



On the Right Side of the tracks

Mara Memo

L'ordine dato allo spazio dalla sovrapposizione di programmi, piani e progetti, che hanno costruito la rete delle infrastrutture (metropolitane, strade, autostrade, ferrovie) e che hanno frammentato l'infinito paesaggio metropolitano in miriadi di enclaves, lasciando confini definiti, limiti invalicabili, viadotti, rampe, zone abbandonate, rappresenta il controllo e le regole di un ordine generale, che aspira a divenire totalizzante, sia a livello politico che estetico. Negli spazi regolati, che determinano anche quelli di margine, emerge nitidamente la trasparenza delle logiche del potere, che proietta sull'ambiente costruito la propria universalità come molteplice dimensione della rappresentazione. Anche quando la configurazione spaziale è mancante di un esplicito ordine geometrico, mi riferisco al bio-potere secondo la tipologia teorizzata da Foucault¹, altre tattiche coercitive e invisibili creano spazi che sembrano "vuoti" e privi delle relazioni sociali del potere, che spesso vengono definiti spazi della libertà; l'assegnazione a questo potenziale spazio, che sembra essere una terra di nessuno, di una condizione liberata dal controllo, lo trasforma in uno "spazio di opposizione" al potere e più consono quindi ad una fruizione da parte di una soggettività nomade e marginale. Affidare allo spazio questa condizione introduce erronea-

¹ Foucault Michel, 1982, *Space, Knowledge, and Power*, in "Skyline" march; Pandolfi A.(a cura di), *I corsi al Collège de France. I Résumés*, Milano Feltrinelli.

mente la corrispondenza tra potere e luogo definito, come anche tra libertà e luogo specifico, ma la libertà non appartiene allo spazio, come il potere non ha un luogo specifico. Sulla base di questa correlazione molti teorici esaltano gli spazi marginali, le fabbriche abbandonate, i *terrain vague* come spazi che hanno in sé la resistenza al potere; l'architetto Ignasi de Solà-Morales ad esempio ne parla in quanto questi sono gli unici spazi che visualizzano uno scenario urbano primordiale² e molti altri teorici esaltano con toni nostalgici l'aura modesta di questo *cheapscape*. Ma i "luoghi della resistenza", riprendendo una definizione data da Henri Lefebvre³, non coincidono con gli spazi di risulta, con i lotti svuotati dagli edifici: non vi sono spazi che hanno in sé la libertà, che imprimono uno status di trasgressione. La libertà è una pratica, che può avere la sua espressione, anche una sua ritualità, in qualsiasi spazio; nello stesso tempo nuove pratiche sociali hanno determinato nuove spazialità non ancora inserite nelle narrazioni ufficiali. L'esaltazione di questi spazi interstiziali o svuotati è sostenuta da una visione romantica dello spazio ibrido, cioè ancora poco costruito o demolito o abbandonato. Al contrario la resistenza e l'opposizione trovano nella metropoli le loro espressioni più incisive in altri luoghi e attraverso pratiche dirompenti e formative di culture innovative.

Alcune grandi narrazioni metropolitane del progresso, della legge e dell'ordine, che hanno sostenuto la gerarchia e la separazione sociale, sono state profondamente ri-immaginate; dagli anni '70 le opere dei writer sono il segno di una sostituzione, di un vero cambiamento. Sono state proprio le tag (firme) e i *masterpiece* (pezzi) a sovrapporsi al grigio funzionale lindore degli spazi *underground*; queste firme giganti sono un vero mutamento poiché si sono imposte rispetto all'autorità e all'autenticità di narrazioni ufficiali. Il *writing* comunica la propria esistenza, segna con una gestualità sorta spontaneamente le superfici urbane, in particolare quelle

² Ignasi de Solà-Morales Rubiò, 1995, *Terrain Vague*, in Davidson Cynthia (ed.), *Anyplace*, Cambridge, Mass. MIT Press.

³ Lefebvre Henri, 1976, *La produzione sociale dello spazio*, Milano Moizzi.

splendide, lisce e mobili dei vagoni. Questo è lo spazio tipico della scrittura nelle metropoli, lo spazio più visibile perché si muove, galleria espositiva mobile, pagina-schermo che corre ovunque nella metropoli, che ha scalzato anche l'importanza dei muri da sempre superfici detentrici di tracce. Le firme non hanno significato, sono segni che richiamano segni, sono lettere che diventano immagini e che irrompono suscitando stupore come improvvisi fuochi d'artificio, squarciando con i loro colori le semibuie stazioni. I muri selezionati devono affacciarsi lungo le linee della metropolitana e della ferrovia, devono essere visibili ai flussi di abitanti che si spostano nella metropoli senza fine, collegata dalla rete dei trasporti e dal sistema stradale.

Queste pagine urbane sono state dipinte non su spazi interstiziali, ma sulle infrastrutture pubbliche di collegamento; pagine artistiche inserite nelle grandi rappresentazioni dell'organizzazione urbana, nei meccanismi efficienti del sistema; come hacker del reale i writer si sono inseriti nella rete, hanno affidato ai vagoni le loro lettere, hanno affidato ai muri protetti e vigilati le loro opere. I treni della subway di New York, i bordi delle superstrade di Los Angeles, i muri visibili dei depositi dei vagoni e degli edifici bruciati dai proprietari nei ghetti delle "minoranze", le facciate dei vecchi quartieri borghesi a Philadelphia, sono la struttura-supporto che i writer hanno saputo sottrarre agli invisibili uomini della gestione delle realtà metropolitane. Nei luoghi più vietati, continuamente controllati, il "bottino" rappresentato dal parco-macchine, sorvegliate a full time, ha cominciato negli anni '70 a riempirsi di nomi e di sigle, ad accendersi di bagliori argentei, a colorarsi di nuvole da cui escono lettere che scivolano le une sulle altre, che bucano altre lettere, che attraversano code, fiamme, sinuosità, bolle. Nel silenzio ovattato della notte e del buio dei tunnel il leggero sibilo delle bombolette interrompe il tempo della revisione dei mezzi di trasporto; durante la sosta i writer dipingono con spruzzi colorati locomotive e vagoni che da sempre spruzzano scorie-vapori sulla metropoli che attraversano, simili a bisbigli, più delicati del brusio notturno, si confondono con i rumori dei più radi convogli che circolano

di notte. Il ritmo viene impresso dall'abbassamento dei tappi degli spray, dalla tensione del gesto veloce, dalla elaborazione creativa che scoppia in quelle eterocromie regalate dall'illegalità. Dipingere il proprio nome, la propria sigla è un gioco pericoloso, il cui campo è segnato dalle strisce parallele dei binari, da quelle metalliche delle reti e dei fili spinati, dagli stretti corridoi tra gli scambi, dai percorsi lungo i tunnel delle metropolitane affiancati dalla linea di alta tensione, dalle corsie d'emergenza delle autostrade, dagli orizzonti dei muri ciechi. Il loro campo da gioco ha sempre i confini a barra, ha sempre le sbarre, è sempre un luogo sorvegliato, chiuso, spesso anche a cielo aperto, da cui far partire sulle lamiere dei vagoni i propri nomi "incoronati". Saranno re.

Sí, sono diventati re, la loro cultura è conosciuta nel mondo, la loro espressione artistica è diventata l'oggetto del desiderio delle nuove culture di ogni metropoli nel mondo: dalle prime tag, che firmavano gli interstizi, gli interni dei treni e ogni minimo spazio libero tra le altre firme fino a trasformarsi in geroglifici pollockiani per sovrapposizione, alle sigle composte da lettere e numeri, precisi indicatori urbani che forniscono coordinate generiche per individuare la strada o il caseggiato di provenienza del writer, sono l'armamentario originale di ogni writer. I brevi soprannomi non vengono dati da altri, ma scelti personalmente, e il più delle volte riflettono la personalità del writer o si riferiscono a qualche oggetto (una macchina, una marca di carta igienica, una sensazione). Successivamente si sono formate le crew, cioè i gruppi composti dai migliori writer, che rappresentano un livello artistico superiore e un lavoro comune: appartenere ad una crew è prestigioso e gratificante, le crew hanno una loro sigla, formata dalle iniziali di una brevissima frase, un ironico slogan. I treni sono gli archivi di una storia negata, i nomi sono le immagini del loro sentire, del loro nominarsi per non scomparire abbattuti dalla violenza, legata alla diffusione della cocaina; sono le loro storie che hanno attraversato il muro cieco del razzismo bianco. Numerosissimi negli anni '80 i riconoscimenti da parte dell'avanguardia dell'intelligentia alla cultura "popola-

re” del writing⁴, fino al più recente film di Warren Beatty, in cui il senatore “Bulworth” svela i retroscena politici di tutte le attività illegali dei rappresentanti del governo utilizzando il graffiante linguaggio hiphop della poesia vernacolare, composta in rima. Le dure storie di vita dei balordi venivano narrate nelle prigioni e trasformate in poesia orale; il rap, che ha ripreso la poesia di strada e del non sense, riproducendo perfettamente il linguaggio del ghetto, è lo strumento per narrare il furto aggravato e continuato che operano i bianchi contro quei gruppi che definiscono “minoranze”. “Questi bianchi si fottono tutto il belvedere e tutto il gran succo dell’esistenza” scriveva il magnaccia-poeta Iceberg Slim, alias Robert Beck; il senatore Beatty-Bulworth elenca le tangenti, le truffe, le connivenze, la repressione diretta dai bianchi che distribuiscono soltanto droga da vendere, armi, perquisizioni, terrore poliziesco, sparatorie, disoccupazione, morti.

Per essere writer è necessario avere un atteggiamento creativo, non basta nascere e vivere i ghetti anche se, come afferma Lee 163, dall’inizio “la storia era tesa, c’era il Vietnam, le Pantere Nere, gli Young Lords, il razzismo al massimo storico, i nostri fratelli stavano combattendo le disuguaglianze... le probabilità erano contro di te”. Per essere considerato un writer devi avere un forte sentire e devi praticare il writing come una professione, altrimenti sei un toy, uno che non ci crede⁵. I writer cercano una loro personale affermazione, cercano sempre di distinguersi dagli altri e di diffondere al massimo la Cultura del movimento; il loro codice d’onore impone il rispetto per le opere altrui, sia quelle degli altri writer sia quelle di artisti non contemporanei; mai coprirebbero chiese, monumenti e edifici di alto valore artistico, mentre si ritengono liberi di dipingere sopra tutte le superfici che potrebbero essere ricoperte da cartelloni pubblicitari⁶. Il loro principale

⁴ Beauregard Robert A., 1993, *Voices of Decline. The Postwar Fate of US Cities*, Cambridge, Massachusetts Blackwell..

⁵ Stampa Alternativa in Association with IGTimes, 1996, *Style Writing from the Underground. (R)evolutions of Aerosol Linguistics*, Viterbo Nuovi Equilibri.

⁶ De Palma Antonella (a cura di), 1998, *Culture aerosol. Storie di writers*, Roma ODRADEK.

obiettivo è di scrivere il proprio nome negli spazi più visibili, che spesso sono luoghi o spazi pericolosi; la corsa del proprio nome/pezzo rappresenta il viaggio di una parte del proprio corpo/mente, che il writer vede allontanarsi ed arrivare alle stazioni. Il pezzo corre e tutti lo vedono anche nei loro sguardi indifferenti rimane e circola così tanto che è una immagine veloce che incontri sempre. È una riconferma del proprio esistere, del tuo io diviso, è sapere che ci sei e vai ovunque attraverso il tuo pezzo che copre il vagone e tu sei con lui; sei riconosciuto da tutti, i tuoi colori entrano negli occhi dei pendolari che le lettere giganti hanno reso lillipuziani dell'underground, viaggiatori tra lettere colorate finalmente dopo secoli di scrittura nera.

Ma vi è di più in questa sfida ai grandi draghi della metropoli: la linea della tensione depositata sul fondo dei tunnel è pericolosa come un mostro che dorme; nell'antro dove è entrato l'eroe si deve mantenere il silenzio per individuare da dove arriverà il pericolo. La metafora di un viaggio in un mondo "altro" avvicina questi writer ad invincibili eroi perché varcano più volte la soglia del mondo nascosto, essi non temono il drago-treno immobile, che invece dipingono per farlo correre nella metropoli. I treni corrono trasformandosi in coloratissimi draghi cinesi, attraversano ponti di ferro, entrano scomparendo nelle gallerie, si aprono come cavalli di Troia rigurgitando flussi di pendolari. Le porte dei vagoni scompongono il pezzo alle fermate e lo ricompongono alla partenza, per correre ancora, per incidere nella metropoli. Questa è mobile art, i writer hanno fatto vagare una infinita galleria nomade che tocca tutte le stazioni. La pratica dell'areosol art appartiene alle culture dell'estremo per l'assunzione dei rischi fisici che si assommano a quelli dell'illegalità imposti dalle leggi. Gli arresti, le multe, la cancellazione sono le punizioni delle leggi nei differenti paesi controbilanciate, negli ultimi anni, da convention sponsorizzate anche dalle amministrazioni pubbliche. Nei primi anni '70 le lettere circolavano per anni senza venire cancellate, trasformando i treni in televisioni perennemente accese; attualmente le amministrazioni cercano di pulire i vagoni bombardati il più velocemente possibile.

L'autoincoronazione di R.A.184, il primo writer a disegna-

re una corona sopra il suo nome, introducendo un elemento aristocratico e di comando, che è allo stesso tempo ironico e poetico, è un segno di ulteriore distinzione: come Piccoli Principi insediati dalla più dura violenza politica i writer hanno cercato con una forza titanica di trovare il loro soul, partendo da una incertezza segnata dal razzismo verso una continua ricerca per inventare e reinventare il proprio stile, uno stile sempre diverso ma riconoscibile. La stilizzazione delle sigle, la qualità espressiva delle lettere elaborate decreta la fama di un nome che lascia nell'anonimato l'autore; il riconoscimento avviene nel territorio segnato della metropoli, nel pezzo che è l'estensione, più ancora che l'espressione, del writer, nelle raffinate firme ornate di loop e gocce, di frecce, firme che ondeggiavano, crollano, si irrigidiscono, avvolgono, coprono le carrozze, lettere tridimensionali, con becchi gotici, con spigoli acuti, lettere giganti che sprofondano in macchie di colore, che scoppiano in mille schegge. La ricerca continua di nuove elaborazioni delle lettere ha portato ad una evoluzione grafica che si avvicina ad un linguaggio formato da ideogrammi.

I giovanissimi pionieri del movimento erano per la maggior parte afro-latini-americani; quello che dipingevano erano i loro sentimenti espressi in lettering, la ricerca e la sperimentazione di forme innovative introdussero gli stili, la competizione ha trasformato le sigle in pezzi enormi; hanno introdotto i colori e le bombolette, abbandonando i pennarelli delle tag. Essi continuano a voler stupire attraverso i masterpiece che sfrecciano sui treni; la loro arte, l'aerosol art, non si ferma alla pura ripetizione delle immagini prodotte, immersi in un lavoro artistico che è diventato cultura da venticinque anni, parallelamente alla musica rap, alla esplosione nella musica della lunga tradizione orale chiamata toastin, alle poesie di strada sulla vita dei balordi, alla ricerca di analogie verbali tra sperimenti strumentali di Coltrane, Shepp, Coleman, Tapscott e Dophy e gli scrittori poeti Hughes e Baldwin, alle sfide dei B-Boys nel Bronx e a Brooklyn⁷. Dalla costa west alle linee della metropolitana di Manhattan la cultura hiphop ha dovuto com-

⁷ Cross Brian, 1998, *Hiphop a Los Angeles. Rap e rivolta sociale*, Milano Shake Edizioni Underground.

battere soprattutto la censura, la musica è una fonte continua di informazioni che si oppone all'ipocrisia del sistema, alla manipolazione degli avvenimenti deviati dai media, la musica ha scavalcato i gravi limiti del sistema scolastico pubblico nei quartieri e del ristretto sistema di assistenza. Il movimento hip-hop ha creato pittura, musica, video, poesia, danza ed è il riferimento obbligato delle recenti manifestazioni culturali europee. Moltissimi ragazzi neri si formano in carcere, nei riformatori, nei quartieri di case popolari; "in tutto il fango di questa zona" come afferma Bustop degli OFTB (Operation from the bottom), un gruppo musicale, riferendosi a Watts, il ghetto delle rivolte degli anni '60 dove vive. Le zone hardcore niggas come Compton, South Central e Mac Arthur Park in Los Angeles, il Bronx e East New York a New York, sono state il teatro delle lotte tra gang, tra gruppi etnici provocati da balordi bianchi, dalla polizia, da infiltrati. La cultura hiphop ha attraversato i più duri momenti delle rivolte, la più dura repressione; le gigantesche feste da ballo (jam) nei parchi, con gare di breaking, con DJ e MC, hanno trasferito le battaglie e le sfide nelle "strade" da ballo, ovunque i giovani si sfidavano, nelle scuole e nei bar, sui testi, modificando le rime rispetto a situazioni locali.

L'estetica hiphop ha trasformato ogni consumatore in produttore; in questo modo le rime e il writing volarono da una metropoli all'altra nelle diverse nazioni; mentre crescevano le sfide tra rapper e DJ diminuiva il gangsterismo. La loro arte non ha avuto padri attenti che sostenessero con metodi scientifici la creatività dei figli, i ragazzini abitanti delle prigioni, dei quartieri senza speranza hanno trovato da soli la loro strada per produrre arte. A loro non è stato dato nulla, e le espressioni artistiche create hanno superato le nitide immagini dei graffiti parigini che Sennett opponeva nel suo libro alla vitalità sprecata dei writer in New York⁸; per più di due decenni la subway avrebbe ospitato una cultura che continuava a rifiorire mentre gli adepti e gli abitanti guardavano passare la loro straordinaria arte.

⁸ Sennett Richard, 1990, *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*, New York Knopf.