

IL GRAFFITO

Giacomo Pozzi

RIAPPROPRIAZIONE DI SPAZI

“Meno maneggiamo il nostro intorno e meno siamo capaci di orientarci in esso.

Perché orientarsi, nel suo senso più ampio e originario, è un’attività di conoscenza di luoghi e di organizzazione di essi in una trama di riferimenti visibili e non.” (La Cecla, *Perdersi*, 1988)

Abitare è una condizione necessaria dell’uomo, tanto necessaria quanto può essere il nutrirsi o l’apprendere.

Ma abitare non è un azione che si limita al riempimento di un luogo, ad un imposizione proveniente dall’esterno e limitata da norme e leggi: la facoltà di abitare “consiste nella percezione, nella definizione e nell’uso di uno spazio che solo chi vi appartiene come abitante può possedere fino in fondo”(LA Cecla, 1988).

Quando la creazione di luoghi non è più possibile, viene negata o limitata, l’uomo viene colpito da un senso di smarrimento interiore, la sua capacità di creare spazi viene lobotomizzata e spesso si trasforma in un occupante di spazi caricaturali e sfoga la sua necessità di nascosto, per esempio limitandosi a ordinare e creare gli spazi chiusi, la sua casa, rinnovando l’arredamento e cercando così di colmare questo senso di mancanza che prova nel camminare per le strade della “sua” città o addirittura del “suo” quartiere.

La Cecla fa notare che “ come le culture orali sono espressioni di una facoltà umana di parola, la “mente locale” è l’espressione della facoltà di abitare. “

La mente locale è una condizione necessaria che accompagna, anzi, fa da tramite, nel passaggio dal perdersi all’orientarsi propria di ogni uomo ed è così strettamente connessa ad una cultura che spesso “si può organizzare ed esprimere perfino nella griglia urbana più meschina o nel più squallido slum. E infatti le barriadas, le favelas, le bidonvilles, gli stessi ghetti urbani degli emarginati sono più vivi della parte elegante della città.”

In questi luoghi, infatti, paradossalmente, l’uomo ha ancora la possibilità di partecipare e costruire il suo spazio, di creare i luoghi dove il suo “abitare” possa davvero concretizzarsi a

differenza dei cosiddetti centri, spazi istituzionalizzati e tolti alla partecipazione cittadina e ad una vera e propria creazione.

Ma questo processo di astrazione dalla creazione di spazi è un fenomeno piuttosto moderno e proprio di quelle società dove il controllo sociale, per ragioni fiscali, igieniche o normative, è molto severo e sviluppato. Basti vedere, per esempio, il cambiamento che subì Palermo, città mediterranea col culto del marciapiede, della vita di strada, dei cortili e dei panni appesi nelle corti, dei pranzi per i vicoli e dei pesci posti ad essiccare lungo le vie, verso la metà dell'800. Un esempio chiaro possono essere le proibizioni imposte nella città dal Municipio alle plebi nel 1888:

- Viene fatto divieto di pettinarsi e pettinare e tosare pecore per la pubblica via;
- è vietato asciugare panni per strada, stendere o sciorinare biade, salami ed altre sostanze di qualunque specie che per fermentazione, putrefazione o altra causa tramandino fetide e nocive esalazioni;
- è proibito lasciar vagare polli, oche, anatre;
- è proibito introdursi o fermarsi sotto gli androni, i vestiboli, i portici e le scale degli edifici pubblici e privati per ivi mangiare, bere, giocare o fare qualsiasi atto contrario alla nettezza e alla decenza.

Questi sono solo alcuni esempi di quanto questo fondamentale facoltà umana sia stata limitata e manipolata al fine di controllo e "decenza", togliendo così valore e sacralità alla creazione di spazi.

Il mondo occidentale a modello capitalistico industriale ne è un esempio a differenza di tutte quelle tribù o popolazioni studiate da antropologi o etnologi che conservano ancora una consapevolezza piena e oserei dire sacrale dello spazio e dell'abitare.

Dopo queste premesse, seppure riassuntive, penso di poter considerare il fenomeno assolutamente moderno (nasce infatti nella New York del 1971) dei graffiti come movimento nato anche da una necessità, legata soprattutto al mondo giovanile e occidentale, di creare e vivere lo spazio in cui si abita.

Il graffito è vissuto da coloro che lo praticano come una forma di riappropriazione di uno spazio, le strade i muri i mezzi pubblici, che appartengono proprio agli abitanti e non ad istituzioni e controllori e progettisti esterni.

Una firma (thag, nel gergo dei writers) che si presenta sui muri della città attesta la presenza degli abitanti e vuole comunicare una necessità di appropriazione viscerale dello spazio dove si abita, un marchio ben visibile e identificabile che denota uno smarrimento all'interno di un luogo proprio, una mancanza di organizzazione e creazione nel proprio mondo.

Lo spazio urbano, lobotomizzato e astratto, non è un insieme di muri e griglie, ma un microcosmo costituito essenzialmente dai suoi abitanti, dalla loro capacità organizzativa e dalla loro necessità creativa.

A mio parere, il graffito è vissuto dal suo creatore come un "riambientamento che consente di "apprendere ad apprendere" (G. Bateson citato da La Cecla), riattiva cioè un'interazione

tra noi e l'ambiente che avevamo data per ovvia e che invece nel rischio di azzeramento dell'identità che ogni perdersi comporta riemerge, con le sue ragioni, le sue logiche, il suo sentire. È il soggetto che fa mente locale, ma questa si forma, di volta in volta, diversa; sarebbe anzi meglio dire, "di luogo in luogo" diversa". Senza questo processo il soggetto apprende in astratto, cioè si perde."

Questo vale per molti processi urbani, come i mercati rionali, le fiere e tutti quei fenomeni culturalmente tradizionali anche di carattere religioso che, anche se sempre in misura minore in questi nostri tempi, si riappropriano a momenti dello spazio circostante, del loro spazio come abitato.

"Laddove la griglia non è troppo stretta e si è smagliata, [...] l'abitare rispunta fuori, ridefinisce lo spazio anche più squallido. L'invasione dei marciapiedi della cultura mediterranea, i graffiti sul metrò e sulle facciate dei palazzi del South ed East Bronx a New York, l'esuberanza dei mercati marocchini e algerini nella banlieue parigina, la capacità di colorare e imbiancare strade e case nei più squallidi ghetti IACP del Sud d'Italia, i giardini piantati nelle scatole di latta delle barriadas e favelas latino-americane, i balconi illegali delle città del Sud-Est asiatico, sono tra i tanti segni di un possesso dello spazio che è capace di scardinare anche le griglie più mute" (La Cecla, 1988).

MA ALLORA PERCHE' IL MURO?

Perché l'essere umano sente il bisogno di possedere, di coabitare, di condividere un muro? Di avvicinarsi e deformato, firmarlo, cambiarlo?

Il muro è una realtà materiale già identificata, situata in dei contesti, categorizzata e strutturata.

Ma soprattutto all'interno delle realtà urbane si sente la necessità di farlo proprio, ri-farlo proprio attraverso l'uso della scrittura o di immagini.

Ma è come se il "ruolo" che il muro, la strada più in generale, avesse assunto non fosse condiviso da tutta la comunità, da tutto l'ambiente, inteso come abitanti, che lo vivono.

Concentriamoci sul Muro.

Per alcuni il muro è vissuto come fonte di sicurezza dal mondo esterno, di protezione, di distacco completo da una realtà incontrollabile rispetto alla loro intima, sicura, propria: la casa. Mi vengono in mente muri di divisione tra una villetta a schiera e l'altra, i muretti di confine nelle campagne, etc.

Oppure, è semplicemente una realtà strutturale, storica, architettonica: un muro può essere storia passata, ricordo, memoria collettiva-personale di avvenimenti (penso a Muri come quello di Berlino, quelli delle fortezze medievali di città come Milano oppure città come Siena, Ferrara o Viterbo, muri che trasudano storia e ricchezza artistica).

Oppure un muro può essere qualcosa di invalicabile, di insormontabile (i Muri delle prigioni, delle cliniche psichiatriche, del giardino di casa quando si è bambini e non si deve – il divieto

dei genitori, quando ancora la vista non va oltre, di “oltrepassare”- oppure i muri coperti di cocci di bottiglie cari a Montale, etc.).

Dall’altro lato, un muro può essere una realtà che una comunità sente di dover modificare, di plasmare, ricreare per poterla adattare al loro vissuto.

Il graffito vive di questo: il muro svolge il ruolo di “supporto”, di tramite e di un limite a volte anche superabile, o, per meglio dire, una soglia “estendibile”.

Analizziamo il muro come supporto.

Un supportoificante e denso di significato allo stesso momento: attivo e passivo.

Non più una tela bianca, un foglio di carta, ma una base fissa a cui bisogna “adattarsi”, con cui bisogna mescolare la propria opera per poterne trarre una parte fondamentale del lavoro stesso.

Se decido di dipingere, graffiare, scrivere un muro devo “adattarmi” alla sua superficie: il mio approccio sarà infatti differente se il muro sarà liscio, bianco, composto di mattoni, stretto e alto, basso e lungo, di cemento, parte di un edificio con un valore “collettivo e istituzionalizzato”.

È come se decidessi di scrivere una lettera su una lettera già scritta.

E per questo la sua potenzialità è a mio avviso infinita.

Sono realtà che si sovrappongono, non solo visivamente, anche e soprattutto simbolicamente.

La realtà del writer (realtà individuale e personale) viene a sovrapporsi, meglio, ad integrarsi, con una realtà collettiva e pubblica, quella della strada.

E questo sovrapporsi di realtà nasce da una serie di percezioni, di informazioni che l’individuo riceve da parte dell’ambiente circostante e che decide di trasformare in azione: dalla teoria alla pratica, in qualche modo.

L’uomo possiede una necessità culturale di creare gli oggetti, i cosiddetti artefatti, e di renderli attivamente parte integrante del suo ambiente.

Senza considerare che nella maggior parte dei casi gli artefatti sono parte integrante della nostra vita da così tanto tempo che non ci rendiamo più conto di quanto e come li utilizziamo.

Gli oggetti, la materia che ci circonda viene incorporata in un sistema individuo-ambiente (cfr. Weiner).

Abbiamo detto che il muro per il writer svolge anche il ruolo di tramite della sua opera: tramite di un messaggio, di un’azione, sia individuale che collettiva, di un lavoro in quanto espressione di arte e abilità.

Mi interessa particolarmente la sua possibilità di essere tramite di un’azione: azione che abbiamo suddiviso in individuale e collettiva.

Mi pare che la sua funzione collettiva sia oramai chiara e vorrei concentrarmi sul suo valore individuale.

Il writer, affidando una sua firma, un suo disegno, un’immagine al muro, trasferisce una parte della sua identità.

Il muro veicola l'identità dell'agente a livello pubblico e sociale.

Come se l'agente non potesse esprimere in altri modi se stesso trasferisce ad un oggetto visibile, statico, culturalmente e socialmente identificato e significato, la sua identità attraverso una thag, una scritta, un dipinto.

Per il writer, infatti, è una regola base di convivenza con gli altri writer il non sporcare, cancellare, coprire le firme e le opere altrui.

Una regola non scritta ma rispettata da tutti i membri di questa comunità.

Sarebbe come coprire un'identità altrui, cercare di sovrastare con la propria identità un'altra.

Avviene uno "slittamento" di identità tra individuo e oggetto che deve essere rispettato e protetto.

Il fatto che i graffiti siano ritenuti illegali nella maggior parte dei casi mi pare molto significativo : come se l'identità pubblica di un muro, la sua realtà pubblica (segno dell'identità statale o istituzionalizzata di un muro sono i cartelli di divieto o le norme cittadine come: "vietato affiggere" , le zone istituite come spazio per i cartelloni pubblicitari – a pagamento- vorrei sottolineare, e così via) si scontrasse con quella individuale di identificazione, di riconoscimento dell'ambiente, di appropriazione di un luogo necessaria come affermazione dell'individuo stesso.

Ora analizziamo il muro come limite sia visivo che simbolico dell'opera.

Visivamente il limite, la soglia, è come se venisse allargata, espansa fino quasi a coincidere con la possibilità visiva che il fruitore ha dell'opera dalle varie angolazioni che può assumere nell'atto di osservazione o a seconda del percorso che svolge per "scontrarsi" con l'opera : qui si crea un limite, una soglia visiva differente.

Molti writer spesso usano solo parti di muro e difficilmente l'opera tende a ricoprire i suoi limiti strutturali:

la sovrapposizioni di realtà rende impossibile, o perlomeno difficile, la coincidenza di limiti.

A volte il limite strutturale viene addirittura oltrepassato attraverso l'utilizzo di forme strutturali come angoli, parte della pavimentazione, finestre e quant'altro il "supporto" metta a disposizione.

Simbolicamente invece è come se l'opera possedesse dei limiti in continua evoluzione.

Mi spiego meglio: il limite simbolico dell'opera è in continuo movimento, da realtà visiva comunque statica si trasforma in realtà simbolica, indiretta, inconscia, dinamica.

La soglia è data dalla percezione del fruitore dell'azione significata del writer per compiere l'opera e l'opera stessa colta dal fruitore: si crea una relazione tra il messaggio che il writer vuole dare e l'opera stessa colta dal fruitore che dà inevitabilmente lui stesso un messaggio, un simbolo, all'immagine o alla scritta.

E questa soglia è ininterrottamente in movimento: permette la creazione di una nuova realtà di interazione tra l'agente e il fruitore, un microcosmoificante e significato che necessita un limite che però viene dato solo dai due agenti dell'interazione, il fruitore e l'artista, e gli oggetti che partecipano alla determinata realtà.

Entrambi mettono in gioco delle abilità per poter cogliere questo mondo simbolico: l'artista un'abilità rappresentativa, il fruitore un'abilità percettiva.

Quando cammino per una strada di Bologna, di Milano o di Roma e mi imbatto in un graffito percepisco una serie di stimoli, di informazioni, che innestano un meccanismo di azioni concatenate tra loro: lo "scontro" con l'opera (intesa come unione di muro, superficie dipinta e sovrapposizioni di realtà significate); una visione "totale", complessiva che di solito avviene da lontano e permette di far interagire il graffito con l'ambiente circostante; l'avvicinamento all'opera e l'analisi di particolari o segni che si relazionano con il mio personale vissuto; l'immagazzinamento di dati visivi e simbolici che comunica; l'allontanamento dall'opera e un'analisi e contestualizzazione mnemonica della stessa.

Quando usufruisco di un museo o di una galleria d'arte non percepisco allo stesso modo un'opera: delle regole mi impongono di stare ad una certa distanza, il sistema "museo" ha un ritmo proprio (degli orari di chiusura e di apertura per esempio) e i fruitori hanno a loro volta un ritmo che non coincide con quello degli altri, un ordine è pre-impostato dai curatori del museo e si vive la situazione quasi obbligati, anche per questioni organizzative, a seguire l'ordine che molte volte a noi appare sbagliato, inadatto alle nostre necessità e abilità di fruitori.

L'ambiente spesso è neutro, lo spazio limitato e non designato per un'azione del genere.

Non voglio dire che tutti i musei o gallerie esistenti siano limitanti o inadatte all'osservazione e alla partecipazione di arte, ma sono convinto che l'arte di strada dia maggior respiro, maggiori possibilità di fruibilità, perlomeno maggior libertà di controllo sulla propria personale necessità di fruire dell'arte in una certa maniera.

Ora vorrei concentrarmi sull'azione di un artista italiano che negli ultimi 10 anni ha trasformato la concezione del mondo dei graffiti a livello nazionale e internazionale: Blu.

C'è da sottolineare il fatto che Blu appartiene ad una terza generazione di Writers, dopo la prima era degli anni '70 delle periferie di New York e la seconda legata alla figura di Basquiat, ma non per questo escluso dal complesso mondo dei graffiti e della street art in generale, in continua evoluzione e instancabile nella sua azione.

ALIENI E ALIENATI

"Da quando Blu non firma più i suoi pezzi, e lo stile si è sostituito alla semplice tag, unico codice cifrato in grado di certificare la presenza del writing, i muri su cui si è fermato sono diventati molto noti. Quasi questo significasse che, se la figurazione scelta è immediata e sintetica, allora l'apporto di una cifra linguistica autodeterminante può facilmente scomparire. Credo sia più opportuno affermare che il lavoro di questo artista si è così

velocemente sofisticato da non dipendere più da scelte stilistiche precise, bensì solo dalla forza, dalla determinazione e dalla precisione con cui Blu interviene sulle superfici urbane.”

[...]

“E’ il 1997 quando Blu scopre la tecnica e la disciplina del *writing*. Sono gli anni dell’Accademia delle Belle Arti di Bologna. Da allora il modo di affrontare le superfici, i materiali e le immagini è notevolmente cambiato e soprattutto, da un paio d’anni, l’immagine essenziale ha sostituito la lettera, lo stile ha affrancato la semplice *tag*. Blu ha raggiunto una progressiva sintesi basandosi solo sul segno netto, istantaneo e sulla copertura opaca e uniforme di vernice monocroma stesa con pennelli e rulli. Un motivo è certamente la necessità di essere veloci visto che non sempre i muri scelti sono legali. Poi l’estrema riduzione del tratto e del colore porta all’eliminazione di “fronzoli”, ridondanze stilistiche e compiacimenti pittorici. I suoi soggetti perdono fisionomia liberandosi di aspettative pittoriche classiche e uniformarsi sempre più ad un unico e grande intervento. I personaggi di Blu raramente sono diversi fra loro, perché testimoni di una perdita di referenzialità a favore di una sempre nuova breve storia da raccontare. “



Eindhoven, Olanda

“I colori utilizzati – mai più di due - sono quasi sempre gli stessi (outline nera e campitura monocroma) non nell’ordine della comunanza con un unico tema, ma di una forte determinazione nel sottolineare la presa diretta sull’ambiente circostante.”[...]

“La forza con cui si è imposto anche a livello internazionale è data proprio dall’immediatezza dei suoi sketches che, privi di firma e di pretesti linguistici, vivono solo della propria semplicità e dell’incredibile impatto che esercitano non sul pubblico bensì sui cittadini: perché, non dimentichiamolo mai, i reali interventi di Blu sono e saranno sempre sulla strada e nelle città. La chiarezza e la facile comprensibilità dei soggetti raffigurati lo hanno portato a essere sempre più aderente alla superficie che lo accoglie e lo contiene, conducendo i suoi strani uomini privi di riconoscibile fisionomia a liberarsi di aspettative pittoriche classiche e di uniformarsi sempre più a un unico grande intervento.”

“Questi strani uomini grassi, goffi, simili gli uni agli altri, sono la più importante cifra stilistica del nostro autore che permette a questi strani soggetti, dal volto unico e ripetuto all’infinito, di divenire ogni volta altre storie, altri pensieri, altre riflessioni sulla realtà che loro, come noi, vivono e subiscono. Ecco chi sono questi “alieni e alienati”: il pretesto perfetto per testimoniare, in una sorta di grande specchio riflettente, il dentro e il fuori, la superficie del muro e la strada, la finzione del “pezzo” finito e la realtà di chi, stupito ma affascinato, si riconosce in loro.”



San Paolo, Brasile

“C’è che l’ultima possibilità di lettura è solo ed esclusivamente del cittadino, volente o nolente. Se volessimo spingerci ancora oltre le semplici letture stilistiche potremmo anche aggiungere che Blu pare un cantastorie post moderno simile agli antichi narratori dei pupi siciliani, quelli, per intenderci, che animano inerti marionette lasciando a loro la possibilità di narrare racconti in bilico tra realtà e finzione. “

(Fabiola Naldi, critica d’arte e curatrice, alla prima mostra personale milanese di BLU, 2008)

Ho cercato di delineare il lavoro di Blu attraverso un testo critico referenziale e il più possibile esaustivo e sintetico.



Bologna, Italia



Bologna, Italia

NUEVA VIDA TRA FARFALLE E PERCEZIONI

Vorrei ora provare ad analizzare personalmente un'ultima opera di Blu dal mio punto di vista, ovvero come fruitore e abitante che si imbatte in arte e in particolar modo concentrandomi sull'aspetto sociale dell'opera.



Questo lavoro di Blu è stato elaborato nel “barrio” (“quartiere periferico” in spagnolo) Nueva Vida di Ciudad Sandino, Managua, Nicaragua.

Penso sia necessario riassumere la storia della nascita di questo quartiere per poter comprendere a fondo il significato simbolico dell’opera.

Il barrio “Nueva Vida” nasce con un nome carico di speranza nel 1998 per accogliere gli sfollati dalle sponde del Lago del Nicaragua colpiti dalla furia distruttiva dell’uragano Mitch.

Doveva accogliere, inizialmente, alcune centinaia di famiglie e per un breve periodo: ora la situazione è sfuggita al controllo delle autorità nicaraguensi, che da anni evitano il problema, e ora il numero degli abitanti è stimato intorno ai 15.000 abitanti stipati in alloggi di fortuna (il “supporto” dell’opera è la parete laterale di una casa) e in condizioni di estrema povertà e violenza.

L’opera simboleggia una nascita, o meglio, essendo una persona adulta quella rappresentata, una ri-nascita, necessaria per poter davvero cambiare luoghi e situazioni che sembrano senza scampo.

L’uomo è posto di spalle, penso per rappresentare la sua fragilità e allo stesso momento per una maggior identificazione da parte del fruitore che non può cogliere il volto se non parzialmente. Altra ipotesi può essere quella dell’uomo che guarda oltre, oltre il limite fisico dell’immagine, alla ricerca di un altro campo di azione. La ri-nascita avviene all’interno di foglie grandi e quasi vive, animate, che paiono ali di farfalle, simbolo della possibilità di trasformazione, che emergono da un terreno che è lo stesso del fruitore, dell’abitante che conosce la situazione. L’opera e il fruitore poggiano sullo stesso terreno, entrano in comunicazione visiva e fisica, si sentono parte di una stessa realtà.

Non è necessario delimitare, dare dei contorni alla rappresentazione: la soglia, il margine è rappresentato dal fruitore stesso e lo spazio si estende dal luogo dipinto fino agli occhi di colui che osserva. Differente sarebbe andare a cercare un’opera e vederla con distacco in un ambiente neutro, incorniciata e scostata dal suo luogo di nascita.

La natura in Nicaragua è una fonte di sostentamento importante e quasi invadente per la sua enorme presenza e spesso è l’unica fonte di nutrimento gratuita alla quale si possa partecipare.

Da notare è il fatto che sembra che l’uomo sia quasi nascosto da questa natura (vegetale-animale), protetto nel suo intimo da questo connubio: in una realtà dove nascondere risulta impossibile, la natura rimane come fonte di protezione.

Inoltre è interessante notare che il “supporto” diventa parte integrante dell’opera, proprio perché realtà visibile: non più un muro, non più una tela, ma lamiera e legno messi insieme alla meglio per poter costruirsi un alloggio, sfondo “dipinto” dagli stessi abitanti.

Quasi come se non esistesse una vera base ma fosse già messaggio il supporto: a Blu non interessa la comodità di una tela o di un foglio bianco, il messaggio risulta molto più violento se la rappresentazione ha luogo sulla realtà, nella realtà, attraverso la realtà.

I colori sono semplici e scarni, solo bianco e rosso, e il colore dei capelli dell’uomo richiama alle ali-foglie: non interessa l’estetica, o perlomeno non è fondamentale, ma solo ciò che si

può cogliere, ciò che il fruitore in particolare decide o meno di accettare e vivere, quanto decide di mescolarsi e integrarsi con la stessa.

Ho avuto la possibilità di vivere quest'opera dal vivo ed è scioccante poterla incontrare in una situazione simile: è come se strappasse per un attimo la maglia della realtà e dallo squarcio uscisse ciò che ancora è possibile, senza illusioni, solo davvero possibile.

Non ci sono limiti, non ci sono soglie, perché riguarda tutti coloro che vivono quel luogo: un attimo rubato allo smarrimento e trasformato in una coscienza di orientamento.

Il mio augurio è che prima o poi venga accettata universalmente come arte anche l'arte di strada, simbolo di una riappropriazione di spazi e di uno sfogo critico verso tutta l'arte elitaria.

Vorrei sottolineare che l'arte del graffito rimane tale quando non si occupa di sfregiare, sporcare o cancellare altre realtà: molti purtroppo sono gli esempi di graffiti distruttivi e non costruttivi che possiamo notare camminando per una qualsiasi città.

Ma molti sono anche quelli che a mio avviso dovrebbero essere resi noti e divulgati, proprio perché nati da una necessità di ricostruzione di una realtà che molto spesso non sentiamo più nostra.

Vorrei citarne solo alcuni:

-a livello internazionale: Banksy , Dandi, Daim, Doc, Bates, Julius Beaver, Cope2, West, Obey, Disk,etc.

-a livello nazionale: Cyop & Kaf (Napoli), Topoftorino (Torino), Pao (mllano), Ivan (Milano),Blu (Bologna), etc.

Concludo con un manifesto anonimo presentato sul giornale universitario "Concentric – literary and cultural studies" della National Taiwan Normal University sul Vol.32 n.2 nel Settembre 2006.

Chiaramente, mi ci sono "scontrato" casualmente su Internet, la nuova città da scoprire.

Graffiti Manifesto

Graffiti has been described as the voice of the voiceless, but the voice that we hear is that of our ancestors, who have been rendered voiceless through thousands of years of colonization and genocide. Our ancestors speak to us through all traditional art forms: drumming, painting, carving, ceremonies, dancing, etc. These expressions of our cultural heritage have been outlawed and the practitioners have been prosecuted because practicing your cultural identity is antithetical to global hegemony. So it is natural that graffiti has been associated with resistance. For the global empire, the freedom of creating your artwork anywhere is subversive, especially when it requires other violations of their "laws" in order to create it. But one must realize that these so-called "laws" are enacted to protect the interests of the dominant minority and that the real "vandalism" has been the erecting of fences, barriers, and borders on illegally and immorally confiscated land. To have one's private property "vandalized" by graffiti is really to receive a reminder that other people have existed in the

area before you imposed yourself and that some still remain despite all efforts to exterminate them.

Graffiti as an act of expression alone has no limits to where it can be expressed and what can be expressed through it. Even without any cultural or historical context, graffiti forces an acknowledgement that someone has been there, that they exist, regardless of what they have to say or where they are from. Graffiti is proof of existence. I was there, and you know because I bombed it. We do graffiti out of boredom and disconnection from our current society, in dull drill-and-kill classrooms designed to assimilate us into a singular mind-state, or in the abandoned alleys and forgotten streets of old growth ghettos. It is as mindless as any doodle; yet it can evolve to be a conscious statement.

Graffiti is an instinctual act, something engrained into our genetic cultural makeup. We have been forcibly disconnected from our tribal traditions, yet those traditions remain inside of us, despite being "lost" for thousands of years. We are drawn to graffiti or grow up doing graffiti without really understanding why we do it, but the truth is, many of us have attempted to write on walls and all surfaces since our birth. Writing on paper, painting only canvas is something that we are conditioned to do. These forced limitations are not natural to humans. Limiting the surfaces and locations where we can create art is a further attempt on the part of the global imperial society to control us.

Graffiti without cultural significance is like a star in the night sky, certainly beautiful but overwhelmingly distant. When the writer understands the role of graffiti in reclaiming her/his humanity, the glow from that star leaves the sky and radiates within them. Even when our artistic instincts come out through graffiti, our assimilation is obvious. We mainly use the phonetic alphabet instead of our traditional symbols. Sometimes, even the traditional imagery that is employed is often taken out of context or painted without fully understanding what it means. Thus, there is a continuing colonization of imagery even within our instinctual attempts to allow the voices of our ancestors to be heard. While graffiti can help define us individually, it also reflects the loss of our collective tribal identities. The ancestors are still communicating through us, but how many of us still speak their language anymore?

Bibliografia

La Cecla F., *Perdersi, l'uomo senza ambiente*, Bari-Roma, Laterza 1988.

Mininno A., *Graffiti Writing, origini, significati, tecniche e protagonisti in Italia*, Milano, Mondadori arte, 2008.

Naldi F., *Catalogo della "Galleria Patricia Armocida"*, Milano, 2008.

Weiner I. B., *Lo sviluppo umano: mentale e fisico, individuale e sociale*, Roma, Armando, 1975.