1977, p. 3.

Fuori I marziani dalle galere, in Un’ambigua utopia, n. 4 (II), novembre – dicembre 1978, pp. 3 – 4.

“Umanità nuova”

La logica della censura “a chi? E per chi?”, in Umanità Nuova, 5 dicembre 1982.

Milano. Punk e cadaveri eccellenti, in Umanità Nuova, 22 aprile 1984.

Milano Ruin Party, in Umanità Nuova, 9 giugno 1983.

Punx anarchici Virus, *Virus subito... Virus dove?*, volantino ciclostilato, ricordato anche in *Milano. Cronaca di un’occupazione*, in Umanità Nuova, 20 ottobre 1985.

“Unione inquilini”

Inquilini di Milano e provincia. Costruiamo l’organizzazione di massa dei proletari nei caseggiati e nei quartieri, Milano, ciclostilato in proprio, 1974.

“Vel”

Ayme Jean, *Violenza e psichiatria*, in Vel, n. 7, p. 35.

Punkzine e darkzine consultate:

Amen – This is religgion, Bollettino Virus Diffusioni, Bootleg, Decontrol, Disper/azione, Donald Punk, DUDU = dada + punk, Exèresi, FAME, Fuoco punk, Hydra mentale, I don’t care, Linea diritta, L’istinto del vivere, Lubna, Nero – Foglio anarchico milanese, P.I.S. – Presenze Individuali Sovversive, Punkaminazione, Risi e sorrisi, Suicide, T.V.O.R., Xerox,

Discografia.

Camerini Alberto, *Comici Cosmetici*, Cramps Record, 1978.

Camerini Alberto, *Gelato metropolitano*, Cramps Record, 1977.

Canzoniere del proletariato, *Prendiamoci la città*, Lotta Continua, 7’’, 1971.

Gruppo dell’Almanacco Popolare, *Canti popolari italiani*, Albatros, LP, 1969.

Skiantos, *Karabigniere Blues*, 7", 1978.

Kandeggina Gang, *Sono Cattiva/Orrore*, Cramps Record, 7", 1980.

Kaos Rock, *Basta basta*, Cramps Record, 7", 1980.

Videografia

Andreassi Raffaele, *La moda e la musica punk*, in Odeon - tutto quanto fa spettacolo, Rete Due, 4 ottobre 1977.

Collettivo Cinema Militante milanese, *Lotte per la casa*, 34' 40'', sonoro, b/n, 1972**.**

Collettivo Cinema Militante milanese, *Città del capitale*, 95', sonoro, b/n, 1976.

Collettivo Cinema Militante milanese, *Autonomi alla Scala*, 10'45'', muto, b/n, 1976.

Studio Azzurro, *Facce di festa: esperienza cinematografica progressiva* di A. Bertacchi, F. Cirifino, G. Rocco, P. Rosa, L. Sangiorgi, 60, sonoro., colore, 1979.

Elia Celestino, *Il ragazzo dai capelli gialli*, in "Scatola Aperta", a c. di Angelo Campanella, 25 gennaio 1978.

Enzo Mari, Gruppo di Lavoro, *Comitati politici – testimonianze sulle lotte operaie in Italia nella primavera del '71*, 50', sonoro, b/n, 1971.

Grifi Albero, *Appello ai circuiti di cinema parallelo per il finanziamento collettivo della trascrizione su pellicola dei videonastri sul Parco Lambro, Le autoriduzioni, l'Università occupata di Roma*, in Annamaria Licciardello*, Il cinema documentario di Alberto Grifi*.

Grifi Alberto, *Dinni e la Normalina ovvero la videopolizia psichiatrica contro i sedicenti gruppi di follia militante*, 1978, 16mm, b/n e colore, sonoro, 27', in collaborazione con Guido Blumir, produzione RAI.

Grifi Alberto, *L'occupazione degli autoriduttori del convegno sulla follia*, coregia di Franco Barbero e Claudio Caligari, ½ pollice, b/n, sonoro, 2h 18'23''.

Grifi Alberto, *Sconvegno svoltosi presso la Fabbrica di comunicazione e Macondo a Milano 24 – 26 novembre 1977 in contrapposizione al convegno sul tema "La violenza" organizzato dal collettivo Semiotica e politica dallo psicanalista Armando Verdiglione*, coregia di Franco Barbero e Claudio Caligari, ½ pollice, b/n, sonoro, 7h 42'17''.

Quattro passi nell'avanguardia, in Notizie naturali e civili su la Lombardia, Rai 3, 17 luglio 1981.